

GENIUS JA VASTUU
Kantin kautta uuteen taiteilijäkäsitykseen

Kaisa Koskela
Pro gradu-tutkielma
Filosofia / Kulttuuripolitiikka
Yhteiskuntatieteiden
ja filosofian laitos
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2008

TIIVISTELMÄ

GENIUS JA VASTUU

Kantin kautta uuteen taiteilijäkäsitykseen

Kaisa Koskela

Filosofia / Kulttuuripolitiikka

Pro gradu-tutkielma

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

Jyväskylän yliopisto

Ohjaaja: Jussi Kotkavirta / Anita Kangas

Kevät 2008

68 sivua

Tutkielmani käsittelee taiteilijäkäsitystä. Väitän että taiteilijäkäsityksemme on vanhahtava, eikä vastaa tarpeitamme. Avaan nykyistä käsitystämme tarkastelemalla sen juuria valistuksessa ja romantiikassa. Modernin subjektin ja yhteiskunnan syntyyn ajoittunut katkos taidefilosofiassa johti geniuksen, neron korostumiseen ja yhdistämiseen taiteilijuuteen. Tässä muutoksessa oleellisissa roolissa oli Immanuel Kantin filosofia ja erityisesti hänen estetiikan pääteoksensa *Kritik der Urteilskraft*, Arvostelukyvyn kritiikki, joka onkin pääasiallinen lähteeni geniusfilosofiaan.

Kantin ajatukset vaikuttivat romantiikan nerokäsityksiin, joista taas kuuluu yllättävän paljon kaikuja 2000-luvun tavassa käsittää taiteilija. Romantiikka kuitenkin näyttää muokanneen Kantin geniusfilosofiaa suuntiin, jota Kantin teksteissä ei ole läsnä.

Neroa on kritisoitu paljon, käyn tutkielmassani läpi geniuksen ongelmallisimpia piirteitä. Osoitan myös ongelmiin, joihin neromainen taiteilijäkäsitys johtaa nykyaikana. Esittelen muutamia ehdotuksia toisenlaisiksi tavoiksi ymmärtää taiteilija. Tässä lähteinäni ovat Deborah Haynes ja Mika Hannula, joiden taiteilijäkäsityksissä kriittisyydellä on merkittävä rooli. Tärkeäksi teemaksi muodostuu myös taiteilijan vastuu. Taiteilijalla on velvollisuuksia yhteiskuntaa kohtaan, ne ovat taiteellisen vapauden väistämätön sivutuote. Taiteen merkitys ihmisten välisen dialogin edistämässä korostuu paitsi uudenaikaisissa tavoissa käsittää taiteilija, lopulta myös Kantin taidefilosofiassa.

Avainsanat: genius, nero, taiteilija, taiteilijuus, taiteilijan vastuu

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	4
2 TAITEILIJAN JA NERON HISTORIAL LISUUS.....	11
2.1 Ennen modernia.....	11
2.2 Modernin synty.....	14
2.3 Subjekti filosofian ja taiteen teemana	16
2.4 Modernin nerot	19
3 GENIUS KANTILLA JA ROMANTI IKASSA.....	21
3.1 Immanuel Kantin filosofia	21
3.2 Kantin estetiikka.....	25
3.3 Taide	28
3.4 Genius.....	30
3.4.1 Luonto.....	30
3.4.2 Omaperäisyys ja mielikuvi tus.....	31
3.4.3 Esimerkkinä oleminen.....	33
3.4.4 Tekniikka ja maku.....	34
3.4.5 Sielukkuus.....	35
3.4.6 Traditio.....	35
3.5 Pyyteettömyys	36
3.6 Miksi Kant muotoili geniuksen?.....	39
3.6.1 Teorian tarpeet.....	39
3.6.2 Todellisuuden tarpeet	41
3.7 Romantiikan nero	44
3.8 Genius elää?	47
4 GENIUKSEN SIJAAN	49
4.1 Myytistä.....	49
4.2 Geniuskritiikki.....	50
4.2.1 Dualismi ja käsityön väheksyminen	52
4.2.2 Uutuuden ideologia	54
4.2.3 Universaalisuus.....	55
4.3 Toisenlaisen taiteilijan elementtejä.....	56
4.3.1 Historian ja nykytodellisuuden näkijä	56
4.3.2 Vastuullinen kriitikko.....	58
4.3.3 Luonnollisuus	61
5 VOIKO TAITEIL IJA MUUTTUA?	63
LÄHTEET	67

1 Johdanto

Francois Matarasso totesi Hämeenlinnassa 1.9.2007¹, että taiteilija on länsimaisessa yhteiskunnassa yhä pyhimyksen asemassa, paikkaamassa uskonnon merkityksen vähenemisen jättämää aukkoa.

Käsittelen tutkielmassani taiteilijaneroa, geniusta, sekä geniusajattelun suhdetta taiteilijan rooliin nyky-yhteiskunnassa. Nero on luova poikkeusyksilö, joka on enemmän kuin vain lahjakas. Nero on originaali ja itsenäinen myyttinen luoja, tarinoina ja anekdootteina meille kaikille tuttu. Taiteilijanero on sidoksissa romantiikan ajan ajatteluun, mutta oli itse asiassa syntynyt jo sitä ennen, ja kuten Matarasso yllä toteaa, elää myös tänä päivänä. Tämä väite vaatii paitsi perusteluja, paikkansa pitäessään myös muutoksen asiantilaan. Geniusajattelun haitallisuus taiteelle, yleisölle ja taiteilijoille itselleen on nimittäin ilmeistä.

Käsite genius on vanha, sillä on juurensa antiikissa, jokaisen miehen omana henkenä. Nykyisen kaltaisessa merkityksessä termiä oli käytetty jo pitkään ennen kuin sitä todella ryhdyttiin analysoimaan ja nostamaan esiin 1700-luvulta lähtien. Huipentumansa geniukseen kohdistuva huomio sai romantiikan ideologiassa, jonka olennainen osa nerohahmo oli. Nerot olivat romantiikassa ihastuksen ja hämmästyksen kohteita, joiden ympärille rakennettiin myyttejä. Neroilla katsottiin usein olevan suora yhteys luonnonvoimiin ja tuonpuoleiseen, eli jonkinlainen puolijumalan asema. Sanomattakin on selvää, että geniusmyytin tehtävä ei ollut antaa totuudenmukaista kuvaa luovuuden ja taiteilijuuden luonteesta. Sen funktio oli jossain aivan muualla.

Miten genius-myytin ongelmat sitten liittyvät koko taiteilijakuntaan? Taiteilijagenius viittaa taiteilijoiden parhaimmiston. Sillä viitataan kaikkein originaaleimpiin ja luovimpiin taiteilijoista, heihin, jotka täydellisimmin toteuttavat taiteilijuuden olemuksen. Niinpä ajattelen geniusta käsittelemällä selvittäväni jotain olennaista myös taiteilijoista yleensä. Väitän, että genius-ideologia on muovannut voimakkaasti kuvaamme taiteilijoista, taiteilijan työstä ja luovuudesta yleensäkin. Neron ominaisuudet ovat juuri niitä, jotka erottavat korkeataiteen muista kulttuurin muodoista. Ja siihen tarkoitukseen nerofilosofiat kehitettiin: perustelemaan taiteen erityisarvoa, erottelemaan. Ideologiaa genius on siinä

¹ Kulttuuri ja yhteiskuntavastuu –Verkatehtaan avajaisseminariumi. Matarasson puheenvuoron otsikko oli: Kuka voittaa? Valta, vastuu, taiteilija?

mielessä, että se on arvottava käsite, mutta samalla määrittelee kohteensa. Neropuhe on aina vallankäyttöä. Nerokkuus on se helppo ja luonnolliselta tuntuva vastaus kysymykseen, miksi joku luo uutta tyhjästä. Genius on kuitenkin Tere Vadénin sanoin: ”väärä vastaus väärään kysymykseen.” (Vadén, 2006, 413). Tyhjästä luomiselle ei tarvitse etsiä vastausta, sillä luovuus ei nähdäkseni ole luonteeltaan tyhjästä syntyvää tässä mielessä.

Ennen valistusta ja modernin subjektin syntyä jonkin uudenlaisen syntymälle oli aina yksi ja sama lähde: Jumala. Moderni korvasi kuitenkin uskonnon auktoriteetin vähitellen rationalismilla ja individualismilla. Samaan aikaan luonnonlakeja ja toimintaa alettiin tutkia ja tuntea paremmin. Maailma alkoi tuntua hallittavalta, entisen pelottavan ja arvaamattoman luomakunnan sijaan. 1700-luvun filosofia pyrki rakentamaan pohjaa ihmisen itsenäisyydelle ja vapaudelle. Uusi yksilöllinen ihminen kykeni omistamaan, toimimaan ja ajattelemaan itsenäisesti, sekä luomaan uutta. Modernissa myös inspiraation lähde siirrettiin ihmisen sisälle. Jostainhan luovuuden oli tultava, jos ei enää jumalasta, niin sitten ihmisestä itsestään. Luotiin uskoa ihmisen mahdollisuuksiin. Koko käsityksemme korkeataiteesta perustuu itse asiassa modernin subjektin olemassaololle. Taide vaatii yksilöllisen tekijäsubjektin, jonka subjektiivisuus ja mielikuvitus ovat taiteen ytimessä.

Käsittelen geniusta Immanuel Kantin nerofilosofian kautta. Kantin estetiikalla ja koko filosofialla on ollut merkittävä vaikutus filosofiaan hänen jälkeensä. Arvostelukyvyn kritiikki ohjasi romantiikan ajatuksia tiettyyn suuntaan, erityisesti Kantin geniusta luettiin tarkkaan. Genius on Kantilla vastaus kysymykseen: Mikä erottaa taiteen muusta toiminnasta, mikä määrää taiteen taiteeksi. Kantin taidefilosofian ytimessä ovat sekä vapaus, universaalisuus että originaalisuus; kaikki oleellisia käsitteitä paitsi romantiikan neron, myös nerokritiikin ja uuden taiteilijäkäsityksen muodostamisen kannalta. Kantin filosofialla oli merkittävä vaikutus siihen, millaiseksi nero ja neron asema romantiikan aikana muodostuivat, ja sitä kautta myös siihen millaiseksi se on taidekäsityksiimme jäänyt.

Genius, nero on nimittäin paitsi filosofianhistoriaa ja taidehistoriaa, myös tätä päivää.

...Itse symboli tai merkki neroudesta on hävinnyt tai häviämässä, mutta se taustaraami ja rakenne, johon nerous yhtenä keskeisenä elementtinä liittyy, on yhä erittäinkin voimakkaasti olemassa ja vaikuttamassa kuvataiteen kentässä... (Hannula 2006, 389-90).

Taiteilijoista puhutaan neroideologiaan liitettävien käsitteiden ja luovuuteen viitataan jopa annettuna. Genius ajattelu ei siis kuulu vain romantiikan menneisyyteen, vaan on yhä vahvasti läsnä. Olennaista ei ole nero-sanan esiintyminen, vaan Kantista alkunsa saaneen ja romantiikan rakentaman neroideologian säilyminen näihin päiviin saakka taiteilijäkäsityksessä, taiteilijoiden itseymmärryksessä ja esimerkiksi kulttuuripolitiikan rakenteissa. Neroista ei puhuta, vaan ”Nerous purjehtii nyt individualismin ja luovuuden lippulaivoissa” (Koskinen 2006, 11).

Mika Hannulan keskeinen huoli liittyy kuvataiteilijoiden tapaan itse ymmärtää omaa rooliaan. Jos taiteilija näkee itsensä nerona ja mieltää työnsä sellaiseksi, kuin se neromyytissä kuvataan, jää oleellinen osa taiteilijan tehtävästä Hannulan mukaan täyttämättä. Taiteilijuuteen kuuluu paitsi vapautta, myös vastuuta. Taiteilijan työ ei voi olla vain mahdollisimman originaalien teosten luomista, jatkuvaa erottautumista. Taiteilijan äärimmäisen ilmiänsunvapauden mukana seuraa vastuu. Taiteilijaa ei voisi olla olemassa ilman yhteiskunnan rakenteita, jotka tuon erikoisen roolin mahdollistavat. Vastaavasti taiteilija osallistuu yhteiskunnan muodostamiseen ja muokkaamiseen luomalla taidetta joka antaa tarttumakohtia, ottaa kantaa, edistää dialogia ihmisten kesken ja taiteilijoiden kanssa.

Todellinen tekijyyden kysymys liittyy luovuuteen. Mitä luovuus on, mikä rooli yksilöllä siinä on, entä yhteisöllä ja tekemisen traditiolla? Itse suhtaudun luovuuteen hyvin arkisesti ja demokraattisesti. En ymmärrä miksi myytti luovuuden ympärillä on niin tiukassa. Miksi varsinkin taiteellinen luovuus halutaan yhä nostaa jalustalle, ikään kuin se olisi jotain täysin ahkeruudesta ja taidosta irrallista? Miksi taiteilijaan liittyviä myyttejä ruokitaan jatkuvasti, niin että luomisesta muodostuu pelottava taianomainen möykky? Perimmäisenä tavoitteena tutkimuksellani ja nähdäkseni myös laajemmin kulttuuripolitiikalla, on luovuuden määrällinen ja laadullinen edistäminen; luovuuden mahdollistaminen mahdollisimman monelle ja toisaalta luovuuden korkean tason tukeminen. Taiteellinen luominen ei mielestäni saisi olla vain joillekin harvoille varattu elämän osa-alue, vaan pikemminkin osa ihmisenä olemista, jokaisen itseilmaisua. Kaikkein korkeimmalla tasolla tämä itseilmaisuus on taiteilijan luovaa ammattinsa harjoittamista. Silloin korkea taito yhdistyy taiteilijan vapautteen ilmaista asioita niin, että kokemus välittyy muillekin ja sanoo jotain, jolla on merkitystä.

