

# Moraalisten ja esteettisten arvostelmien suhde taiteessa:

Katsaus kohtuullisiin teorioihin

**Hanna Tossavainen**  
**Pro gradu -tutkielma**  
**Filosofia**  
**Yhteiskuntatieteiden ja**  
**filosofian laitos**  
**Jyväskylän yliopisto**  
**Kevät 2015**

## **TIIVISTELMÄ**

### **MORAALISTEN JA ESTEETTISTEN ARVOSTELMIEN SUHDE TAITEESSA**

#### **Katsaus kohtuullisiin teorioihin**

Hanna Tossavainen

Filosofia

Pro gradu -tutkielma

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

Jyväskylän yliopisto

Ohjaaja: Jussi Kotkavirta

Kevät 2015

73 sivua

Tämä tutkielma käsittelee moraalisten ja esteettisten arvostelmien suhdetta taiteessa keskittyen kolmeen kohtuulliseksi teoriaksi katsottuun näkemykseen: Noël Carrollin kohtuulliseen moralismiin, Berys Gautin etikismiin sekä Andersonin ja Deanin kohtuulliseen autonomismiin. Tarkoitukseni on selvittää, millä tavalla kukin näistä teoreetikoista näkee taiteen moraalin ja estetiikan suhteen. Tutkimuskysymyksessäni haluan ottaa selvää, onko taiteessa sekä moraalisia että esteettisiä arvostelmia ja vaikuttavatko nämä toisiinsa.

Ennen siirtymistä varsinaisiin kohtuullisiin teorioihin pohjustan aihetta selvittämällä, kuinka taiteen moraaliin ja estetiikkaan on suhtauduttu historian kuluessa ja miten taidefilosofiassa ollaan päädytty nykyaikaisiin ajattelumalleihin. Käsitteelen myös pintapuolisesti radikaalia autonomismia ja radikaalia moralismia, joiden välimaastoon kohtuulliset teoriat sijoitetaan. Tutkielman keskiössä on kuitenkin kolme keskenään dialogia käyvää kohtuullista teoriaa.

Tutkielman lopussa johtopäätökseni on, että taiteessa on sekä moraalisia että esteettisiä arvostelmia, mutta en pääse varsinaiseen loppupäätelmään siitä, vaikuttavatko nämä arvostelmat toisiinsa vai eivät. Sen sijaan nostan esille, kuinka ongelmallista on, että tutkimani teoreetikot käsittelevät taiteen moraalin ja estetiikan suhdetta antamatta täsmällistä selitystä siitä, kuinka ylipäänsä ymmärtävät käsitteet taide, moraali ja estetiikka.

**Avainsanat:** taide, moraali, estetiikka, Carroll, Gaut, Anderson, Dean

# Sisällys

1. Johdanto.....	4
2. Historiallinen pohjustus.....	7
3. Radikaalit teorit.....	13
3.1 Radikaali autonomismi.....	13
3.2 Radikaali moralismi.....	16
3.3 Yhteenveto radikaaleista teorioista.....	19
4. Kohtuulliset teorit.....	21
5. Noël Carroll: kohtuullinen moralismi.....	22
5.1 Kohtuullinen moralismi vs. autonomismi.....	22
5.2 Kohtuullinen moralismi vs. kognitiivinen triviaalius.....	26
5.2.1 Tuttavuuslähestymistapa.....	27
5.2.2 Mullistuksen lähestymistapa.....	28
5.2.3 Kultivoinnin lähestymistapa.....	29
5.3 Kohtuullinen moralismi vs. antikonsekventialismi.....	30
5.4 Tiivistys ja teorian ongelmakohtia.....	32
5.5 Teorian sovellus: Picasson Guernica.....	34
6. Berys Gaut: etikismi.....	37
6.1 Moraalin kauneus -argumentti.....	38
6.2 Kognitiivinen argumentti.....	41
6.3 Emotionaalinen realismi & ansioituneen reaktion argumentti.....	44
6.4 Tiivistys ja teorian ongelmakohtia.....	51
6.5 Teorian sovellus: Picasson Guernica.....	53
7. James C. Anderson & Jeffrey T. Dean: kohtuullinen autonomismi.....	56
7.1 Dialogi: kohtuullinen autonomismi & kohtuullinen moralismi.....	56
7.2 Dialogi: kohtuullinen autonomismi & etikismi.....	60
7.3 Yhteenveto ja ongelmakohtia.....	63
7.4 Teorian sovellus: Picasson Guernica.....	65
8. Yhteenveto.....	67
Kirjallisuus.....	71

# 1. Johdanto

Alaston nainen lepää sametin ja tyynyjen peittämällä divaanilla, nainen katsoo häikäilemättä katsojaansa takaisin. Tämä Francisco Goyan säädyttömäksi kutsuttu “Alaston Maja” -maalaus aiheutti aikoinaan kohua ja vei Goyan inkvisition eteen. Kiistanalainen teos on myös Vladimir Nabokovin vuonna 1955 julkaistu romaani *Lolita*, jossa keski-ikäinen mies kiinnostuu seksuaalisesti 12-vuotiaasta tytöstä. Taiteilija Andres Serranoa syytettiin 1989 muun muassa jumalanpilkasta, kun hän oli esitellyt yleisölle “Piss Christ” -valokuvan, jossa muovinen krusifiksi on sijoitettu taiteilijan omaan virtsaan. Suosittuja Harry Potter -kirjoja on eri paikoin maailmaa paheksuttu niiden sisältämän noituuden takia. Teemu Mäen videoteos “Sex and Death”, paremmin tunnettuna “kissantappovideona”, puhututtaa suomalaisia edelleen, vaikka Valtion elokuvatarkastamo kielsi teoksen julkisen esittämisen jo vuonna 1989.

Näitä vastaavia esimerkkejä, missä taide on kohahduttanut ja järkyttänyt, löytyy taidehistoriasta kautta aikojen. Miltei poikkeuksetta nämä skandaalit ovat olleet moraalisisävytteisiä. Antiikin ajoista saakka taiteen roolia ja merkitystä ihmisen elämälle on pohdittu. Aikansa ajattelijat ovat ottaneet kantaa siihen, kohentaako vai turmeleeko taiteen moraaliksi yksilöitä. Voidaanko taiteella tukea kasvatusta? Taiteen eettistä kritisointia pidettiin pitkään ongelmattomana, kunnes 1700– ja 1800-luvun vaihteessa taidepiireissä ryhdyttiin vaatimaan taiteellista vapautta ja käsitys “taidetta taiteen vuoksi” sai laajempaa kannatusta.

Tältä pohjalta taidefilosofian kentällä on ryhdytty enemmässä määrin keskustelemaan, tuleeko taiteen arvioinnissa ottaa huomioon taideteoksen moraaliset seikat vai tulisiko arvioinnissa ainoastaan keskittyä teoksen esteettisiin piirteisiin. Taiteen autonomisuutta puolustaa kärjekkäimmin radikaali autonomismi, mikä arvottaa taideteoksen pelkästään sen esteettisyyden kautta. Toista puolta edustaa radikaali moralismi, minkä mukaan taiteellinen arvo tulee samaistaa moraaliseen arvoon. Näiden kahden ääripääteorian väliin asettuu kuitenkin kohtuullisempia teorioita, joissa keskitytään enemmän siihen, vaikuttavatko moraalinen ja esteettinen toisiinsa ja jos kyllä niin kuinka. Kyse ei ole siis niinkään siitä, kuinka taidetta tulisi arvostella vaan, kuinka arviointi itsessään tapahtuu.

Keskityn tässä pro gradu -tutkielmassani tarkastelemaan kolmea teoriaa, joista jokainen edustaa omalla tavallaan kohtuullista näkemystä taiteen moraalien ja esteetiikan suhteesta. Nämä kolme teoriaa — Noël Carrollin *kohtuullinen moralismi*, Berys Gautin *etikismi* ja Andersonin ja Deanin *kohtuullinen autonomismi* — käsittelevät keskeistä tutkimuskysymystäni: vaikuttavatko moraalinen ja esteettinen toisiinsa taideteoksen arvioinnissa? Vaikuttavatko siis taideteoksesta tehdyt moraaliset arvostelmat taideteoksen esteettisiin arvostelmiin ja toisin päin? Muokkaantuuko mielipide taideteoksen hyvyydestä tai huonoudesta osittain tai kokonaan sitä kautta, millaisia moraalisia arvostelmia teos esittää?

Tutustuin aihealueeseen aikoinaan Noël Carrollin teorian kautta ja kiinnostuin hänen näkemyksistään siksi, koska ne vastasivat tietystä määrin omaa käsitystäni taiteen ja moraalien suhteesta: koen taiteen moraalisenä, mutta en suinkaan sellaisena, että moraalit määrittäisi taidetta kokonaisuudessaan. Olin ja olen edelleen kohtuullisten teorioiden kannalla, että moraalinen ja esteettinen vaikuttavat molemmat taidearvostelmaan, mutta taiteella on kuitenkin monia eri arvoja. Tämä on siis tutkielmani perusväite. Kuinka tämä vaikutus sitten tapahtuu ja mikä on moraalisen ja esteettisen suhde toisiinsa, sitä haluan selvittää pro gradu -tutkielmassani.

Carroll tarjoaa alkuun houkuttelevalta tuntuisen näkemyksen taiteen moniarvoisuudesta, mutta syvemmän tarkastelun jälkeen hänen teoriansa tuntuu puutteelliselta ja loppupeleissä hän ei anna kovinkaan kattavaa selitystä siitä, millä tavalla moraalit vaikuttaa taiteeseen. Gautin etikismi taas on huomattavasti laajemmin argumentoitu ja käsitelty teoria, jopa niinkin laaja, että sen kokonaisuuden hahmottaminen on paikoin hankalaa. Toisena ääripäänä esiintyy Andersonin ja Deanin kohtuullinen autonomismi, jossa lähinnä pyritään osoittamaan Carrollin ja Gautin teoriat vääriksi eikä keskityä sen suuremmin antamaan puolustavia argumentteja oman teoriansa tueksi. Väistämättä Andersonin ja Deanin teoria jää siis vähemmälle huomiolle, vaikkakin heidän näkemyksensä erillisesti vaikuttavista moraalista ja esteettisestä ovat kiehtovia.

Jokainen näistä kolmesta teoriasta käy kuitenkin keskenään mielenkiintoista dialogia ja tarjoavat jotain erilaista ajateltavaa taiteen moraalisten ja esteettisten arvostelmien suhteesta. Muut teoreetikot, kuten Matthew Kieran, Richard Posner ja Oliver Conolly ovat

vaikuttuneet kyseisten teoreetikkojen ajatuksista ja ovatkin joko kritisoineet, lainanneet tai korjanneet osia Carrollin, Gautin sekä Andersonin ja Deanin teorioista.

Toisin kuin Kieran, Posner ja vastaavat lähestymistavat ovat päätyneet tukemaan tai vastustamaan selvästi jotain näistä kolmesta teoriasta, itse koin hankalaksi asettautua selvästi jonkin teorian kannattajaksi tai vastustajaksi. Kuvittelin ennen syventymistä näihin teorioihin, että jokin niistä olisi selvästi vakuuttavin, mutta toisin kävi. En siis löytänyt mitään perimmäistä ”oikeaa vastausta” siihen, miten moraalinen ja esteettinen vaikuttavat toisiinsa vai vaikuttavatko ollenkaan, mutta sain kuitenkin vahvan käsityksen, kuinka aihetta tutkitaan ja millaisia ongelmia aiheen tutkimiseen liittyy. Syvennyksen näihin huomioihini tutkielman lopullisessa yhteenvedossa.

Aloitan tutkimukseni ensin avaamalla laajemmin, kuinka taiteen moraalin ja estetiikan suhteeseen on taidefilosofiassa ajan saatossa suhtauduttu ja miten tutkielmani keskiössä olevat nykyteoreetikot sijoittuvat filosofianhistorialliseen yhteyteen. Tämän jälkeen esittelen pääpiirteittäin radikaalin autonomismin ja radikaalin moralismin ajatuksia, koska näistä ääripääteorioista on kohtuullisemmat teoriat ponnistaneet. Tutkielman keskiössä toimii kohtuulliset teoriat, minkä alle kohtuullinen moralismi, etikismi ja kohtuullinen autonomismi sijoittuvat. Lopussa esitän yhteenvetoni ja päätelmäni.

## 2. Historiallinen pohjustus

Tässä kappaleessa esittelen tiivistetysti, millä tavalla taiteen ja moraalin suhdetta on käsitelty historian kuluessa. Aloitan tarkastelun antiikin ajoista ja liikun kohti merkittävää taitekohtaa: 1700-lukua, jolloin taiteen autonomistinen näkemys alkoi nousta pintaan. Tästä etenen kuvaamaan, kuinka estetiikka tieteenä kehittyi ja kuinka moderni aika vaikutti keskusteluiden syntyyn siitä, ovatko taiteen moraaliset ja esteettiset arvostelmat toisistaan erillisiä vai ei.

Antiikin Kreikassa noin 500 vuotta ennen ajanlaskun alkua osa ajattelijoista, kuten Ksenofanes ja Herakleitos arvostelivat myyttisten runojen tietoarvoa ja niissä heijastuvia jumaluusopillisia käsityksiä. Jumalkäsitysten katsottiin vaikuttavan suoraan ihmisten toimintatapoihin ja siksi filosofit huolestuivat niistä moraalisisista periaatteista, mitä eepissä tarinoissa esiintyi. Tarinat jumalista, jotka pettivät toisiaan antoivat ymmärtää, että ihmisiltäkään ei voida odottaa sen parempaa käytöstä. Tämän vuoksi filosofien mielestä myyttisiä runoelmia tuli arvioida moraalikriittisesti. (Kuisma 2009, 11.)

Kreikkalainen taide-elämä monipuolistui nopeasti ja taiteen tekemisen muodot kehittyivät. Samaan aikaan alkoi kreikkalaisen filosofian kultakausi, mistä parhaiten tunnetaan Sokrateen, Platonin ja Aristoteleen ajatuksia. Jokainen edellä mainituista otti myös kantaa taiteen moraaliseen luonteeseen.

Platon piti taidetta moraalin kannalta arveluttavana, vaikkakin samassa hän hehkutti runouden suurta lumovoimaa. Platonia pidetään kuitenkin yhtenä varhaisimmista ja kuuluisimmista taiteen moralisteista ja siksi käsittelenkin hänen ajatuksiaan laajemmin radikaalin moralismin yhteydessä.

Aristoteles ei suhtautunut taiteisiin yhtä paheksuvasti kuin Platon, vaikkakin myös hän piti taidetta jäljittelyn muotona ja uskoi taiteen miellyttävän siksi, koska jäljittely miellyttää. *Runousopissa* Aristoteles keskittyy tragedian määrittelyyn, antiikin ajan näytelmien analysointiin ja hän ottaa myös kantaa runouden moraaliseen luonteeseen ja taiteen tiedolliseen arvoon. Aristoteles piti taidetta tiedollisesti arvokkaana ja teoksessaan *Politiikka* hän käsittelee taiteen kasvatuksellisia vaikutuksia ja tulee tulokseen, että taidetta voidaan hyödyntää nuorten kasvatuksessa ja aikuisten sivistämisessä:

Musiikin vaikutusta ei ole helppo eritellä eikä ole helppo sanoa, minkä takia sitä tulee harjoittaa - kenties hovin tai virkistykseen vuoksi, niin kuin nukkumista tai viininjuontia. - - Vai olisiko pikemminkin ajateltava, että musiikki tähtää johonkin hyveeseen, koska aivan kuten urheilu saa aikaan tietynlaisen ruumiinrakenteen, musiikki kykenee muovaamaan luonteen tietynlaiseksi totuttamalla ihmiset iloitsemaan oikealla tavalla. Mainittujen lisäksi kolmantena vaihtoehtona on esitettävä, että musiikki on virkistävää ajanvietettä ja kehittää ajattelukykyä. (Aristoteles. *Politiikka*, 1339a.)

Sekä Platon että Aristoteles pitivät siis itsestäänselvyytenä, että taide on moraalista. Heillä oli kuitenkin toisistaan poikkeavat näkemykset siitä, johtaako taiteen tarjoamat elämykset ja tunteet moraalisesti hyvään vai pahaan. Platon näki taiteen potentiaalisesti yhteiskuntaa turmelevana ja tiedollisesti arvottomana, kun taas Aristoteles katsoi taiteen olevan luonnetta kasvattavaa ja muokkaavaa, mikäli taide valjastetaan niihin tehtäviin.

Platonin ja Aristoteleen ajatukset vaikuttivat edelleen keskiajalla, mutta erityisesti Vanhan testamentin kirjoitukset vaikuttivat kristittyjen negatiiviseen taidekäsitykseen: “Älä tee itsellesi patsasta äläkä muutakaan jumalankuvaa, älä siitä, mikä on ylhäällä taivaalla, älä siitä, mikä on alhaalla maan päällä, äläkä siitä, mikä on vesissä maan alla”, (Raamattu, 2. Moos. 20:4). Kirkko ja uskonnollisuus olivatkin keskiajalla vallitsevassa asemassa ja tämä vaikutti myös filosofiaan ja taiteeseen. Kirkkoisä Aurelius Augustinus (354-430) halusi Platonin tapaan karkottaa runoilijat yhteiskunnasta sen hyvinvoinnin vuoksi, sillä runoilijat olivat Augustinuksen mukaan harhaanjohtavia. Kun Platonille tämä oli valtio-opin kysymys, oli Augustinuksella kyse ikuisen elämän kysymyksestä. Teatteriharrastukset olivat psykologisesti, poliittisesti ja teologisesti turmelevia ja siksi ne oli hylättävä. (Kuisma 2009, 94.)

Tuomas Akvinolainen taasen inspiroitui enemmänkin Aristoteleen ajatuksista ja kuuluu vuosina 1100-1500 vallinneeseen skolastiikan ajattelusuuntaan, minkä tarkoituksena oli yhdistää antiikin tieteet ja filosofia keskiajan uskonnollisiin pyhiin kirjoituksiin ja opetukseen. Akvinolainen omaksui Aristoteleelta näkemyksen, että taide voi olla ainakin potentiaalisesti moraalisesti hyvää, mutta Akvinolainen ei kuitenkaan nähnyt taiteen maallisten nautintojen ja ilojen olevan arvokkaita asioita, vaan taidetta tuli nimenomaan käyttää uskontoa tukevasti. Tuomas Akvinolainen ei pitänyt myöskään tuottavia taitoja, kuten maalaamista ja veistämistä kovinkaan arvokkaina, koska hänen mielestään se aines, mistä ihmiset tekevät tuotteita, on jo valmiiksi Jumalan luomaa:

“Ihminenhan ei voi tehdä mitään ilman jo olemassa olevaa ainesta, sillä hän on vain osittainen tekijä. Hän voi vain sovittaa tietyn muodon määrättyyn ainekseen, jonka joku



toinen on tarjonnut hänelle. Tämä johtuu siitä, että hänen voimansa rajoittuu vain muotoon, ja siksi hän voi olla syynä vain tälle. Jumala taas on kaiken yleinen syy. Hän ei luo vain muotoa vaan myös aineksen, ja siksi hän on luonut kaiken tyhjästä.” (Tuomas Akvinolainen 1273. Apostolisen uskontunnustuksen selitys, artikkeli 1. Minä uskon yhteen Jumalaan, Isään, kaikkivaltiaaseen, taivaan ja maan Luojaan.)

Keskiajan uskonnollisuus ja kirkon valta alkoivat hiljalleen murentua ja tilalle nousi maanpäällisestä elämästä nauttiminen, aistillisuus ja ihmisvartalon kauneuden arvostaminen. Nämä muutokset näkyivät erityisesti eri taiteenlajeissa ja yleisessä suhtautumisessa taiteeseen. Tästä alkoi renessanssin kausi.

Renessanssi tarkoittaa jälleensyntymistä, millä viitataan antiikin pakanakulttuurin uudelleenlöytämiseen. Renessanssin kausi kesti 1300-luvulta 1600-luvun alkuun ja tällä ajalla taiteet ja humanistiset tieteet nousivat kukoistukseen. Myös taideteoriat yleistyivät, koska “teoreetikot halusivat selittää taiteiden luonnetta ja samalla kohottaa niiden sosiaalista arvostusta”. Taide ei ollut enää kirkon ja hovin hallitsemaa, vaan rikkaat taiteen kerääjät ja harrastajat nostivat taiteen kysyntää. Renessanssin aikana eli suuri joukko taiteiden mestareita, kuten Sandro Botticelli (1445-1510), Leonardo da Vinci (1452-1519) ja William Shakespeare (1564-1616). (Kuisma 2009, 170.)

Renessanssin ajan ajattelijoiden, kuten Boccaccion, Leon Battista Albertin ja Marsilio Ficinin tekstit pyörivät edelleen hyvin uskonnollisissa sävyissä, mutta taide esiintyy niissä vapaampana ja kauniina asiana. Taiteilijoita ylistetään joissain teksteissä jopa jumalten kaltaisiksi, kuten tekee Alberti: “Maalaustaide nauttii niin suurta arvostusta, että ne, jotka sen hallitsevat, saavat nähdä muiden ihailevan töitään ja voivat tuntea itsensä melkein jumalten kaltaisiksi. Eikö maalaustaide ole kaikkien taiteiden opettaja, niiden verraton koristus?” (Alberti 1435. *Maalaustaiteesta*, 2. kirja).

Renessanssin kuvataideteoreetikoilla on ollut suuri merkitys erityisesti estetiikan akateemisen tutkimusalan kehitykseen. Renessanssin empirismi ja platonistien idealismi “keskinäisine jännitteineen olivat kasvualusta monille makua ja arvostelukykä koskeville kysymyksille” (Kuisma 2009, 179). Nämä kaikki olivat alkusoittoa uudelle murtokohdalle: valistuksen aikakaudelle.

1700-luvulta ajatellaan alkaneen uuden maailman synty. Vallankumouksia tapahtui Amerikassa ja Ranskassa, missä murrettiin absolutismi ja radikaali demokratia sai alkunsa.

Valistuksen päämääränä oli korvata uskonto tieteellä ja usko järjellä. Myös kauneuden teoria koki rajun muutoksen 1700-luvulla.

Vuonna 1735 saksalainen filosofi Alexander Baumgarten julkaisi väitöskirjansa, jossa hän puhui ensimmäistä kertaa opinalasta nimeltä estetiikka. Käsitteen pohjana toimii kreikan sana *aisthétikos*, joka tarkoittaa aistihavaintoa. Baumgartenin pyrkimys oli luoda kauneuden tiede, jossa keskitytään aistihavaintoihin. Keskeiseksi tutkimusaiheeksi alkoi nousta esteettinen kokemus ja siihen liittyvät kysymykset. (Eaton 1995, 12.)

Samoihin aikoihin Britanniassa nousi pinnalle keskustelu mausta, kuinka ihminen pitää tai on pitämättä jostakin. Ennen 1700-lukua filosofit olivat yleensä olettaneet, että kauneus on jotain objektiivista ja siksi siitä lausuttuja arvostelmia pidettiin myös objektiivisina. Brittiläiset makuteoreetikot, kuten Thomas Reid, Edmund Burke ja David Hume siirsivät ”huomionsa siihen oletettuun kykyyn tai niihin kykyihin, joiden avulla ihmiset reagoivat erityisiin objektiivisen maailman piirteisiin”. Näiden filosofien huomio siis keskittyi ihmisluontoon ja sen suhteeseen objektiivista maailmaa kohtaan. ”Näiden ajattelijoiden käsissä filosofia *subjektivoitui*, toisin sanoen he suuntasivat huomionsa subjektiin (ihmiseen) ja analysoivat tämän mielentiloja ja henkisiä kykyjä.” (Dickie 2009, 18.)

Baumgartenin ja brittiläisten makuteoreetikkojen keskusteluihin otti kantaa myös saksalainen valistusfilosofi Immanuel Kant. Teoksessaan *Arvostelukyvyn kritiikki* (1790) Immanuel Kant pohtii esteettisen ja moraalisen arvostelman luonteita päätyen teoriaan, että esteettinen arvostelma on vapaa niin tiedollisista kuin moraalisistakin intresseistä. Moraalinen arvostelma taas on tiedollinen ja käsitteellinen. Moraaliin ja esteettisiin arvostelmiin liittyy Kantin mukaan samankaltaisia tunteita ja tämän vuoksi esteettiset tunteet saattavat olla moraalisesti kasvattavia. Esteettiset arvostelmat auttavat nostamaan aistillisessa muodossa esiin moraalisuuden eri puolia ja täten ne samalla muokkaavat arvostelukykyä. Kant kuvaa siis esteettisen ja eettisen irrallisina alueina, jotka kuitenkin tukevat toisiaan. Tästä syystä Kantin filosofiset näkemykset ovat varmasti saaneet niin poikkeavia tulkintoja ja se myös selittää, miksi sekä taiteen autonomistit että moralistit hyödyntävät Kantin ajatuksia omissa teorioissaan.