Teen tutkielmassani muutamia yleistyksiä ja oletuksia, joihin kiinnitän nyt huomiota. Käsitän taiteen sosiaalisena taidemaailmana, joten taiteen syvintä olemusta, *oikeaa määritelmää* on mielestäni turha etsiä. Siksi lähdenkin käsittelemään taiteilijakäsitystä käytännön tarpeista käsin. Oletan että näin on myös aina tapahtunut: kulloisetkin tarpeet ovat vaikuttaneet taiteen teorioihin ja käytäntöihin. Lisäksi oletan ja todennäköisesti myös kärjistän tutkielmani loppuosassa yleisen taiteilijakäsityksen geniushenkisyyttä. On varmasti paljon ihmisiä, ehkä suurin osa, jotka eivät määrittele taiteilijuutta neroideologiaan kuuluvien käsittein. Kukaan ei kuitenkaan voi sanoa, ettei neromaista ajattelua esiintyisi, yleisestikin. Todelliseksi ongelmaksi se muodostuu ollessaan julkisten päätösten julkilausumattomana taustaoletuksena.

Tutkimuksessani avaan siis edellä kuvaamani ilmiön taustoja ja seurauksia. Tutkimusta motivoi paitsi ihmetys siitä, miksi näin on, myös huoli ilmiön negatiivisesta vaikutuksesta taiteelle ja taiteilijoille. Tarkoitukseni on osoittaa, että genius on syntynyt tietyssä historiallisessa tilanteessa vastaamaan nimenomaiselle tilanteelle tärkeisiin kysymyksiin ja ongelmiin. Tätä kautta avautuu keino kritisoida geniuksen jäänteitä nykyisessä taiteilijakäsityksessämme, sillä ongelmamme ja tilanteemme ovat tietenkin hyvin toisenlaisia kuin esimerkiksi 1700-luvun lopun Immanuel Kantin Saksassa. Pyrin myös hahmottelemaan niitä geniuksen piirteitä, jotka erityisesti koetaan ongelmallisiksi, sekä niiden negatiivisia vaikutuksia. Yritän myös tutkia, ovatko nämä kaikki ominaisuudet jo läsnä Kantin geniuksessa, vai onko osa myöhempiä johdannaisia. Lopuksi pyrin hahmottelemaan itse hedelmällisimmiksi kokemiani vaihtoehtoisia taiteilijakuvia, ja niiden piirteitä. Kysyn, mitä taiteilija voisi nykyajalle parhaiten antaa ja voisiko taiteilijakäsitys muokkautua myös nykyaikaan sopivaksi.

Filosofian historia vaatii voimakasta eläytymiskykyä. Täytyy eläytyä sellaisten ihmisten ajattelun liikkeisiin, joiden maailmankuva ja ajattelun pohjaoletukset poikkeavat suuresti omistamme. Aina sitä ei tule pidettyä mielessä, ja se voi olla lähes mahdotontakin, niin hyvin olemme omat taustaoletuksemme sisäistäneet. Esimodernin ajan filosofiset keskustelut voivat vaikuttaa ihan järkeviltä filosofisilta ongelmilta suoraan nykyaikaan siirrettyinäkin, mutta jos todella halutaan selvittää mitä haluttiin sanoa ja miksi, jää tutkimus tuolloin puolitiehen. Estetiikkaa ja taiteen filosofiaa tieteenaloina ja varsinkaan taidetta ilmiönä ei voi tarkastella historiasta riippumattomina, universaaleina käsitteinä. Ei voida vain tarttua esimodernin ajan kirjoituksiin ja alkaa tutkia niiden ratkaisuja modernin

filosofian muotoilemiin ongelmiin. Eri teksteillä on ollut eri aikoina erilaisia tarkoituksia. Tästä estetiikan ja taiteen historiallisuudesta puhuu muun muassa Martha Woodmansee. Esimerkiksi juuri Kantin Arvostelukyvyyn kritiikkiä kannattaisi hänen mukaansa katsoa myös osana sitä laajempaa kulttuurikeskustelua, johon se alun perin kommentiksi kirjoitettiin. (Woodmansee 1994, 7).

Oma lähestymistapani on pääasiassa filosofinen. Yritän kuitenkin tilaisuuden tullen raottaa filosofian historian ohella filosofian historiallisuutta, jolloin asiat näyttäytyvät uudessa valossa. Ja kun siirrytään genius-teorian vaikutuksiin nykypäivän taiteeseen ja kulttuuriin, tarkoitukseni ei ole pysyttäytyä viileänä teoreetikkona, vaan pohjimmiltaan muuttaa asioita. Teorian ja käytännön, tässä estetiikan ja taiteen suhde, on monimutkainen ja vaikutukset liikkuvat kumpaankin suuntaan.

”... It is precisely in this interplay between legal, economic and social questions on the one hand, and philosophical and aesthetic one on the other hand, that the critical concepts and principles as fundamental as that of authorship achieved their modern form” (Woodmansee 1994, 47).

Käsitys luovasta taiteilijasta tai tekijästä on yllättävän uusi ilmiö, jonka syntyä on alettu enemmän tutkia vasta viime vuosina. Estetiikan teoriat syntyivät paitsi filosofian kokonaisuuden tarpeisiin, myös vastaamaan kysymykseen, mitä taide on ja miksi se on olemassa erillisenä alueenaan. Lisäksi teoriolla oli merkitystä taiteen käytänteiden syntymiselle sekä esimerkiksi tekijänoikeuslainsäädännön kehittymiselle. Mutta myös toisinpäin, myös kulttuuripolitiikka on synnyttänyt taideteoriaa (ks. esimerkiksi Woodmansee 1994, 4).

En käsittele tässä eri teorioita luovuudesta, vaan genius -teoriaa yhtenä tapana järkeistää ja käsittää luovuus. Luovuus on ihmiselle niin käsittämätön ja ihmeellinen ilmiö, että sen ymmärtämiseksi ja hallitsemiseksi on tarvittu aina jotain, joka tekee siitä järkeenkäypää. Geniuksen, poikkeusyksilön, olemassaolo selittää uuden luomisen mahdollisuuden, joka muuten olisi vaikea selittää tai jäsentää. Taiteilijuutta ei ole paljoa historiassa teoretisoitu. Sen sijaan genius filosofia on usein ainakin lähimpänä taiteilijateoriaa. Esimerkiksi Kant sanoo, että ainoastaan geniuksin taide on korkeataidetta (schöne Kunst).

Taiteilijuuteen liittyviä filosofisia kysymyksiä ovat esimerkiksi: mitä tarkoittaa olla taiteilija, mitä hän tekee? Eroaako taiteilija jotenkin perustavasti muista ihmisistä? Mistä

taiteellinen luovuus tulee? Taiteilijuuteen liittyy myös paljon kulttuuripoliittisia tai taiteensosiologisia kysymyksiä, esimerkiksi: Kuinka taiteilijaksi pääsee? Miten taiteilija saa elantonsa? Millainen status taiteilijalla on yhteiskunnassa? Näiden kysymysten ulkopuolelle jää vielä: Miksi taiteilijoita on, mihin heitä tarvitaan? Tähän voisi vastata monestakin näkökulmasta, eivätkä vastaukset välttämättä olisi samoja.

Neromyyttiä on kyllä yritetty purkaakin. Ensimmäisiä kritisoijia olivat Tolstoi jo 1800-luvulla (Vadén 2006, 410) ja ns. Bahtinin piiri 1920-luvun Venäjällä. Erilaiset taiteen tyyliuunnat, kuten surrealismi ja dadaismi ovat myös tietoisesti pyrkineet rikkomaan ajatusta yksilöllisestä luoja-taiteilijasta, mutta teoksia on tästä huolimatta usein käsitelty sellaista tekemänä. Tunnetuimpia kritiikin esimerkkejä lienee 1960-luvun dekonstruktioonismiin liittynyt Roland Barthes'n essee *Tekijän kuolema*. Toinen merkittävä teos 1960-luvun kirjailijakritiikissä on Michel Foucault:n essee: *Mikä kirjailija on?*

Vappu Lepistö on tehnyt taiteilijäkäsityksistä monitieteisen tutkimuksen *Kuvataiteilija Taidemaailmassa* (1991). Sen lähtökohta on pääasiassa sosiaalipsykologinen ja sosiologinen. Teoreettisen ja taidehistoriallisen tarkastelun lisäksi Lepistö haastattelee muutamia suomalaisia taiteilijoita, ottaen selville kuinka he itse mieltävät roolinsa taiteilijana. Hän pyrkii siis ennen kaikkea selvittämään, kuinka taiteilijat itse itselleen rakentavat taiteilijuuttaan, millainen heidän taiteilijaidentiteettinsä on. Varsinkin vanhemman polven taiteilijat puhuivat itsestään suoraan geniuspuhetta yksilöllisenä itsestään luovana tekijänä.

Taava Koskisen toimittama artikkelikokoelma ilmestyi aivan vuoden 2006 lopussa, kesken graduprojektiani. Siitä on ollut jossain määrin tukea lähteiden hankinnassa, ja erityisesti Mika Hannulan ja Tere Vadénin artikkelit veivät omia ajatuksiani eteenpäin. Teos koostuu neljästätoista artikkelista, joista suurin osa keskittyy jonkin taiteenalan ja/tai taiteilijan kohdalla siihen, kuinka taiteilijoiden neroutta on rakennettu. Näin monialainen otos ei jätä epäselvyyttä siitä, kuinka nerous on ollut sekä taiteilijoiden itsensä että taidemaailman ja historian erityinen strategia. Neroutta on tuotettu, koska sitä on haluttu erilaisista syistä tuottaa. Monissa artikkeleista käsitellään kattavasti geniuksen perimmäistä maskuliinisuutta, joka lähtee jo antiikista, jatkuu Kantilla ja romantiikassa, ja on syvällä vielä nykyisessäkin taiteilijäkäsityksessä. Christine Battersbyn ja muiden feministiestetiikantutkijoiden huolellinen käsittely kokoelman artikkeleissa vahvisti

kuitenkin päätöstäni olla itse käsittelemättä tässä yhteydessä nais-luovuus-teemaa, joka on itsessään hyvin mielenkiintoinen mutta armottoman laaja aihe.

2 TAITEILIJAN JA NERON HISTORIALLISTUUS

Tässä luvussa käy ilmeiseksi, että sekä ajatukset taiteilijasta että taiteilijanerosta ovat vaihdelleet historian kuluessa. Käsitteet taiteesta tai taiteilijan roolista eivät ole universaaleja. Deborah Haynes käsittelee tutkimuksessaan *the Vocation of the Artist* erilaisia rooleja, joita taiteilijoille on historian kuluessa annettu, sekä niitä myyttejä, jotka taiteilijuuden ympärille on kulloinkin kasvanut. Myytit kumpuavat tarpeista, joihin taiteilijoiden kussakin historiallisessa tilanteessa toivotaan vastaavan. Peter Kivy taas tarttuu taiteilijaneron, geniuksen, historian selvittämiseen järjestelmällisesti tutkimuksessaan *The Possessor and the Possessed: Handel, Mozart, Beethoven and the idea of musical genius* (2001). Kivy katsoo neron muuntumista historian kuluessa pikemminkin historiasta erillisenä, mutta on selvää että hänenkin havaitsemansa muutokset kumpuavat kulloisistakin olosuhteista. Oleellinen muutos käsityksissä taiteilijasta ja nerosta osuu modernin syntyyn 1700-luvulla. Käsittelem tätä muutosta nopeasti yleisesti ja kiinnitän sitten tarkempaa huomiota subjektikäsitteiden muutokseen Mikko Lehtosen ja Andrew Bowien tutkimusten avulla.

2.1 Ennen modernia

Taidekäsitteestä, taiteilijakäsitteestä, taiteellisesta tekijyydestä tai taiteilijaneron käsitteestä ennen 1600-1700-lukuja on puhuttava varovasti. Neron käsite ja neroutta koskeva ajatus puuttuivat esimerkiksi Mikko Lehtosen mukaan antiikista ja keskiajalta siksi, ettei ihmisen ajateltu voivan luoda mitään radikaalisti uutta saati sitten yksilöllistä. Poikkeukselliset lahjat saattoivat olla alkuperältään vain jumalallisia. Taiteellinen työskentely tapahtui esimodernina aikana pääasiassa käsityön alueella ja sitä säätelivät käsityöläisyyteen kulloinkin kuuluvat säännöt. Sääntöjä oli paitsi itse työskentelyssä, myös työskentelyn puitteissa, esimerkiksi kiltojen ja kunkin mestarin asettamina. Jos käsityöläisyyttä verrataan taiteilijuuteen, korostuvat monet näennäisesti isot erot. Ehkä suurin ero on yhteisön rooli tekemisessä. Yksilöllisyys, sekä itsenäisen tekemisen mielessä, että itsensä ilmaisuna, on oleellista käsityksellemme taiteesta, mutta vierasta

käsityöläisyydelle. Tämän nostaa esille myös Deborah Haynes. Luomisen kollektiivisuus ja riippuvaisuus yhteisöstä ovat Haynesin mielestä olennaisia käsityökulttuurin piirteitä (Haynes 1997, 77). Käsityöläisyydessä vierastetaan itsensä korostamista jonkin tekijänä. Päinvastoin esimerkiksi ikoninmaalausperinteeseen ja moniin muihin käsityökulttuureihin kuuluu, ettei töitä signeerata. Itseä ei mielletä luojaksi, vaan instrumentiksi, yksilöllinen ilmaisu ei ole itseisarvo, vaikka ikonimaalareilla ja muilla käsityöläisillä usein on oma yksilöllinen tyylinä (Haynes 1997, 80-81).

Käsityöläiskulttuuriin kuuluvista, esimodernin ajan tekijöistä on kuitenkin puhuttu ja puhutaan usein taiteilijoina. Sen mukaan minkä itse luokittelisimme taiteeksi nykyaikana, katsomme jotkut käsityökulttuurin alueet taiteeksi, vaikka taiteen käsitettä ei vielä tuolloin olisi ollut olemassakaan. Samoin taiteellisen neron kohdalla: on vaikea sanoa voiko puhua antiikin runoilija-käsityksestä, onko antiikin taiteilijalla mitään yhteistä sanan myöhemmän merkityksen kanssa. Genius-sanana etymologinen tutkimus on erikseen, mutta on hyvin ongelmallista siirtää omat tekemisen kategoriamme historiaan. Tässä rämeikössä rämpiä myös Peter Kivy, joka tutkii geniuksen historiaa. Kivy tarkastelee taiteellisen neron käsitteen muutosta historiassa alkaen antiikin runoilijoista ja päätyen romantiikan säveltäjänaroihin. Kivy löytää nerokäsitysten muutoksista eräänlaisen heiluriliikkeen passiivisen, riivatun neron ja aktiivisen, itsestään luovan neron välillä. Kivy muistuttaa useamman kerran antiikkia käsitellessään, että taiteen tai taiteilijan käsitteitä ei antiikin aikana ollut vielä olemassa. Kuitenkin hän näyttää itse unohtavan tämän kuvaillessaan muotoilemaansa *antiikin käsitystä taiteilijanerosta*.

Antiikissa oli Kivyn mukaan vallalla luovuuden inspiraatioteoria (Kivy, 2001, 3). Luovuus ei sen mukaan ole lähtöisin ihmisestä itsestään, vaan ihminen inspiroituu ja toimii toisen voiman välittäjänä. Jumalallinen vimma liikuttaa, riivaa geniusta. Runoilija ei puhu itse, vaan jumala tai muusa hänen kauttaan. Runous ei siis ole taito tai runoilijan itsensä ansiota. (Kivy 2001, 4). Runoilija ei oikeastaan ole työssään edes järjissään, koko prosessi on irrationaalinen (Kivy 2001, 8). Esimerkiksi Kivy ottaa Platonin Ion -dialogin kuvauksen runoilijasta. Se ei anna positiivista kuvaa runoilijan työstä, päinvastoin. Inspiraation aiheuttama luovuus on järjenvastaista, hallitsematonta, pelottavaa (Kivy 2001, 10). Ideat eivät synny tahdon avulla, jotakin metodia soveltamalla, vaan ne yksinkertaisesti vain syntyvät. Uusia ideoita saavat ihmiset eivät ole itsenäisiä toimijoita, vaan lähempänä potilaan tilaa (Kivy 2001, 11). Tekijän henkilökohtaisia kykyjä, taitoja tai tunteita ei nähty

runouden ymmärtämisen kannalta merkittävänä (Lehtonen 1994, 90). Antiikin käsitys ei Kivyn mukaan pyri selittämään neroutta, vaan vain metaforisesti kuvailee ilmiötä, joka jää selittämättömäksi (Kivy 2001, 11). Kuinka luovuus voisikaan antiikissa olla lähtöisin ihmisestä itsestään? Se edellyttäisi modernia taidekäsitystä, joka taas edellyttää modernia ihmiskäsitystä. Antiikin kreikassa ei esimerkiksi ollut sanaa kuvaamaan luovuutta, kaikki siihen viittaava oli varattu jumalille (Lehtonen 1994, 90). Vasta taide, niin kuin me sen ymmärrämme, on jotain yksilön itsensä luomaa. Ja vasta moderni yksilö voi tai haluaa luoda jotain yksilöllistä.

Ensimmäisellä vuosisadalla ajanlaskun jälkeen kirjoitti geniuksesta pseudo-Longinos.² Kivyn mukaan hänellä ei vielä ollut modernia genius-käsitystä, vaikka sitä jo lähestyttiin. Genus on pseudo-Longinoksen mukaan kyky luoda ylevää kirjallisuudessa. Se on voimaa, ei taitoa. Puhutaan *luonnollisesta geniuksesta*. (Kivy 2001, 14). Geniukseksi synnyttään, sitä ei voi opetella. Toisaalta genius tarvitsee yhtäläillä hillintää kuin rohkaisuakin, ihanteenaan kohtuullisuus. Sääntöjä ja ohjeita tarvitaan geniuksen taitoa tukemaan. Ylevää runoutta voi pseudo-Longinoksen mukaan syntyä vain, kun ideat syntyvät luonnollisesta geniuksesta. Ideoiden syntymistä tulee kaikkien itsessään tietoisesti edistää. Genius on pseudo-Longinoksella henkevä ja jalo - ei niinkään passiivinen, vaan voimakas yhdistelmä luonnollista lahjaa sekä sääntöjen opiskelua ja hallintaa. (Kivy 2001, 15).

Kivy näkee pseudo-Longinoksen geniuksen radikaalisti esimerkiksi Platonin riivatusta runoilijasta poikkeavana. Nyt geniuksella on hänen mukaansa jo keinoja hallita lahjaansa, genius ei ole vain tahdoton välikappale jumalallisille ilmaisuille. Genius on voima, joka kasvaa, kukoistaa, ja rappeutuu. Nero on voimakas oman lahjansa omistaja. Kivy löytää pseudo-Longinokselta vihjauksen taiteen ilmaisuteoriasta siitä, kuinka ylevä kirjallisuus on hänellä jalon mielen ilmaisua ja siksi arvokasta. (Kivy 2001, 16-17). Pseudo-Longinus myös puolustaa neroa sääntöjen uhmaajana. Ilman sääntöjen uhmaamista ja virheitä tai epätäydellisyyttä ei synny ylevää. Neron sääntörikkomukset ovat pseudo-Longinoksella kuitenkin vielä negatiivisia ja tahattomia, eivät sinänsä tavoiteltavia, toisin kuin romantiikan originaalilla geniuksella. (Kivy 2001, 18). Kivyn mukaan genius on jo pseudo-

² Pseudo Longinos -nimellä viitataan kirjailijaan, jonka teokseen *Korkeasta tyylistä* (Peri hypsus) tässä viitataan. Kirjailijan identiteetistään ei olla varmoja, ilmeisesti hänen nimensä ei ollut Longinos, niin kuin aiemmin luultiin.

Longinoksella ottanut jumalan hahmon. Ei kuitenkaan luomiskertomuksen sääntöjä luovan jumalan, ei kaikkietävän kaikkivaltiaan, vaan jonkinlaisen puolijumalan. (Kivy 2001, 19-20).

Longinuksen genius avaa portin toisenlaiselle genius-teorian funktiolle. Antiikin genius selitti, mistä (jumalasta) luovuus tulee, koska onhan ilmiselvää, ettei ihminen itsessään synnytä mitään uutta. Longinuksen nero selittää, kuinka uutta voi syntyä luovan subjektin toimesta, joskin vain armosta saadun lahjakkuuden avulla. Longinuslaisella nerolla oli merkittävä vaikutus 1700-luvun alussa muotoiltuihin genius-teorioihin.

2.2 Modernin synty

Deborah Haynes kuvaa taiteilijuuden muutosta jo varhaismodernista 1500-luvulta lähtien. Silloin taide alkoi liukua kiltojen säätelemästä käsityöläisyydestä kohti yksilöllisen taiteilijan luovuutta. Kulttuurin fokus alkoi siirtyä yksilöön jumalan sijaa, itseen toisen sijaan. Luovuus ja originaalisuus alkoivat korostua. Myytit taiteilijasta sankarina, puolijumalallisena luojana, myyttisenä visionäärinä ja profeettana alkoivat hitaasti syntyä. (Haynes 1997, 93-4.)

Varsinainen modernin taiteilijan ja neromyytin herääminen eloon tulivat mahdolliseksi vasta 1700-luvun ensimmäisen neljänneksen jälkeen: silloin muodostuivat korkeataiteiden (musiikki, kuvataide, kirjallisuus) luokka ja taidefilosofia tieteenalana. (Kivy 2001, 52-3). Taiteen lisäksi omiksi ja omalakisiksi saarekkeikseen muodostuivat moraali ja tiede. Taiteen alueeksi muodostuivat kauneus ja hyvä maku, Moraalin alaksi oikeus ja oikeudenmukaisuus ja tieteen alaksi totuus ja tieto. Jokainen näistä sai kehittyä muista riippumattomana, oman logiikkansa mukaisesti. Tämä mahdollisti paitsi esimerkiksi moraalista välittämättömän tieteen, myös taidetta taiteen vuoksi -ajattelun ja taiteen täydellisen autonomian. Taiteilija vapautettiin 1700-luvun loppuun mennessä käsityöläisyyden velvoitteistaan, ja hän saattoi keskittyä leikkiin: uusien näkökulmien etsimiseen, teollistumisen ja kaupallistumisen vastapainona olemiseen ja vallankumouksellisuuteen. Haynesin mielestä tämä elämänalueiden erottelu on modernin

ikävintä perintöä, joka olisi saanut jäädä tapahtumatta (Haynes 1997, 101). Erottelun seurauksia hahmotamme lisää seuraavissa luvuissa.

Elämänalueiden erottaminen toisistaan oli osa laajempaa kehitystä, johon liittyivät myös uskonnon merkityksen väheneminen, teollistuminen, kaupungistuminen ja joka lopulta johti modernin länsimaisen yhteiskuntamallin syntyyn. Yksilön rooli yhteiskunnan osana oli rajussa muutoksessa, ja filosofia vastasi tähän monin eri tavoin. 1700-luvulla muotoutui moderni subjektikäsitelmä, jonka Lehtonen tiivistää näin:

”-Ihminen nähdään *luonnosta erilliseksi*. Ihminen on subjekti ja luonto on hänen objektinsa.

-Ihminen nähdään *erilliseksi toisista ihmisistä*. Ihminen on universaaliksi esitetty, mutta tosiasiallisesti etnisiltä piirteiltään, sukupuoleltaan ja sosiaaliselta asemaltaan erityinen yksilösubjekti, jota vastassa ovat toiset subjektit hänen objekteinaan.

-Ihminen nähdään tässä subjektikäsitelmässä *itsessään jakautuneeksi*.

Ihminen on ensisijaisesti yhtä kuin hänen järkensä, jolle aistimukset ja tunteet ovat alisteisia, järjen objekteja.” (Lehtonen 1994, 18.)

Uudelle subjektille oli ominaista yksilön vieraantuminen omista tunteistaan, joka johti merkityksettömyyden, voimattomuuden ja eristyneisyyden tunteisiin (Haynes 1997, 99). Muutos moderniksi subjektiksi vaikutti sekä taiteilijakuvaan että taiteen sisältöön. Uusi itsenäinen subjekti saattoi luoda uutta, jopa ilman jumalaa. Ihmisen erillisyyttä ja yksilöllisyyttä korostettiin, niin että taiteen originaalisuus saattoi muodostua arvoksi. Taiteen alettiin ajatella syntyvän tekijän tai taiteilijan omassa sisäisessä maailmassa, vain hänen ansiostaan. Taiteilija mielikuvituksensa avulla luo taiteeseen sen sisällön mikä siinä on ja välittyy muille. Taiteilija siis luo itsestään itsenäisesti ja omistaa sitä kautta luovuutensa hedelmät.

Edellä kuvaamani muutos kuvaa paitsi modernin taiteilijakäsityksen syntyä, erityisesti kirjailijan tai tekijän (author) ajatuksen tulemistä mahdolliseksi modernissa kulttuurissa. Kirjallisuudentutkimuksen piirissä tätä luovuuden ymmärtämisen muutosta modernin subjektin synnyn myötä on tutkittu paljon enemmän kuin muun taideteorian alalla. Käsillä olevan tehtävän kannalta oleellista on, että tämä tekijä-/taiteilijakäsitys on yhä mitä voimakkaimmin elossa. Vallitsevat ja yleisesti hyväksytyt määritelmät luovan työn luonteesta ovat tarkalleen näitä. Näin vallitseva taidekäsitelmä on sidottu modernin subjekti-objekti -dualismiin (Lehtonen 1994, 26).

Moderni taiteilijäkäsitys sekä muut ”modernin ajattelun itsestäänselvyydet on tuotettu tiettyssä historiallisesti erityisessä tilanteessa, osapuilleen vuosien 1750 ja 1850 välisenä aikana.” (Lehtonen 1994, 24). Geniusteoriat olivat osa uuden subjektiivisen ihmiskäsityksen muotoilua filosofiassa. Tutkittiin ihmistä, erityisesti uuden vapauden mahdollistamia subjektin ominaisuuksia. Tärkeimpiä ja vaikeimmin käsitettäviä näistä oli ihmisen kyky luoda uutta. Luovuuden korostaminen ja mystifointi paitsi korosti ihmisen erityislaatua, myös perusteli taiteen kategorisen erottamisen esimerkiksi käsityöläisyydestä ja politiikasta. Moderni käsitys taiteilijasta on mielestäni ainakin osin tulosta nero-myytistä, siitä millaiseksi genius ja hänen asemansa 1700- ja 1800-luvuilla muodostuivat. Lisäksi taiteilijäkäsitystä on helpointa tarkastella genius-keskustelun kautta. Genius toteutti valistusajan teksteissä taiteilijan todellisen olemuksen, oli taiteilija puhtaimmillaan.