1800-luvulle tultaessa Ranskan vallankumous todettiin epäonnistuneeksi ja luottamus valistuksen aatteisiin alkoi murtua. Taiteelle, filosofialle, sivistykselle ja vastaaville oli

luotava uusi perusta. ”Estetiikassa tämä tarkoitti ennen kaikkea taiteen tehtävien ja mahdollisuuksien pohtimista uudessa historiallisessa tilanteessa. Estetiikkaa ei enää hahmotettu aistinvaraisen tietämisen, maun, kauniin ja ylevän kokemisen periaatteiden tutkimiseksi, vaan ensisijaisiksi tulivat sisällölliset kysymykset taiteen kasvatuksellisista, moraalisisista ja poliittisista tehtävistä.” (Kotkavirta 2009, 239.)

1800-luvulla taiteen tehtävä ja paikka jakaantui pitkälti kahteen eri näkemykseen: toiset julistivat taiteen välineellistä tehtävää yhteiskunnan muuttajana, kun taas toiset korostivat taidetta itseisarvona. Saksalainen kirjailija ja filosofi Friedrich Schiller esitti näkemyksensä esteettisestä kasvatuksesta, missä taiteen tehtävä oli täyttää uskonnon jättämä aukko ja tukea ihmisten henkistä kasvua ja eheytymistä. Oman lukunsa tarjoaa romantiikan filosofia, jossa taiteilijaa pidettiin välikappaleena, jolla pyritään sellaiseen tietoon, mitä tiede ei onnistu saavuttamaan. Taiteellista luomista pidettiin tunteiden purkamisena ja ”tunteesta tuli tässä yhteydessä uudella tavalla merkityksellinen tekijä; se liittyi nyt jollakin tavoin korkeamman tiedon tavoitteluun” (Dickie 2009, 38-39).

Romantiikan taidefilosofiasta ponnisti uudenlainen puhtaan taiteen ohjelma. Romantikkokirjailija Benjamin Constant kirjoitti ensimmäisenä ”taidetta taiteen vuoksi” -ihanteesta liittäen sen samalla kantilaiseen ”pyyteettömän estetiikan” ideaan. 1830-luvulla ihanne oli kasvanut kokonaiseksi taideliikkeeksi, ”joka vaati esteettisten arvojen erottamista moraalisisista ja poliittisista päämääristä”. (Reiners, Seppä ja Vuorinen 2009, 411–412.)

Ennen 1700-lukua ja Immanuel Kantia keskityttiin lähinnä tarkastelemaan, millä tavalla taide vaikuttaa ihmisen moraaliin: tukeeko se moraalia vai houkutteleeko se pahuuden tielle? Estetiikan syntyminen omaksi tieteenalukseksi moninaisti taidefilosofian kenttää. Kantin pohdinnat esteettisen ja eettisen, taiteen ja moraalin, suhteesta edesauttoivat autonomistisen näkemyksen syntyä, minkä mukaan taide on riippumatonta suhteessa muihin elämänalueisiin, kuten politiikkaan ja moraaliin. Usein käsiteltäessä taiteen ja moraalin välistä erottelua historiallisessa kontekstissa nostetaan esiin Kant eräänlaisena murtokohtana. Estetiikan traditio alkoi Kantin myötä kehittymään siihen suuntaan, että estetiikka ja etiikka pyrittiin erottamaan toisistaan vetoamalla esteettisen kokemuksen intressittömyyteen tai taiteen autonomisuuteen. (Reiners & Seppä 1998, johdanto.)

Kantilla ja muilla häntä edeltäneillä filosofiilla kauneuden käsite oli pitkälti kytköksissä yksilön ja yhteisön eettiseen kehitykseen. 1800-luvun modernit estetiikan suuntaukset pyrkivät hajottamaan kauneuden ja hyvän symbioosia ja sen sijaan korostamaan taiteen arvoa itseisarvona. Tältä historialliselta pohjalta on siis kehittynyt kahtiajako moraalien ja esteettisen välille taidefilosofiassa ja tätä myötä on syntynyt erinäisiä moderneja ääriteorioita, jotka puoltavat joko taiteen autonomisuutta tai moraalisuutta.

### 3. Radikaalit teoriat

“Ei ole olemassa moraalisia tai moraalittomia kirjoja. Kirjat ovat hyvin tai huonosti kirjoitettuja. Ei muuta”, näin toteaa Oscar Wilde romaaninsa *Dorian Grayn muotokuva* esipuheessa vuonna 1891. Tämä on yksi esimerkki radikaalin autonomismin ajattelusta, missä taiteen eettistä kritiikkiä pidetään täysin irrelevanttina. Taiteella ei siis saisi olla mitään ulkopuolisia päämääriä tai tarkoituksia, kuten esimerkiksi moraalikasvatuksen päämäärä. Radikaalin autonomismin vastakohtaksi asettuu radikaali moralismi, missä taiteen arvo määritetään nimenomaan teoksen moraalisen arvon kautta.

#### 3.1 Radikaali autonomismi

Radikaalin autonomismin mukaan taideteokset eivät sisällä moraalisia ominaisuuksia eikä siten myöskään moraalisia ansioita tai vikoja. Tämän takia on järjetöntä arvioida taideteoksia moraalisesti. Näiden ajatuksien tukijoihin kuuluu mm. Clive Bell ja Roger Fry. Useimmat radikaalin autonomismin edustajat ovat yhdistettävissä myös formalismiin.

Formalismi on suuntaus, jossa painotetaan muotoa ja merkitystä. Taidearvioinnissa formalismi keskittyy ainoastaan taideteoksen muodollisiin ominaisuuksiin, kuten viivoihin, väreihin ja massaan. Formalistisessa taideteoriassa taideteokset viittaavat vain itseensä ja siten niillä ei ole mitään ulkopuolista tehtävää, kuten kasvatuksellista roolia.

Teoksensa *Art* (1914) ensimmäisessä luvussa Clive Bell pyrkii löytämään yhteisen tekijän, joka koskettaa kaikkia taideteoksia. Bellin mukaan jokainen taideteos herättää subjektiivisia tunteita, jotka poikkeavat toisistaan, mutta kaikki tunteet kuuluvat kuitenkin samaan piiriin: esteettisiin tunteisiin. Nämä tunteet taasen syntyvät taideteoksien merkityksellisestä muodosta; värien ja linjojen sovittamisesta, muotojen suhteista toisiinsa. Tämä “merkityksellinen muoto”<sup>1</sup> on Bellin mukaan kaikkia visuaalisia taiteita yhdistävä tekijä. (Bell 1914, linkki 1.).

Bell huomaa itsekkin puhuvansa nimenomaan subjektiivisista tunteista ja täten jotkut taideteokset saattavat koskettaa yhtä ihmistä ja toista taas ei. Bell kirjoittaakin, että esteettiset arvostelmat ovat makuasioita ja niistä ei voi kiistellä. Mutta vaikka taideteokset

---

<sup>1</sup> “significant form”

A, B, C, D koskettaisivat yhtä ihmistä ja toista koskettaisivat taideteokset A, D, E, F saattavat silti nämä kaksi ihmistä ajatella, että ominaisuus x on yhteinen kaikille noille taideteoksille. Bell myöntää myös, että jotkut saattavat tuntea samankaltaisia tuntemuksia katsoessaan luonnon olioita, kuten perhosta tai lintuja, mutta Bell näkee tämän enemmän poikkeuksena kuin sääntönä ja on siksi tyytyväinen toteamaan, että taideteoksen kokeminen on omanlaisensa tuntemus -esteettinen kokemus. (Bell 1914, linkki 1.)

Mikä sitten erottaa taideteoksen muista visuaalisista objekteista, kuten kartoista, mainoksista ja tavanomaisista valokuvista? Bellin mukaan kaikissa visuaalisissa objekteissa saattaa esiintyä muodollista merkittävyyttä ja ne saattavat koskettaa meitä, mutta ei kuitenkaan esteettisesti ja täten kaikki ei kuulu taideteoksien joukkoon. Nämä muut visuaaliset objektit enemmänkin antavat meille informaatiota tai ideoita, ei niinkään esteettisiä tunteita. Samaan tapaan jotkut musiikkikappaleet onnistuvat saamaan kiinni siitä merkittävästä muodosta, joka luo esteettisen kokemuksen, kun taas toiset musiikkikappaleet eivät. Eli jonkin ollakseen taidetta, tulee siihen sisältyä "esteettinen tunne". (Bell 1914, linkki 1.)

Bellin teorian mukaan taideteoksien moraaliset ulottuvuudet ovat siis irrelevantteja. Taide määrittyy vain ja ainoastaan sen formaalisten ominaisuuksien kautta. (Bell 1914, linkki 1.) Usein radikaalit autonomistit nojaa juuri abstraktiin taiteeseen ja puhtaasti instrumentaaliseen musiikkiin puolustellessaan kantaansa.

Noël Carroll kirjoittaakin autonomismin olevan tyydyttävä ajatussuunta heille, jotka lähestyvät taiteen luonteen kysymystä essentialistisesta näkökulmasta eli pyrkimyksestä löytää yksi ominaisuus, jonka kaikki taideteokset jakavat ja mikä liittyy ainoastaan taiteeseen. Autonomismin mukaan moraalinen arviointi ei voi olla sopiva keino taiteellisen arvon mittaamiselle, koska kaikki taideteokset eivät sisällä moraalista ulottuvuutta. Carroll kutsuu tätä *yhteisen nimittäjän argumentiksi*, jolla viitataan juuri siihen, miten taiteen arvioinnissa käytettävän mittauskriteerin tulisi soveltua jokaiseen taideteokseen. Autonomistien mukaan moraalinen arviointi ei ole koskaan pätevä, koska se ei ole taiteeseen universaalisesti soveltuva. Tätä käsitystä tukee myös se, että joitain taideteoksia kutsutaan hyväksi huolimatta siitä, vaikka ne olisivat moraalisesti puutteellisia, ja lisäksi löytyy taideteoksia, joilla ei ole mitään tekemistä moraalin kanssa. (Carroll 1996, 225.)

Carroll myöntää, että autonomistit ovat oikeassa siinä, että on sopimatonta liittää moraalinen arviointi kaikkeen taiteeseen. Esimerkiksi puhtaalla instrumentaalimusiikilla ja puhtailla visuaalisilla muodoilla ei Carrollin mukaan ole moraalista arvoa. Se, että moraalinen arviointi ei sovellu kaikkiin teoksiin ei tarkoita kuitenkaan vielä sitä, etteikö se voisi sopia joihinkin toisiin teoksiin. On teoksia, jotka on suunniteltu siten, että niihin kuuluu reagoida moraalisesti. Vaikka taideteoksilla olisikin yhteinen nimittäjä, joksi moraalit ei sovellu, niin se ei poista sitä mahdollisuutta, että joitain teoksia kuuluisi tarkastella myös toisessa arvosuhteessa. (Carroll 1996, 226.)

Samoilla linjoilla Carrollin kanssa on Berys Gaut, jonka mukaan autonomistit saattavat olla oikeassa siinä, että kaikki taideteokset eivät ole alttiita eettiselle analyysille. Gaut kuitenkin huomauttaa, että moraalinen arviointi ei niinkään kohdistu taideteoksen sisältöön vaan asenteeseen, mitä taideteos tuo julki. Oivallisena esimerkkinä Gaut nostaa esiin abstraktina taiteilijana tunnetun Mark Rothkon, jonka alkutyöt on maalattu hohtavin värein. Sittemmin Rothko eteni tummempiin sävyihin ja monimutkaisempiin muotoihin, kunnes lopulta töistä tuli kirjaimellisesti mustasävyisiä hetkeä ennen hänen itsemurhaansa vuonna 1970. Abstraktit taideteokset voivat siis kuitenkin tuoda julki jonkinlaista asennetta, mihin moraalit voidaan mahdollisesti yhdistää. Tällä esimerkillään Gaut haluaa osoittaa, että on aivan yhtä väärin väittää, että kaikki taideteokset olisivat alttiita moraalille arvioinnille kuin sitten väittää, että mikään abstrakti taideteos ei olisi moraalisesti arvioitavissa. (Gaut 2007, 68–69.)

Radikaalin autonomismin kannattajat huomauttavat, että moraalinen arviointi kohdistuu objektiin, jolla on mentaalisia ominaisuuksia ja kykyjä. Taideteoksilla näitä ei ole, joten niitä ei voida kohdistaa moraalille arvioinnille. Gautin mukaan ihmisillä on kuitenkin tapana liittää taideteoksiin kyseisiä ominaisuuksia. Taideteoksia saatetaan kuvailla sanoin “älykäs”, “surullinen”, “aggressiivinen”, “tunteellinen” jne.. Autonomistit sanovat näiden olevan korkeintaan metaforia: Jos joku kuvailee tapaamisen olleen myrskyisä, hän ei kuvaile tapahtuman hetkellä vallinnutta säätilaa. Samaan tapaan, jos runon sanotaan olevan lempeä, hän ei muodosta siitä moraalista arvostelmaa. Gaut vastaa, että kaikki tällaiset sanakäytöt eivät suinkaan ole metaforia, vaikka osa onkin. Sen lisäksi, että voimme sanoa taideteoksen olevan surullinen, voimme myös sanoa sen ilmaisevan surullisuutta. Tässä suhteessa taideteoksen kuvaaminen surullisena ei ole pelkkä metafora vaan se on kuvaus

teoksen sisällöstä. Toki sanomalla “taideteos on surullinen” saatetaan tarkoittaa myös sitä, että taideteos on huono ja tällöin sillä on metaforinen tarkoitus. (Gaut 2007, 70–71.)

Radikaalien autonomistien teorioissa on siltä osin eroavaisuuksia, että jotkut ottavat kantaa siihen, vaikuttavatko moraalinen ja esteettinen toisiinsa ja toiset teoreetikot käsittelevät aihetta siltä kannalta, tuleeko niiden antaa vaikuttaa toisiinsa. Esimerkiksi taiteen autonomismin puolestapuhuja Richard A. Posner käyttää artikkelissaan “Against Ethical Criticism” (1997) sanavalintoja “ei pitäisi”<sup>2</sup>, ja täten hänen artikkelinsa vaikuttaa enemmän ohjeistukselta kuin teorialta siitä, kuinka asiat ovat. Posner kirjoittaakin, että esteettinen asenne on moraalinen asenne, koska siinä korostuu avoimuus, puolueettomuus, uteliaisuus, suvaitsevaisuus ja itsensä harjaannuttaminen - kaikki liberaalin individualismin arvot. (Posner 1997, 2.) Tavallaan Posnerin ajatukset voidaan nähdä eräänlaisena radikaalin moralismin muotona, koska lopulta varsinaiset syyt esteettisen asenteen puolustukseen ovat moraaliset.

### 3.2 Radikaali moralismi

Radikaalin moralismin pääteesi on, että taide on moraalista. Kuitenkin toinen kysymys kuuluu, onko taide moraalisesti hyvää vai pahaa ja tässä radikaalin moralismin edustajien vastaukset eriävät. Esittelen seuraavaksi muutamia radikaalin moralismin kannattajia.

Varhaisimpiin filosofian historiassa tunnettuihin taidemoralisteihin kuuluu Platon, joka teoksessaan *Valtio* kuvailee oman täydellisen ja oikeudenmukaisen ihannevaltionsa ja käsittelee samassa taiteen roolia yhteiskunnassa. Tässä teoksessa Platon jakaa todellisuuden kahteen osatekijään: muuttumattomaan ideatodellisuuteen ja muuttuvaiseen reaaliolioiden todellisuuteen. Siinä missä yksittäinen reaaliolioihin kuuluva tuoli voidaan polttaa ja hävittää, ei muuttumatonta tuolin ideaa kuitenkaan voida. Näihin reaaliolioihin kuuluu kaikki luonnonoliot ja kulttuurituotteet, jotka heijastavat muuttumattomia ideoita. Kulttuurituotteiden kategoria on vielä sisäisesti jaettavissa käyttöesineisiin ja esittäviin tuotteisiin. Käyttöesineisiin esimerkiksi kuuluisi se tuoli, kun taas maalaus tuolista kuuluisi esittäviin tuotteisiin. Tällä tavalla taiteenmuodot päätyvät Platonin mielestä olemaan kopioita käyttöesineistä, jotka taasen ovat kopioita ideoista. Näin ollen taideteokset ovat kaksinkertaisia heijastuksia muuttumattomasta ideatodellisuudesta.

---

2 “should not”



Platonin mukaan taiteen moraalinen paheellisuus piilee nimenomaan siinä, että ihmiset saattavat suhtautua mimeettiseen taiteeseen liian vakavasti ja identifioitua niihin kuvitteellisiin henkilöihin, joita taide esittää. Ihmiset saattaisivat omaksua identifikaation kautta toisen roolin, mikä on Platonin mukaan jo itsessään moraalisesti epäilyttävää. Sen lisäksi, että ihmiset saattaisivat alkaa kopioimaan esimerkiksi Homeroksen kertomuksen keskenään sotivia jumalia ja heeroksia, saattaisi taide horjuttaa ihmisten omaa persoonallisuutta. Koska Platonin *Valtio*-dialogissa pääteemana on ihanneyhteiskunnan suunnittelu, halusi Platon ihmisten pysyvän vakaina. Platonin yhteiskunnassa pääosassa ovat järki, järjestys ja työnjako. Turhia ylellisyystarpeita ruokkivia ammattikuntia ei Platonin mielestä tarvittu, joten siksi erinäiset taiteilijat ei kuulu Platonin ihanneyhteiskuntaan. Platon teki kuitenkin sen myönnytyksen, että mikäli taiteenlaji ja sen sisältö tukee yhteiskuntaa ideologisesti kuin myös moraalisesti, niin silloin se voidaan sallia:

Mutta se on tiedettävä, ettei valtiomme voida hyväksyä muuta runoutta kuin jumalhymnejä ja jalojen miesten ylistyslauluja. Jos päästät sinne tuon suloiseksi maustetun runottaren, lyriikan tai epiikan hahmossa, silloin valtiossa tulevat hallitsemaan nautinto ja tuska eivätkä laki ja järki, joka aina on yhteisesti tunnustettu kaikkein parhaaksi. (Platon, *Valtio*, 607a.)

Platon siis näki taiteen sopimattomana kasvatukseen, koska taide esittää kelpaamattomia esikuvia ja se pyrkii ensisijaisesti vetoamaan tunteisiin eikä järkeen. Taide on myös tiedolliselta arvoltaan kelvotonta, koska se ainoastaan jäljittelee ideoiden jäljitelmiä. Eräänlaisena esimerkkinä tässä voisi nostaa esiin Platonin luolavertauksen: taide ei millään tavalla vapauta ihmisiä luolasta, vaan enemmänkin luo lisää harhaa, kun ihmiset tekevät näkemistään varjoista kuvia.

Ehkä eräänlaisena vastakohtana Platonille ja hänen taideajatuksilleen on kehkeytynyt teorioita, jotka Noël Carroll niputtaa nimittämänsä *utopismin* alle. Utopismin Carroll kuvaa ajattelumallina, jossa taiteen uskotaan olevan aina moraalisesti hyvää tai nostattavaa. Näistä esimerkkeinä Carroll nostaa esiin Herbert Marcusen, jonka mukaan taide on aina enkelien puolella, koska fiktion ja esittävyuden avulla taide voi näyttää, että maailma voi olla erilainen. Marcuse ja Ernest Bloch ajattelivat, että taide on aina vapauttavaa sen tavan vuoksi, miten taideteokset eroavat todellisista asioista: taide on aina vapauden puolella. Samaan tapaan Sartre ajatteli, että proosakirjallisuus on niin kiinteästi sidottuna vapauteen,

että olisi mahdotonta kuvitella hyvän romaanin suosivan missään muodossa orjuutta. (Carroll 1998a, 127.)

On myös radikaalin moralismin teorioita, joissa taiteen ajatellaan olevan moraalisesti muokattavissa. Voi siis esiintyä moraalisesti hyvää että pahaa taidetta, kyse on lähinnä ihmisen valinnasta tuottaa tietynlaisia taideteoksia. Tässä teoriassa taide siis voidaan helposti valjastaa esimerkiksi moraalikasvatuksen välineeksi ja niin tekeekin yksi tunnetuimmista taidemoralisteista Platonin ohella, nimittäin Leo Tolstoi.

Teoksessa *Mitä on taide?* (1898) Tolstoi teoksen nimen mukaisesti pohtii kysymyksiä taiteen luonteesta, sen tarkoituksesta ja vaikutuksista. Historiallisten esimerkkien kautta Tolstoi kertoo, kuinka taide on alkujaan määritelty kauneuden kautta. Kauneus taas on määritelty sellaiseksi, joka on joko subjektiivisesti nautinnollista tai objektiivisesti jotain täydellistä. Näistä molemmista seuraa Tolstoin mukaan nautintoa, joko suoraa sellaista tai sitten kiertokautta ajatuksesta jostain täydellisestä. Tätä Tolstoi kritisoi seuraavanlaisesti:

Kysymykseemme mitä on taide jolle uhrataan miljoonien ihmisten työ, kokonaisia ihmiselämiä ja jopa moraalit olemme kirjoitetuista esteetikoista saaneet vastauksia jotka kaikki palautuvat siihen että taiteen päämäärä on kauneus, kauneus puolestaan tunnustetaan siitä koituvan nautinnon välityksellä ja että taiteesta nauttiminen on hyvä ja tärkeä asia. Toisin sanoen nautinto on hyvää, koska se on nautintoa. Se mitä pidetään taiteen määritelmänä ei siis ole taiteen määritelmä ollenkaan, vaan veruke jonka avulla perustellaan sekä kaikki ne uhrat joita ihmiset toimittavat tuon kuvitteellisen taiteen nimissä että egoistinen nautiskelu ja nykyisen taiteen moraalittomuus. Ja juuri sen tähden, niin omituiselta kuin tämän sanominen tuntuukin, huolimatta taiteesta kirjoitetuista kirjavuorista täsmällistä taiteen määritelmää ei tähän mennessä ole saatu aikaan. Syynä tähän on se että taiteen käsitteen perustaksi on pantu kauneuden käsite. (Tolstoi 2000, 74.)

Kun Tolstoi on hylännyt käsityksen, että taide voitaisiin määritellä kauneuden kautta, etsii hän vastausta muualta ja muista näkökulmista. Tolstoi päätyykin kysymään, mikä on taiteen tarkoitus elämän kannalta. Millä tavoin taide vaikuttaa elämänlaatuun? Tolstoi löytää vastauksen tälle tunteesta ja kyvystä saada tunne tarttumaan toiseen ihmiseen. “Kun katsojat, kuulijat vain saavat tartunnan samasta tunteesta jonka tekijä on kokenut, niin se juuri on taidetta” (Tolstoi 2000, 79.) Tämän ajatuksen myötä Tolstoi päätyy määrittelemään taiteen hyvin laajaksi ilmiöksi, jo pelkkä arkinen tarinankerronta voi Tolstoin mukaan olla taidetta. Mutta kaikki ei suinkaan ole Tolstoin mukaan hyvää

taidetta. Tolstoi päätyikin haukkumaan suuren osan maailmantaiteesta, jopa omaa tuotantoaan.

Hyväksi taiteeksi Tolstoi mieltää sellaisen, joka ilmaisee aikansa mukaisia ihanteita. Kirjoittaessaan teostaan Venäjällä 1800-luvun loppuvaiheessa, Tolstoi näki aikansa hyvänä taiteena kristillisen taiteen, “koska se saavuttaa juuri sen päämäärän jonka aikanamme kristillis-uskonnollinen tietoisuus ihmiskunnalle asettaa” (Tolstoi 2000, 222.). Tolstoi antoi siis taiteelle välinearvollisen aseman: taiteen tulee toimia välineenä parantaa maailmaa.

Etsiessään vastausta kysymykseen “mitä on taide?”, Tolstoi päätyi ajatelmiin, kuinka taide kuuluu niihin välineisiin, millä ihmiset ovat toistensa kanssa tekemisissä. Taide on eräänlaista kommunikointia, tunteiden herättelyä. Tässä vaiheessa voidaan jo sanoa, että Tolstoi näki taiteen moraalisenä. Moraali liittyy ihmisten kommunikointiin ja kerta Tolstoille taide on tietynlaista kommunikaatiota, on taide myös moraalista. Kuitenkin siitä eteenpäin Tolstoi liikkuu tutkimuskysymyksen ulkopuolelle, siihen *millaista taiteen moraalisesti tulisi olla*. Tolstoi on tässä suhteessa rinnastettavissa Platoniin: he molemmat ajattelivat taiteen olevan kykeneväinen turmelemaan moraalisesti, mutta oikein tehtynä taide voi myös tukea heidän käsitystään hyvästä moraalista.

### 3.3 Yhteenveto radikaaleista teorioista

Keskustelu sekä radikaalin autonomismin että radikaalin moralismin ympärillä on moraalisesti latautunutta. Kyse tuntuu näissä teorioissa olevan enemmän siitä, miten taideteoksia olisi hyvä arvioida eikä siitä, miten niitä arvioidaan. Autonomistit kehottavat luopumaan moraalista ja keskittymään taideteoksen esteettisiin ominaisuuksiin, kun taas moralistit näkevät parhaaksi tulkita taideteoksen arvoa täysin moraalien kautta.

Historialliset seikat selittävät kahtiajaon syntymistä: taiteen eettinen kritiikki nähtiin ongelmattomana antiikin ajoista 1700-luvulle saakka, kunnes taiteen autonomismin syntyyn ja suosioon vaikutti osaltaan tarve suojautua moralistiseksi koetulta sensuurilta ja 1800-luvun porvarillisen kulttuurin tavalta arvioida kaikkea rahassa (Jula 2007, 12). Radikaalien teorioiden korostuminen 1800-luvulla kuvastaa juurikin tuon vuosisadan henkeä. Useita ideologeja syntyi ja myös taiteelle haluttiin löytää oma, uudelleen määritelty paikkansa. Keskustelu taiteen tehtävästä on väkisin poliittisesti latautunutta, vaikka taide nimenomaan haluttaisiin radikaalissa autonomismissa politiikasta erottaa.

1900-luvulle tultaessa filosofinen keskustelu esteettisen ja moraalisen suhteesta on jatkunut analyyttisempänä. Aihe on jäänyt pienemmälle huomiolle, vaikka siitä ollaankin kirjoitettu melko runsaasti. Näihin nykyaikaisiin filosofiin kuuluvat muun muassa Wayne Booth, Gregory Currie, Richard Eldridge, Martha Nussbaum ja Hilary Putnam. Useimmat heistä keskittyvät tarkastelemaan moraalisen ja esteettisen suhdetta nimenomaan narratiivisissa taiteissa. Nykyaikaiset taideteoreetikot ovat myös pyrkineet pienentämään kuilua moraalisen ja esteettisen välillä, mikä 1700- ja 1800-luvuilla syntyi. Tästä esimerkkinä toimivat maltillisemmat teorit, joista tarkastelen seuraavaksi kolmea eri näkemystä laajemmin.

## 4. Kohtuulliset teoriat

Edellä käsiteltyjen ääripääteorioiden, radikaalin moralismin ja radikaalin autonomismin, väliin mahtuu maltillisempia nykyaikaisia teorioita, jotka keskittyvät enemmän tutkimaan sitä, kuinka moraalinen ja esteettinen mahdollisesti vaikuttavat toisiinsa taideteoksessa ja sen arvioinnissa. Lähtökohtaisesti näiden niin kutsuttujen ”kohtuullisten” teoreetikkojen tapa käsitellä tätä teemaa on erilainen suhteessa radikaaleihin teoreetikoihin. Kohtuullisten teorioiden kohdalla ei niinkään pyritä selvittämään, millaista taiteen *tulisi* olla tai millainen yhteiskunnallinen rooli sillä olisi oltava. Enemmänkin kohtuullisissa teorioissa pyritään argumentoimaan sen puolesta, kuinka asioiden laita on: vaikuttavatko moraalinen ja esteettinen toisiinsa ja jos kyllä, niin kuinka. Yhteistä näille kohtuullisille teorioille on myös käsitys, että taideteoksen taiteellinen arvo voi koostua useammasta kuin yhdestä arvosta. Näkemykset kuitenkin poikkeavat siinä, vaikuttavatko nuo arvot toisiinsa.

Keskityn tutkielmassani esittelemään kolme erilaista teoriaa, joista kukin on sijoitettavissa kohtuullisten teorioiden alle. Näistä Noël Carroll esittää, että taideteoksen moraaliset arvostelmat vaikuttavat joskus teoksen esteettisiin arvostelmiin, kun taas Berys Gaut toteaa, että moraaliset arvostelmat vaikuttavat aina teoksen esteettiseen puoleen, mikäli teoksessa moraalisia arvostelmia esiintyy. Anderson ja Dean esittävät hiukan poikkeavasti, että taideteoksissa saattaa kyllä olla sekä moraalisia että esteettisiä ominaisuuksia, mutta nämä ovat arvoina erilliset eivätkä siis vaikuta toisiinsa.

Koska kunkin teorian käsittely on lukuna laaja, olen sijoittanut teoriat omiksi pääluvuiksi mutta huomattavaa kuitenkin on, että kaikki kolme teoriaa katsotaan tietyn kategorian alle eli kohtuullisiksi teorioiksi.

## 5. Noël Carroll: kohtuullinen moralismi

Noël Carroll on vuonna 1947 syntynyt yhdysvaltalainen filosofi, joka on tehnyt mittavan uran taidefilosofian kentällä. Carroll tunnetaan parhaiten elokuvateoreetikkona ja populaaritaiteen tutkijana, mutta hän on sivunnut useita taidefilosofian teemoja akateemisissa artikkeleissaan. Yksi hänen puhutuimmista artikkeleistaan lienee vuonna 1996 julkaistu ”Moderate Moralism”, jossa Carroll esittelee teoriansa kohtuullisesta moralismista. Tähän teoriaan Carroll palaa uudelleen myöhemmissä artikkeleissaan ”Art, Narrative and Moral Understanding” (1998) sekä ”Moderate Moralism versus Moderate Autonomism” (1998), joissa hän ottaa kantaa hänen teoriaansa kohtaan esitettyihin vasta-argumentteihin.

Carrollin kohtuullisen moralismin pääteesi on, että taideteoksen moraaliset arvostelmat saattavat jossain tapauksissa vaikuttaa heikentävästi tai vahventavasti taideteoksen esteettisiin arvostelmiin. Kohtuullisen moralismin mukaan on siis olemassa sekä moraalisia että esteettisiä arvoja taiteessa ja joskus nämä vaikuttavat toisiinsa. Carroll on hyvin tarkka teoriansa ”kohtuullisuudesta” ja hän usein korostaakin, että hänen ainoa tarkoituksensa on todistaa, että moraalit joskus vaikuttaa taideteoksen esteettiseen puoleen. Muita motiiveja Carrollilla ei teoriansa suhteen ole.

Kun pyritään selvittämään, kuinka Carrollin teoria rakentuu, on ensiksi purettava hänen vastaväitteensä vastustajilleen ja tätä kautta nostettava esiin, mitä kohtuullinen moralismi on. Selkeyden vuoksi olen jakanut erinäiset keskustelukentät omiin alalukuihinsa.

### 5.1 Kohtuullinen moralismi vs. autonomismi

Aikaisemmin radikaalin autonomismin yhteydessä käsittelin yhteisen nimittäjän argumenttia, jolla autonomistit puoltavat kantaansa. Argumentin mukaan taidetta tulisi arvioida sellaisen ominaisuuden mukaan, minkä kaikki taideteokset jakavat keskenään. Moraali se ei voi olla, koska kaikki taideteokset eivät sisällä moraalisia ominaisuuksia. Carrollin mielestä kyseinen argumentti on harhauttava, koska siitä johdetaan päätelmä, että mitään taideteoksia ei voitaisi arvioida moraalisesti, kun Carrollin mielestä se voi korkeintaan argumentoida sen puolesta, että on joitain taideteoksia, joita ei voida arvioida

moraalisin perustein. Carroll antaa kuvailevan esimerkin: Joillekin veitsille terävyys on olennainen ominaisuus, esimerkiksi lihaveitsen toimivuudessa terävyys on merkittävä seikka, mutta voiveitsessä terävyydellä ei ole erityisemmin merkitystä. Terävyydellä ei siis voida arvioida kaikkia veitsiä, samaan tapaan kuin moraalilla ei voida arvioida kaikki taideteoksia. Terävyys ja moraalit saattavat kuitenkin paikoin olla sopivia arviointimittareita. (Carroll 2000, 357.)

Carroll ei kiellä, etteikö voisi olla jotain sellaista ominaisuutta, jonka kaikki taideteokset jakavat mutta esittää kuitenkin mahdollisuuden, että tästä huolimatta voi olla muitakin arviointimenetelmiä, jonka osa taideteoksista jakaa. Carroll myös kysyy, miksi pitäisi olla sellaista ominaisuutta, joka on kaikille taideteoksille yhteinen? Mitä Sex Pistols, Egyptin pyramidit ja Rembrandtin taulu voisivat jakaa keskenään? (Carroll 2000, 358.)

Carrollin ihmetys on toki ymmärrettävää, mutta niin on mielestäni sekin ajatus, että taideteoksille pyritään löytämään jokin yhteinen nimittäjä. Jokin ominaisuus, mikä niputtaa kaikki taideteokset saman "taide"-käsitteen alle. Esimerkiksi Carrollin omassa veitsiesimerkissä ihminen kuitenkin käsittää veitseksi sellaisen objektin, jossa on tietynlaista muotoa ja/tai sitä käytetään tietyin tavoin. Kun pyritään selvittämään, mikä tekee taiteesta taidetta, tehtävä on huomattavasti monimutkaisempi ja aiheesta käydään omaa keskusteluaan. Useimmat taiteen autonomismin kannattajat sanovat taiteen määräytyvän esteettisen kokemuksen kautta.

Carroll esittää vastakysymyksen: mitä on esteettinen kokemus? Jos autonomistit sanovat sen esiintyvän muodossa ja sen kokemisessa, niin kuinka he selittävät John Cagen 4'33'' kaltaiset teokset. (Carroll 2000, 358.) Esteettinen kokemus taideteoksien yhteisenä nimittäjänä on kieltämättä ongelmallinen, mutta Carrollin vasta-argumenttina käytetty John Cagen taideteos ei ole tässä kohtaa täysin osuva. Vaikka John Cagen teoksessa ei kuulu mitään ääntä, niin teoksena siinä huomio kiinnittyy kuitenkin nimenomaan sen muotoon. Pianisti kävelee pianonsa ääreen, aukaisee sen kannen ja jonkin ajan päästä sulkee sen painamatta yhtään kosketinta. Itsessään pelkästään auditiivisena kokemuksena kyseinen teos olisi hankala ellei jollain tavalla ilmaista, milloin teos alkaa ja milloin se päättyy. Mutta esteettinen kokemus erikoisine muotoineen se on silti, vaikka "musikaalinen" teos sisältää pelkkää hiljaisuutta.

Osa autonomisteista keskittyy selittämään esteettistä kokemusta sen luonteella. Yksi heistä on muun muassa Peter McCormick, jonka mukaan esteettinen kokemus eroaa muista kokemuksista siinä, että esteettistä kokemusta arvostetaan sen itsensä takia. Tämän ajattelutavan myötä taideteoksia arvioitaisiin niiden kyvyn mukaan tuottaa muista tekijöistä riippumaton esteettinen kokemus. (McCormick 1983, 399-410.)

Carrollin mukaan tällainenkin perusta on ongelmallinen, koska kaikkia taideteoksia ei olla suinkaan tehty niin, että esteettisen kokemuksen luominen olisi päämääränä. Näistä esimerkkeinä toimii mm. heimokuvat, joilla on ensisijaisesti muita tarkoituksia kuin esteettinen kokemus itsessään. Jos autonomistit päättävät jättää vaatimuksen esteettisen kokemuksen tarkoituksenmukaisuudesta pois, niin silloin heidän ongelmakseen tulee vastata siihen, kuinka sitten taideteoksiin liitettävä esteettinen kokemus eroaa muista kokemuksista. Kuinka taide eroaisi niistä esteettisistä kokemuksista, mitä saadaan vesiputouksista, linnunlaulusta jne.? (Carroll 2000, 358–359.)

Carroll kritisoi muutenkin käsitystä “taidetta taiteen vuoksi”, koska selvästikin on hyvin paljon sellaista taidetta, millä on tai on ollut muita tavoitteita kuin taiteena oleminen. Esimerkiksi Ellora-luolan kaiverrukset ja maalaukset tehtiin siinä tarkoituksessa, että ne kuvaavat Gautaman tärkeitä elämäntapahtumia ja niiden opetuksia. Nämä eivät ole niinkään taidetta taiteen vuoksi, vaan taidetta uskonnon ja etiikan opettamisen vuoksi. Vastaavia esimerkkejä löytyy taidehistoriasta useita. (Carroll 2000, 359.)

Taidetta ei pidä sijoittaa myöskään pelkästään moraalisen arvioinnin alle, Carroll huomauttaa. Kaikki taideteokset eivät ole moraalisesti arvioitavissa. Toisekseen nekin taideteokset, jotka sopivat moraalisen arvioinnin alle, on mahdollisesti arvioitavissa myös muilla menetelmillä, esimerkiksi formaalit ulottuvuudet saattavat vaatia erillistä arviointia. Näinpä ollen Carrollin mielestä on väärin olettaa, että taiteen moraalinen arviointi alistaisi taiteen ainoastaan moraalille ja laiminlöisi muita taideteoksen ominaisuuksia. Tämä selittäisi myös sen, kuinka jokin moraaliton taideteos saattaa olla ansiokas muiden onnistuneiden ominaisuuksiensa vuoksi. Samaan tapaan teknisesti puutteellinen taideteos voi nostaa arvoaan moraalisisältönsä kautta. (Carroll 2000, 359–360.)

Carroll antaa päteviä argumentteja ääriteorioita, radikaalia moralismia ja radikaalia autonomismia vastaan. Carrollin ohella on kuitenkin olemassa muitakin niin kutsuttuja



kohtuullisia teoreetikkoja, joiden näkemykset poikkeavat toisistaan. Autonomistien joukossakin on ajattelijoita, jotka hyväksyvät Carrollin teorian väitteet tiettyyn rajaan saakka: näitä kutsutaan kohtuullisen autonomismin edustajiksi. Kohtuullisessa autonomiassa hyväksytään ajatus, että on sekä moraalista että esteettistä arviointia, joka kohdistetaan taideteokseen, mutta heidän mukaansa nämä ovat toisistaan täysin erillisiä eivätkä siten vaikuta toistensa arvoihin. Taideteos voi olla moraalisesti ansiokas, esteettisesti arvoton tai toisinpäin. Taideteos voi olla myös molemmilta osin joko ansiokas tai arvoton. Mitään yhteisarviota ei moraalista ja esteettisestä kuitenkaan synny.

Kohtuullisen autonomismin edustajat puolustautuvat esittämällä, että Carrollin mainitsemat virheet voidaan kategorisoida kahteen luokkaan: 1. Esteettisiin virheisiin, joiden mukaan taideteokset esittelevät psykologisia ongelmia, jotka yleisö nostaa esiin. 2. Moraalisiin ongelmiin, joiden mukaan taideteokset heijastavat pahaan näkökulmaa. Autonomistien mukaan Carroll on puhunut ainoastaan ensimmäisestä kategoriasta, mikä ei todista, että jokin olisi esteettinen virhe vain sen takia, koska se edustaa pahaan. Autonomistien mielestä kyse on enemmänkin yleisön psykologiasta kuin taideteoksesta. Kohtuullisen autonomismin edustajat pysyvät kannassaan, että esteettiset ja moraaliset arvioinnit täytyy pitää erillään. (Carroll 1996, 234.)

Carroll myöntää yleisön psykologian olevan vaikuttavassa roolissa: yleisön jäsenet ovat psykologisesti kyvyttömiä suhtautumaan moraalisesti tietyllä tavalla. Carroll ei kuitenkaan usko, että tätä kyvyttömyyttä voitaisiin erottaa pahuudesta itsestään. Yleisö saattaa olla kyvyttömiä suhtautumaan tietyllä tavalla, koska se mitä heille esitetään on paha. Tämä on myös syy, miksi työ on esteettisesti virheellinen: se epäonnistuu psykologisessa käsitysmielessä. Sama syy saattaa toimia myös moraalisenä virheenä. Täten kohtuullinen autonomismi epäonnistuisi erottamaan esteettisyyden ja moraalisuuden toisistaan. (Carroll 1996, 235.)

Carroll nostaa argumenttinsa tueksi Kendall Waltonin huomautuksen siitä, miten taiteen kokijat ovat osittain joustamattomia moraalin suhteen. Taiteen kokija pystyy esimerkiksi kuvittelemaan fiktiivisen todellisuuden, missä objektit liikkuvat valoa nopeammin mutta sellaisen todellisuuden kuvittelu ja varsinkin hyväksyminen, missä viattomien murhaaminen on hyvää ja oikein, on huomattavasti hankalampaa ellei jopa mahdotonta. Näin ollen taideteokset, jotka sisältävät virheellisiä moraalikäsitteitä, saattavat

epäonnistua, koska teoksien edustamat moraaliset virheet tekevät niistä mahdottomia kokijalle ja siten teoksissa ei toteudu taiteilijan omat esteettiset sitoumukset. (Carroll 1996, 233–234.)

Kohtuullisen autonomismin edustajat kieltävät myös, että moraaliset vahvuudet vaikuttaisivat esteettiseen arvoon kohottavasti. Useimmat autonomistit sanovat, että taiteen tulee kiehtoa ja vetää puoleensa. Tätä ajatusta hyödyntämällä Carroll pyrkii todistamaan, kuinka moraaliset vahvuudet saattavat nostaa esteettisiä vahvuuksia. Carroll jatkaa narratiivisten taiteiden esimerkeillä: Usein kirjailijat pyrkivät pitämään lukijan mielenkiintoa yllä vaikuttamalla hänen moraalitajuun ja tunteisiin. Tunteiden herättäminen ei välttämättä ole kirjailijan ensimmäinen päämäärä, mutta sen avulla huomio kiinnitetään teokseen itse teoksen vuoksi. Teoksen esteettinen arvostaminen vaatii teoksen tarinan seuraamista ja seuraaminen vaatii taasen moraalitajua ja tunteita. Useimmiten tarina vetää lukijan sitä syvemmälle, mitä enemmän hän on mukana tunteellisesti ja tämä tekee tarinasta onnistuneemman myös esteettisessä mielessä. (Carroll 1996, 235–236.)

On huomioitava, että Carroll ei pyri väittämään, että taideteokset, jotka käsittelevät moraalisesti kiistanalaisia tai pahoja aiheita, olisivat automaattisesti virheellisiä tai puutteellisia moraaliselta ja esteettiseltä arvoltaan. Pedofiliaa käsittelevä taideteos saattaa olla ansiokas, mikäli sen tekijä on ennakoinut yleisön suhtautumisen siihen ja taideteos onnistuu tarkoituksiensa esiintuomisessa. Jos taas näytelmässä pyrittäisiin kuvaamaan historiallinen Hitler ”sääliä ja myötätuntoa herättävänä henkilönä”, olisi näytelmä todennäköisesti esteettisesti epäonnistunut, sillä yleisö tuskin osaisi suhtautua näytelmään kyseisellä tavalla. Tällaisissa tapauksissa moraalinen merkitys ja esteettinen arvo ovat erottamattomia ja siten moraalinen sisältö johtaa taiteellisiin puutteisiin. (Carroll 1996, 233.)

## 5.2 Kohtuullinen moralismi vs. kognitiivinen triviaalius

Kohtuullisen moralismin vastustajat väittävät, että taideteoksista voi oppia ainoastaan moraalisia truismeja. Harva lukija oppii *Rikos ja rangaistus* -romaanista, että murha on väärin. Saattaa olla jopa niin, että lukijan täytyy tietää murhan olevan väärin, jotta hän voi ymmärtää romaania. Tästä lähtökohdasta käsin voitaisiin ajatella, että taide ei opeta

moraalia. Taideteokset eivät ole lähde moraaliselle kasvatukselle, vaan ne tuntuvat olevan enemmänkin riippuvaisia moraalisesti tietoisista ihmisistä. (Carroll 1996, 229–230.)

Artikkelissaan “Art and Ethical Criticism: An overview of Recent Directions of Research” Carroll esittelee kolme eri tapaa argumentoida kognitiivista triviaaliutta vastaan. Carroll käyttää tässä yhteydessä kognitiivisen triviaaliuden edustajasta sanaa “skeptikko”, mikä viitanee henkilön epäluuloon moraalin merkityksestä taiteeseen. Selvennyksen vuoksi käytän tuota samaa käsitettä ja jaan nuo kolme tapaa omiin alalukuihinsa.

### 5.2.1 Tuttavuuslähestymistapa

Yksi ja ensimmäinen tapa olisi puolustautua väittämällä, että skeptikoiden käsitys tiedon laadusta on liian kapea. Tätä Carroll nimittää “tuttavuuslähestymistavaksi”<sup>3</sup>. Jos joku sanoo *Setä Tuomon tupa* -romaanissa kuvaillun neekeriorjuuden olevan väärin, niin skeptikot saattavat vastata tähän: 1. Se oli jo moraalisesti sensitiivisten lukijoiden tiedossa ennen romaanin julkaisua. 2. Se on tietoa, joka on todettu tai voitaisiin todeta muussakin kuin taiteellisessa formaatissa. 3. Romaani tuskin tuota todistaa, koska sen tapahtumat ovat keksittyjä. Moraalipuolustaja saattaisi hyväksyä kaikki edellä mainitut seikat, mutta huomauttaisi, että romaani tarjoaa kuitenkin tietoa siitä, millaista orjuus oli. Taiteentekijät saattavat tarinankerronnallaan onnistua kuvittamaan lukijan mielikuvitusta ja koskettamaan tämän tunteita siten, että taiteenkokija saa kiinni siitä, millaista olisi ollut esimerkiksi elää orjuudessa. Samoin on eri juttu sanoa, että Mumbain tiet ovat ruuhkaiset kuin antaa siitä yksityiskohtainen kuvaus. Carroll myöntää, että taiteesta ei ole kilpailijaksi tieteelle suhteessa tietoon jostakin<sup>4</sup>, mutta taide tarjoaa kuitenkin tietoa siitä, millaista jokin on tai olisi<sup>5</sup>. (Carroll 2000, 361–362.)

Teoria, että taide voisi tarjota tietoa siitä, millaista jokin on tai olisi, kohtaa kuitenkin haasteita. Mikä tarkalleen voidaan laskea tuollaiseksi tiedoksi? Millaiset ehdot täytyy toteutua, että jokin voidaan ajatella tiedoksi siitä, millainen X on? Keskittykö tällainen tieto hahmoihin vai tilanteisiin; opitaanko romaaneista, millaista olisi olla jokin hahmo vai kuinka itse käyttäytyisi hahmon tilanteessa? Lisäksi jos taidetta verrataan todelliseen elämään, niin harvemmin henkilö tietää niin paljon toisista henkilöistä tai eri tilanteista

---

3 “acquaintance approach”

4 “knowledge that”

5 “knowledge of what such and such is or would be like”

kuin mitä romaani kuvailee - kuinka siis osaisimme liittää fiktiosta saatua tietoa todelliseen elämään? Skeptikko myös kysyisi, miksi ylipäänsä yrittää liittää, kun fiktiossa kaikki on keksittyä. Tarjoaako fiktio minkäänlaisia todisteita siitä, että todellisuudessa asiat menisivät samalla tavalla? (Carroll 2000, 363–364.)

On hienoa huomata, että Carroll itse on tietoinen näistä ongelmakohdista, mutta hän ei paneudu niihin kovinkaan syvällisesti. Enemminkin tässä yhteydessä tuntuu siltä, että Carroll on itse hypännyt skeptikkojen puolelle ja muutenkin teksti antaa käsityksen, että Carroll puhuu joistain ulkopuolisista teoreetikoista, joihin ei itseään niin voimakkaasti laske. Carroll jättääkin lukijansa pohtimaan äsken esittämiään kysymyksiä ja siirtyy toiseen argumentointitapaan, minkä Carroll nimeää “mullistuksen lähestymistavaksi”<sup>6</sup>.

### 5.2.2 Mullistuksen lähestymistapa

Vasta-argumenttina skeptikoille voidaan myös esittää, kuinka taide on välillä rikkonut moraalinormeja: alkuun julkisesti paheksuttavasta taiteesta onkin saattanut ajan myötä tulla ylistetty. Taideteokset ovat osittain hajotuksen kautta luoneet uusia moraalinormeja. Skeptikot sanoisivat tämän vain heijastelevan yhteiskunnassa jo valmiiksi kytenyttä ilmapiiriä. Tällöin taideteoksien tieto on korkeintaan ollut kierrätettyä tietoa: taiteilija ei ole sitä keksinyt, korkeintaan vain liittänyt tiedon toisenlaiseen välineeseen eli taideteokseen. (Carroll 2000, 365.)

Carrollin mielestä tuo argumentti tuntuu kuitenkin irrelevantilta. Vaikka olisikin niin, että taiteilijat käyttää uudelleen tietoa, niin ottaen huomioon sen kontekstin, missä taiteilijat työskentelevät, Carrollin mielestä on oikein sanoa, että taiteilijat esittelevät uusia moraalisia oivalluksia. Kun nuo oivallukset haastavat moraalinormeja ja laittavat taiteenkokijat miettimään omia moraaliuskomuksiaan, on Carrollista oikein väittää, että tuollaisissa tapauksissa taide on moraalisesti kasvattavaa. Näin Carroll korostaa, että taideteokset eivät ainoastaan vain esitä moraalisia truismeja, vaan taide myös kyseenalaistaa niitä ja joissakin tapauksissa laittaa ihmiset mahdollisesti etsimään truismit uudelleen. (Carroll 2000, 365.)

Jälleen Carroll nostaa esiin myös puolustuksen heikkouksia: tällainen lähestymistapa sopii ainoastaan tietynlaisiin, moraalinormeja ravisteleviin, taideteoksiin. Mutta suuri osa

---

<sup>6</sup> “subversion approach”

taideteoksista ei ole moraalisesti radikaaleja. Mitä sanottavaa moraalipuoltajalla on näistä muista töistä? Carroll toteaaakin, että lähestymistapa ei ole riittävän kokonaisvaltainen. (Carroll 2000, 366.)