2.3 Subjekti filosofian ja taiteen teemana

Andrew Bowie tarkastelee teoksessaan *Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche* (2003) subjektiivisuuden tarinaa pääosin Kantin, saksalaisen idealismin ja saksalaisen varhais-romantiikan, Fichten, Hölderlinin ja Novaliksen; Schellingin, Hegelin, Schleiermacherin ja Nietzschen filosofioiden kautta. Bowien tavoitteena on osoittaa, kuinka estetiikka liittyy subjektiivisuuden nousuun modernin filosofian pääteemaksi. Yhteistä useimmille kirjassa esitellyille ajattelijaille on, että luonnon ja taiteen kauneuden havaitseminen sekä taiteellinen tuotanto nähdään oleellisina välineinä ihmisen itsetietoisuuden ymmärtämiselle. Kauneuden tunnistaminen ja tunteminen, sekä uusien merkitysten luominen ovat monien 1700–1800-luvun filosofien mielestä yhteydessä siihen, kuinka ihminen ei itse pysty täysin selittämään itseään. Hän ei voi olla läpinäkyvä itselleen ollessaan tiedon objektina. Yritykset tiedon saamiseksi itsestä epäonnistuvat näiden ajattelijoiden mukaan nimenomaan kauneuden kohdalla. Ihmisessä on siis sellaisia puolia joita emme voi tyhjentävästi selittää, ihmiseen jää arvoitus. (Bowie 2003, 2-3). Taiteen merkityksen kasvu 1700-luvun lopussa ja 1800-luvun alussa liittyi uskonnon merkityksen vähenemiseen, kuten aiemmin jo totesin. Taiteesta etsittiin korvaavaa elämänaluetta, joka jäisi luonnontieteiden, hyötynäkökohtien ja modernisaation ulkopuolelle, mystisen alueeksi.

Bowie nostaa erityisesti esiin musiikin kehityksen merkityksen estetiikan kehitykselle. Musiikin oma kehitys osui yksiin filosofian kehittymisen ja yhteiskunnallisen muutoksen kanssa. Tai voi olla niinkin, että muutokset teoriassa ja musiikin säveltämisen olosuhteissa vaikuttivat musiikin sisältöön. 1700-luvun loppuun mennessä oli kuitenkin absoluuttisen, sanattoman, musiikin merkitys kasvanut suureksi. Musiikissa siis taiteista ensimmäiseksi siirrytään abstraktiin ilmaisuun – merkitykset eivät ole siinä valmiina, vaan kuulija luo merkitykset musiikille vapaammin, verrattuna esittävään taiteeseen. Tähän saakka taide oli ollut esittävää, mimeettistä. Se oli lähinnä kopioimalla korostanut jumalan luomistyötä, ei niinkään pyrkinyt keksimään mitään radikaalisti uutta. Absoluuttisesta musiikista tulee merkittävä myös koko taiteen merkityksen arvioimiselle ja eräänlainen itseymmärryksen keino. Kaikki, mitä ihminen on, ei olekaan ilmaistavissa käsittein, kielen avulla. Musiikin kautta meistä voidaan sanoa jotain uutta. (Bowie, 2003, 3). Ihmisen sisäinen maailma korostui, kun sekä merkitysten tuottaminen että niiden tulkinta tapahtuivat kunkin omassa päässä, ilman vakioituja merkityksenantoja.

Säveltäjän persoona tietenkin korostui näiden abstraktien sanomien ja tunnetilojen tuottajana. Samaan aikaan filosofit kirjoittivat genius-teorioita ja genius-myytti alkoi rakentua. Monilla taidefilosoifeilla esimerkkinä mainitut geniukset liittyivät antiikkiin tai renessanssin yleisneroihin. Aikalaisesimerkit 1800-luvulla olivat sen sijaan usein juuri säveltäjiä. Beethovenista muodostui romantiikan ajattelijoille oikein arkkiesimerkki nerosta.

Kantin rakentama filosofian perustaminen subjektiivisuudelle liittyi 1700-luvun loppupuolen historiallisiin olosuhteisiin sekä modernin yhteiskunnan muotoutumiseen ja heijastelee jo aikaisemmin alkanutta subjektivoitumiskehitystä. Modernin karuus alkoi 1700-luvun lopulta hiljalleen paljastua: kapitalismin ja individualismin kasvu, kovien luonnontieteiden käyttäminen luonnon riistämiseen ja perinteisten ehdottomien auktoriteettien katoaminen. Samaan aikaan syntyivät taiteen autonomisuuden, vapauden ja omalakisuuuden ideat. Yhdessä nämä johtivat filosofisen estetiikan esiinnousuun. (Bowie, 2003, 2.) Taiteesta tuli ainoa hyötynäkökohdista vapaa yhteiskunnan alue, ja sen merkitystä korostettiinkin kohtuuttomasti – ikään kuin jonkinlaisena kapinana modernille.

Kun teologian merkitys 1700-luvulla väheni radikaalisti, etsittiin uusia merkityksiä myös luonnolle, jolta oli riistetty sen merkitys jumalan luomana. Lisäksi luonnontieteen kehitys antoi ihmiselle turvaa niin, että luontoa voitiin alkaa tarkkailla vain kauniina, ei uhkaavana. Samaan aikaan muodostui käsitys siitä, että myös ihminen pystyy luomaan kaunista, joka ei kopioi luonnon kauneutta, vaan on jotain aivan uutta. Subjektiivisuuden tutkimus 1700-luvun lopun filosofiassa onkin nimenomaan ihmisen luonnollisten ja innovatiivisten kykyjen selvittämistä, sekä näiden kykyjen suhteen selvittämistä luontoon – luontoon ihmisessä ja ihmisen ulkopuolella. Ihmisen epävarmasta tilanteesta, vasta löydetystä vapaudesta, voi vetää helposti kaksi erilaista johtopäätöstä: voidaan innostua uudesta vapaudesta ulkopuolisista auktoriteeteista – tai voidaan kyynistyä maailman pinnallisuuteen ja merkityksettömyyteen (Bowie, 2003, 3). Bowien mukaan näiden kummankin johtopäätöksen varaan perustuvat teoriat antavat erityisaseman taiteille. Jos olemme aidosti vapaita, antaa taide meille kuvia mahdollisista maailmoista, jotka toteuttaa. Jos taas maailma on merkityksetön, voimme ainoastaan taiteen avulla luoda illusion siitä, että jollain olisi jotain väliä. Molemmat näistä asenteista ovat jonkinlaisia kannanottoja tieteellistä, laskelmoivaa maailmankuvaa vastaan. (Bowie, 2003, 4.)

Modernien luonnontieteiden kehitys vaikuttaa myös filosofiseen teoriaan. Luonnontieteissä ideana on soveltaa sääntöjä yksittäisiin tapauksiin, niin että lopulta luonto alkaa tieteen silmin nähtynä muistuttaa konetta. Samoin kapitalismin kasvu saa näkemään luonnon vain käytön kohteena. Kauneus muodostuu kuitenkin näistä hyötynäkökohdista vapaasti, se ei riipu kohteen hyödyllisyydestä tai vaihtoarvosta. Luonnon kauneudella on oma sisäinen arvonsa. Taideteosta arvioidaan vain taiteen sisäisten kriteerien perusteella (Bowie, 2003, 4). Samaan aikaan kuitenkin muodostuivat taidemarkkinat. Teollistuminen loi keskiluokan, jolla oli varaa ja halua kuluttaa taiteisiin. Taiteista tuli markkinatavaraa siinä missä muistakin kapitalismin hyödykkeistä. Syntyi taidemuotoja, jotka vastasivat massojen toiveisiin, kuten romaani kaunokirjallisuudessa. Toisaalta 1800-luvulla alkoi muodostua myös taidesuuntia, jotka halusivat irrottautua kaupallisesta menestyksestä, mutta jotka olivat silti yhtä riippuvaisia kaupallisuudesta määritellesään itsensä sen kautta. Pyyteettömyyttä taiteelta voidaan alkaa odottaa vasta aikana, jolloin hyödyllisyys on tullut normiksi. Silloin taide valjastetaan toteuttamaan tehtävää kaiken laskelmoinnin ja hyödyntämisen vastapoolina – täysin vapaana ja pyyteettömänä. Sellaista tehtävää taiteella ei ennen modernia aikaa ollut, pikemminkin erilaiset ulkoiset hyödyt olivat luonnollinen osa taidetta. Myös taiteilijakäsitykset muotoutuivat osin uuden taiteiden markkinatilanteen

sanelemina. Esimerkiksi kun painotekniikan kehittyminen nosti tarpeen tekijänoikeuslaille, ideologinen pohja tälle luotiin korostamalla kirjailijan merkitystä teoksen ainoana syntylähteenä ja ainutlaatuisena nerona. Taiteen markkinoinnin kannalta oli muutenkin olennaista korostaa taiteilijan merkitystä. Tekijä ei voi olla yhdentekevä, jos teoksia kaupataan hänen nimellään. Tuli tarpeelliseksi korostaa taiteilijan originaalisuutta ja erityistä lahjakkuutta. (ks. esim. Lehtonen 1994, 94).

2.4 Modernin nerot

Palaan vielä hetkeksi Kivyn geniushistoriaan ja 1700-luvulla ennen Immanuel Kantia esitelyihin nerokäsityksiin. Joseph Addison julkaisi geniusta käsittelevän lyhyen tekstin vuonna 1711. Kivyn mukaan Addisonin genius oli Longinuslainen luonnollinen nero, erotuksena platonisesta yliluonnollisesta nerosta. Genus on Addisonilla villi ja jalo luonnon lahja, jota ei voi opetella. (Kivy 2001, 23). Originaalisuus on Addisonilla tärkeä luonnollisen neron ominaisuus. (Kivy 2001, 26). Säännöt huomioon ottamatta jättävä suuri nero on Addisonin mukaan luovempi, kuin taiteen säännöille uskollinen taiteilija. Nero on siis villi, voimakas, sääntöjen rikkoja, originaali. Genius luo Addisonin mukaan pikemminkin ylevää kuin kaunista taidetta. (Kivy 2001, 27). 1700-luvulla ylevyydestä taiteessa tulikin suuren nerouden merkki. (Kivy 2001, 32).

Sanaa ylevä (sublime) ei useinkaan kuule nykytaiteesta käytettävän. Sillä on kuitenkin pitkä historia filosofisessa estetiikassa, jossa se on edustanut pelkän kauneuden ja miellyttävyyden ulkopuolelle jäävää vaikuttavuutta taiteessa tai luonnossa. Ylevä kuvaa voimakasta kokemusta, pelottavaa, suurta, ehkä hämmentävääkin. Ylevän arvostuksen kasvu 1700-luvulla liittyy paitsi taiteen erottumiseen omaksi alueekseen, jolloin käsityöläismäinen kauneuden tavoittelu sääntöjen tarkan seuraamisen avulla ei enää ollut ainoa tai oikea tapa tehdä taidetta, myös luonnon esteettisen tarkastelun mahdollistumiseen luonnontieteiden kehittymisen myötä. Kun luonto ei enää ollut arvaamaton ja uhkaava, saattoi ylevästäkin luonnonilmiöstä, kuten uhkaavasta myrskystä tai jyrkästä vuoren rinteestä vaikuttua esteettisesti.

Vuonna 1759 Edward Young kirjoitti neroudesta käänteentekevästi esseessään *Conjectures on Original Composition*. Youngin genius on kuin taikuri: hänen keinonsa luomiseen eivät ole näkyvissä (Kivy 2001, 34). Siinä mielessä nero on Youngin mukaan jumalan kaltainen. Young on ensimmäinen, joka ehdottaa, että sääntöjen rikkominen ei olekaan geniukselle välttämätön paha uuden luomiseksi, vaan itse asiassa toivottavaa. (Kivy 2001, 35). Esimerkiksi Händelin teosten harmoniaa ei voi korjata, sillä vaikka jotkin kohdat saattavat tuntua virheellisiltä, kokonaisuuden vaikuttavuus vähenee jos sävellystä korjataan. Händel oli Kivyn mukaan ensimmäinen säveltäjä, jonka ympärille rakennettiin kunnon neromyytti. John Mainwaringin kirjoittama Händelin elämäkerta (ensimmäinen säveltäjäelämäkerta, vuodelta 1760) käsittelee Händeliä lapsena platonisena nerona, joka saa lahjansa ikään kuin persoonansa ulkopuolelta. Säveltäjän aikuistuessa muuttuu hänen geniuksensa elämäkerrassa kuitenkin aktiiviseksi longinuslaiseksi neroksi. (Kivy 2001, 38-40). Pelkän kauneuden tilalle tuli ylevyys ja maun tilalle originaalisuus. Longinuslaisen neron kauneus ja maku ovat sellaisia, joita muut eivät ymmärrä. (Kivy 2001, 44).

3 GENIUS KANTILLA JA ROMANTIIKASSA

Seuraavassa käyn läpi Immanuel Kantin estetiikkaa lyhyehkösti ja esittelen hänen genius - käsityksensä. Käsittelen Kantin geniusta myös vähemmän filosofisesta näkökulmasta, kun tarkastelen sitä kulttuurista tilannetta johon teoria kirjoitettiin. Lopuksi kuvailen lyhyesti mitä Kantin nerosta seurasi, kun romantiikka korosti myyttistä taiteilijaneroa.

Kantin kriittistä filosofiaa ei kannata lukea yrityksenä esitellä ja perustella jokin tietty kirjoittajan argumentti. Varsinkin Arvostelukyvyn kritiikin teksti on syntynyt pikemminkin dialogina erilaisten Kantin tuntemien kilpailevien ajattelun traditioiden välillä. Lopputulemana ei ole mitään yksittäistä ratkaisua, vaan vain yhden mahdollisen ratkaisun osoittaminen arvostelukyvyn aporiaan, eli siihen kuinka universaali arvostelma on mahdollinen. Howard Caygill vertaa Kant-kommentaarissaan *Art of Judgement* Arvostelukyvyn kritiikkiä matkakirjaan, jossa tärkeämpää on matkanteko, kuin perillepääsy. (Caygill 1989, 288-9.) Arvostelukyvyn kritiikissä käyvät dialogia keskenään maku-teoria (Shaftesbury, Hutcheson, Kames, Hume, Burke ja Smith) ja estetiikan filosofian traditio (Baumgarten, Meier ja Mendellohn) (Caygill 1989, 290-1).