### 5.2.3 Kultivoinnin lähestymistapa

Carroll jatkaa kolmanteen argumentointitapaan, mitä hän kutsuu kultivoinnin lähestymistavaksi<sup>7</sup>. Siinä missä tuttavuuslähestymistavassa kritisoitiin skeptikkojen kapeaa tiedon ymmärtämistä, kritisoidaan kultivoinnin lähestymistavassa skeptikkojen kapeaa käsitystä kasvatuksesta. Skeptikot ymmärtävät kasvatuksen sellaisena, minkä avulla saavutetaan propositioita moraalista elämästä. Kultivoinnin lähestymistavassa kasvatukseen sisällytetään laajemmin asioita, kuten mielikuvituksen ja tunteiden kehittämistä, moraalisen tajunnan harjoittamista ja hienosäätöä. (Carroll 2000, 366.)

Esimerkiksi suurin osa fiktiosta pitää yleisön mielenkiintoa yllä luomalla heille tilanteita, missä yleisö harjoittaa jatkuvaa eettistä arvioimista. Teoksen hahmoista ja tilanteista kehoitetaan tekemään moraalisia arvioita. Todellisessa elämässä tällainen arviointi on ajoittaista, mutta narratiivisessa fiktiossa kokonaisvaltaista. Näin ollen narratiivinen fiktio voi kehittää ja pitää yllä ihmisten moraaliarvioinnin tajuja. (Carroll 2000, 366–367.)

Usein taiteesta ihmisille tulee erinäisiä tunteellisia reaktioita. Tunteille taasen on omat kriteerinsä ja usein nuo kriteerit pohjautuu moraalisiin. Altistuminen tietynlaiselle taiteelle saattaa herkistää oikeille syille ja tunteiden objekteille. Taideteokset saattavat muokata ja laajentaa käsityksiä siten, että esimerkiksi AIDSiin sairastuneisiin suhtaudutaan surun kautta, kun aikaisemmin heihin on asennoiduttu välinpitämättömästi tai jopa vihamielisesti. (Carroll 2000, 367.)

Kultivoinnin lähestymistapa on rinnastettavissa tuttavuuslähestymistapaan: molemmissa taiteenkokija voi taiteen ja mielikuvituksensa kautta saavuttaa tietoa, millaista jokin olisi. Mutta kultivoinnin lähestymistavassa ei väitetä, että taideteoksista voitaisiin ottaa suoranaisia moraaliohjeita oikeaan elämään ja yksittäisiin tapauksiin. Sen sijaan taiteen ajatellaan yleisesti tarjoavan moraalista peilikuvaa, minkä kautta pohdiskella moraalisia ulottuvuuksia elämässä. Esimerkiksi logiikan harjoittaminen saattaa edesauttaa henkilöä ratkaisemaan muita loogisia ongelmia, samaan tapaan moraalin käsittely taiteen kautta voi

---

<sup>7</sup> “cultivation approach”

edesauttaa käsittelemään moraalisia ongelmia ja tapauksia elämässä. (Carroll 2000, 367–368.)

Carroll kirjoittaa, että skeptikko edelleen huomauttaisi, että taide ei tarjoa muuta kuin moraalisia truismeja. Kultivoinnin lähestymistavan edustajat eivät tätä kielläkään, koska heidän mukaansa taide tosiaan harvoin tarjoaa uusia moraalisia elämänohjeita ja konsepteja, mutta taide kuitenkin voi opettaa, kuinka noita ohjeita ja konsepteja tulisi hyödyntää. Tämä selittäisi, miksi jotkut moraalisesti kyseenalaiset teokset saattavat olla myös arvostettavia: moraaliset ristiriidat voivat kasvatuksellisessa mielessä olla ansiokkaita. (Carroll 2000, 369.)

Carrollin teksti antaa ymmärtää, että Carroll itse kuuluu heihin, jotka kannattavat kultivoinnin lähestymistapaa.

### 5.3 Kohtuullinen moralismi vs. antikonsekventialismi

Antikonsekventialismissa kritiikki kiinnitetään siihen, että taidemoralismin kannattajat tuntuvat puhuvan taideteoksista siten kuin he tietäisivät, miten kukin taideteos vaikuttaa yleisönsä. Esimerkiksi väkivaltaisia elokuvia saatetaan paheksua, koska niiden katsotaan kehottavan väkivaltaiseen toimintaan. Platonista lähtien taidetta onkin kritisoitu vedoten niihin negatiivisiin vaikutuksiin, mitä se saattaa tuottaa. Kuitenkaan varsinaista todistusaineistoa tällaisesta taiteen vaikuttavasta voimasta ei ole. Viime vuosina väkivalta mediassa on lisääntynyt, mutta rikostilastot teollisuusvaltioissa laskeneet - selvää yhteyttä ei siis näyttäisi olevan. (Carroll 2000, 355.)

Radikaali muoto antikonsekventialismista kärjistyy siihen, että jos ei pystytä todistamaan, että taiteella on todellisia käytöksellisiä vaikutuksia ihmisiin, niin silloin on turhaa myöskään arvioida taidetta moraalisesti. Tätä kautta antikonsekventialismi yhdistää voimansa autonomismin kanssa ja esittää, että eettisiä standardeja ei pitäisi tuoda estetiikan alueelle. (Carroll 2000, 356.)

Taiteen moraalista arviointia ei kuitenkaan tarvitse Carrollin mukaan punnita taideteoksen käytöksellisten vaikutuksien kautta, vaan sen moraalisen kokemuksen, minkä taideteos saattaa tarjota. Fiktio yleensä laittaa taidekokijan suorittamaan jatkuvaa moraalista arviointia. Tästä prosessista voidaan arvioida, harjoittaako tai syventääkö taideteos

moraalia asianmukaisesti, saako se moraalisesti hämilleen tai vääristääkö se moraalisia tunteita. Varsinaisilla suorilla käytökseen vaikuttavilla seurauksilla ei Carrollin mukaan ole merkitystä, mikäli moraalinen arviointi suoritetaan kultivoinnin lähestymistavan mukaisesti eli sen kautta, kuinka taideteos kasvattaa moraalisesti. (Carroll 2000, 370.)

Koska pääpaino on tässä yhteydessä taideteoksen kokemuksellisuudessa, ottaa Carroll käsittelyyn “simulaatioteoristi” Gregory Currien. Simulaatioteoristi uskoo, että fiktio laittaa yleisön kuvittelemaan erilaisia tilanteita, mitä fiktio esittää. Mielikuvitus on Currien mukaan kuitenkin samassa simulaatio. Eli kokemus jonkin romaanin lukemisesta on samassa simulaatio siitä, kuinka meidän tapaisemme henkilö, jolla on samat uskomukset ja halut, reagoi taiteentekijän luomaan maailmaan. Currie jakaa vielä simulaation kahteen: primaariseen ja sekundaariseen. Primaarinen mielikuvitus simuloi tekstin antamia propositioita. Jos tekstissä lukee “talo oli tehty tiilestä”, niin henkilö kuvittelee talon, joka on tehty tiilestä. Sekundaarinen mielikuvitus koskettaa fiktion hahmojen kokemuksia ja nämä ovat nimenomaan relevantteja moraalikritismin kannalta. (Carroll 2000, 371.)

Simulaatioteorian mukaan yksilöt ymmärtävät toisiaan oikeassa elämässä simulaation kautta. Laittamalla itsensä toisen sijaan voidaan ymmärtää paremmin toisen käytöstä, puhetapaa, motiiveja jne. Sama pätee fiktion hahmoihin: kuvittelemalla itsensä heidän tilanteeseensa, avautuu tarinakin paremmin. (Carroll 2000, 372.)

Carroll nostaa simulaatioteorian esille siksi, koska teoriaa voi hyödyntää vastaargumenttina antikonsekventialismille. Simulaation kautta voidaan kuvitella myös tulevaisuuden itseämme. Sitä voidaan käyttää hyödyksi tulevaisuuden suunnittelussa. Jos joku harkitsee kavaltamista, niin hän voi kuvitella, millaista olisi olla kavaltaja. Voisiko hän elää mukavasti rikkaana vai kärsisikö hän omantunnon tuskista? Fiktio tarjoaa nimenomaan kirjoittajan taitojen mukaisia tarinoita, joista osa saattaa olla opettavaisempia ja mukaansatempaavampia, kuin mitä itse osaisimme tuottaa. Fiktiivisten henkilöiden kautta koettu simulaatio tarjoaa siis tietoa siitä, millaista olisi toimia tietynlaisissa tilanteissa ja tämä on olennaista käytännölliselle ja moraalille päättelylle. (Carroll 2000, 372.)

Moraalisen kokemuksen arviointi tuntuu kuitenkin käsitteellisesti melko hankalalta. Kuinka oikeasti erottaa, millä tavalla jokin taideteos vaikuttaa kokemuksellisesti? Osaako

edes kokija selittää ja eritellä kokemustaan? Millä kriteerein prosessista arvioitaisiin, harjoittaako tai syventääkö taideteos moraalialueen asianmukaisesti? Ja ennen kaikkea: kuka määrittelee, mitä on “asianmukainen moraalialue”? Kuinka pitkällä aikavälillä näitä arvioita tehtäisiin? Usein kun on niin, että moraalikäsitteet saattavat tosiaan muuttua laajassakin mielessä ajan kuluessa. Vaikuttaisi siis siltä, että moraalialueen kokemuksen arviointi on myös hyvin ongelmallista.

#### 5.4 Tiivistys ja teorian ongelmakohtia

Kiteytettynä kohtuullinen moralismi rakentuu siis ajatuksista, että taideteoksen moraalialueet vahvuudet tai heikkoudet saattavat joskus vaikuttaa taideteoksen esteettisiin vahvuuksiin ja heikkouksiin, mutta ei suinkaan kaikissa tapauksissa. Carrollin mukaan taiteen perimmäinen tarkoitus ja tavoite on tulla omaksumiksi. Jos siis taideteoksessa on sellaista sisältöä, mikä vaikeuttaa taideteoksen omaksumista, niin silloin siinä esiintyy esteettinen virhe. Tässä suhteessa Carrollin teoria voidaan tulkita niin, että moraalialueen taiteessa ei ole mitään huonoa tai pahaa, kunhan se ei ole ristiriidassa taiteenkokijoiden moraalikäsitteiden kanssa. Oliver Conolly huomauttaakin artikkelissaan “Ethicism and Moderate Moralism”, että Carrollin teoria on tässä mielessä välineellinen: taideteoksen moraalialueen sisältöä suhteutetaan siihen, miten se edesauttaa tai hankaloittaa taideteoksen sisällön omaksumista (2000, 305–306).

Myös Matthew Kieran tuo osuvasti esiin kohtuullisen moralismin ongelmia artikkelissaan “In Defence of the Ethical Evaluation of Narrative Art” (2001). Keskeinen ongelma Carrollin teoriassa on juurikin siinä, että taideteoksen moraalialueet itsessään eivät ole merkittävässä roolissa vaan enemmänkin keskeistä on, kuinka moraalialueet ominaisuudet vaikuttavat yleisön tapaan vastaanottaa taideteos. Kieran ottaa esimerkikseen aseena, jolla voi olla useita eri tarkoituksia. Ase voidaan tehdä siten, että sen tarkoitus on toimia hyvin aseena. Ase voidaan tehdä myöskin sisustuselementiksi, jolloin aseena on tärkeää näyttää tietynlaiselta sen sijaan, että se toimisi tietyllä tavalla. Ei voida kuitenkaan sanoa, että aseille itsessään olisi tärkeää näyttää tietynlaiselta. Carroll tuntuu siis pitävän merkittävänä sitä, onnistuuko taideteos kiehtomaan ja tämä on esteettinen seikka. Mutta se, sisältääkö teos moraalialueen viiallisen perspektiivin vai ei, on käsitteellisesti erillinen asia. (Kieran 2001, 27.)



Koska Carroll käsittelee paljon yleisön kykyä vastaanottaa teos, on tarkasteltava myös yleisöä. Vaikka yleisesti näyttääkin siltä, että taiteen kokijoiden olisi vaikea hyväksyä sellaista teosta, missä esimerkiksi murhaaminen on moraalisesti oikein, niin silti näyttäisi siltä, että tällaisiakin taiteenkokijoita löytyy. Voi olla, että joku yleisön jäsen jakaa taideteoksen vääräksi katsotun moraaliasenteen tai sitten yleisö voi tietoisesti pyrkiä omaksumaan tuon asenteen taidekokemuksen ajaksi, vaikka jo siitä syystä, että taidekokemus olisi miellyttävämpi. Jos siis näitä tapauksia tarkastellaan kohtuullisen moralismin kautta, niin silloin moraaliset viat - jos niitä siksi tässä yhteydessä voi edes kutsua - olisivat irrelevantteja, koska ne eivät vaikuta negatiivisesti yleisön kykyyn omaksua taideteos. Tämän voi nähdä äärimmillään johtavan relativismiin, missä taiteen arvoa mitataan siinä suhteessa, miten onnistuneesti yleisö vastaa teokseen. (Kieran 2001, 27.)

Lisäksi, jos taideteoksen arvoa mitataan yleisön vastaanottamisen kautta, niin kuinka selvitetään taiteilijan perimmäiset tarkoitukset suhteessa siihen, miten lopulta teos on vastaanotettu. Taiteilija voi tarkoittaa teoksensa hyvin erilaiseksi kuin millaisena se otetaan vastaan. Voi esimerkiksi olla, että kirjailija pyrki kuvaamaan romaanissaan köyhät ihmiset rehellisinä ja moraalisesti ihailtavina, mutta kirjailija tekee kuitenkin sellaisia virheitä, missä romaanin köyhät henkilöt näyttävät lukijoille aivan päinvastaisina. Jos tuo kirjailijan väärinymmärretty käsitys vastaakin lukijoiden käsityksiä ja siten lukijat onnistuvat samaistumaan tähän virheelliseen tarinakäsitykseen, niin tällöin kirjailijan virhe esiintyykin eräänlaisena ansiona. (Kieran 2001, 28.)

Carroll kylläkin kirjoittaa artikkelissaan "Moderate Moralism", että vaikka yleisö ei huomaisikaan teoksessa olevia moraalisia vikoja, niin ne kuitenkin ovat siellä aikapommin tavoin valmiina räjähtämään moraalisesti sensitiivisemmän yleisön eteen. Moraalinen virhe voi siis olla esteettinen vika, vaikka sitä ei heti tai joidenkin toisten toimesta huomata. Carrollin mukaan tämä ei todista, että moraalinen vika olisi aina esteettinen vika, mutta se riittää kuitenkin todistamaan, että moraalinen vika voi joskus olla esteettinen vika. (Carroll 1996, 234.)

Tämä Carrollin teorisointi johtaa taas siihen ajatukseen, että jos taideteoksessa on moraalinen vika ja se on siinä aina läsnä siitä huolimatta, että yleisö ei sitä heti huomaa ja lisäksi moraalinen vika nousee välttämättä aikanaan esiin, niin missä on Carrollin teorian

“kohtuullisuus”. Carrollin teoriassa tuntuukin olevan hämmentäviä ristiriitoja. Toisaalla Carroll sanoo, että moraalilla vaikuttaa *joskus* taideteoksen esteettiseen arvoon ja toisaalla hän taas sanoo, että moraalilla vaikuttaa välttämättä aikanaan. Carroll kylläkin antaa vahvoja argumentteja sen puolesta, että moraalilla liittyy tavalla tai toisella taiteeseen, mutta kieltämättä tämä suhde jää hämäräksi. Koska Carroll kuitenkin nimeää teoriansa kohtuulliseksi moralismiksi ja väittää, että on tapauksia, missä moraalilla ei vaikuta, vaikka moraalisia ominaisuuksia taideteoksessa esiintyy, niin erityisesti sellaiset esimerkit olisivat hänen teoriansa tueksi tarpeen.

## 5.6 Teorian sovellus: Picasson Guernica

Pablo Picassoa pidetään yhtenä merkittävimmistä vaikuttajista 1900-luvun avantgardistisen taidesuuntauksen, kubismin, syntyyn. Kubismi on eräänlaista realismia, jossa ollaan luovuttu yhteen näköpisteeseen perustuvasta perspektiivistä. Sen sijaan kohde kuvataan monelta suunnalta samanaikaisesti. Tätä tilankuvaamisen tapaa kutsutaan simultaaniperspektiiviksi. (Dempsey 2003, 83–84.)

Aikoinaan kubismi-taidesuuntaus kohahdutti ja rikkoi taideperinteitä. Nykyaikana kubismi on tyylinä jo tuttu, joten se ei enää riko vallitsevia normeja mutta tyylin historiallinen merkittävyys taidesuuntaukseen kuitenkin tiedostetaan. Uskaltaisin väittää, että näiden faktojen tiedostaminen nostaa Picasson maalausten esteettistä arvoa.

Carroll ei kuitenkaan erityisemmin ota kantaa siihen, mistä esteettiset ansiot syntyvät vaan kysymys on enemmänkin siitä, onko taideteoksilla moraalisia ulottuvuuksia ja vaikuttavatko ne esteettiseen puoleen. Pyrin seuraavaksi soveltamaan Carrollin kohtuullisen moralismin teoriaa Picasson vuonna 1937 maalaamaan Guernica-teokseen osoittaakseni, millä tavoin teoria istuisi konkreettiseen esimerkkiin.

Kun Guernicaa katsoo, on ensivaikutelma usein hyvinkin ristiriitainen. Maalauksen kokonaisvaikutelma on jokseenkin kaottinen: erinäisiä ruumiinosia on pitkin maalauksen kokonaisalaa. Kärsimys maalauksen hahmojen kasvoilla on ilmeistä, äitihahmo pitää velttoa lastaan käsivarsillaan ja hän näyttää siltä kuin huutaisi kohti taivasta syvää suruaan ja kärsimystä. Guernica-maalauksen sävyt ovat mustaharmaita, jotka jo itsessään tuntuvat kertovan jostain synkästä tapahtumasta. Teos on osittain sen kuvastaman kärsimyksen ja

hajanaisuuden takia puolestaan työntävä, mutta myös kiehtova. Maalaus selvästi vetoaa katsojan moraalisiin.

Muistan nähneeni kuvan tästä teoksesta ollessani paljon nuorempi. Pidin maalausta rumana ja häiritsevänä. En ymmärtänyt, miksi se oli niin hajanainen ja miksi ihmisillä oli niin onnettomat kasvojen ilmeet. Maalauksen aihe välittyi tietynlaisena ikävänä tunteena ja tältä osin Guernica ainakin kosketti minua, tosin epämiellyttävällä tavalla. Maalauksen moraalista puolta en tuolloin vielä ymmärtänyt, se näytti minulle ensisijaisesti edustavan jotain pahaa eikä *kuvastavan* jotain pahaa. Ihmettelin, miksi joku maalaisi jotain tuollaista. Tuolloin maalaus esiintyi siis minulle moraalisesti huonona ja tämä vaikutti arviointiini teoksesta.

Carrollin teoria taiteen ja moraalin suhteesta onkin tavallaan hyvin intuitiivinen. Se kuvastaa hyvin sitä ensireaktiota ja vaikutelmaa, minkä yksilö taideteoksesta saa. Harva ihminen pyrkii ensimmäiseksi — jos ollenkaan — arvioimaan, mitä moraalista ja mitä esteettistä kussakin teoksessa on. Useimmat ihmiset luottavat vaikutelmaan, tunteeseen, mikä heille taideteoksesta syntyy. Niin minäkin tein aikoinaan aluksi Guernican suhteen. Carrollin mainitsemien tavoin koin Guernicasta erinäisiä tunteita, mitkä pohjautuivat moraalisiin ja arvioinnin jälkeen tulivat tulokseen, että teos olisi jotenkin huono tai paha.

Arvioni oli kuitenkin puutteellinen tuossa vaiheessa, koska en tiennyt koko tarinaa Guernican taustalla. Tuosta huolimatta voisi kuitenkin sanoa, että moraaliset seikat vaikuttivat silloiseen arviointiini teoksesta. Kuten ne vaikuttivat myös senkin jälkeen, kun opin, mitä Guernica kuvastaa.

Guernicalla on hyvinkin poliittinen tausta. Espanjassa vallinnut sisäpoliittinen tilanne oli 30-luvulla pitkään epävakaa. Sisällissodan puhjetessa Hitler ja Mussolini lähettivät Espanjan fasisteille sotilaallista ja taloudellista tukea, kun taas Stalin tuki Espanjan tasavaltalaisia. Pian sodasta muodostui kamppailu fasismin ja kommunismin välille. Sodan vallitessa saksalaiset lentokoneet pommittivat pienen espanjalaisen kaupungin, Guernican, huhtikuun 27. päivänä vuonna 1937. Näitä sodan kauhuja ja inhimillistä kärsimystä Pablo Picasso pyrkii kuvaamaan vaikuttavan kokoisessa Guernica-teoksessaan. (Lähde: <http://www.pablocicasso.org/guernica.jsp>)

Kun tulin tietoiseksi Guernican historiallisesta taustasta, opin, että maalaus enemmänkin kuvasti pahuutta ja kritisoi sitä –ei suinkaan ylistänyt. Siten myös suhtautumiseni maalaukseen muuttui. Tältä osin voisi sanoa, että se mikä ennen minulle näyttäytyi teosta alentavana, tulikin siitä teosta ylentävä.

Carroll varmasti huomauttaisi Picasson Guernicasta, että se selvästikään ei ole “taidetta taiteen vuoksi”, koska sillä on ollut poliittinen tavoite. Guernica myös tukee Carrollin ajatuksia siitä, miten taide voi kuvastaa pahoja aiheita ja olla kuitenkin ansiokas, mikäli sen tekijä osaa ennakoida yleisön suhtautumisen siihen eikä se ole ristiriidassa yleisön moraalin kanssa. Minulle 10-vuotiaana Guernica-maalaus ei avautunut niin kuin sen kuuluisi, mutta henkilöille, jotka tietävät Guernican historian, asia on varmasti aivan eri.

## 6. Berys Gaut: etikismi

Yhdysvaltalainen Berys Gaut on estetiikkaan perehtynyt tutkija, jonka erikoisalaan kuuluu nimenomaan estetiikan ja etiikan suhde. Gaut tunnetaankin pääosin hänen etikismi-teoriastaan, jota on usein verrattu ja pidetty samankaltaisena Carrollin kohtuullisen moralismin kanssa. Gaut itsekin myöntää yhtäläisyydet Carrolliin, vaikkakin Carroll itse ajattelee Gautin teorian huomattavasti jyrkemmäksi kannanotoksi estetiikan ja etiikan suhteesta ja siten Carroll on halunnut tehdä välieron etikismiin selväksi.

Gautin etikismin perusajatuksena on, että taideteoksen sisältämä moraalittomuus laskee välttämättä myös teoksen esteettistä arvoa ja vastaavasti moraalinen hyvyys nostaa sitä. Taideteos voi kuitenkin olla esteettisesti hyvä, vaikka se olisi moraaliton tai taideteos voi olla esteettisiltä arvoiltaan huono, vaikkakin moraalisesti hyvä. Taiteen arvioinnissa etikisti ottaa huomioon kaikki seikat, niin esteettiset kuin moraaliset, ja tämän kokonaisvaltaisen arvioinnin jälkeen toteaa taideteoksen joko hyväksi tai huonoksi. Gaut ilmaisee, että ei ole olemassa kuitenkaan mitään mekaanista tapaa mitata taideteoksen arvoa. (Gaut 1998, 182–183.)

Kapeassa mielessä esteettinen arvo voidaan jakaa miellyttävään ja epämiellyttävään. Tässä mielessä kauneus, eleganssi ja niiden vastakohtat ovat esteettisiä ominaisuuksia. Gaut tarkoittaa esteettisellä arvolla kuitenkin laajempaa merkitystä: esteettinen arvo on yhtä kuin taideteoksen arvo, sen taiteellinen arvo. Laajempaa merkitystä tarvitaan, koska kaikki arvot eivät ole kapeasti esteettisiä. Kauneuden lisäksi työtä saatetaan arvostaa esteettisesti, koska se on liikuttava tai se ilmentää jotain tunnetta hyvin. Laajassa merkityksessä kaikkia teoksen ominaisuuksia ei kuitenkaan lasketa esteettisiksi. Teoksilla on muitakin arvoja, kuten sijoitusarvoa, arvoa statussymbolina, tunnearvoa jne. (Gaut 1998, 183.)

Etikismiä on arvosteltu siitä, että se epäonnistuu erottamaan esteettisen ja moraalisen arvioinnin toisistaan. Autonomistien mukaan on olemassa esteettinen asenne, jolla teos esteettisesti arvioidaan ja tämä asenne on erillinen moraalisesta asenteesta, jota saatamme tuntea suhteessa teokseen. Moraalikritiikki on asiaankuulumaton esteettisessä arvioinnissa. Esteettisen asenteen olemassaolosta onkin kiistelty paljon. Jos sen olemassaolo hyväksytään, on se Gautin mukaan sovellettavissa etikismiin. Esteettinen asenne voidaan

yksilöidä kahta eri kautta: formaalin objektin eli tässä tapauksessa taideteoksen kautta tai esteettiselle asenteelle luontaisen ominaispiirteen avulla. (Gaut 1998, 184–185.)

Jos esteettinen asenne yksilöidään formaalin objektin eli taideteoksen kautta, tapahtuu tämä erinäisten taideteoksen ominaisuuksien avulla. Kapeassa mielessä tällaisia ominaisuuksia ovat esimerkiksi kauneus ja eleganssi tai laajemmassa mielessä esimerkiksi taideteoksen kompleksisuus ja intensiteetti. Nämä ominaisuudet eivät vaadi moraalisia piirteitä, joten helposti saatetaan väittää, että moraalinen arviointi on irrelevanttia esteettisessä arvioinnissa. Gautin mukaan tämä päättely on virheellinen, koska taiteen arvioinnissa taideteoksen viehätys seuraa raa'an ilmaisevasta voimasta ja syvästä tiedollisesta oivalluksesta kuin myös teoksen kauneudesta ja vastaavista ominaisuuksista. Ilmaisuvoiman ja tiedollisten arvojen merkitys selittää, miksi voi olla myös hyviä rumiakin taideteoksia. (Gaut 1998, 185.)

Eettinen asenne voidaan yksilöidä myös esteettiselle asenteelle itselleen luontaisen ominaispiirteen kautta. Etikismin vastustajat, autonomistit, pitävät esteettisen asenteen lupaavimpana ominaisuutena irrallisuutta, jota oletettavasti koemme fiktionaalisia tapahtumia kohtaan. Koska on loogisesti mahdotonta puuttua tällaisiin kuviteltuihin tapahtumiin, tahto on irrallinen. Autonomistien mukaan moraalien käytännöllisestä luonteesta seuraa, että moraaliset arvioinnit eivät liity mitenkään esteettiseen asenteeseen ja siten ei myöskään esteettiseen arviointiin. Moraalinen asenne on valinnan tekemistä, kun taas esteettinen asenne ei. Gaut puolustautuu huomauttamalla, että vaikka emme voisi vaikuttaa, niin se ei estä tekemästä moraalista arviointia. Yhtä lailla historian tapahtumia ei voida muuttaa, mutta silti arvioimme moraalisesti historiallisia henkilöitä ja tapahtumia. Jos väitetään, että olemme moraalisesti sitoutuneita historiaan, jotta voimme oppia teoistamme, niin samaa ajatusta voi hyödyntää taiteeseen ja fiktion. (Gaut 1998, 185–186.)

Teoksessaan *Art, Emotion and Ethics* (2007) Gaut esittelee laajemman käsittelyn myötä kolme argumenttia etikismin tueksi. Seuraavat alaluvut keskittyvät esittelemään näitä argumentteja.

## 6.1 Moraalinen kauneus -argumentti

Jos oletetaan, että puhe moraalista rumuudesta ja kauneudesta on kirjaimellisesti totta, niin silloin etikismillä on selvä argumentti puolellaan. Jos taideteos edustaa moraalisesti hyviä asenteita, niin silloin siinä voidaan katsoa olevan siinä suhteessa kauneutta ja koska kauneus on kiistämättä esteettinen arvo, seuraa tästä, että työllä on esteettistä arvoa siinä määrin kuin siinä on moraalisesti hyviä asenteita. Samaan tapaan, jos taideteoksessa on moraalisesti huonoja arvoja, vaikuttaa tämä teoksen rumuuteen, joka taasen ilmenee samassa määrin esteettisenä vikana. Gaut ei väitä, että asia olisi aivan näin yksinkertainen, mutta tästä asetelusta hän lähtee purkamaan kauneuden ja moraalin suhdetta. (Gaut 2007, 115.)

Gaut myöntää, että usein moraalisten hyveiden kauneudesta ja moraalisten paheiden rumuudesta saatetaan puhua metaforin. Huonosti toimivaa ihmistä voidaan kutsua "siaksi" tai moraalisesti hyvin toimivaa ihmistä nimetään joskus "enkeliksi". Miksi keskustelu esteettisistä ominaisuuksista sovellettuina moraaliseen henkilöön olisi mitenkään erilaista? Gaut tarjoaa tähän vastaukseksi useampia lähestymistapoja. (Gaut 2007, 116.)

Ensimmäinen tapa olisi tarkastella filosofian historiaa: puhe kauneuden ja rumuuden moraalista on ollut pitkälinjainen traditio eikä sitä puhetta olla käyty metaforisesti. Stoalaiset kehittivät teorian, että eettiset hyveet olivat sielun kauneutta. David Hume kirjoitti usein "sielun kauneudesta" ja 1700-luvulla puhe kauneuden moraalista kulminoitui Schillerin teksteihin. Edelleen nykyaikana näitä vastaavia teorioita kannatetaan. (Gaut 2007, 117.) Gaut onneksi tajuaa itsekin huomauttaa, että tällainen filosofien luettelointi ei vielä takaa, että historian filosofit olisivat olleet ajatuksineen oikeassa. Se kyllä osoittaa, että ajatukselle kauneuden moraalista löytyy tukea, mutta näkemys vaatii vahvempia argumentteja.

Gaut nostaa esiin David Humelta lainatun väitteen, minkä mukaan hyve on mikä tahansa psyykkinen teko tai ominaisuus, joka antaa havaitsijalleen hyväksyvän miellyttävän tuntemuksen ja pahe taasen tuon vastakohtaan. Tämän mukaan hyveet on niitä luonteenpiirteitä, joita katsoja pohdiskelee mielihyvällä. Tästä voitaisiin tehdä seuraavankaltainen oletus: jos joku saa mielihyvää jostain ominaisuudesta, niin ominaisuus itsessään on kaunis. Tällöin hyveet ovat kauniita luonteenpiirteitä ja paheet rumia luonteenpiirteitä. Jos kauneuden jakaa ulkoiseen kauneuteen, mitä edustaa fyysiset objektit ja sisäiseen kauneuteen, mitä edustaa kauniit luonteenpiirteet, niin moraalista

ominaisuuksista tulee samassa esteettisiä. Näinpä ollen syntyisi suora argumentti sille, että moraaliset hyveet ovat kirjaimellisesti kauniita ja moraaliset paheet kirjaimellisesti rumia. Loppuun Gaut kuitenkin huomauttaa, että tässäkin argumentissa on puutteensa. Se ei pidä paikkaansa, että kaikki mielihyvällä pohdiskeltavat ominaisuudet olisivat kauniita, koska esimerkiksi vitsiä saatetaan pohdiskella mielihyvällä ja vitsi itsessään voi olla ällöttävä. (Gaut 2007, 118.)

Gaut päätyy lainaamaan Colin McGinnin teoriaa, että moraaliset hyveet ilmentää tietynlaista kauneutta ja moraaliset paheet tietynlaista rumuutta. Vahvempi versio tästä olisi, että ominaisuus olisi moraalinen hyve *jos ja vain jos* se on kaunis luonteenpiirre. Samoin ominaisuus olisi moraalinen pahe *jos ja vain jos* se on ruma luonteenpiirre. Heikompi versio taasen väittää, että *jos* ominaisuus on moraalinen hyve, niin silloin se on kaunis luonteenpiirre ja *jos* ominaisuus on moraalinen pahe, niin silloin se on ruma luonteenpiirre. Jälkimmäinen muotoilu mahdollistaa, että voi olla muitakin kauniita luonteenpiirteitä kuin ainoastaan moraalisia hyveitä ja samoin voi olla muita rumia luonteenpiirteitä kuin vain moraalisia paheita. Gaut kannattaa heikompaa muotoilua. (Gaut 2007, 120.)

Gautin mukaan kauneuden ja moraalin suhteesta seuraa, että moraalisesti hyvä taiteilija on myös kaunis luonteeltaan. Tästä taasen seuraa, että taideteos on kaunis vain siinä määrin kuin taiteilijalla on kaunis luonne. Kerta kauneus katsotaan esteettiseksi arvoksi, niin taideteoksella on ainakin samassa suhteessa esteettistä arvoa kuin taiteentekijällä moraalisesti hyvää luonnetta. (Gaut 2007, 127.) Kärjistäen sanottuna Gaut tuntuu siis väittävän, että taideteokset ovat tekijöidensä näköisiä: moraalisesti huono työ viittaa myös tekijänsä olevan moraalisesti huono ja moraalisesti hyvä taideteos on vastaavasti moraalisesti hyvän tekijän teoksia. Yhteiskunnallisessa mielessä tämä kuulostaa aika radikaalilta väitteeltä ja tuntuu sysäävän kokonaan taideteoksen vastaanotosta vastuun taiteilijalle. Mitäpä jos yleisö tulkitsee taideteoksen väärin? Ja mikä ylipäänsä ajatellaan hyväksi moraaliksi?

Juuri tuoreimpana tapauksena 12 ihmistä sai surmansa Charlie Hebdo -lehden toimitukseen tehdyssä hyökkäyksessä 7. tammikuuta 2015, koska kyseisessä pilalehdessä oltiin julkaistu pari kuukautta aikaisemmin profeetta Muhammadista sarjakuva. Varmasti näillä terrorismi-iskun tekijöillä oli sellainen käsitys, että Muhammadista julkaistut kuvat kielivät



tekijöidensä moraalittomuudesta ja terroristien moraalikäsitteilyn mukaan oli oikein heitä rangaista. Tässä on juurikin ongelma, mikä nousee pintaan Gautin ajatuksien myötä: jos taideteoksella on ainakin samassa suhteessa esteettistä arvoa kuin taiteentekijällä moraalisesti hyvää luonnetta, niin kuka oikein määrittelee, mitä on hyvä moraaliksi?

Gaut painottaa, että tämä ei tietenkään tarkoita sitä, että taideteos määrittyisi kokonaisuudessaan hyväksi tai huonoksi ainoastaan tekijänsä luonteen myötä. Taiteilijan luonne vaikuttaa vain tiettyyn arviointiosaan teoksessa. Taiteilija voi olla moraalisesti erittäin hyvä ja siten myös hänen teoksensa tältä osin hyvä, mutta teoksessa voi kuitenkin olla muita vakavia esteettisiä vikoja, minkä vuoksi taideteos ei onnistu olemaan esteettisesti menestyksellinen. (Gaut 2007, 128.)

Kontekstualistit argumentoivat Gautia vastaan huomauttamalla, että joskus taideteos voi olla kaunis sen sisältämän julmuuden takia; teoksen piittaamaton raakuus tai ekstaattinen vihan aalto saattavat tehdä teoksesta erityisesti kauniin. (Gaut 2007, 129.) Yhtenä näistä esimerkeistä nouseekin heti mieleen Quentin Tarantinon väkivaltaiset elokuvat, joissa verenvuodattamisesta ja taistelukohtauksista on paikoin tehty kaunis näky. Gaut vastaa kritiikkiin toteamalla, että voi kyllä olla kauniita esitystapoja pahuudelle, mutta itse pahuutta ei kuitenkaan esitetä kauniina (Gaut 2007, 130).

Argumentoinnin lopussa Gaut painottaa, että moraalinen kauneus on eräänlaista kauneutta ja siksi esteettisillä arvoilla on välttämättä tietynlainen suhde moraalisiin arvoihin. Esteetikon olisi ristiriitaista sanoa, että kauneus merkitsee taiteessa, mutta moraaliksi ei. (Gaut 2007, 132.)

## 6.2 Kognitiivinen argumentti

Tämä kappale sivuaa samaa aihetta mitä käsiteltiin Carrollin yhteydessä, mutta koska Gautilla on tähän oma käsittelytapansa, vaatii aihe jälleen tarkastelua. Alkuun Gaut jakaa kognitiivisen argumentin kahteen väitteeseen: episteemiseen ja esteettiseen. Episteeminen väite koskee nimensä mukaisesti tietoa ja sitä, voidaanko tietoa saavuttaa taideteoksien kautta. Argumentti laajenee esteettisen väitteen mukana siihen, että taideteoksista saatava tieto on tietyissä olosuhteissa katsottavissa taideteoksen esteettiseksi meriitiksi. (Gaut 2007, 137.)

Gautin mukaan mielikuvitus on yksi merkittävimmistä keinoista, millä tietoa voidaan saavuttaa taiteesta. Kriitikot taas sanovat, että mielikuvitus ei voi tarjota tietoa, koska mielikuvituksella ei ole rajoja; kuvitella voi mitä tahansa, mutta oppiminen vaatii hypoteesien testaamista. Gaut vastaa kritiikkiin esittämällä tässä yhteydessä simulaatioteorian ajatuksia, mitä sivuttiin Carrollin kohtuullisen moralismin luvussa. Pääidea simulaatioteoriassa on se, että ihminen pystyy saavuttamaan tietoa muiden ihmisten ajatuksista ja tunteista kuvittelemalla itsensä heidän asemaansa. Gaut ei kuitenkaan allekirjoita täysin simulaatioteorian ideaa. Gaut näkee ongelmallisena muun muassa sen, että on helppo kuvitella itsensä esimerkiksi jalommaksi tai ystävällisemmäksi kuin mitä todellisuudessa olisi. Gaut ehdottaakin tilalle teoriaa kokemusperäisestä mielikuvituksesta, missä mielikuvitus olisi vapaa perustavista velvoitteista esittää asiat siten kuin asiat oikeasti ovat. Tämän teorian mukaan voi siis olla mahdollista kuvitella todellisia seikkoja, mutta jonkin oikeasti kuvitteellisen kuvittelemisen ei olisi myöskään järjetöntä, koska sen kuvittelu voi pohjautua esimerkiksi kuvittelijan haluun kuvitella. Olisi kuitenkin järjetöntä uskoa jonkin olemassaoloon vain sillä perusteella, että sen kuvittelusta nauttii. (Gaut 2007, 148–149, 151–152.)

Kuinka sitten mielikuvituksen kautta voidaan oppia moraalista taiteen avulla? Tämä selviää liikkumalla kohti esteettistä väitettä, mistä on olemassa sekä minimalistinen että vahvempi versio. Minimalistisen väitteen mukaan taideteoksissa ilmenee ymmärrystä esimerkiksi moraalisisista asioista. Vahvempi väite taas toteaa, että taideteokset voivat opettaa erinäisiä asioita. Joku voi oppia jotain ainoastaan, mikäli hän samassa ymmärtää sen, joten vahvempi väite sisällyttää myös minimalistisen väitteen. (Gaut 2007, 138.) Minimalistisen ja vahvemman väitteen erottelu jää Gautilla hiukan epäselväksi, koska on vaikea hahmottaa, miten ymmärrys ei olisi itsessään oppimista. Onko tässä kyseessä se, että joku voi ymmärtää esimerkiksi, miksi varastaminen on väärin, mutta ei kuitenkaan ole varastamatta? Kun taas vahvemman väitteen mukaan taideteokset saattavat opettaa henkilölle asioita, jotka muuttavat tämän käyttäytymistä ja ajattelua. Tämä tulkinta jää omaksi spekulatioksi, mutta Gaut ilmaiseekin kannattavansa itse vahvempaa kantaa, joten keskityn jatkossa ainoastaan siihen.

Tähän esteettisen kognitivismin väitteeseen pohjautuu etikismin ydin: taideteos on esteettisesti ansiokas siinä määrin missä siinä esiintyy esteettisesti relevantteja moraalisia

meriittejä, vastaavasta taideteos on esteettisesti viallinen siinä määrin missä siinä esiintyy esteettisesti relevantteja moraalisia haittoja. Vahvemman muodon mukaan taideteos on myös esteettisesti ansiokas siinä määrin kuin se moraalisesti opettaa esteettisesti olennaisella tavalla. (Gaut 2007, 138–139.)

Gaut argumentoi esteettisen kognitivismin puolesta seuraavanlaisesti: Jos yleisö oppii jotain taideteoksesta, on tällöin taideteoksessa esiintyvä ymmärrys suurempaa kuin mitä se yleisöllä oli ennen taideteoksen kokemista. Aikaisemmin käsittelin Gautin teoriaa siitä, miten taideteos on tekijänsä kaltainen. Tässä yhteydessä on siis oletettava, että “taideteoksen ymmärrys” viittaa taiteilijan ymmärrykseen, minkä taiteilija siirtää taideteokseen. Jos taideteoksen ymmärrys on esteettisesti relevantti, niin silloin kokijan ymmärrys on myös esteettisesti relevanttia ainakin suurimmalta osin. Usein taideteoksen saatetaan sanoa “näyttäneen” jotain, mitä ei olla aikaisemmin tajuttu ja tämän takia teosta ylistetään. Yleisö ei siis vain tarkastele, miten taiteilija ymmärtää jonkin asian, vaan paikoin kokee, että taiteilija kommunikoi yleisön kanssa ja pyrkii välittämään omaa ymmärrystään yleisölle. Näinpä ollen Gautin mielestä esteettinen kognitivismi on ilmiselvää: taideteoksista saatava tieto on joissain tapauksissa esteettinen ansio. (Gaut 2007, 166–167.)

Vasta-argumentin esteettiselle kognitivismille tarjoaa muun muassa Jerome Stolnitz, jonka mukaan ei ole olemassa mitään yksilöllisiä taiteellisia totuuksia, koska kaikki mitä taide voi opettaa, on opittavissa myös muista lähteistä. Taide ei ole siis tieteen tai psykologian kaltainen kenttä. Taiteen arvon pitää olla yksilöllinen. Kognitiiviset arvot eivät ole tällaisia, joten taiteen arvo ei ole kognitiivinen. (Stolnitz 1989, 197–199.)

Gaut vastaa Stolnitzin kritiikkiin esittämällä pluralistisen kognitivismiväitteen: Mikäli taiteella tulisi olla jokin yksilöllinen arvo, niin se olisi se, että arvo koostuu useista eri arvoista. Tällöin yksi arvoista saattaa olla kognitiivinen, toinen kauneus, vaikuttavuus jne. (Gaut 2007, 172.)

Toisena vasta-argumenttina on esitetty, että kognitiiviset arvot ei voi myötävaikuttaa esteettisiin arvoihin, koska kaikki taiteen esittämät totuudet ovat banaaleja, itsestäänselvyksiä. Gautin mukaan näin ei ole ja hän ottaa yhtenä esimerkkinä käsittelyyn William Styronin romaanin *Sophien valinta*, jossa esiintyy kuuluisa moraalinen dilemma:

keskitysleirille joutunut äiti joutuu valikoimaan kahden lapsensa väliltä, kumpi menee suoraan kaasukammioon ja kumpi saa jäädä äitinsä tykö. Jos äiti ei tee valintaa, niin molemmat lapset lähetetään kohti kuolemaa. Tällaisen moraalisen dilemman olemassaolon esittäminen ja tutkiminen on tuskin banaalia. Toisekseen Gaut huomauttaa, että moraalinen oppiminen vaatii muutakin kuin pelkkien yleisten toimintaperiaatteiden esittämistä. Yksi tapa oppia moraalisesti on kuvitella itsensä jonkin toisen asemaan ja tässä suhteessa taiteella on merkittävä rooli. Esimerkiksi Tolstoi antaa Anna Kareninasta henkilökuvausten, jonka myötä lukija osaa tarkastella häntä sympaattisesti sen sijasta, että näkisi Annan sydämettömänä naisena, joka hylkää aviomiehensä. Taiteen kokija saattaa hyödyntää taidekokemuksiaan todellisessa elämässä; miehensä jättäneeseen naiseen voidaan yhdistää samoja tunteita kuin Anna Kareninaan. (Gaut 2007, 173.)

Gautille on myös huomautettu, että monien taideteoksien kognitiiviset väitteet poikkeavat toisistaan ja ovat jopa keskenään ristiriidassa. Tästä johtuen väitteiden oikeassa tai väärässä oleminen ei voi vaikuttaa niiden esteettiseen arvoon. William Gass kirjoittaa artikkelissaan "Goodness Knows Nothing About Beauty", että kirjailijoiden näkemys maailmasta eroaa paljonkin. Goethe ja Milton eivät voi olla molemmat oikeassa ja jos oikeassa olemisella olisi tässä suhteessa merkitystä, niin useimmat klassikot lentäisivät lantakasaan. Gassin mukaan tämä koskee erityisesti eettisiä ominaisuuksia ja hän kysyykin, mitä näistä töistä voisi sanoa, mikäli niiden arvo riippuisi siitä, onko teokset oikeassa. (Gass 1987, 43.)

Gaut tukeutuu ensimmäisenä vasta-argumenttinaan pluralismiin: on olemassa useita arvoja kognitiivisten arvojen lisäksi, joten taideteoksessa saattaa olla kognitiivinen virhe, mutta silti yleisesti arvioituna se voi olla ansiokas muiden onnistuneiden arvojensa takia. Toisekseen taideteoksella voi olla useita kognitiivisia meriittejä, vaikka samassa se on väärässä joistain asioista. Esimerkiksi teos saattaa esitellä uusia mielenkiintoisia konsepteja ja osoittaa tärkeitä mielikuvituksellisia taitoja, vaikka samassa sen esittämät väitteet ovat vääriä. Tosi propositionien esittäminen on vain yksi osa-alue kognitiivisessa. Tämän takia voidaan ajatella, että sekä Kantin että Humen filosofiset teokset ovat hienoja saavutuksia, vaikkakaan kumpikin filosofi ei voi olla oikeassa kerta heidän keskeiset väitteet ovat ristiriidassa keskenään. (Gaut 2007, 175.)

### 6.3 Emotionaalinen realismi & ansioituneen reaktion argumentti

Ansioituneen reaktion argumentti<sup>8</sup> viittaa siihen, että tunteisiin liittyvät reaktiot, mitä taideteokset saattavat aiheuttaa, ovat arvioitavissa eettisesti. Samassa argumentti sisältää väitteen, että henkilöt kokevat todellisia tunteita esitettyjä tapahtumia kohtaan. Gaut kirjoittaa, että useat filosofit ovat kiistäneet todellisten tunteiden mahdollisuuden fiktionaalisia asioita kohtaan ja toiset filosofit ovat myöntäneet tämän olevan mahdollista, mutta olevan sen samassa kuitenkin irrationaalista. Gaut haluaakin puoltaa näkemystään, minkä hän nimeää *emotionaaliseksi realismiksi*. Sen mukaan yksilö voi tuntea todellisia tunteita kuvitteellisia tapahtumia kohtaan ja on myös rationaalinen näin tehdessään. Gaut näkee emotionaalisen realismin tärkeäksi etikismin kannalta, koska siinä käsitellään vastuunottamista, oppimista ja fiktion arvoa. (Gaut 2007, 203, 206.) Emotionaalinen realismi antaa tukea ansioituneen reaktion argumentille, joten aloitan käsittelyn emotionaalisesta realismista ja siirryn lopuksi ansioituneen reaktion argumenttiin.

Selventääkseen emotionaalisen realismin tärkeyttä Gaut määrittelee ensimmäiseksi, mitä on tunne. Yksi laaja mutta perusteltu käsitys on, että tunne on tyypillisesti tunnettu tila, jolla on fenomenologia. Tässä suhteessa voidaan esimerkiksi sanoa, että joku on hyvin tunteellinen ja tällä tarkoitetaan mahdollisesti, että hän on taipuvainen mielialan heittoihin tai kokemaan asiat hyvin syvästi. Kapeammassa mielessä tunteet ovat tiloja, mitä nimenomaisesti tunnetaan. Gaut näkee kuitenkin hyödylliseksi erottaa tunteet mielialoista. Onnellisuudella, surulla ja muilla mielialoilla ei tarvitse olla intentionaalista objektia: joku voi olla onnellinen ilman mitään varsinaista syytä. Tunteella taasen on intentionaalinen objekti: joku pelkää jotain, joku säälii jotain. Vallitsevan kognitiivinen arviointi -teorian mukaan tunteisiin liittyy intentionaalisen objektin lisäksi arviointi tuosta objektista. Esimerkiksi jos pelkää jotain, niin tähän pelkoon liittyy myös arviointi objektista ja siitä, miksi se on pelottava. Gaut lisää, että tunne on myös tila, mikä tyypillisesti voi motivoida tekoja: joku juoksee karkuun, koska pelkää jotain. Näin Gaut siis määrittää tunteen olevan tunnevaltainen, kognitiivisesti arvioitavissa ja motivoiva. Gaut kuitenkin huomauttaa, että kaikkien näiden piirteiden ei tarvitse olla samanaikaisesti esillä. (Gaut 2007, 204.)

Richard Moran toteaa artikkelissaan “The Expression of Feeling in Imagination”: jos henkilöllä on todellisia tunteita fiktiota kohtaan, niin hän on myös vastuullinen niistä eikä voi kieltää niitä, toisin kuin jos ihminen vain kuvittelee tuntevansa tunteita. Ihminen voi

---

<sup>8</sup> “the merited response argument”

siis kuvitella mitä tahansa, esimerkiksi vihaavansa homoseksuaaleja, vaikka oikeasti hän ei vihaa niitä. Kuviteltu tunne ei suinkaan ole välttämättä todellinen. Mutta jos tunne on todellinen, niin silloin se heijastuu henkilön luonteeseen. (Moran 1994, 75-106)

Kendall Walton on kritisoinut Moranin teoriaa liian yksinkertaiseksi, käyttäen seuraavaa esimerkkiä: Jokainen kerta, kun henkilö kuulee sanan “kissanpentu”, hän kuvittelee kiduttavansa sellaista. Tuo saattaisi paljastaa henkilön luonteen julmuudesta eikä hän voisi kieltää, miten tuohon ominaisuuteen suhtaudutaan. Se siis, mitä henkilö kuvittelee, saattaa tosiaan paljastaa asioita hänen luonteestaan ja siten kuvitelmia ei voi vain yksinkertaisesti kieltää. (Walton 1997, 45.)