3.1 Immanuel Kantin filosofia

Kantin tavoitteena oli kolmen kritiikkinsä avulla kattaa koko filosofian ajateltu ala yhtenäisellä teoriolla. Tämä filosofisten systeemien rakentaminen oli yleistä 1700-luvun saksalaisajattelijoiden, syystä, jota Caygill valottaa. Filosofialla tieteenalana oli tuolloin kova tarve todistaa omaa tarpeellisuuttaan, jotta se nostettaisiin ylempien tieteiden joukkoon lääketieteen, teologian ja oikeustieteen rinnalle. Filosofialle haluttiin rakentaa oma muista erottuva metodinsa ja oma universaali ja kaikenkattava näkökulmansa. Tästä syystä metodin ja systeemin kehittäminen ovat Kantin ja aikalaistensa tavoitteena. (Caygill 1989, 150.)

Estetiikalla on tärkeä rooli Immanuel Kantin kriittisen filosofian systeemissä. Kantin kaksi ensimmäistä kritiikkiä (*Puhtaan järjen Kritiikki / Kritik der reinen Vernunft* 1781 ja *Käytännöllisen Järjen Kritiikki / Kritik der praktischen Vernunft* 1788) luovat lähtöasetelman kolmannelle, *Arvostelukyvyn kritiikille (Kritik der Urteilskraft* 1790). Ensimmäiset kritiikit jättävät jälkeensä ristiriidan: kuinka maailma voi olla luonnon lakien määräämä, kun ihmisellä on vapaa tahto tehdä mitä haluaa. Missä suhteessa ovat tieteen paljastamat luonnonlait ihmisen tunteeseen, että toimintaansa voi vaikuttaa? Arvostelukyvyn kritiikki on kantin yritys sovittaa tai ylittää tämä ristiriita. Arvostelukyvyn kritiikki pyrkii Bowien mukaan tähän kiinnittämällä huomion kauneuteen luonnossa ja taiteessa (Bowie 2003, 16).

Descartes ei kyennyt viemään subjektista käsin olemassaolon varmuutta sitä pidemmälle, kuin että joku ajattelija on olemassa. Linkki reaali maailmaan jäi jumalan varaan. Kant yrittää laajentaa varmuutta tietoisuudesta käsin, turvautumatta Jumalan olemassaoloon varmuuden selittäjänä. Kantin mukaan ihmisen yksittäiset aistihavainnot yhdistyvät ja tulevat ymmärrettäviksi synteessin avulla. Synteessi luo samuutta loputtomasta erilaisuudesta. Aistihavaintojen synteessin aiheuttavat subjektiiviset aistikategoriat. Maailma totuuden kohteena sijaitsee siksi tietoisuutemme rakenteissa, emme tunne maailmaa sinänsä. Tiedon oikeudellisuus on kiinni subjektista, ei empiirisestä datasta tai tiedon suhteesta muuhun tietoon. Objektin olemassaolo on riippuvainen siitä näkeekö subjekti sen objektina, eli järjestävätkö hänen kategoriansa sen niin. (Bowie 2003, 17).

Erottamalla asiat itsessään niiden ilmentymistä Kant saa pidettyä vapauden filosofiassaan. Kausaaliset lait määräävät luontoa, vaikka ne lakeina ovatkin vain ihmisen päässä. Jos sen sijaan kausaalisuus lakina olisi luonnossa, osa sitä, olisi ihminenkin kausaalisuuden lakien alainen, koneen tavoin toimiva. Tällöin vapaata tahtoa ei olisi, eikä siksi olisi mahdollisuutta esimerkiksi moraalisiin valintoihin. Kantin projektille on kuitenkin oleellista, että ihminen on vapaa toimimaan sellaisten moraalisten imperatiivien mukaisesti, jotka eivät ole kausaalisuudella selitettävissä. Myös *minä* ja *tahto* ovat vain ilmiöitä, niistä sinänsä emme voi tietää mitään. Olemme siis kahden maailman kansalaisia: aistivina olentoina olemme luonnon lakien alaisia. Toisaalta olemme vapaita toimijoita ilmiöiden maailmassa. Herää kuitenkin kysymys, kuinka Kant voi tietää mitään näistä mieleemme kyvyistä; siitä, millainen subjekti on, kun sitä katsotaan objektina. (Bowie 2003, 18).

Bowien mukaan kognition ja moraalien samanaikaisuuden selittämisessä Kant menettää osan yksilöllisyydestä ihmisessä; kun etsitään sitä yhteistä, joka pätee kaikilla rationaalisilla olennoilla. Kantin estetiikasta tulee Arvostelukyvyn kritiikissä monimutkainen esteettisten arvostelmien filosofia, jossa pyritään löytämään yhteys luonnon ja rationaalisen olentojen vapauden välille. (Bowie 2003, 18-19)

Kantin koko transsendentaali estetiikka perustuu seuraaville Puhtaan järjen kritiikissä esitellyille erotteluille, joiden voidaan kuitenkin katsoa olevan hataralla pohjalla. Kant erottaa empiirisen intuition sitä arvioivista käsitteistä. Intuitio luo perustan ilmiöille ja asioille sinänsä, se on tiedon välittömin suhde kohteeseensa, ja se tapahtuu vain siinä määrin kuin kohde on annettu. Annettuna oleminen tarkoittaa tässä jotakuinkin olemassa olevaa. Näin muodostuu Kantin erottelu ilmiöihin, annettuihin objekteihin ja objekteihin sinänsä. Kant erottelee vielä empiirisen intuition puhtaasta intuitiosta. Puhdas intuitio on niiden muotojen kokonaisuus, jollaisina välttämättä näemme asiat, se sijoittaa objektin aikaan ja paikkaan. Ilman puhdasta intuitiota aistittavat kohteet jäävät ihmiselle käsittämättömiksi. Tiedolla on siis kaksi mahdollista lähdettä: aistien intuitiot sekä ymmärrys, joka suuntautuu objekteihin nimenomaan tiedon kohteina ja soveltaa niihin intuition kategorioita. Ymmärrys on edellytys tietämiselle ylipäätään. Mielikuvitus (Einbildungskraft) muokkaa aistihavaintojen virtaa kokonaisuuksiksi, jotka edelleen jaotellaan kategorioiden ja käsitteiden alle. (Bowie 2003, 19-20.)

Kant pyrkii erottelemaan aistillisen älyllisestä, mutta tämä johtaa ongelmiin subjektiivisuuden rakenteen hahmottamisessa, eli ihmisen yrityksessä kuvata itsensä objektina. *Minä* ei ole tavoitettavissa intuition välityksellä, *minä ajattelen* on Kantin mukaan oltava koko ajan mukana havainnoissa. *Minä ajattelen* ei sinänsä tuota varmuutta omasta tietoisuudestani, siihen kykenee vasta monien itsensä tiedostamisen hetkien synteesi. Tämän synteessin voi saada aikaan vain spontaanisuus, joka syntetisoi sääntöjen mukaan annettua aisti-intuitiota. Tietoisuuden identiteetti on siksi riippuvainen moninaisista intuitioista, jotka se syntetisoi ymmärrysten lakien mukaisesti. Ilman dataa objektista tietoisuus olisi tyhjä. Syntetisointiprosessi mahdollistaa myös tietoisuuden itsestä. Ei niin, että loputon data, jota syntetisoidaan, muodostaisi sen, vaan itsetietoisuus löytyy intuitioiden arvostelemisen pysyvyydestä. *Minä* on Kantilla siis yhtä kuin joukko

kognitiivisia sääntöjä, jotka prosessoivat aistidataa. Tietoisuuskin on vain ilmiö, jonka perimmäiseen luonteeseen sinällään ei päästä käsiksi. (Bowie 2003, 20-21.)

Tietoisuuden on kuitenkin oltava olemassa jollakin tavalla jo valmiiksi, jotta se voisi olla tietoinen intuitioista, jotka sitten saavat sen ilmenemään objektina itselleen. *Minällä* on oltava jokin ontologinen status, joka ei ole riippuvainen sen ilmiöstä. Kantille itsetietoisuus ei lopulta ole tietoa itsestä. Subjektin jakautuminen subjektiksi, joka tarkkailee ja objektiksi, jota tarkkaillaan, ei lopulta voi antaa täydellistä itsetietoisuutta tai selittää sitä. Intellektuaali-intuitio ei ole Kantille mahdollinen. Kognitiivisen filosofian korkein kohta, tietoisuus, ei voi tietää itseään, vaikka sen on tiedostettava itsensä olemisen välttämättömyys. (Bowie 2003, 22-23).

Kant joutuu ongelmiin käyttäessään itsetietoisuutta filosofiansa korkeimpana periaatteena: moraalifilosofiassa ei voi olla todistusta vapaudesta, se on vain järjen tosiasia. Ja järki nojaa vapaudelle, jonka olemassaolosta ei ole varmuutta, vapaus on vain idea. Esimerkiksi moraalifilosofiassaan Kant ei pysty selittämään, mikä kategorinen imperatiivi on. Se on vain järjen tosiasia, mutta sen olemassaoloa ei pystytä todistamaan ilman vapautta. Näistä ongelmista johtuen Kant jättää sekä teoreettisessa, että käytännöllisessä filosofiansa korkeimman periaatteen, pohjaoletuksen, kohdalle selventämättömän aukon. Kant tekee vapauden ja tiedon mahdolliseksi filosofiansa lopulta yksilön yksilöllisyyden hinnalla, ja tällä on seurauksia estetiikan teorialle. (Bowie 2003, 23-24).

Kantin tapa erottaa tietäminen ja eettisyys erillisiksi ihmisen aspekteiksi peilaa modernin erottelua kovan tieteen ja teknologian sekä lain ja moraalin välillä. Luonto nähdään tieteen kohteena, luokiteltavana ja säännösteltävänä objektina. Erottelu ei kuitenkaan ole Kant tarkoituksena, vaan hänen tavoitteenaan on sitoa yhteen järki ja ymmärrys, tieteellinen ja moraalinen elementti (Bowie 2003, 25). Kant yrittää yhdistää tieteen ja moraalin aspektit ihmisessä itsetietoisuuden avulla. Kolmannen kritiikin lähtökohta: arvostelukyky (*Urteilskraft*) on synteettinen kyky, joka voi yhdistää yksittäisen yleiseen. Joko niin, että ymmärrys soveltaa yksittäisen intuition yleisiin kategorioihin (määräävä arvostelma), tai niin, että liikutaan yksittäisestä yleiseen (reflektiivinen arvostelma). Luonnossa on Kantilla kaksi puolta, toisaalta se toimii mekaanisesti, toisaalta kaikki näyttää toimivan tarkoituksenmukaisesti, jonkin idean mukaan. (Bowie 2003, 26-27).

Arvostelukyvyn kritiikin tehtäväksi määritellään Kantilla usein ihmisen valinnan vapauden ja luonnon kausaalisuuden yhteensovittaminen. Tässä tehtävässä makuarvostelmalla on tärkeä rooli. Tunne rationaalisten olentojen suuremmasta tarkoituksesta yhdistetään aistilliseen kauneuden kokemukseen, sekä luonnossa että taiteessa. Esteettisen arvostelman perusta on kohteen kaikkien osien tarkoituksenmukaisuuden ja kokonaisuuden eheyden aiheuttamissa mielihyvän tunteissa. Havaitsemme kuinka kukin osa on sekä keino että päämäärä itsessään ja se aiheuttaa mielihyvää. (Bowie 2003, 29). Toinen kolmannen kritiikin tehtävä onkin Caygillin mukaan tutkia mielihyvän syntyä. Nämä kaksi tehtävää yhdistyvät Kantin *elämän* korostamisessa. Elämä on vapautta, joka mahdollistaa harmonian elävien kesken, se on aktiivisuuden ja passiivisuuden dispositiota. Elämän edistäminen on Kantilla yksi maun periaatteista. Se, mikä edistää elämää, aiheuttaa mielihyvää. Eli Kantin projektissa on loppujen lopuksi kyse elämästä. (Caygill 1989, 282.)

3.2 Kantin estetiikka

Kantin käsitykset makuarvostelman luonteesta, taiteesta ja geniuksesta löytyvät Arvostelukyvyn kritiikin (alkuperäiskielellä *Kritik der Urteilskraft* 1790) tietyistä osista. Nämä pykälät ovat *Esteettisen arvostelun analytiikka* -osassa (§ 32-38, 44-46, 49). Käyn seuraavassa yksityiskohtaisemmin läpi näitä kohtia.

Pykälät §32-38 käsittelevät makuarvostelman erityispiirteitä. Kant muotoilee aihepiirin perimmäisen ongelman, joka tulevissa pykälissä on tarkoitus ratkaista: kuinka on mahdollista, että makuarvostelma on yhtä aikaa subjektiivinen ja objektiivinen? Se on subjektiivinen siinä mielessä, että se perustuu mielihyvän tai mielipahan tunteelle. Makuarvostelma nojaa vain tuntemukseen (*Empfindung*). (Kant 1953, § 32.) Esteettiselle paremmuudelle, kauneudelle tai ylevyydelle, ei ole olemassa objektiivista mittauskeinoa. Se ei perustu millekään käsitteelle, johon vertaamalla paremmuutta voitaisiin arvioida. Ei voida koota niiden ominaisuuksien listaa, jotka omaamalla jokin luonnon tai taiteen kohde on välttämättä kaunis tai ylevä. (Kant 1953, § 33.) Makuarvostelma on kuitenkin objektiivinenkin siinä mielessä, että Kantin mukaan oletamme arvioidemme olevan yleispäteviä. Kuvittelemme että kaikki ajattelevat samoin arvioimastamme

luonnonkohteesta tai taideteoksesta. (Kant 1953, § 32.) Kant kysyy, kuinka synteettiset arvostelmat ovat mahdollisia *a priori*, eli tässä tapauksessa kuinka on mahdollista, että vaadimme subjektiivisilta makuarvostelmista yleispätevyyttä, objektiivisuutta ennen kuin tiedämme muiden mielipiteen. Tämä ongelma summaa Kantin filosofian yleisempää jännitettä, jännitettä subjektiivisen ja objektiivisen, ihmisen sisäisen maailman ja ympäröivän luonnon, ihmisen vapauden ja luonnonlakien välillä. Jännite subjektiivisen ja objektiivisen välillä on Kantin mukaan esteettisen kautta kokemamme nautinnon syy.

Kantin mukaan makuarvostelmaa ei siis voi todistaa oikeaksi. Se toimii ikään kuin se olisi vain subjektiivinen, mutta ei todella ole. Mitään ei voi todistaa kauniiksi järjellä, eikä järjeilemällä voi makuarvostelmaansa muuttaa. (Kant 1953, § 34.) Makua voi silti järjellä käsitellä siinä mielessä, että voi tutkia miten mieleemme makuarvostelman synnyssä toimii, voidaan esimerkkien avulla selvittää objektin kauneutta, sen subjektiivista tarkoituksenmukaisuuden tunnetta. Kant nimeää maun kritiikiksi tieteen, jonka tehtävä on niiden periaatteiden löytäminen, jotka ohjaavat ymmärryksen ja mielikuvituksen molemminpuolista suhdetta kunkin objektin luomassa vaikutelmassa. (Kant 1953, § 34.)

Kuinka universaali makuarvostelma sitten on mahdollinen? Jos esteettinen arvostelma ei ole vain subjektiivinen, vaan yleispätevyyttä vaativa, pitää sen perustua johonkin periaatteeseen. *A priori* periaate on johdettava jostakin, vaikka edes subjektiivisesta periaatteesta. (Kant 1953, § 36.) Koska mikään käsite ei ohjaa makuarvostelmaa, sille ei ole mitään objektiivista periaatepohjaa, siitä tekee objektiivisen vain yhteinen kykymme arvostella, se että edellytämme arvostelmiemme olevan yleispäteviä ja ainoita mahdollisia.

Täytyy olla mahdollista otaksua *a priori*, että mielikuvan ja näiden arvostelukyvyn ehtojen sopusointu pätee jokaiseen. Toisin sanoen voidaan oikeutetusti vaatia jokaiselta tätä mielihyvää, eli mielikuvan subjektiivista tarkoituksellisuutta tietokykyjen suhteelle aistiesinettä yleensä arvioitaessa. (Kant 1953, § 38).³

Mielihyvän yleispätevyys on se universaali *a priori* periaate, jolle makuarvostelman yleispätevyys perustuu.

³ Suomennos Risto Pitkänen, Synteesi 10/91. Helsinki : Suomen semiotiikan seura.

Esteettinen arvostelma on yleispätevä siinä mielessä, että oletamme muiden rationaalisten olentojen yhtyvän näkemykseen, tuntevan mielihyvää samoista aistikohteista. Esteettisessä on siis jotain, joka yhdistää ihmisiä, mutta ei ole käsitteillä selitettävissä. Esteettinen tavoittaa jotain ihmisen perusolemuksesta. Esteettinen mielihyvä viittaa myös mahdollisuuteen elää harmoniassa luonnon kanssa, niin että annamme sen vaikuttaa itseemme, emmekä yritä hallita sitä millään tavoin samanaikaisesti. Kant on tähän asti käyttänyt sanaa luonto lähinnä kuvaamaan kohdetta, jota luokitellaan, järjestetään ja hallitaan muutoinkin. Tieteellinen tietokeskeinen näkökulma jättää kuitenkin jotain pois suhtautumisestamme luontoon, ja tämä voidaan saavuttaa vain ei-tiedollisella asenteella, tunteella. Tämä toisenlainen suhtautuminen luontoon puhkeaa varsinaisesti kukkaansa vasta romantiikan palvontaan asti kasvavassa luonnon mystifioinnissa. (Bowie 2003, 31-32.)

Makuarvostelmaa ei voi käsitteen avulla rajata tai ohjata, siksi ei voi myöskään määritellä hyvää tai huonoa makua. Tällaisia eroja ihmisten mauissa on Kantin mukaan kuitenkin olemassa. Miten sitten tiedämme kenen maku on hyvä, kenen huono? Kantin mukaan tässä on avuksi historia. Osoittaa hyvää makua arvostaa sellaista, joka osoittautuu historiassa kestäväksi, josta yhä uudet sukupolvet pitävät. (Kant 1953, § 32). Näkemyksestä kaikuu antiikin taiteiden arvostus ja tietynlainen konservatiivisuus taiteessa. Hyvä maku voi Kantilla olla vain yhdenlainen, sellainen tilanne ei ole ajateltavissa, jossa maut olisivat täysin erilaisia, mutta silti yhtä hyviä. Saati, että kaikilla olisi erilainen maku, omalla tavallaan hyvä, sillä makuarvostelmahan perustui yleispätevyydelle. Kant pitää kauneutta ja esteettisesti arvokasta universaaleina ajasta ja yhteiskunnasta riippumattomina asioina. Hän olettaa että vain tietty kyky - maku määrää mistä ihminen pitää, ei hänen asemansa tai yhteiskunta ja aika jossa hän elää. Käytännössä se, että joitain taideteoksia arvostetaan vuosisadasta toiseen, ei kuitenkaan tarkoita, että yhä uudet sukupolvet niihin ihastuisivat. Taiteen kaanon säilyttää ja pitää hengissä siihen kuuluvia teoksia. Antiikin taide oli Kantin aikaan voimakkaasti kanonisoitu ja osa jokaisen herrasmiehen koulutusta. Se, että siihen tutustuttiin ja ihastuttiin, ei siis johtunut pelkästään niiden esteettisestä paremmuudesta. Niin kauan, kuin antiikin taiteen arvostaminen oli merkki hyvästä mausta, oli sen paikka taiteen kaanonin huipulla taattu. Hyvän maun erottaminen huonosta on siis vielä vaikeampaa, kuin mitä Kant olettaa.

Esteettisessä arvostelmassa mielikuviutus on vapaa, eivätkä sitä rajoita käsitteet. Esteettinen idea on Kantilla mielikuviutuksen tulos, josta saa paljon ajateltavaa, mutta jota kieli ei voi täysin tavoittaa. Filosofiasa esteettisiä ideoita voidaan kuitenkin käsitellä. Ne kurkottavat kokemuksen yli ja voivat, vaikkakin vain rajallisesti, tuoda näkyviksi Järjen ideoita, kuten hyvyttä, joka muuten jäisi ilman empiiristä muotoa. Esteettiset ideat voivat tuoda aisteille esiin luontoa koherenttina kokonaisuutena. (Bowie 2003, 33-34). Bowien mukaan se, kuinka esteettiset ideat eivät ole kielen tavoitettavissa, johtaa monilla Kantin jälkeisillä ajattelijoidella sellaisen kielen etsintään, joilla esteettisiä ideoita voitaisiin ilmaista. Tällaiseksi kieleksi muodostuu erityisesti varhaisromantiikassa abstraktin eli sanattoman musiikin kieli. Musiikin ajateltiin ilmaisevan asioita, joita ei kielen käsitteillä voi tavoittaa. Musiikin kielen ilmaisuvoiman korostaminen kiinnitti myös huomiota siihen kuinka kiellemme kykenee tavoittamaan todellisuuden vain rajallisesti. (Bowie 2003, 34-35).

Kant ei arvostanut musiikkia mitenkään erityisesti muihin taiteisiin nähden. Hänen mielestään se vain leikkii tunteella, eikä pysty välittämään tarkkoja ajatuksia. (Bowie 2003, 35). Tämä abstraktin musiikin kielen eräänlainen epätarkkuus on tullut myöhemmin tutuksi muistakin taidemuodoista. Taiteet eivät useinkaan, ainakaan ollessaan ei-esittäviä, välitä mitään tarkkaa ajatusta, jonka jokainen vastaanottaja varmasti ymmärtäisi samoin. Abstraktille taiteelle on ominaista myös se, että ei edes välttämättä tähdätä minkään taiteen ulkopuolisen viestin välittämiseen, vaan operoidaan ja keskustellaan vain taiteen sisällä. Bowien mukaan tämä irtautuminen suorasta esittämisestä oli tärkeä etappi matkalla taiteen autonomiaan. Musiikki lähenee esimerkiksi matemaattisuutensa, luonnollisen rytmensä ja somaattisen mielihyvän kautta luontoa taidemuotona. Musiikin rooli taiteen ja luonnon välimuotona tuli kuitenkin esiin vasta Kantin jälkeisessä filosofiasa. Kant arvioi luonnon kauneutta ja ihmisen tekemien esineiden kauneutta samoin perustein, mutta näkee luonnon kohteet ensisijaisina, alkuperäistä kauneutta osoittavina. (Bowie 2003, 38-39).

3.3 Taide

Pykälästä 44 eteenpäin Kant siirtyy taiteen tarkasteluun. Taide ja genius eivät ole Arvostelukyvyn kritiikissä pääasioita, vaan pikemminkin sivuhuomautuksina. Pääosassa ei ole taiteellinen tuotanto, luovuus, vaan nimenomaan esteettisen arvostelman tekeminen:

luonto ja taide katsoja näkökulmasta. Taide on kuitenkin myös jotenkin sovitettava kuvioon ja rajattava omaksi alueekseen.

Kant käyttää termiä *Schöne Kunst* kuvaamaan korkeataidetta tai yksinkertaisesti taidetta, erotukseksi mekaanisista taidoista ja viehättämisen taidoista, joilla Kant tarkoittaa esimerkiksi keskustelutaitoa. Taiteelle ominaista on, että sen aiheuttama mielihyvä ei ole vain tunne, vaan mielihyvä syntyy reflektion kautta teoksen äärellä. Taide on Kantille kuvaamisen tapa, joka on arvokas sinänsä, ilman erillistä tarkoitusta. Taiteen kohdalla olemme tietoisia siitä, että se on ihmisen tekemä. Kuitenkin tarkoituksenmukaisuuden vaikutelma sen muodossa näyttää vapaalta kaikista sääntöjen rajoituksista, ikään kuin se olisi luontoa. Taiteen luominen tähtää aina johonkin, mutta ei pelkkään mielihyvän tunteen synnyttämiseen eikä jonkun tietyn käsitteen ilmentämiseen. Tarkoituksenmukaisuuden vaikutelma taiteessa on intentionaalista, mutta sen tulee vaikuttaa epäintentionaaliselta. Akateemisten taiteen sääntöjen ei tule näkyä taiteessa, vaikka se niitä noudattaakin. (Kant 1953, § 45). Kantin taide-käsitys on moderni. Siinä taide ei enää ole luonnon mahdollisimman tarkan jäljentämisen aluetta, vaan taiteelta odotetaan enemmän. Taiteen tehtävä on luoda jotain uutta, omaperäistä ja itsenäistä, vaikka tämän odotetaan samalla näyttävän ikään kuin luonnolliselta.

Taide on Kantin mukaan vapaata kaikista käsitteeseen perustuvista säännöistä, eikä taidetta voi myöskään arvostella sääntöihin vedoten. (Kant 1953, § 46.) Muita taitoja määrää aina jokin käsitteeseen perustuva sääntöjen kokoelma, periaate, jonka perusteella voidaan sanoa, onko tulos onnistunut. Taidoilla on jokin määriteltävissä oleva mitta hyvän tuotteen tunnistamiseksi. Taiteella ei ole itsessään sääntöä, jota seuraamalla voitaisiin tehdä hyvää taidetta tai arvostella teoksia. Miten sitten voimme sanoa jotain taiteeksi ja toista emme? Taiteen sääntö, sitä määrittävä tekijä, on Kantille genius, taiteilijanero. Luonto antaa taiteelle säännön neron luonnollisen lahjakkuuden kautta. Vain se, mitä genius tekee, on oikeaa taidetta. (Kant 1953, § 46).

Kant ei yritä löytää muodollisia ominaisuuksia taiteen erottamiseksi ei-taiteesta, vaan pääsee lähemmäs taiteen sosiaalista tai institutionaalista määritelmää rajatessaan taiteen sen tekijän mukaan. Henry E. Allison vertaa Kantin ehtoa siitä, että taide tulee tietää taiteeksi, jotta sitä voisi arvioida sellaisena, Arthur Danton taidemääritelmään (Allison

2001, 274). Arthur Dantolla taidetta on ainoastaan se, mikä asetetaan taidemaailman arvosteltavaksi taiteena, mutta myös kaikki sinne asetettava.

Allison kiinnittää Kant-kommentaarissaan *Kant's Theory of Taste* huomiota taiteen ehtojen keskinäiseen ristiriitaisuuteen. Toisaalta taiteen tulee vaikuttaa luonnolta, toisaalta meidän tulee olla tietoisia sen artefakti-luonteesta, joka on ehtona taiteen arvioimiselle taiteena, eikä luontona. Luonnolta, luonnolliselta vaikuttaminen on Kantille kuitenkin tärkeämpää, koska se erottaa taiteen muista ihmisen tekemistä esineistä. Taiteen tulee näyttää luonnolliselta spontaanisuuden ja epäintentionaalisuuden mielessä. Vain sellainen taide voi miellyttää käsitteestä riippumatta, ja siten säilyttää mielikuvituksen vapauden esteettisessä arvostelussa. Myöhemmin (Kant 1953, § 64) Kant lisää, että luonnollista on jokin, joka on sekä oma syynsä että seurauksensa. Mielenkiintoista on, että tämä erityinen kausaalisuuden muoto yhdistetään yleensä vain jumalaan. Jumala viekin ajatukset yllä kuvatun sisäisen ristiriidan ratkaisuun. Genius nimittäin yhdistää luonnollisuuden ja artefakti-luonteen mitä sopivimmin. Kant määrittelee geniuksen luonnoksi, joka antaa taiteelle säännön, ja ratkaisee näin ristiriidan helposti. (Allison 2001, 274-80.)