Gaut kuitenkin jatkaa esimerkkiä: Jos henkilö kuvittelee nauttivansa kissojen kiduttamisesta ja kokee heti tuon kuvitelman jälkeen todellista häpeää, niin tällä on taas hyvin erilainen seuraus siihen, millaisena ihmistä pidetään. Gaut siis ajattelee, että vaikka henkilöä voidaan pitää myös vastuullisena kuvitelluista tunteista, niin kuitenkin todellinen tunne on merkittävämpi ja siitä yksilö on enemmän vastuussa. (Gaut 2007, 206.)

Etikismiä on siis arvosteltu siitä, että moraalisella arvioinnilla ei ole mitään sijaa taiteen arvioinnissa, koska taideteokset voivat korkeintaan tuoda esiin asenteita fiktionaalisia henkilöitä ja niiden tilanteita kohtaan. Tällaiset asenteet eivät ole moraalisesti arvostelevia, koska ne kohdistuvat puhtaasti kuviteltuihin objekteihin. Objekteja ei voida vahingoittaa tai satuttaa todellisuudessa. Gaut vastaa tähän väitteeseen korostamalla, että kaikki taide ei ole fiktiota, joten argumentti pätsisi ainoastaan osaan taideteoksista. Toisekseen, mielikuvitukseen liittyviä asenteita voidaan arvioida moraalisesti. Gaut antaa esimerkkityyppinä miehen, joka fantasioi naisten raiskaamisesta, jota mies ei todellisuudessa toteuta, mutta kuitenkin kyseisestä miehestä ja hänen fantasioistaan voidaan luoda moraalinen arvio. (Gaut 1998, 187–188.)

Gaut palaa takaisin siihen, kuinka mielikuvituksen kautta voidaan oppia. Emotionaalinen realismi antaa tähän oman lisänsä. Melko varmana pidetään käsitystä, että kokemus tarjoaa tietoa. Emotionaalisen realismin mukaan henkilö saavuttaa tietynlaisia kokemuksia fiktion kautta. Henkilöllä on emotionaalinen kokemus ja sen kautta hän voi oppia itsestään, muista ja mitä kuuluisi tehdä missäkin tilanteessa. Tämä nojaa siihen, että henkilö voi saada todellisia kokemuksia puhtaasti kuvitelluista tilanteista. (Gaut 2007, 207.)

Juuri se, että todellisia tunteita koetaan suhteessa fiktion, auttaa selittämään taiteen arvoa. Ihmiset usein haluavat laajentaa heidän kokemusmaailmaansa ja fiktion kautta tämä onnistuu usein helposti ilman, että henkilö joutuu käymään läpi jotain todellisia tapahtumia. (Gaut 2007, 207.) Gaut ei varsinaisesti ilmaise, onko taiteesta saatu kokemus täysin rinnastettavissa oikeaan kokemukseen. Tuskinpa voidaan sanoa, että lukemalla romaanin, joka käsittelee vanhempien kuolemaa, voisi henkilö todella kokonaisuudessaan kokea, miltä vanhempien kuolema tuntuu. Gautin tarkoitus tuskin onkaan väittää, että fiktion kokemukset olisi aina identtisiä todellisiin kokemuksiin

Edellä Gaut argumentoi sen puolesta, miksi emotionaalinen realismi on tärkeää ja merkittävää. On kuitenkin palattava perustavampaan kysymykseen, joka antaa tai on antamatta oikeutuksen emotionaaliselle realismille: onko mahdollista kokea todellisia tunteita suhteessa fiktion?

“Fiktion paradoksiksi” kutsutaan ongelmaa, missä pohditaan, kuinka fiktio voisi herättää todellisia tunteita. Vaikuttaa siltä, että jos ihminen pelkää jotain, niin hänen täytyy uskoa jonkin aiheuttavan todellisen uhan ja siten pyrkiä myös poistumaan uhan läheisyydestä. Kauhuelokuvia katsoessa todelliseen uhkaan ei kuitenkaan uskota ja harvemmin sen äärestä halutaan poistua. (Gaut 2007, 208.)

Gaut jakaa paradoksia käsittelevät teoreetikot näkemyksien mukaan irrealisteihin ja realisteihin. Niin kutsutut irrealistiset teoreetikot, kuten Kendall Walton ja Jerrold Levinson ovat yrittäneet ratkaista paradoksia argumentoimalla, että fiktiota kohtaan ei koeta todellisia tunteita vaan fiktion kokija *kuvittelee* tuntevansa todellisia tunteita. Realistien, kuten Noël Carrollin, Richard Joycen ja Peter Lamarquen näkemys taas on, että kyse on todellisista tunteista, mitä kokija tuntee suhteessa fiktion. Gaut laskee myös itsensä realisteihin. (Gaut 2007, 208.)

Jos henkilö A kertoisi henkilölle B tarkan yksityiskohtaisen kertomuksen siitä, kuinka A oli syönyt aamulla voileivän, jossa oli hilloa ja elävä hiiri, niin B saattaisi kokea iljetystä, vaikka kertomus ei olisikaan totta. Samaan tapaan, jos henkilö A kertoo henkilölle B vitsin, niin B saattaa pitää vitsiä hauskana, vaikka vitsi on fiktiota. Siinäkään ei vaikuttaisi olevan mitään ongelmallista, että ihmiset ihailevat fiktionaalisia henkilöitä, kuten Supermiestä. Mutta toisaalla, kuinka sitten ihminen voi kokea pelkoa kuitenkin

uskomatta todelliseen vaaraan? Miksi henkilö ei motivoitu poistumaan pelon ääreltä? Miten ylipäänsä pelosta voisi nauttia? (Gaut 2007, 209.)

Erään vastauksen pelko-kysymyksiin antaa Kendall Walton, jonka mukaan kauhuelokuvaa katsovan kokema pelko on ainoastaan kuvitteellista. Katsoja kokee näennäistä pelkoa - eli tunteita ja psykologisia reaktioita, mitä todelliseen pelkoon assosioidaan - käsittäessään, että jokin fiktionaalinen vaara uhkaa häntä. Tämän analyysin mukaan katsojat kokevat reaktioita, mitä liitetään todelliseen pelkoon, mutta nämä reaktiot eivät muodosta todellista pelkoa. (Walton 1990, 195–204, 241–255.)

Gaut kritisoi Waltonin analyysia turhan monimutkaiseksi. Mikäli argumentoinnissa uskotaan Ockhamin partaveitseen, minkä mukaan kahdesta samanarvoisesta selityksestä yksinkertaisin selitys on todennäköisin, niin tässä suhteessa realistit voittaisivat irrealistit. Realistit sanoisivat, että katsoja pelkää elokuvassa näkyvää uhkaa, kun taas irrealistit kuvaavat tämän olevan monimutkainen prosessi, missä henkilö kokee näennäistä pelkoa. Jos irrealisteilla ei ole pätevää näyttöä siitä, miksi realistit ovat väärässä, niin yksinkertaisuudessaan emotionaalista realismia voidaan pitää parempana. (Gaut 2007, 210.)

Irrealistien mukaan taiteesta ei saavuteta todellisia tunteita, koska taiteenkokijat eivät ole motivoituneita toimimaan tunteidensa mukaan: he eivät poistu pelon luota, he eivät yritä auttaa säälimäänsä henkilöä jne. Gautin mukaan henkilöt eivät poistu pelon ääreltä kauhuelokuvia katsoessaan sen takia, koska he eivät usko, että olisivat oikeasti vaarassa. Katsojat pystyvät kyllä kuvittelemaan ja myötäelämään elokuvan tapahtumia, mutta elokuva sijoittuu kuvitteelliseen tilaan ja siksi siitä ei voisi edes paeta. Toki television äärestä tai elokuvista voi poistua, mutta silloin poistutaan varsinaisen kuvan ääreltä, ei niinkään elokuvan tapahtumien luota. Samaan tapaan lukija saattaa sääliä jotain romaanin henkilöä, mutta ei kuitenkaan yritä auttaa häntä, koska kokee sen olevan mahdotonta. Tämä pätee myös uutisiin ja todellisiin elämän tapahtumiin: joku voi katsoa kotisohvaltaan liveuutislähetystä kaupunkia runnovasta hurrikaanista ja sääliä kaupungin asukkaita, vaikka ei toimikaan heitä auttaakseen, koska se olisi mahdotonta siinä tilanteessa. Tunteen motivationaalinen aspekti tulee siis toiveista ja haluista, mutta toiminnan motivaationaalinen puute selittyy asianmukaisilla uskomuksilla, ei niinkään tunteen poissaololla. (Gaut 2007, 212–214.)



Irrealistit argumentoivat realisteja vastaan myös esittämällä, että esimerkiksi romaanin henkilöä kohtaan tunnettu sääli ei voi olla aitoa, koska lukijalla on samassa toive hänen kärsimyksensä. Henkilö ei voi sääliä romaanin hahmoa, koska hän haluaa lukea traagista tarinaa ja hahmon suru on välttämätöntä tarinalle. Gaut vastaa kritiikkiin esimerkin kautta: henkilö haluaa syödä suklaakakun siinä määrin kuin se maistuu herkulliselle, henkilö ei toisaalla halua syödä suklaakakkua siinä määrin kuin se tekee henkilöstä lihavan. Tällaisten ristiriitaisten halujen esiintyminen on mahdollista, yleistä eikä mitenkään irrationaalista. Samalla tavalla joku voi aidosti toivoa, että romaanin hahmo ei kokisi surua, mutta samassa kuitenkin haluaa lukea kyseisenlaista romaania, mille hahmon suru on välttämätöntä. Usein joku tietty halu on vahvempi, mutta se ei tee muista haluista epäaitoja. (Gaut 2007, 214.)

Reaktioita ja niistä syntyviä tunteita voi syntyä hyvin moninaisesti kuviteltuja tapahtumia ja hahmoja kohtaan. Yllä esittelin Gautin argumentointia tunteiden aitoudesta. Vaikka taideteos onnistuu herättämään reaktioita, tästä ei kuitenkaan seuraa, että tuo reaktio olisi ansiokas. Etikismin pääteesi on, että taideteos on esteettisesti viallinen siinä määrin kuin siinä esiintyy esteettisesti relevantti moraalinen vika ja taideteos on esteettisesti ansiokas siinä määrin kuin siinä esiintyy esteettisesti relevantti moraalinen ansio. Moraaliset viat ovat luontaisia moraalisia vikoja taideteoksessa, ei moraalisesti huonoja vaikutuksia yleisön kokemusmaailmassa. Taideteoksen moraaliset viat tulevat teoksen viallisesta asenteesta, joka ilmenee yleisölleen. Etikismin mukaan taideteokset ovat siis esteettisesti viallisia siinä määrin kuin taideteoksien ilmentävässä asenteessa esiintyy esteettisesti relevantteja moraalisia vikoja. Tähän ajatteluun pohjaa Gautin ansioituneen reaktion argumentti. (Gaut 2007, 229, 231.)

Gautin mukaan oleellista on kysyä, onko taideteoksen herättämä reaktio ansiokas; vastaako reaktio asiallisesti vai asiattomasti taideteoksen asenteeseen? Jos katsoja pelkää kauhuelokuvassa esiintyvää viatonta uhria, koska uhri muistuttaa jotain katsojaa henkilökohtaisesti kiusannutta henkilöä, niin katsojan pelko on asiatonta. Samaan tapaan voidaan kritisoida, jos joku lukija on ymmärtänyt romaanin henkilön väärin ja niiden väärin käsitysten perusteella ihailee romaanin hahmoa. Gautin mukaan taideteoksien herättämät reaktiot ovatkin arvioitavissa. (Gaut 2007, 231.)

Osa näistä arvioinnin kriteereistä ovat moraalisia. Henkilöä voidaan kritisoida, jos hän nauttii jonkun toisen kärsimyksestä tai huvittuu sadistisesta julmuudesta. Kritiikki koskee myös sitä, jos joku kokee näitä asioita fiktionaalisista tapahtumista, koska vaikka tapahtumat ovatkin keksittyjä, niin niistä syntyvät reaktiot ovat aitoja. (Gaut 2007, 231.)

Gaut tuntuu ajattelevan, että jos taiteilija haluaa esittää teoksensa tietynlaisena, niin taideteos on onnistunut, mikäli yleisö ottaa sen vastaan sellaisena kuin taiteilija sen tarkoittikin. Esimerkiksi jos kuvataiteilija pyrkii maalaamaan muotokuvan naisesta, joka herättäisi sympatiaa katsojassa, niin taideteos on onnistunut silloin, kun katsojat kokevat taulua katsoessaan sympatiaa (Gaut 2007, 232). Tämä ajatus tuntuu osittain ongelmalliselta. Selvää on, että jos taiteilija ei onnistu päämäärissään, niin hän on epäonnistunut siltä osin. Mutta toinen kysymys kuitenkin on, tekeekö tämä epäonnistuminen taideteoksesta sinänsä huonon? Voi hyvin olla mahdollista, että teoksen yleisö tulkitsee teoksen väärin, mutta taideteos koetaan kuitenkin ansiokkaaksi -vaikkakin vääristä syistä. Jos taiteilijan motiivit ja niissä onnistuminen määrittelevät taideteoksen ansion, niin oikeastaan taiteilija on ainoa, joka osaa sanoa, onko taideteos onnistunut. Toki taidekriitikot ja yleisö voivat spekuloida, mihin taiteilija on teoksellaan pyrkinyt ja onko se siinä onnistunut, mutta tuo onnistumisen arviointi jää aina spekuloinnin tasolle.

Toisekseen tämä vaikuttaisi johtavan siihen ajatukseen, että taideteos voi olla yhden kokijan silmissä onnistunut ja toisen ei, mikä sinänsä itsessään ei ole ongelmallista mutta se kuitenkin herättää kysymyksiä, mikä voidaan yleisesti luokitella hyväksi tai huonoksi taiteeksi. Jos taiteilija on esimerkiksi sitä mieltä, että homovastaisuus on hyväksyttyä ja hän tekee homovastaisia teoksia, niin silloin nuo teokset ovat onnistuneita muiden homovastaisten henkilöiden mielestä.

Voisi siis sanoa, että Gautin ansioituneen reaktion argumentti on siinä oikeassa, että jos taiteilija ei onnistu luomaan yleisössä sitä reaktiota, mitä teoksellaan tavoitteli, niin tältä osin taiteilija on epäonnistunut ja taideteos viallinen. Teoksen onnistuneisuus tuntuu olevan siis suhteellinen yleisön moraalikäsitteeseen. Lisäksi taideteoksen arvon määrittäminen sen kautta, vastaako se taiteilijan tavoitteita, on paikoin kyseenalainen. Mitä merkitystä tavoitteissa onnistumisessa loppujen lopuksi on kenellekään muulle kuin taiteilijalle? Taiteen arvo ei kuitenkaan määriy vain sen kautta, mitä se on taiteentekijöille.

Taiteen arvo tuntuisi määrittävän enemmänkin sen mukaan, millainen vaikutus sillä on maailmaan ja yleisöön.

#### 6.4 Tiivistys ja teorian ongelmakohtia

Gaut on teoriansa suhteen samoilla linjoilla Carrollin kanssa siitä, että esteettiset ja moraaliset ominaisuudet vaikuttavat toisiinsa. Ero heidän välillään on kuitenkin siinä, että Carroll ajattelee näiden ominaisuuksien vaikuttavan jossain tapauksissa toisiinsa, kun taas Gaut uskoo vaikutuksen tapahtuvan aina, mikäli taideteoksessa moraalisia ominaisuuksia esiintyy. Sekä Gaut että Carroll ovat sitä mieltä, että taiteen arvoja on useita. Gautin mukaan taideteoksen kokonaisarvo syntyykin eräänlaisesta arvojen nipusta.

Etikismi puolustaa myös käsitystä, että taiteesta voidaan oppia ja taideteoksia sekä niiden tapahtumia ja henkilöitä kohtaan on mahdollista kokea todellisia tunteita. Gautin mukaan henkilö on myöskin rationaalinen kokiessaan taideteoksien herättämiä tunteita. Taideteoksen moraalinen puoli linkittyykin Gautilla vahvasti taidekokijan emotionaalisiin reaktioihin ja samassa teoksen arvoon taiteena.

Gautin mukaan taideteoksen moraaliset ominaisuudet, jotka liittyvät yleisön tunnereaktioihin, vaikuttavat aina taideteoksen arvon arviointiin. Matthew Kieranin mukaan tällainen ajatus on liioiteltu, koska ensinnäkin yleisöllä on yleensä taipumus erottaa taideteoksesta oleelliset ja epäoleelliset asiat. Kuvitellaan romaani, missä on henkilö, joka ohimennen kuvataan juutalaisvastaisena, mutta tämä ominaisuus ei vaikuta merkittävästi tarinankerrontaan ja sen kehitykseen. Romaanin henkilöstä kuvataan pääosin ihailtavia ja kiintymystä aiheuttavia seikkoja. Etikistin näkemys olisi, että tätä romaanin henkilöä tulee olla kuitenkin ihailematta ainakin siinä suhteessa, mitä tulee henkilön juutalaisvastaisuuteen. Näinpä ollen taideteoksen arvo laskisi tuossa suhteessa. Kieran kuitenkin pitää tätä turhana, jos kerta henkilön juutalaisvainolla ei ollut mitään merkittävää keskeistä pointtia tarinan ja teoksen merkityksen kannalta. (Kieran 2001, 30-31.)

Alkuun pidin Kieranin huomiota huonona, koska väistämättä aloin kokemaan negatiivisia tunteita henkilöstä, joka olisi juutalaisvastainen. Mutta tämä tapahtui varmasti juurikin sen takia, koska Kieran joutui nostamaan tuon ominaisuuden, juutalaisvastaisuuden, esiin niin, että kiinnitän siihen huomiota. Asia on eri, kun tuon käy läpi jonkin kokemansa taideteoksen kautta. Omakohtaisena esimerkkinä tulee mieleen *Hiljaiset sillat* romaani ja

elokuva, jota pidetään yleisesti hyvinkin suosittuna romanttisena tarinana. Tarinassa seurataan, kuinka valokuvaaja Robert Kincaid tulee tekemään juttua Madison Countyn katetuista silloista ja paikallinen Francesca Johnson lähtee opastamaan häntä. Lopulta pari päätyy viettämään yhdessä paljon aikaa ja rakastumaan toisiinsa. Tarinassa ohimennen kuvataan, kuinka Francescan mies ja kaksi lasta ovat poissa maatalousmessuilla ja harva tarinankokija tosiaan jää pohtimaan sitä, kuinka Francescan ja Robertin rakkaustarinan taustalla on tosiaankin syrjähyppy.

Toisena huomiona Kieran esittää, että sillä on merkittävä ero, onko teoksen tarkoitus puhtaasti vain viihdyttää vai koskettaa jollain monitahoisemmalla tasolla, mikä saa yleisön pohtimaan maailmaa. Jos tarkoitus on pelkkä viihdyttäminen ja tarinan juoni on johdonmukainen ja ristiriidaton, niin teosta ei arvioida sen syvemmin siltä käsin, mitä sen olisi tarkoitus kertoa yleisön ymmärryksestä maailmaa kohtaan. Kieran ottaa esimerkikseen John Woon ohjaaman Face/Off -toimintatrillerin, missä kahden päähahmon kasvot on irrotettavissa ja siirrettävissä toistensa kasvoihin ilman mitään näkyviä tikkejä. Tällaiseen tarinaan syventyminen ei tuota yleisölle ongelmia, vaikka todellisuudessa tuollainen kasvojen vaihto olisi mahdotonta. Samaan tapaan löytyy viihteellisiä tarinoita, missä hahmot tekevät piloja toisilleen eikä yleisön huomio keskity näiden pilojen tai henkilöiden moraaliseen luonteeseen. Erityisesti siis viihteellisissä teoksissa yleisön on otettava moraalisesti epä tietoinen asenne, jotta teoksesta voi nauttia viihteellisesti. (Kieran 2001, 31.)

Kieranin argumentissa on kyllä perää, mutta pääosin tässä keskustelussa minua häiritsee taiteen ja viihteen hämärä raja, mitä kukaan ei oikein tunnu käsittelevän. Onko amerikkalainen toimintatrilleri laskettavissa taideteokseksi? Viihteellä ja taiteella on kieltämättä paljon yhtäläisyyksiä, mutta samassa vaikuttaa, että taide ja viihde eivät ole toistensa synonyymeja. Tämän takia onkin vaikea arvioida näiden argumenttien pätevyyttä, koska kyseiset teoreetikot eivät ole määritelleet sen tarkemmin, mikä ylipäänsä on taidetta. Ymmärrettävästi tuollaisen määrittely voisi viedä enemmänkin pohdintatilaa kuin taiteen ja moraalin suhteen määrittely, mutta taidemäärittelyn puuttuminen aiheuttaa juuri tämänkaltaisia ongelmia.

Ongelmallista Gautin teoriassa on Kieranista myös hänen vaatimuksensa siitä, että taideteoksesta saadun reaktion tulisi olla moraalisesti arvokas. Tämän ajatuksen mukaan

kaikki sellaiset teokset, jotka aiheuttavat moraalisesti huonoja tunteita, olisivat huonoja siltä osin. Kuitenkin osa taiteen kiehtovuudesta vaikuttaa tulevan siitä, miten se pystyy tarjoamaan näkemyksiä ja mielikuvituksia erilaisista mahdollisuuksista ja maailmantoista. On tarinoita, joiden sisältö tuomittaisiin todellisessa elämässä, mutta jotka silti koetaan ymmärrettäviksi, mikäli maailma olisi sellainen kuin se taideteoksessa on. Kieranin mukaan sillä ei ole niin suoraa merkitystä, esittääkö taideteos asioita, mitkä ajatellaan todellisessa elämässä hyväksi tai huonoiksi vaan enemmänkin sillä, kokeeko yleisö teoksen hahmot ja tilanteet ymmärrettäviksi. (Kieran 2001, 32.)

## 6.5 Teorian sovellus: Picasson Guernica

Etikisti ottaa taiteen arvioinnissa huomioon kaikki seikat ja tämän kokonaisvaltaisen arvioinnin jälkeen toteaa taideteoksen joko hyväksi tai huonoksi. Gaut on ilmaissut, että taiteen arviointiin ei ole mitään mekaanisia keinoja, mutta pyrin kuitenkin Guernica-esimerkin kautta avaamaan, miten etikismi soveltuu yksittäiseen esimerkkitapaukseen.

Yksi Gautin teeseistä on, että taideteos on tekijänsä kaltainen. Teos ei itsessään määrity hyväksi tai huonoksi tekijänsä luonteen myötä, mutta se vaikuttaa kuitenkin osittain arviointiin. Kun pohditaan Guernica-maalauksen taustaa ja sen tarkoitusta, herää kysymys: tekeekö maalaus Picassosta hyvän ihmisen vai tekikö Picasso maalauksesta hyvän? Useimmat varmasti myöntäisivät, että sota ja siitä aiheutuva kärsimys on pahaa ja henkilö, joka vastustaa näitä asioita, on hyvä. Kun siis nähdään Guernican kaltainen maalaus, onko Picasson hyvä luonne lähtökohtaisesti vaikuttanut hyvän maalauksen syntyyn vai kasvaako käsitys Picassosta hyvänä ihmisenä nähdyn maalauksen myötä? Tuo suhde voi hyvinkin olla molemmiin suuntaan. Gautin teorian kautta tämä kuitenkin tulkittaisiin niin, että Picasson luonteen hyvyys välittyy taideteokseen.

Gaut on kirjoittanut paljon taideteoksien esteettisestä kognitivismista ja se onkin varsin osuva tässä yhteydessä. Gautin mukaan yleisö kokee, kuinka taiteilija kommunikoi yleisönsä kanssa ja pyrkii välittämään omaa ymmärrystään yleisölle. Guernica-maalauksella Picasso pyrki välittämään sodan aiheuttaman kärsimyksen tunteita, tuhon ja hajotuksen surua ja kaoottisuutta. Vaikka henkilö ei olisikaan koskaan ollut sodassa, voi hän Guernican kautta saada kiinni niistä tunteista, mitä sodassa oleva kokee ja tämä on Gautin mukaan esteettinen ansio. Etikismin mukaan taideteos on esteettisesti ansiokas siinä

määrin missä siinä esiintyy esteettisesti relevantteja moraalisia meriittejä, vastaavasti taideteos on esteettisesti viallinen siinä määrin missä siinä esiintyy esteettisesti relevantteja moraalisia haittoja.

Gautin teorian mukaan Guernica-maalauksen katsoja voi tuntea todellisia tunteita ja laajentaa kokemusmaailmaansa, mutta on kuitenkin oleellista kysyä, onko taideteoksen herättämä reaktio ansiokas? Vastaako taiteen kokijan reaktio asiallisesti vai asiattomasti taideteoksen asennetta?