3.4 Genius

Käyn seuraavassa läpi Kantin genius-filosofian, niin kuin se Arvostelukyvyyn kritiikissä on esitetty. Olen jakanut filosofiaa neron eri ominaisuuksien mukaisesti alalukuihin.

3.4.1 Luonto

Kantille geniuksen nerous on luonnollista ja luonnon osa. Koska taide ei voi johtaa sääntöään itse itsestään käsin, se ei voi olla käsitteen määräämää. Siksi luonto antaa taiteelle säännön yksilön kykyjen kautta. Genius tuo näin taiteeseen sen säännön, jonka avulla sitä voidaan arvostella ikään kuin luontona ja yleispätevästi. (Kant 1953, § 46). Genius ratkaisee Kantin ongelman siitä, kuinka taiteen arvostelma voi olla yleispätevä, ja toisaalta yksilöllisyys yksi taiteen arvoista (Bowie 2003, 39). Luonto tuo Kantilla

luonnollisen yksittäisyyden ja erilaisuuden kirjon taidemääritelmään. Luonto on se joka yhdistää ihmiset, se on jotain yleisinhimillistä. Tämä yleisinhimillinen tuskin on jotain ihmisen ulkopuolista, joka vain taiteessa puhuisi ihmisen kautta, vaan luonto on tässä olennaisesti osa meitä. Kantin jälkeen luonnon merkitys taiteellisessa luomisessa oli vielä konkreettisemmin läsnä. Luonnossa liikkuminen ja erilaiset luonnonilmiöt liitettiin läheisesti inspiraatioon erityisesti romantiikan aikana. Voi myös ajatella, että mielikuviutus, unet ja alitajunta ovat osa luontoa ihmisen sisällä. Ne ovat syntymässä saatuja ja järjellä hallitsemattomia, ja siksi mystiseltä tuntuja elementtejä.

Luonto tuntuu Kantilla toimivan toisaalta taiteilijanerossa itsenäisesti, ilman apua tai lupaa taiteilijalta itseltään. Toisaalta Kant ei korosta inspiraatiota, jonka vallassa taiteilija kadottaisi itsensä. Taiteilija ei ole vain jonkinlainen portti tai väline, jonka kautta esimerkiksi jumalallinen inspiraatio toimisi ja loisi taidettaan. Taiteen luominen on ainakin jossain määrin rationaalista, hallittua, vaikkei taiteilija sitä pystykään selittämään. Genius ei ole riivattu, vaan aktiivinen ja voimakas. Taiteilija on Kantin mukaan myös hyvin tietoinen neroudestaan. Kivyn mukaan luonnon ja toisaalta taiteen säännön antamisen ajatukset liittyvät Kantin aukottomasti longinuslaiseen genius-traditioon (Kivy 2001, 116).

Ennen modernia luonto oli subjekti ja agentti, jonka alamainen ihminen oli, modernina aikana luonnosta tuli ihmisen teoreettisen ja praktisen toiminnan passiivinen objekti. Luonto oli esimodernissa orgaaninen, elävä ja jumalallinen, mutta modernissa sitä tarkasteltiin mekaanisena koneistona (Lehtonen 1994, 56). Kantin Geniusteoriassa luonto tuntuu ajoittain olevan lähes järjelliseksi olennoksi personifioitu subjekti, joka tietoisesti antaa joillekin harvoille taiteellisen lahjakkuuden. Kant kuitenkin käyttää luontoa selvästi eri merkityksessä, kuin häntä seurannut romantiikka.

3.4.2 Omaperäisyys ja mielikuviutus

Genius on taiteen tekemisen lahja, jota ei voi saada oppimalla. Yksilöllisyys ja omaperäisyys ovat geniuksen olennaisia piirteitä. Ollakseen nero, taiteilijan täytyy uhmata taiteen sääntöjä. Kant huomioi, että omaperäinen voi olla myös hölynpölyä, joka ei täytä taiteen vaatimuksia. (Kant 1953, § 46). Kant tarkoittanee, ettei originaalisuus voi olla

totaalista, ilman mitään yhteyttä vanhaan, jo tehtyyn taiteeseen. Tällöin teosta ei tunnusteta taiteeksi, ei tiedetä mitä kieltä se puhuu. Lisäehdoksi nerolle tulee siksi, että hänen teostensa on toimittava esimerkkinä muille. Neron teosten on noustava sellaiseen arvoon, että niitä käytetään mittapuuna muun taiteen arvioinnissa. Nero ei osaa kertoa kuinka hänen ideansa syntyvät tai häntä ohjaavaa sääntöä, niin että luominen voitaisiin sen avulla toistaa. (Kant 1953, § 46).

Adornon mukaan originaalisuus liitettiin neroon, koska nerouteen liittyy aina jonkin aivan uuden syntyminen (Adorno 2006, 336). Originaalisuus alkuperäisyyden mielessä nousi arvoonsa vasta neron korostamisen myötä. Ennen 1700-luvun loppua lainaaminen oli yleistä ja signeeraaminen harvinaista, lähes kaikissa taiteenlajeissa. Mielikuvitus synnyttää alkuperäisen, originaalin. Se merkitsi Kantille Adornon mukaan kykyä tuottaa jotakin taiteellista ikään kuin tyhjästä, luoda (Adorno 2006, 338.). Kuitenkaan

... teokset eivät ole luotuja, eikä ihminen luoja. Tästä seuraa neroestetiikan epätotuus, joka väheksyy äärellisen tekemisen momenttia, taideteoksen tekne-aspektia, korostaen teosten absoluuttista alkuperäisyyttä, niiden natura naturans –luonetta. Se synnyttää täten ideologian orgaanisesta ja tiedostamattomasta taideteoksesta, joka sittemmin lavenee irrationalismin sameaksi virraksi. (Adorno 2006, 334.)

Todellisuudessa taiteessa mielikuvitus toimii työhön ja tekniikkaan kietoutuneena (Adorno 2006, 340).

Omaperäisen taiteen syntymiselle on olennaista vapaus; vapaus poiketa totutuista säännöistä, vapaus kokeiluihin, vapaus rikkoa rajoja. Ilman ainakin jonkinlaista vapauden astetta, ei originaali luovuus ole mahdollista, tai ainakaan ympäristön ei ole mahdollista sitä hyväksyä. Originaali taiteilijanero saa pakostakin Kantin järjestelmässä enemmän vapauksia kuin muut, vähemmän nerokkaat. Kuitenkaan verrattuna, Kivyn termein, platoniseen neroon ei Kantin luonnollinen nero ole kokonaan vapaa. Platonisena versionaan genius saa täyden vapauden, sillä luovuus ei ole hänestä lähtöisin. Toisin sanoen platoninen genius, taiteilija, ei saa vapautta lainkaan, vaan menettää vapautensa inspiraatiolle, myyttiselle luonnolle tai jumalalle, joka ottaa hänessä vallan luomisen hetkellä. Myyttinen voima, oli sen alkuperä sitten mikä hyvänsä, saa täyden luovan vapauden.

3.4.3 Esimerkkinä oleminen

Imitaatio on neroudelle täysin vastakohtaista. Kantin mukaan parhainkaan oppilas ei ole nero, ei vaikka oppisi luomaan itsekin, opittu ei ole neroutta. Tästä syystä nerous on vain taiteilijan ominaisuus, ei esimerkiksi merkittävien tiedemiesten. Kantin mukaan tieteen keksintöjä voi oppia ymmärtämään, voimme seurata tiedemiehen ajatuskulkua, mutta taiteen kohdalla se ei ole mahdollista. Genius ei itse ymmärrä luovuutensa toimintaa eikä osaa sitä muillekaan opettaa. Nerous on Kantin mukaan jotain sellaista, jota ei pystytä tieteellisesti selittämään. Kantin mukaan geniuksen taiteelle antama sääntö tai ohje ei ole imitoitavaksi tarkoitettu. Luonto antaa taiteelle säännön, mutta sääntö ei ole kaavan kaltainen, se ei perustu käsitteeseen. Sääntö on ainoastaan koottavissa teoksista. Teokset toimivat esimerkkeinä, joihin tutustumalla nerouden lahjan omaava ihminen saa suunnan työlleen. Taiteelle saadaan rajat vertaamalla mahdollisia taideteoksia nerojen tuotteisiin. (Kant 1953, § 47).

Epäselväksi mielestäni kuitenkin jää, miten esimerkkinä toimiminen voi olla jonkin teoksen tai teoksen tekijän ominaisuus. Eikö jotain esimerkkinään käyttävä päättä, mikä esimerkkinä toimii? Se mitä esimerkkinä käytetään, kertoisi siis enemmän esimerkin käyttäjästä, kuin sen tarjoajasta. Kuinka voidaan pitää varmana, että kaikkien nerojen teokset saavuttavat sellaisen julkisuuden ja löytävät mahdollisuuden, että päätyvät taiteen kaanoniin ja sitä kautta muiden esikuviksi. Voihan olla että Kant tarkoittaa esimerkin vaikuttavuutta, että geniuksen tekemä taide toimii esimerkkinä muille, koska sillä on niin voimakas vaikutus siihen tutustuneisiin tuleviin taiteilijoihin. Neron luomaa taidetta opiskelemalla lahjakas taiteilija pystyy herättämään oman genius-lahjansa täyteen kukoistukseen. Muille taide toimii jäljittelyn kohteena. Tässä esimerkkinä toimimisen ehdossa näkyy taas antiikin mestareiden asema Kantin aikana. Antiikin taidetta käytettiin tuolloin jatkuvasti esimerkkinä taiteessa ja koulutuksessa. Lisää tradition merkityksestä alempana.

3.4.4 Tekniikka ja maku

Pelkkä luonnollinen lahjakkuus ei riitä taiteen tuottamiseksi. Nerolla on aina lahjakkuuden ja originaalisuuden lisäksi oltava harjoituksen avulla kasvavaa teknistä valmiutta. Genius ei tarkoita Kantille taideakatemioiden sääntöjen uhmaamista. Nerous voi vain tarjota rikkaan materiaalin taiteen luomiselle, toteutuksen lähtökohdat ovat teknisissä taidoissa. Kant kiinnittää huomiota taiteen yleisön taipumukseen sekoittaa taiteilijan tekninen taitamattomuus ja töiden ymmärtämisen vaikeus hänen nerokkuuteensa. Kantin mukaan korkeataide ei siis ole sellaista, joka saattaisi näyttää sattumalta syntyneeltä. Katsojalle ei saa tulla tunnetta, että minäkin tuon olisin kyennyt tekemään, vaan taiteilijaneron on yksilöllisyyden lisäksi hallittava tekniikkansa. Siksi genius ei Kantin mukaan ole originaali tekniikan ja sääntöjen suhteen niin, että hylkäisi ne kokonaan. Vasta tekniikan täydellinen hallitseminen mahdollistaa geniuksen antamien ideoiden oikea ilmaisumuodon. (Kant 1953, § 47.) Tämä kohta tuo taas Kantin geniusta ja geniuksen taidetta lähemmäs maata. Originaalisuus ei Kantilla tunnu voivan olla pelkästään negatiivista, sääntöjä kieltävää erottautumista, vaan jotain enemmän. Kantin nero ei siis ole pöyhkeä räjäyttelijä, joka kuvittelee mullistavansa taidehistorian omalla täysin uudella näkemyksellään. Kantin Genius on nöyrä traditioon pohjaava puurtaja, joka kuitenkin kykenee olemaan originaali ja niin kiinnostava, että saa huomiota osakseen.

Taiteilijan on kokoajan pidettävä mielessään lopputuote työnsä tavoitteena. Lähtökohtana teokselle ja sen arvioimiselle on käsitys siitä, mikä teoksesta tulee, mikä sen tarkoitus ja merkitys on. Taideteos on aina täydellinen jonkin tietyn taiteen muodon suhteen. Myös maulla on olennainen rooli neron työskentelyssä. Maku on se taiteilijan ominaisuus, joka harjoituksen myötä mahdollistaa taideteostyyppin taustalla olevan käsitteen ilmenemisen teoksessa. Maussa ei ole mitään mystistä, sitä voi harjoitella katsomalla ja tekemällä taidetta. Maku ei Kantin mukaan kuitenkaan ole tuottava ominaisuus. Hyvä maku auttaa vain arvioimisessa, ei tekemisessä. Oikeanlainen taiteen muoto, jonka maku mahdollistaa, on vain väline ilmaisulle. Maku ilman geniusta ei vielä mahdollista oikeaa taidetta, sillä genius ei koskaan ole opeteltavissa, toisin kuin maku. Oikea taide ei koskaan vaikuta opetellulta. Makuaan kuunnellen genius pyrkii täydellisesti toteuttamaan lahjakkuutensa tarjoamat ideat, vaivojaan säästämättä. (Kant 1953, § 48.)