Kun siis arvioidaan Guernica-maalauksen onnistumista, olisi oltava tietoinen, mitkä olivat Picasson motiivit maalausta tehdessään. Millaisia tunteita ja reaktioita Picasso halusi yleisössään herättää? Guernican historiallinen tausta on yleisessä tiedossa ja siksi Picasson motiiveista ja maalauksen merkityksestä on voitu saada hyvinkin suoraa tietoa. Picasso pyrki maalaamaan sotavastaisen teoksen ja kritisoimaan Guernica-kaupungin pommitusta. Picasso onnistui herättämään yleisössä samoja tunteita kuin mitä hän todennäköisesti tunsikin Guernicaa tehdessään.

Guernican soveltaminen etikismiin on siltä osin helppoa, koska se on tunnetusti poliittinen teos ja sen taustoista ollaan hyvinkin tietoisia. Kuitenkin, kun mietin sitä kymmenvuotiasta minää, joka näki aikoinaan Guernican pahana ja rumana teoksena, mietin kuinka etikismiä oikein soveltaisi siihen arvioon. Toki koin, että teoksen tekijä pyrki välittämään jonkinlaista viestiä ja tunteita, mutta koin nuo itsessään pahoiksi. En ymmärtänyt niitä kritiikiksi. Tässä suhteessa ajattelin siis teoksen tekijällä olevan jossain määrin paha luonne ja se heijastui hänen huonoon teokseensa. Mutta virhe tapahtui siinä, että tietoni teoksen taustoista olivat puutteellisia eikä Guernica maalauksena itsessään onnistunut välittämään minulle sitä tarinaa, mitä sillä pyrittiin kertomaan. En selvästikään onnistunut vastaanottamaan Guernicaa sellaisena kuin millaiseksi Picasso oli maalauksensa tarkoittanut. Tässä nouseekin päällimmäinen ongelma etikismissä: taiteilijan motiivien ja niissä onnistumisen mittaaminen on miltei mahdotonta ja toisaalla, onko se kuinka tarpeellista? Tästä tulee mieleen yleinen etiikan kysymys: kummalla on suurempi arvo, teon motiiveilla vai sillä mitä teosta lopulta seuraa?

Vai pyrkiikö Gaut kenties sanomaan, että arvioidessa taideteoksia kaikki siitä tiedossa olevat seikat otetaan huomioon? Voi siis olla niin, että taiteilijan motiiveja ei läheskään

aina tiedetä tai edes mietitä, mutta jos niistä tullaan tietoisiksi tai niitä edes spekuloidaan, niin myös arviointi motiivien onnistumisesta vaikuttaa yleisarvioon teoksesta. Tällöin kaikki kognitiivinen materia, mitä taideteoksesta saadaan tai siihen liitetään vaikuttaisi kokonaisarvioon. Vähän samaan tapaan kuin nytkin joudun osittain spekuloidaan Gautin ajatuksia teoriansa takana ja epäselvistä kohdista joudun tekemään omia tulkintoja ja nämä kokonaisuudessaan vaikuttavat yleiseen arviooni Gautin etikismistä. Jos teen virheellisiä tulkintoja etikismistä, joista johtuen arvioin etikismin ansiokkaaksi, niin onko se sitä todella? Jos joku tekee virheellisen tulkinnan taideteoksesta, niin onko se silloin oikeasti ansiokas? Tämän ajattelukaavan myötä ymmärrän, miksi Gaut pitää niin suuressa merkityksessä taiteilijan motiiveja ja niissä onnistumista.

## 7. James C. Anderson & Jeffrey T. Dean: kohtuullinen autonomismi

James Andersonin ja Jeffrey Deanin yhteistyöllä tehty artikkeli ”Moderate Moralism” (1998) esittelee etikismistä ja kohtuullisesta moralismista poikkeavan näkemyksen esteettisen ja moraalisen suhteesta. Kohtuullinen autonomismi tekee myönnytyksen, että taideteoksia voidaan arvioida eettisin perustein, mutta eettistä kritiikkiä ei tule sekoittaa esteettiseen kritiikkiin. Taideteos saattaa siis olla moraalisesti arvokas ja esteettisesti arvoton tai toisin päin, mutta esteettinen ja moraalinen arvo ovat erillisiä toisistaan. Moraalinen heikkous ei siis heikennä teoksen esteettistä arvoa. Kohtuullisen autonomismin mukaan ainoastaan taideteoksen esteettiset ulottuvuudet ovat autonomisia.

Artikkelissa ”Moderate Autonomism” James C. Anderson ja Jeffrey T. Dean tiivistävät Noël Carrollin kohtuullisen moralismin ja Berys Gautin etikismin pääteesejä ja ottavat näihin kantaa samalla puolustaessaan näkemystään, jonka Carroll on nimittänyt kohtuulliseksi autonomismiksi ja Anderson ja Dean ovat tuon nimikkeen teorialleen omaksuneet. Kohtuullisen autonomismin mukaan taideteoksiin voidaan kohdistaa moraalista kritiikkiä, mutta ainoastaan esteettisenä kritiikkinä. Joissain tapauksissa esteettinen arviointi saattaa sisältää moraalisia аспекteja; moraalinen sisältö voi edesauttaa tai vahingoittaa taideteoksen esteettistä puolta. Andersonin ja Deanin näkemys eroaa Gautista ja Carrollista kuitenkin siinä, että kohtuullisessa autonomismissa moraalinen osa kritiikistä sellaisenaan ei koskaan vahvista tai huononna taideteoksen arvoa. Sekä moraalinen että esteettinen arviointi taideteoksesta on sopivaa, mutta käsitteellisesti ne eriävät. (Anderson & Dean 1998, 153.)

### 7.1 Dialogi: kohtuullinen autonomismi & kohtuullinen moralismi

Carrollin mukaan kohtuullinen autonomismi ei voi pitää paikkaansa, koska taideteoksen esteettinen ja moraalinen virhe juontuu samoista syistä ja näin ollen esteettinen ja moraalinen eivät ole täysin erillisiä. Anderson ja Dean purkavat Carrollin ajatusmallin kahteen erilaiseen argumenttiketjuun, jotka nimitetään termein ”*moraalisen vian argumentti*” ja ”*esteettisen vian argumentti*”. Jos tarkastellaan syitä, mitkä Carrollin mielestä johtavat taideteoksen moraaliseen ja esteettiseen vikaan, menisi argumenttiketjut seuraavanlaisesti:



Moraalisen vian argumentti:

1. Kyseessä olevan taideteoksen näkökulma on moraaliton.
2. Näin ollen taideteos kutsuu meidät jakamaan tämän moraalisesti viallisen näkökulman. (Esimerkiksi paha ihminen kuvataan sympaattisena.)
3. Jokainen taideteos, joka kutsuu meidät jakamaan moraalisesti viallisen näkökulman, on itsessään moraalisesti viallinen.
4. Näin ollen kyseessä oleva taideteos on moraalisesti viallinen.

Päätely premissistä 1. premissiin 2. nojaa käsitykseen, että taideteoksella on näkökulma. Taideteoksen näkökulma on juurikin se, minkä katsojat on "kutsuttu" omaksumaan. Syyt premissin 3. hyväksymiseen tulee Carrollin väitteestä, että sellaisilla taideteoksilla on taipumusta väaristää moraalitajua, mikäli taideteokset sisältävät viallisia näkökulmia. Anderson ja Dean huomauttavat, että tämän argumenttiketjun myötä ei voida ottaa millään tavalla kantaa siihen, onko kyseessä oleva taideteos esteettisesti viallinen. (Anderson & Dean 1998, 156.)

Esteettisen vian argumentti:

1. Kyseessä olevan taideteoksen näkökulma on moraaliton.
2. Taideteoksen moraalittomuus heikentää tyyllilajin päämäärien saavuttamista. (Esimerkiksi moraalittomuus tragediassa heikentää säälin syntymistä ja moraalittomuus komediassa heikentää naurun syntymistä.)
3. Jokainen taideteos, joka heikentää tyyllilajinsa päämäärien saavuttamista, on esteettisesti viallinen.
4. Näin ollen kyseessä oleva taideteos on esteettisesti viallinen.

Esteettisen vian argumentti poikkeaa kuitenkin moraalisen vian argumentista, toisin kuin Carroll väittää niiden olevan samankaltaisia. Esteettisen vian argumentin 2. premissi vaatisi lisäpremissin siitä, millaista tyyllilajia taideteos edustaa, jotta selviäisi, millaisten päämäärien saavuttamisessa taideteos epäonnistuu. Vika on nimenomaan esteettinen, jos se ei onnistu tuomaan vaaditun tyyllilajin ominaisuuksia esiin. Tällaista premissiä ei tarvita silloin, kun osoitetaan, että työ on moraalisesti viallinen. (Anderson & Dean 1998, 157.)

Anderson ja Dean kirjoittavat, että he eivät onnistu näkemään, kuinka Carroll väittää moraalisen ja esteettisen vian juontuvan samoista lähtökohdista. Andersonin ja Deanin mukaan noilla kahdella argumenttiketjulla on vain yksi yhteinen alkupremissi, “kyseessä olevan taideteoksen näkökulma on moraaliton”, ja Carrollin teorian uskottavuus tuntuu nojaavan ainoastaan sen varaan eikä sekään itsessään ole riittävä todistamaan, että taideteos olisi moraalisesti tai esteettisesti viallinen. Näinpä ollen Anderson ja Dean toteavat, että Carroll ei onnistu todistamaan, että moraalinen ongelma olisi samassa esteettinen vika taideteoksessa; ei ole osoitettu, että jokin olisi esteettinen vika, koska se on pahaa. (Anderson & Dean 1998, 157.)

Artikkelissaan “Moderate Moralism Versus Moderate Autonomism” (1998) Noël Carroll ottaa kantaa Andersonin ja Deanin kritiikkiin. Carroll kertoo päätyneensä kohtuullisen moralismin -teoriaan seuraavan ajattelukaavan kautta: Taideteokset ovat keskeneräisiä struktuureja; ne tarvitsevat yleisön, joka täyttää tyhjät aukot. Lukiessaan romaania lukijan tulee ymmärtää myös sanomattomat asiat ja kirjoittaja olettaa, että yleisö käyttää romaania lukiessaan tavallisia uskomuksia elämästä, tietoaan romaanin genrestä ja siitä missä kulttuurissa romaani on kirjoitettu. Yleisö ei kuitenkaan käytä ainoastaan tiedollista varastoaan seuratessaan romaania vaan yleisön tulee suhtautua myös tietyin emotionaalisin reaktioin, mikäli romaania aiotaan seurata oikein. Esimerkiksi, jos Aristoteles oli oikeassa tragedian laadusta, niin tuon tyyllilajin taideteoksen tulee nostattaa sääliä ja pelkoa yleisössä. Jos taideteos ei onnistu tuossa, niin se on esteettinen vika -virhe teoksen suunnittelussa. (Carroll 1998b, 419–420.)

Koska taideteokset ovat keskeneräisiä struktuureja, ne täytyy tehdä niin, että yleisö täyttää tyhjät aukot tai reagoi niihin sillä tavalla, mikä vastaa taideteoksen pyrkimyksiä. Tuo pyrkimys on osa taideteoksen suunnittelua ja siten taideteoksen menestyminen on osittain riippuvainen oikeiden reaktioiden esiin tuomisesta. Jos taideteos ei onnistu herättämään vaadittuja emotionaalisia reaktioita saavuttaakseen pyrkimyksensä, niin tämä on Carrollin mukaan esteettinen virhe. (Carroll 1998b, 20.)

Carroll kuitenkin huomauttaa, että useat emotionaaliset reaktiot ovat riippuvaisia moraalisesta arvioinnista. Henkilön ollakseen vihainen hänen täytyy uskoa, että häntä tai

jollekin hänelle tärkeää henkilöä kohtaan on tehty väärin. Jotta yleisö vihastuu, heidän tulee kokea, että joku teoksen henkilö on tehnyt jotain vääryyttä jollekin toiselle teoksen henkilölle, jota kohtaan yleisö kokee huolta tai sitoutumista. Jos taideteos herättää väärän moraalisen arvioinnin yleisössä tai estää kokemasta vaadittuja reaktioita, silloin teos epäonnistuu emotionaalisessa mielessä, vaikkakin teos voi menestyä muilta osin. Carroll antaa esimerkin: Kuvitelkaa tarina, missä natsi-Saksan vaikutusvaltaiselle Heinrich Himmlerille ojennetaan Nobelin rauhanpalkinto. Tarina ei ole komedia, vaan sen kuuluisi herättää ihailua. Tässä se kuitenkin epäonnistuisi, koska moraalisesti sensitiivinen yleisö ei voi hyväksyä, että Himmlerille annetaan tuollainen arvostus. Moraalisesti sensitiivinen yleisö ei voi käsittää tarinan ideaa - se on niin vastenmielinen, paha. Näinpä ollen tarina epäonnistuu itsessään. Se epäonnistuu herättämään vaadittuja reaktioita, koska se pyrkii esittämään pahaa hyvänä. (Carroll 1998b, 420–421.)

Esimerkin kaltainen fiktio on moraalisesti viallinen, koska se tukee pahaa näkökulmaa ja kannustaa yleisöä samaan. Carrollin mukaan teos on samassa esteettisesti viallinen, koska se epäonnistuu omissa pyrkimyksissään - pyrkimyksessä vaikuttaa ja herättää tietynlaisia kokemuksia. Teos on esteettisesti viallinen samoista syistä kuin se on moraalisestikin: teoksen näkökulma on paha. Tämän kaltaiset tapaukset osoittavat, että moraalinen vika voi toimia myös esteettisenä vikana ja siten kohtuullinen autonomismi on väärässä. (Carroll 1998b, 421.)

Carroll nostaa kuitenkin uudelleen esiin Andersonin ja Deanin argumenttiketjut, mitä he käyttivät Carrollia vastaan. Andersonin ja Deanin mielestä esteettisen ja moraalisen vian yhteinen premissi “kyseessä olevan taideteoksen näkökulma on moraaliton” ei ole riittävä osoittamaan, että teos olisi sekä moraalisesti että esteettisesti viallinen samoista syistä. Carroll tulkitsee Andersonin ja Deanin kritiikin niin, että teoksen moraaliton näkökulma itsessään ei voi osoittaa, että teos olisi moraalisesti ja esteettisesti viallinen. Kummassakaan tapauksessa teoksen moraaliton näkökulma ei ole riittävä peruste sille, että teos olisi viallinen. Molemmissa, esteettisessä ja moraalisessa, teoksen viallisuuden täytyy siis löytyä jostain muualta. (Carroll 1998b, 422–423.)

Carroll kysyy: mutta miksi olettaa, että asiaankuuluva syy olisi riittävä syy? Selvästikin useampi tekijä teoksessa vaikuttaa sen moraaliseen ja esteettiseen arvoon. Kohtuullisen moralismin edustajan tarvitsee ainoastaan puolustaa näkemystään siitä, että teoksen paha näkökulma vaikuttaa *osittain* teoksen moraaliseen viallisuuteen ja siten se vaikuttaa myös *osittain* teoksen esteettiseen viallisuuteen. Paha näkökulma taideteoksessa on todennäköisesti merkittävä seikka, mutta se ei välttämättä täysin selitä sekä esteettistä että moraalista viallisuutta, koska muutkin tekijät vaikuttavat arviointiin. (Carroll 1998b, 423.)

Carroll vastaa Andersonille ja Deanille, että heidän kritiikkinsä oli väärin, koska Carroll ei suinkaan väitä, että taideteoksen moraaliton näkökulma tekisi automaattisesti teoksesta huonon. Teoksen moraaliton näkökulma kuitenkin ainakin huonontaa teosta sekä esteettisesti että moraalisesti ja vaikka se olisikin vain osa vaikutuksesta taiteen arvoon, osoittaa se Carrollin mielestä Andersonin ja Deanin teorian epäpäteväksi - esteettinen ja moraalinen arvo voi tietyissä tapauksissa vaikuttaa toisiinsa. (Carroll 1998b, 424.)

## 7.2 Dialogi: kohtuullinen autonomismi & etikismi

Anderson ja Dean kirjoittavat Berys Gautin etikismin olevan samankaltainen ellei jopa identtinen Carrollin kohtuullisen moralismin kanssa. Gautin teoria vaatii Andersonin ja Deanin mukaan kuitenkin erillistä tarkastelua, koska Gautin syyt etikismille eroavat jokseenkin Carrollin teoriasta. Kiteytettyään etikismin pääteesejä, Anderson ja Dean tiivistävät Gautin teorian seuraavanlaiseen argumenttiketjuun:

1. Taideteoksien herättämät määrätynlaiset reaktiot ovat arvioitavissa.
2. Jotkut arviointikriteerit määrätynlaisille reaktioille ovat eettisiä.
3. Jos teos ei onnistu herättämään määrätynlaistaan reaktiota, silloin taideteos on epäonnistunut itsessään.
4. Jokainen vika taideteoksessa itsessään on esteettinen vika.
5. Joten, eettiset viat ovat esteettisiä vikoja.

Anderson ja Dean allekirjoittavat premissit 1. ja 2., koska kohtuullisen autonomismin mukaan taideteoksia voidaan arvioida niiden herättämien reaktioiden perusteella ja nämä arvioinnit ovat jotkus moraalisia arvioita. 3. premissin tukena Gaut käyttää esimerkkeinä juurikin genreille tarkoitettuja reaktioita: Komedialla, joka ei naurata, on tässä suhteessa epäonnistunut. Trilleri, joka ei saa yleisöään jännittämään, on tässä suhteessa

epäonnistunut. Yleisestikin taide, joka jättää yleisönsä kyllästyneeksi, on Gautin mukaan epäonnistunut. Anderson ja Dean toteavat, että Gaut korrektisti pääsee tästä päätelmään, että tämänkaltaiset epäonnistumiset ovat esteettisiä vikoja. Andersonin ja Deanin mukaan Gaut sortuu samaan virheeseen kuin Carrollkin: trilleri, joka ei onnistu aiheuttamaan jännitystä, on esteettisesti epäonnistunut mutta tämä ei osoita, että kaikki moraaliset viat olisivat esteettisiä vikoja. Vaikka trilleri epäonnistuisi jännityksen tuotossa, koska teos edustaa joitain moraalittomia asenteita, Gaut ei ole todistanut moraalikritiikin itsessään olevan esteettistä kritiikkiä. Trilleri epäonnistuu esteettisestä näkökulmasta katsottuna juurikin siksi, koska se epäonnistuu tuottamaan jännityksen tunteita. (Anderson & Dean 1998, 158–159.)

Vaikka taideteos ei onnistuisi herättämään määrätynlaista reaktiota, ei tämä Andersonin ja Deanin mukaan ole aina vika taideteoksessa itsessään. Puolustaakseen väitettään he ottavat esiin Gautin oman esimerkin, mistä hän kirjoittaa erilaisessa kontekstissa artikkelissaan “The Ethical Criticism of Art” (1998, 192). Herman Melvillen kirjoittama romaani *Moby Dick* (1851) on realistinen ja tarkka kuvaus 1800-luvun merimiesten elämästä valaanpyyntialuksella. Andersonin ja Deanin mukaan on asiallista olettaa, että romaani tukee valaanpyyntiä ja sen oikeutusta. Anderson ja Dean ehdottavat seuraavaa kuvitelmaa: oletetaan myös, että Melville oli väärässä valaanpyyntien oikeutuksesta. Tällöin romaani epäonnistuisi herättämään yleisössään määrätynlaista reaktiota, valaanpyynnin hyväksyntää, ja Gautin 3. premissin mukaan romaani olisi epäonnistunut itsessään. Mutta kuitenkin artikkelissaan Gaut ilmaisee *Moby Dick* -romaanista, että tämä ei ole virhe taideteoksessa itsessään tai jos se on, niin se ei ainakaan muodosta esteettistä vikaa teoksessa. Gaut kirjoittaakin, että taideteokset voivat olla mielenkiintoisia ja informatiivisia sosiaalisina dokumentteina ja vaikka teoksien aikojen asenteista ja olosuhteista voidaan oppia paljon, tämä itsessään ei tee niistä esteettisesti parempia. Samaan tapaan, vaikka taideteokset sosiaalisina dokumentteina voivat johdattaa meitä harhaan teoksien aikojen asenteista ja olosuhteista, ei tämä itsessään tee niistä esteettisesti huonompia. (Anderson & Dean 1998, 159.)

Gaut kylläkin yrittää rajata määrätynlaiset reaktiot estetiikan piiriin. Pääargumentti Gautin premissiin 3. nojaa näkemykseen, että suurin osa taiteen arvosta tulee sen vaikutuksesta kognitioon - kuinka taide opettaa, ei pelkästään tarjoamalla intellektuaalista tietoa vaan

pyrkimällä auttamaan tiedon sisäistämisessä. Anderson ja Dean ovat yhtä mieltä Gautin kanssa näistä asioista ja taiteen toimintatavoista: osa taiteen tiedosta on moraalista ja taide on altis moraalille arvioinnille. Mutta miksi tämä arvo olisi samassa esteettinen arvo? Anderson ja Dean huomauttavat, että Gautin Moby Dick -esimerkki paljastaa, että on myös sellaisia kognitiivisia sisältöarvoja taideteoksissa, mitkä eivät ole esteettisesti merkittäviä. (Anderson & Dean 1998, 159–160.)

Anderson ja Dean ovat myös sitä mieltä, että Gautin käyttämät esimerkit artikkelissaan “The Ethical Criticism of Art” eivät ole vakuuttavia. Gaut nostaa muun muassa esiin Ludvig XVI, “Aurinkokuninkaan”, muotokuvan osoittaakseen, että maalaus ei ole ainoastaan kaunis kuva - Aurinkokuningas oli kuitenkin moraalisesti vastenmielinen ihminen. Anderson ja Dean kritisoivat, että Gaut jättää kuitenkin kokonaan selvittämättä, miksi tuon teoksen moraaliset elementit olisivat samassa esteettisiä. Väite, että moraaliset elementit olisivat esteettisiä ominaisuuksia, koska ne ovat elementtejä taideteoksessa itsessään (premissi 4.: jokainen vika taideteoksessa itsessään on esteettinen vika) herättää korkeintaan kysymyksen, kuuluuko moraaliset elementit taideteokseen itseensä. Väite ei vastaa mitään moraalisten elementtien esteettisestä merkittävydestä. (Anderson & Dean 1998, 161.)

Gaut on perustellut taiteessa esitetyn pahan olevan moraalisesti oleellista vain siltä osin, millaisin asentein taideteos suhtautuu pahantekoon ja pahoihin henkilöihin. Henkilöt ja tapahtumat, jotka esitetään pahoina, eivät kuitenkaan ole vastaan yleisön moraalikäsitystä. Gautin mukaan kaikki kiinnostus pahuutta kohtaan ei ole myöskään aina esteettistä: esimerkiksi Hitleriin ja muihin mielenvikaisiin yksilöihin suunnattu kiinnostus ei ole esteettistä vaan moraalista. Vaikka olisi kuitenkin niin, että asenne olisikin esteettinen, niin tämä ei Gautin mukaan heikennä etikismin teoriaa, koska taideteoksen *esittämä* pahuus saattaa herättää uteliaisuuden pahuutta kohtaan ja siten auttaa kuvittelemaan, millaista on olla paha. Vaikka taideteos esittäisi pahuutta, niin se ei vaadi teokselta pahuuden hyväksyntää. Samaan tapaan taideteoksen kokija saattaa kiinnostua pahuudesta, mutta tämä ei vaadi pahan tiedollista hyväksyntää, koska sellainen hyväksyntä antaisi ymmärtää, että pahuudessa olisi jotain hyvää. (Gaut 1998, 189.)

Anderson ja Dean toteavat olevan totta, että taiteilija voi esittää pahaa perspektiiviä tukematta kuitenkaan itse pahuutta. On myös totta, että ihmisiä kiehtoo taiteilijoiden

luomat henkilökuvaukset ja näkökulmat, jotka koemme iljettävinä ja todellisessa elämässä paheksuisimme niiden kaltaista toimintaa. Pahan kaltaiset taideteokset tuo ilmi moraalisesti vieraita ja ongelmallisia näkökulmia ilman anteeksipyyntöä, ilman teoksen henkilöiden ja tapahtumien tuomitsemista tai nuhtelua. Andersonin ja Deanin mukaan kuitenkin taideteoksien kiero moraalinen näkökulma on nimenomaan se, joka tekee niistä osittain esteettisesti mielenkiintoisia. Joskus juurikin se fakta, että fiktio nostaa esiin yksilöiden mielikuvituksellisia kykyjä ja laittaa taustalle sitovat moraaliset velvoitteet, mahdollistaa sellaisesta nauttimisen, mitä todellisuudessa pidettäisiin vastenmielisenä. Olisi vaikeaa puolustella *Lolita*-romaanin päähenkilöä Humbert Humbertia tosi elämässä ja harva haluaisi viettää oikeasti aikaa kyseisenlaisen ihmisen kanssa, mutta fiktiossa hänen seuransa voikin olla miellyttävää. Tuskin on myöskään yhtä oudosti vangitsevaa ja oivaltavaa kannibalistista sarjamurhaajaa kuin Hannibal Lecter todellisessa elämässä, mutta romaaneissa tällaiseen hahmoon törmääminen on kiehtovaa. Näyttäisi siis olevan selvä kuilu sen välillä, millaisia arvoja olemme valmiita omaksumaan fiktion kontekstissa ja sen esteettisessä nautinnossa kuin sitten mitä arvoja pidämme todellisuudessa tärkeinä. (Anderson & Dean 1998, 162–163.)

Toisena Anderson ja Dean ottavat kantaa Gautin väitteeseen, että vaikka taideteoksen kokija kiinnostuisikin pahuudesta, niin tämä ei vaadi pahan tiedollista hyväksyntää ja kuinka tällainen hyväksyntä antaisi ymmärtää, että pahuudessa olisi jotain hyvää. Anderson ja Dean huomauttavat, että vaikka onkin totta, että henkilöillä on tiedollinen, puhumattakaan moraalinen, kiinnostus olla näkemättä pahoja ihmisiä tai henkilöitä hyvinä, niin tästä ei kuitenkaan seuraa, etteikö ihmisillä voisi olla *esteettistä* kiinnostusta nähdä pahoja ihmisiä ja tapoja *ikään kuin* he olisivat hyviä. Ihmisten uteliaisuus nähdä yksi asia esitettynä toisenlaisena on yksi merkittävimmistä esteettisistä mielenkiinnoista. Tämän kaltainen konflikti näiden mielenkiintojen välillä on Andersonin ja Deanin mukaan mahdollista, kun taas etikismi ja kohtuullinen moralismi sen kieltävät. (Anderson & Dean 1998, 163.)

### 7.3 Yhteenveto & ongelmakohtia

Anderson ja Dean hyväksyvät, että on olemassa taideteoksia, joiden kohdalla moraalinen vika syrjäyttää teoksen muut meriitit. Johtuuko tämä siitä, että vika on myös keskeinen esteettinen vika teoksessa; niin hallitseva, että muut esteettiset ansiot ovat vian peittämät?

Andersonin ja Deanin mukaan on uskottavampaa pitää moraalinen vika yksin sellaisenaan, joka on usein konfliktissa teoksen esteettisten ansioiden kanssa, mutta moraalisesta vian ollessa riittävän suuri se johtaa päälimmäiseen negatiiviseen arvioon teoksesta. Toisissa tapauksissa teoksen esteettisten ansiot saattavat ohittaa teoksen moraaliset viat. Tämä selittäisi useiden klassikkoteoksien arvossa pitämisen: monet niistä sisältävät moraalisesti ongelmallisia näkökulmia. On myös teoksia, jotka selvästi testaa moraalisesta ja esteettisestä rajoja. Peter Greenwayn elokuva *Kokki, varas, vaimo ja rakastaja* on tarkkanäköisesti kirjoitettu, viettelevästi kuvattu ja kauniisti sävelletty, mutta se on myös säälimättömän brutaali ja moraalisesti kyyninen kuvaus. Tämän kahtijaon voisi nähdä tarkoituksellisen leikkinä moraalisesta ja esteettisestä arvosta välillä. (Anderson & Dean 1998, 164–165.)

On olemassa myös teoksia, joista mielipiteet jakautuvat: joidenkin mielestä teoksen moraaliset arvot ylittävät muut ja joidenkin mielestä teoksen esteettiset arvot ovat tärkeämpiä. Esimerkkinä Anderson ja Dean nostavat esiin *Huckleberry Finnin seikkailut* -romaanin, josta kysymys kuuluu: voidaanko sen viallinen moraalinen näkökulma nähdä romaanin aikaisena ilmiönä ja siten nauttia teoksesta sinällään. Romaanin päähenkilö Huck Finn on moraalisesti kiistanalainen henkilö ja väittelyä käydään siitä, pitäisikö tuota romaania lukea ja vaalia amerikkalaisena klassikkoromaanina. Jotkut eivät halua lapsiensa lukevan kyseistä romaania ja toiset ovat kahden vaiheilla. Andersonin ja Deanin mielestä näissä tapauksissa ihmisten moraalinen ja esteettinen herkkyys on ristiriidassa eikä niin, että konflikti sijaitsisi henkilön esteettisessä luokassa. (Anderson & Dean 1998, 166.)

Artikkelinsa “Moderate Autonomism” lopussa Anderson ja Dean toteavat, että he ovat osoittaneet, että sekä Carroll ja Gaut ovat epäonnistuneet osoittamaan, että moraalinen vika sellaisenaan olisi koskaan esteettinen vika. Andersonin ja Deanin mukaan moraalisesta ja esteettisestä erottaminen tarjoaa paremman tavan ymmärtää sitä, kuinka taideteoksista tehdään konfliktisia arvioita ja miksi pahuus voi olla esteettisesti miellyttävää. (Anderson & Dean 1998, 166.)

Mielestäni Anderson ja Dean eivät lopulta onnistu kuitenkaan tavoitteessaan, koska Carroll vastaa hänelle esitettyyn kritiikkiin ansiokkaasti. Koska Anderson ja Dean syyttävät Gautia samoista virheistä kuin Carrollia, on Carrollin puolustus pätevä pääosin myös Gautin osalta. Kieltämättä Andersonin ja Deanin teoria kuitenkin tarjoaa mielenkiintoisia pointteja ja sinänsä erilaisen näkemystavan esteettisestä ja moraalisesta suhteeseen.



## 7.4 Teorian sovellus: Picasson Guernica

Kun Picasson Guernica-maalausta tarkastellaan Andersonin ja Deanin kohtuullisen autonomismin kautta, on lähtökohdat melko erilaiset etikismin ja kohtuulliseen moralismiin verrattuna. Anderson ja Dean eivät suinkaan kiellä, etteikö Guernicassa voisi olla moraalisia ulottuvuuksia, mutta kohtuullisen autonomismin mukaan ne ovat täysin erillisiä Guernican esteettisistä ominaisuuksista.

Kun siis henkilö luo arvostelman Guernicasta, saattaa hän hyvinkin kiinnittää huomiota teoksen moraaliseen sisältöön ja luoda mielipiteen taideteoksen moraalisesta arvosta. Samaan aikaan henkilö saattaa tarkastella Guernican maalaustyyliä, sen asetelmaa ja muotoja, värejä ja kykyä ilmaista tunteita. Tällöin henkilö muodostaa mielipiteen teoksen esteettisestä arvosta. Lopuksi henkilöllä on mielipiteet Guernican esteettisistä ja moraalisista ansioista ja jompi kumpi näistä ansioista saattaa olla toista voimakkaampi ja siten vaikuttaa päällimmäiseen arvioon. Sama pätee teoksen esteettisiin ja moraalisiin heikkouksiin. Esteettinen ja moraalinen eivät siis vaikuta arvoina toisiinsa, toinen ei heikennä tai vahvista toista, mutta esimerkiksi moraalinen vika teoksessa saattaa olla niin merkittävä, että se varastaa huomion itseensä ja siten päällimmäinen arvio teoksesta on negatiivinen.

Aikoinaan näin Guernican sekä esteettisesti että moraalisesti epämiellyttävänä. En ymmärtänyt Picasson maalaustyyliä enkä maalauksen sanomaa. Tiedon lisääntyessä ainakin Guernican moraaliset ansiot ovat kasvaneet silmissäni, esteettisestä puolesta en ole niin varma. Toki tiedostan Picasson maalaustyylin merkittävyyden taidehistorialle ja siinä suhteessa myönnän teoksessa olevan esteettisiä ansioita, mutta ei hänen tyyliinsä varsinaisesti miellytä minua. Picasso tuskin pyrkikään kuvaamaan sodan kärsimyksiä kauniina asiana ja tässä suhteessa taideteos on hyvin kompleksinen: se kuvaa jotain pahaa ja vielä rumalla tavalla, mutta kuitenkin sellaisin asentein, millä on mielestäni hyviä tarkoituksia. Näkisin Guernican tukevan hyviä moraalikäsityksiä ja siten sillä on moraalisia ansioita.

Guernica on ainakin minulle sen tapainen esimerkki, mistä Anderson ja Dean puhuvat: taideteoksesta voidaan tehdä konfliktisia arvioita, moraalinen ja esteettinen voivat olla keskenään ristiriidassa. Pystyn kyllä analysoimaan omaa arviotani Guernicasta ja sitä

myötä erottelemaan jotakuinkin näkemäni ansiot ja heikkoudet Guernicassa, niin moraaliset kuin esteettisetkin. Mutta on huomattavasti vaikeampaa selvittää omaa ajatuskulkua siitä, ovatko taideteoksen esteettiset ja moraaliset puolet todellakin erillisiä toisistaan vai vaikuttavatko ne kuitenkin toistensa arvoihin.

## 8. Yhteenveto

Kun aloin pohtimaan tutkimuskysymystäni, “vaikuttavatko taideteoksien moraaliset ja esteettiset ominaisuudet toisiinsa?”, olin jo alkuun sellaisten pohjakysymysten edessä kuin: Mitä on taide? Mitä on moraalit? Mitä on estetiikka? Teorioita on muotoiltu ja keskusteluja on kyllä käyty näiden kysymysten äärellä paljon ja näistä on erilaisia käsityksiä. Kun sitten jatkoin kohti varsinaisia teorioita, jotka käsittelevät tutkimuskysymystäni, huomasin, että nämä kyseiset teoreetikot eivät määritelleetkään käsitteitä taide, moraalit ja estetiikka mitenkään täsmällisesti. Tällaisessa tilanteessa on oletettava, että he puhuvat käsitteistä yleisellä tasolla.

Ensimmäisenä siirryin tutkimaan Noël Carrollin kohtuullista moralismia. Alkuun tämä teoria tuntui varsin järkevältä. Carroll argumentoi osuvasti sen puolesta miksi taideteoksia ei voida ajatella pelkästään estetiikan tai moraalin kautta, miksi ne molemmat voivat vaikuttaa, vaikkakaan eivät suinkaan aina. Teorian ongelmia alkoi nousta kuitenkin pintaan tästä epämääräisestä vastauksesta, että esteettinen ja moraalinen vaikuttavat toisiinsa *joskus*. Carroll tarjoaa kyllä tutkimuskysymykseeni vastauksen, mutta häiritsevän sellaisen, koska se nostaa pintaan niin monia muita kysymyksiä. Esimerkiksi vastausta jää vaille kysymys, milloin esteettinen ja moraalinen sitten oikein vaikuttaa ja milloin ei, ja mikä erottava tekijä näissä tapauksissa on? Toisaalla Carroll vaikuttaa olevan armollinen itseään kohtaan. Hänestä on riittävää osoittaa, että esteettinen ja moraalinen vaikuttavat joissain tapauksissa toisiinsa ja tämä on myös riittävä todiste kumoamaan kaikki autonomistiset teorit. Ehkä tämän takia hän nimeääkin teoriansa “kohtuulliseksi” moralismiksi. Hänen missionsa ei ole kuvata millä kaikin tavoin moraalit voi taiteen arvoon vaikuttaa, vaan enemmänkin vain todistaa tietynlainen ajattelutapa vääräksi.

Seuraavaksi siirryin Gautin etikismiin, josta löytyykin huomattavasti laajempi selonteko, koska Gaut on kirjoittanut artikkeleiden lisäksi kokonaisen kirjan aiheeseen liittyen. Monet teoreetikot niputtavat Carrollin ja Gautin teorit yhteen ja sanovat näiden olevan miltei täysin samankaltaisia. Näin ei suinkaan nähdäkseni ole, vaikka alkusilmäyksellä asia siltä voi vaikuttaakin. Kun Carroll sanoo taideteoksen moraalisen vian vaikuttavan teoksen esteettiseen arvoon negatiivisesti joissain tapauksissa, sanoo Gaut sen vaikuttavan aina tällä tavalla. Gautilla on siis radikaalimpi näkemys: jos taideteoksessa on moraalisia

ominaisuuksia, niin silloin ne vaikuttavat aina taideteoksen esteettiseen arvoon. Gaut ymmärtää esteettisen arvon eräänlaisena kokonaisarvona, vaikka samassa Gaut mieltääkin, että kokonaisarvo koostuu useista eri arvoista, mihin voi kuulua mm. moraaliset ja esteettiset ominaisuudet.

Carrollin ja Gautin teorioissa on myös eroja siinä suhteessa, voiko taide parantaa tai huonontaa ihmistä moraalisesti. Aikaisemmin esitin, kuinka Carrollin mukaan taide voi auttaa moraalisääntöjen harjoittelussa ja opettaa moraalisia tilanteita fiktiivisellä tasolla. Näin ollen voisi sanoa, että Carrollin ajatusmallin mukaan taiteella voidaan muokata ihmisten moraalikäsitteitä tai ainakin vahvistaa/heikentää niitä. Gaut puolestaan huomauttaa, että etikismi ei sisällä kausaaliväitettä, että hyvä taide moraalisesti parantaa ihmistä tai paha taide korruptoisi. Etikistien periaate on muodoltaan *pro tanto*<sup>9</sup> eli se sallii hyvien mutta moraalisesti virheellisten taideteoksien olemassaolon ja vaikka kaikki esteettisesti hyvät teokset olisivat moraalisesti hyviä, tästä ei seuraa, että ne parantaisivat ihmistä yhtään sen enempää kuin ihmisille annetut moraaliset neuvot. (Carroll 1996, 230. Gaut 1998, 184-185.)

Sitten tarkastelu siirtyi erilaiseen näkemykseen, joka kieltää moraalisen vaikuttavan esteettiseen. Tämä Andersonin ja Deanin kohtuullinen autonomismi -teoria hyväksyy kyllä sekä moraalisten että esteettisten ominaisuuksien läsnäolon taideteoksessa, mutta sanoo näiden vaikuttavan erillisinä alueina taideteoksen kokonaisarvoon. Maalaisjärki näkee kohtuullisen autonomismin ongelmallisena. Nopeasti ajateltuna tuntuisi siltä, että jos lukisin romaania, joka kertoo jostain moraalisesti vastenmielisestä aiheesta, niin väistämättä se vaikuttaa myös esteettiseen mielipiteeseeni. Mutta kun asiaa tarkastelee lähemmin, niin kyse voikin olla enemmänkin kyvystäni eritellä esteettinen ja moraalinen.

Tutkittuani kaikkia näitä kolmea teoriaa huomasi olevani solmussa. Kuinka voi olla, että kaikki teoriat tuntuvat jossain määrin järkeviltä? Mietin ja pohdiskelin, kenen teorian kannalle itse asettuisin, jos täytyisi valita. En osannut tehdä päätöstä ja löysin vihdoinkin syyntä siihen. On erittäin hankala arvioida näitä kolmea teoriaa keskenään, kun kukaan näistä teoreetikoista ei ole varsinaisesti määritellyt, kuinka he ymmärtävät moraalinen, estetiikan tai ylipäänsä taiteen. Samassa ihmettelen, kuinka nämä kolme teoriaa ovat

---

<sup>9</sup> *pro tanto* = vain siinä määrin

onnistuneet käymään ylipäänsä tätä dialogia keskenään. Ovatko he tehneet oletuksen, että kaikilla on samanlainen käsitys niistä käsitteistä, mistä puhutaan? Vaikuttaisi nimittäin siltä, että esimerkiksi käsite “estetiikka” sisältää erilaisia tulkintoja.

Carrollin ja Gautin teorioiden voidaan tulkita käsittävän estetiikan laajemmassa mielessä kuin Andersonin ja Deanin. Gaut itsekin suoraan määrittelee, että esteettinen arvo on yhtä kuin taiteellinen arvo, vaikkakin hän niputtaa myös taideteoksen muodolliset ominaisuudet, kuten värin, asettelun jne. esteettisiin ominaisuuksiin, mikä taas on erillinen asia esteettisestä kokonaisarvosta. Varsinkin silloin, jos esteettinen ajatellaan taidekokemuksellisena asiana, moraalit ja esteettinen näyttäisivät vaikuttavan suoraan toisiinsa. Jos taas esteettinen halutaan ajatella taideteoksen rakenteena, värivalintoina, muotoina ja vastaavina voidaan helpommin päästä siihen päätelmään, että taideteoksen moraalinen sisältö ei vaikuta siihen, onko taideteos esteettisesti onnistunut vai ei. Selvennän tätä esimerkin kautta: Henkilö seisoo maalauksen edessä, missä esiintyy vähäpukeinen nainen ja hänen häpykarvansa ovat osittain esillä. Jos tämä maalauksen katsoja on julkista alastomuutta vastaan, niin hänen kokemuksensa maalauksesta voi olla hyvinkin epämiellyttävä. Maalaus esiintyy hänelle moraalisesti huonona siinä määrin, että teoksen taiteellinen arvo on negatiivinen. Toisaalla tuolla taiteenkokijalla voisi olla kykyä irroittaa moraalinen arviointi taideteoksen formaaleista ominaisuuksista; henkilö voisi sanoa, että taideteos on hyvin maalattu, siinä on onnistuneet varjostukset ja mittasuhteet. Mikäli hän tuollaiseen arviointiin kykenee, niin silloin mahdollisesti taideteoksen kokonaisarvo muuttuu positiivisempaan. Harvoin kylläkään ihmiset suhtautuvat näin teknisesti taideteoksiin, vaan enemmänkin omaksutaan jonkinlainen yleisfiilis, mikä teoksesta tulee.

Kun siis tarkastelin näitä kolmea teoriaa, huomasin samassa tarkastelevani teorioita hiukan eri näkökulmista. Sillä on vaikutusta, millaiseksi taiteenkokija käsitetään ja tämä vaikuttaa myöskin siihen, millaisena moraalit ja estetiikan suhde esiintyy. ”Teorian sovellus”-lukuissa voi juurikin nähdä, miten taideteoksen kokemista voidaan tulkita. Kuinka esteettinen ja moraalinen voidaan käsittää erillisiksi tai toisaalta toisiinsa vaikuttaviksi. Jos siis taidekokemusta lähdetään teoreettisesti analysoimaan, voidaan siinä mielestäni päästäkin hyvin erilaisiin näkemyksiin, joista on hankala osoittaa yhtä näkemystä juuri oikeaksi.

Sain tutkielmassani vastauksen siihen, että taideteokset sisältävät sekä moraalisia että esteettisiä ominaisuuksia. Tältä osin kohtuulliset teoreetikot onnistuvat hyvin argumentoimaan radikaalit teoriat vääriksi. Toisaalta taas radikaalit teoriat eroavat motiiveiltaan kohtuullisista teorioista niin, että niiden vastakkainasettelu tuntuu paikoin turhalta. On eri asia pohtia, kuuluisiko taidetta arvottaa moraalisen vai esteettisen kautta kuin sitten pohtia, kuinka tuo arvotusprosessi ihmisellä ylipäänsä toimii. Paikoin radikaaleissa teorioissa tuntuu siltä, että sekä moraalisen että esteettisen olemassaolo kyllä tiedostetaan, mutta halutaan argumentoida sen puolesta, kummalle kuuluisi antaa lopullinen painoarvo.

Pääosin näen estetiikan ja moraalin suhteen sellaisena, että ne vaikuttavat toisiinsa, mikäli molempia ominaisuuksia teoksessa esiintyy. Sanoisin siis, että taideteoksesta tehdyt moraaliset arvostelmat muokkaavat mielipidettä taideteoksen kokonaisarvosta. Tämä näkemykseni vastaa eniten Gautin etikismiä. Gaut antaa hyvin laajan selonteon siitä, miksi hänen etikismi selittää parhaiten taiteen ja moraalin suhdetta. Carroll sekä Anderson ja Dean tarjoavat näkemyksistään artikkelin tai artikkeleiden verran asiaa, kun Gaut pohtii teemaa kokonaisen kirjan verran. Ehkä tämän takia Gautin teoria tuntuu houkuttelevimmalta, mutta samassa hänenkin teoriassaan minua häiritsee, että Gaut on jättänyt vastaamatta teemaa pohjustaviin kysymyksiin: Mitä on taide? Kuinka taide eroaa esimerkiksi viihdeteoksista vai eroaako lainkaan? Mitä on moraalit? Onko moraalit objektiivista vai subjektiivista? Tuollaisen selvityksen vaatiminen voi olla liiallista, mutta samassa teorisointi on ongelmallista, mikäli perustavien käsitteiden sisältömerkitys ei ole tiedossa.

## Kirjallisuus

- Alberti, Leon Battista: *Maalaustaiteesta*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Taide, 1998.
- Anderson, James & Dean, Jeffrey 1998: "Moderate Autonomism". *British Journal of Aesthetics*, Vol. 38, No. 2, April.
- Aristoteles: *Politiikka*. Suom. A.M. Anttila. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä, 1991.
- Aristoteles: *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski. Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset, 1977.
- Bell, Clive 1941: *Art*. New York. Frederic A. Stokes Company Publishers. Painettu Englannissa. Linkki 1.: <http://www.gutenberg.org/files/16917/16917-h/16917-h.htm>
- Carroll, Noël 1996: "Moderate Moralism". *British Journal of Aesthetics*, Vol. 36, No. 3.
- Carroll, Noël 1998a: "Art, narrative, and moral understanding". Teoksessa: *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*. Edited by Jerrold Levinson. Cambridge University Press.
- Carroll, Noël 1998b: "Moderate Moralism versus Moderate Autonomism". *British Journal of Aesthetics*, Vol. 38, No. 4, October.
- Carroll, Noël 2000: "Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research". *Ethics*, Vol. 110, No. 2.
- Conolly, Oliver 2000: "Ethicism and Moderate Moralism". *British Journal of Aesthetics*, Vol. 40, No. 3, July.
- Dempsey, Amy 2003: *Moderni taide*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Sivut 1-171 suomentanut Jaana Iso-Markku ja sivut 172-295 suomentanut Raija Mattila. Alkuperäinen teos: *Styles, Schools and Movements. An Encyclopaedic Guide to Modern Art*.
- Dickie, George 2009: *Estetiikka. Tutkimusalueita, käsitteitä ja ongelmia*. Suom. Heikki Kannistoa. Kolmas painos. Hakapaino Oy, Helsinki. Alkuperäinen teos: *Aesthetics. An Introduction*. 1971.

Eaton Marcia Muelder 1995: *Estetiikan ydinkysymyksiä*. Suom. Pekka Rantanen. 2. muuttumaton painos. Gummerus Kirjapaino Oy. Jyväskylä. Alkuperäinen teos: *Basic Issues in Aesthetics*. 1988.

Gass, William H. 1987: "Goodness Knows Nothing of Beauty". Harper's Magazine / April.

Gaut, Berys 1998: "The Ethical Criticism of Art". Teoksessa: *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*. Edited by Jerrold Levinson. Cambridge University Press.

Gaut, Berys 2007: *Art, Emotion and Ethics*. Oxford University Press.

Guernica lähde: <http://www.pablocicasso.org/guernica.jsp>

Jula, Jari 2007: *Taiteen etiikka*. Painopaikka: Painosalama. Turku.

Kant, Immanuel 2007: *Critique of Judgement*. Englanniksi kääntänyt James Creed Meredith. Oxford University Press. Alkuperäinen teos: *Kritik der Urteilskraft*. 1790.

Kieran, Matthew 2001: "In Defence of the Ethical Evaluation of Narrative Art". *British Journal of Aesthetics*, Vol. 41, No. 1, January.

McCormick, Peter 1983: "Moral Knowledge and Fiction". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 41, No. 4

Moran, Richard 1994: "The Expression of Feeling in Imagination". *Philosophical Review*, 103.

Platon: *Valtio*.

Posner, Richard A. 1997: "Against Ethical Criticism". 21 *Philosophy and Literature* 1.

Raamattu: Toinen Mooseksen kirja

Reiners, Ilona & Seppä, Anita (toim.) 1998: *Etiikka ja estetiikka*. Tampere: Gaudeamus.

Reiners, Ilona & Seppä, Anita & Vuorinen, Jyri (toim.): *Estetiikan klassikot Platonista Tolstoihin*. Helsinki: Gaudeamus, 2009.

Kotkavirta, Jussi 2009: "Valistuksen ja romantiikan estetiikka"

Kuisma, Oiva 2009: "Antiikin estetiikka"



Kuisma, Oiva 2009: "Kristillisen antiikin ja keskiajan estetiikka"

Kuisma, Oiva 2009: "Renessanssin estetiikka"

Reiners, Ilona & Seppä, Anita & Vuorinen, Jyri 2009: "1800-luvun moderni estetiikka"

Stolnitz, Jerome 1989: "The Aesthetic Attitude". Teoksessa: *Aesthetics: A Critical Anthology*, 2nd edn.. Edited by: George Dickie, Richard Sclafani, Ronald Roblin. New York: St Martin's Press.

Tolstoi, Leo 2000: *Mitä on taide?*. Vammalan kirjapaino. Suomennos ja johdanto Martti Anhava. Alkuperäinen teos: *Tsto takoje iskusstvo*. 1898.

Tuomas Akvinolainen: "Apostolisen uskontunnustuksen selitys". Suomennos julkaistu aikaisemmin teoksessa *Usko ja rukous. Apostolisen uskontunnustuksen ja Herran rukouksen selitys*. Seppo A. Teinonen. Helsinki: Kirjapaja, 2005

Walton, Kendall 1990: *Mimesis as Make-believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Walton, Kendall 1997: "Spelunking, Simulation, and Slime: On Being Moved by Fiction". Teoksessa *Emotion and the Arts*. Edited by: Mette Hjort and Sue Laver. New York: Oxford University Press.

Wilde, Oscar 1991: *Dorian Grayn muotokuva*. Juva. WSOY:n graafiset teokset. Suomentanut Kai Kaila. Alkuperäinen teos: *The Picture of Dorian Gray*. 1891.