3.4.5 Sielukkuus

Kantin mukaan voi olla myös maun puolesta hyviä teoksia, joista kuitenkin puuttuu sielua. Nerolla on aina esteettistä henkeä tai sielua (Geist), joka on esteettinen aisti ja ilmenee taitona ilmaista esteettisiä ideoita. Esteettiset ideat ovat Kantilla mielikuvituksen synnyttämiä ajatuksia, jotka eivät kuitenkaan sovi mihinkään tiettyyn käsitteeseen, joihin kieli ei pääse tarttumaan. Meillä on niistä vain lukemattomia epätäydellisiä mielikuvia ja ajatuksia. Esteettiset ideat ovat rationaalisten ideoiden vastakohtia. Esteettiset ideat synnyttävät katsojassa mielikuvituksen ja ajatusten virran, joka on vapaa assosiaation laeista. Henki teoksiin tulee esteettisten ideoiden kautta. Esteettiset ideat antavat tunteen vapaudesta ja tahdosta, ylittävät siten luonnon ja henki teokselle syntyy. Esimerkkinä esteettisestä ideasta Kant mainitsee luonnon subjektiivisen tarkoituksen tunteen, joka viittaa ideaan siitä, kuinka luonto tuntuu ihmisen tietoisuutta varten suunnitellulta. Tämä tarkoituksenmukaisuuden tunne on juuri se tunne, joka saa meidät sanomaan, että jokin on esteettisesti miellyttävä. Tunnemme esteettistä mielihyvää, kun huomaamme, että luonnossa havaitsemamme järjestys heijastelee sitä järjestystä tai muotoa, jonka tarvitsemme merkityksellisen ja ymmärrettävän kokemuksen saadaksemme. (Kant 1953, § 49.) ” [...] Kantille kauniit hetket ovat niitä, joina aistimme häivähdyksen kokemuksen mahdollistavista ehdoista” (Cazeaux 2000, 5) eli havainnon ehdoista.

3.4.6 Traditio

Nero on Kantilla, kuten monilla muillakin 1700-luvun teoreetikoilla menneisyyteen nojallaan olevan käsite. Esimerkkeinä käytetään paljon antiikin runoilijoita tai muita vanhoja mestareita, jotka olivat jo moneen kertaan lunastaneet paikkansa taiteen kaanonissa. Eli esimerkinero on sellainen, joka on jo kuollut ja jonka työ on julkisesti ja arvovaltaisten tahojen toimesta tunnustettua. Tähän liittyy myös Howard Caygillin tulkinta Arvostelukyvyn kritiikistä. Caygillin mukaan Kant perustaa argumentaationsa kauneusarvostelman yleispätevyydestä traditiolle. Makuarvostelmaanhan tulee Kantin mukaan suhtautua, ikään kuin se olisi objektiivinen. Maun universaalisuus muotoutuu ja kasvaa Kantin mukaan aktiivisen tradition omaksumisen (eng. appropriation) kautta. Taiteen traditio (tai sen tunteminen) tekee makuarvostelmasta yleispätevän. Tradition auktoriteetti toimii ilman, että makuarvostelman autonomia rikkoontuu tai että arvostelma

tehdään käsitteen perusteella, päättämällä. Yksittäiset virheelliset arvostelmat menettävät merkityksensä traditiossa ajan kuluessa, ja enemmistön oikea arvio muodostuu traditioksi. (Caygill 1989, 348-51.)

Sama traditio on myös geniuksen työskentelyn taustana. Siksi Kantin genius pystyy luomaan hyvää taidetta: ei matkimalla taiteen traditiota, vaan käyttämällä hyväkseen tradition opetuksia, kasvattamalla teoksen tradition pohjalta. Caygillin sanoin: genius on tradition perijä, joka sen sijaan että tuhlaisi lahjansa imitaatioon, antautuu itse tradition arvioitavaksi (Caygill, 1989, 358-9). Voisi ajatella, että osoittaa jonkinlaista kriiikkittömyyttä pitää taiteen traditiota luonnollisena lähtökohtana taiteelle. Historia tai taiteen kaanon eivät ole ainoita mahdollisia. Kantilla vielä historiakin muodosti kauniin kokonaisuuden, jossa kuljettiin kohti päämäärää tiettyjä määrättyjä, ainoita mahdollisia portaita pitkin. Genius kuitenkin käyttää traditiota aktiivisesti, eikä ota sen oppeja annettuina.

Taide on Kantin estetiikassa myös siinä mielessä epävarmalla pohjalla, että Geniukseen ei tavallaan voi luottaa. Ei ole mitään takeita, että kuolevien nerojen tilalle syntyy yhtä paljon uusia lahjakkuuksia. Nerohan ei pysty lahjaansa opettamalla tai esimerkillään siirtämään eteenpäin, toisin kuin tieteentekijä. (Bowie 2003, 43). Nero-käsite ei Kantilla niinkään ennusta tulevaa, vaan kuvailee jo tapahtunutta. Se selittää menneiden suurten nerojen arvoitusta, eikä todennäköisesti ole edes tarkoitettu niinkään aikalaistaiteilijoiden arvioimiseen.

3.5 Pyyteettömyys

Geniuksen lisäksi toinenkin Kantin muotoilema estetiikan käsite on vaikuttanut valtavasti sekä romantiikan taidekäsitteeseen, että siihen mitä ajattelemme taiteesta, teoksesta ja taiteilijasta tänään. Tämä on taiteen pyyteettömyyden tai intressittömyyden oppi. Käsittelin kohdassa 2.2 lyhyesti yhteiskunnan osa-alueiden erottelua ja taiteen asemaa modernissa itsenäisenä, moraalista, yhteiskunnasta ja tieteestä erillisenä. Pyyteettömyyden ajatus on tietystä mielessä tämän jaottelun viemistä loppuun saakka.

Arvostelukyvyn kritiikin pykälässä kaksi Kant muotoilee pyyteettömyyden periaatteen, jolla on iso rooli hänen estetiikassaan. Aito makuarvostelma on Kantin mukaan aina pyyteetön, intresseistä vapaa. Millään muulla, kuin kohteen muodolla ja sen luomalla vaikutelmalla ei arvostelman kannalta ole merkitystä, ei ole edes väliä sillä onko kohdetta todella olemassa. Mitkään intressit, taideteoksen tai luonnon kohteen ulkopuoliset asiat tai järjen lait eivät saa vaikuttaa lopputulokseen: kauneuden havaitsemiseen ja siitä nauttimiseen. Ilman tätä kauneuden aikaansaama mielihyvä ei ole täydellistä. Muuten makuarvostelma ei ole vapaa, emme pääse vapaasti tarkastelemaan kohdetta vain makuarvostelman kannalta, muuttamaan sitä kauneusarvostelman objektiksi. (Kant 1953, § 2-5).

Howard Caygillin mukaan pyyteettömyys seuraa Kantilla suoraan hänen *elämän* filosofiasta. Kantilla elämä yhdistyy aktiivisuuteen ja sitä kautta mielihyvään. Intressit rajoittavat aktiivisuutta ja elämää rajoittamalla mahdollisuutta suhtautua johonkin vain makuarvostelman kannalta. Vapaassa makuarvostelmassa yksilökohtaiset intressit tai mieltymykset eivät Kantin mukaan pääse vaikuttamaan arvostelmaamme ja siksi arvostelmalta voidaankin odottaa universaalia pätevyyttä. Oletamme että muutkin tekevät arvostelmansa intresseistä vapaasti. (Caygill 1989, 324-5.) Pyyteettömyys on siis ehto makuarvostelman universaaliudelle.

Taiteen tuotannon kohdalla pyyteettömyys liittyy säännöistä riippumattomuuteen. Kantin mukaan silloin kun artefaktin valmistukseen liittyy jokin tarkoitusperä, intentio, teos voi miellyttää vain käsitteen kautta, eli toteuttamalla täydellisesti oman tarkoitusperänsä. (Kant 1953, § 45.)

Pyyteettömyyden ajatus poikkeaa radikaalisti aiemmasta käsityksestä, jossa kauneuden havaitseminen on luonnollisen kiinteässä suhteessa kohteen todellisuuteen ja sitä kautta moraaliin ja yhteiskuntaan. Taiteella ajateltiin ennen modernia olevan tehtävä uskomusten vahvistajana ja totuuden välittäjänä, ja taidetta myös arvioitiin sen perusteella, kuinka hyvin teos nämä tehtävät toteuttaa (Woodmansee 1994, 12). Kant eroaa pyyteettömyyden kohdalla myös useimmista aikalaisistaan. Woodmanseen mukaan pyyteettömyyden ajatuksen esitteli laajalle yleisölle ensin Karl Philip Moritz 1785 julkaistussa esseessään. Kantin intressittömyyden filosofia seuraili pitkälti Moritzin ajatuksia: taideteos on itsenäinen ja itseriittävä kokonaisuus, itsessään arvokas, kaikista tarkoitusperistä vapaa.

Moritz kirjoittaa taiteen pyyteettömyydestä vastauksena tiettyyn dilemmaan aikakautensa taidemaailmassa. Erityisesti Saksassa oltiin nimittäin Woodmanseen mukaan 1700-luvun lopussa tilanteessa, jossa lukevan yleisön määrä oli kasvanut radikaalisti keskiluokan synnyn ja lukutaidon leviämisen myötä. Kirjallisuuden markkinat kasvoivat rajusti, mutta kysyntä kohdistui lähes yksinomaan siihen, mitä haluttiin lukea, mielihyvää tuottavaan *kevyeen kirjallisuuteen*. Tämä oli itsensä korkeakulttuurisiksi luokitteleville kirjailijoille hankalaa, varsinkin kun Saksalaisissa valtioissa ei tuolloin ollut yleistä toimia taiteilijoiden mesenaattina tai suojelijana. Huonosti myyvät, *vakavat tai vaikeat*, kirjailijat korostivat oman taiteensa ylemmyyttä. Näin syntyi nykyäänkin toimiva korkean ja matalan kulttuurin erottelu. Useat kunnianhimoisista korkeakirjailijoista olivat myös teoreetikkoja ja filosofeja. Heidän intresseissään oli perustaa taiteen merkitys teoriassa jollekin muulle, kuin pelkälle viihdearvolle ja mielihyvälle, jotta vakavalle kirjallisuudelle annettaisiin sen ansaitsema arvo viihteen kyllästävässä kirjallisuuskulttuurissa. Tämä motivoi sekä intressittömyyden ja taiteen sisäisen arvon ideoiden syntyä, että niiden räjähdysmäistä leviämistä erityisesti Kantin Arvostelukyvyn kritiikin julkaisun jälkeen. (Woodmansee 1994, 12-32).

By sifting the measure of a works value from its pleasurable effects on an audience to such purely intrinsic consideration [...] Mortiz arms his own and all difficult writing against the eventuality of a hostile or indifferent reception (Woodmansee 1994, 32).

Pyyteettömyyden ja taiteen sisäisen arvon ajatukset siis kehitettiin argumenteiksi keskustelussa. Kirjallista paremmuutta haluttiin perustella muilla kuin kirjallisuuden miellyttävyydellä. Avuksi tulivat pyyteettömyyden ja taiteen itseisarvon ajatukset.

Pyyteettömyys irrottaa taiteen ympäristöstään, ajastaan ja yhteisöstään. Pyyteetön taide ei ole kiinni missään, eikä sitoutunut mihinkään. Universaaliutta tavoitellessaan, se jää kaikesta erilliseksi ja ulkopuoliseksi. Se ei voi sanoa uskottavasti mitään mistään muusta kuin itsestään, taiteen ainoaksi mahdolliseksi keskustelunaiheeksi jäävät taiteen sisäiset teemat. Myös Adorno tunnistaa pyyteettömyyden tuhoisuuden. Intressitön mielihyvä jää niin epämääräiseksi, että se ei oikeastaan enää kelpaa ilmaisemaan kauneutta. Pyyteettömyys kaventaa esteettisten ilmiöiden alaa ja erottaa esteettiset tunteet välittömästä halusta, käytännöllisestä toiminnasta ja empiirisestä todellisuudesta. (Adorno 2006, 43-5). Adornon mukaan Kant näin idealisoi taiteen ja konstituoii koko taiteen

samaistumaan taiteellisuuden intressittömyyteen. Kuitenkin ”taideteosten arvokkuus riippuu sen intressin suuruudesta, johon teokset pakotetaan” (Adorno 2006, 46). Sillä intressin

...mukana karsiutuu taiteelta kaikki sisältö, ja tilalle tulee jotain niin muodollista, kuin mielihyvä. Estetiikasta muodostuu Kantille – paradoksaalisesti – kastroitua hedonismia, halua ilman halua, yhtä epäoikeutetusti sekä suhteessa taiteelliseen kokemukseen, jossa mielihyvä näyttölee vain sivuroolia eikä ole suinkaan kaikki kaikessa, että myös suhteessa aistimelliseen intressiin, niihin tukahdutettuihin ja tyydyttämättömiin tarpeisiin, jotka väreilevät kantilaisen estetiikan esteettisessä negaatiassa ja jotka tekevät teokset muuksikin kuin tyhjiksi kuoseiksi. (Adorno 2006, 46.)

Kuitenkaan pyyteettömyys ei ehkä ole Kantilla niin voimakas kuin oheiset kuvaukset antavat ymmärtää. Casey Haskins tutkii artikkelissaan *Kant and the Autonomy of Art*, mitä taiteen autonomia Kantilla oikeastaan tarkoittaa. Hän tulee johtopäätökseen, että Kantin ehdottama autonomia ei olekaan intressitöntä tiukkaa autonomismia, vaan pikemminkin instrumentaalista autonomismia, jossa taiteen erityislaatu ja arvo on siinä, mitä se tekee, sekä taiteen sisällä että välineellisesti. Perusteena tälle Haskins käyttää Arvostelukyvyn kritiikin pykälän 44 osaa:

Fine art, on the other hand, is a mode of representation which is intrinsically final, and which, although devoid of an end, has the effect of advancing the culture of the mental powers in the interests of social communication. (Kant 1953, §44).

Käsitys Kantin voimakkaasta sitoutumisesta taiteen pyyteettömyyteen voi Haskinsin mukaan johtua Kantin voimakkaasta vaikutuksesta häntä seuranneisiin pyyteettömyyteen perustuneisiin taidekäsityksiin (Haskins 1989, 43).

3.6 Miksi Kant muotoili geniuksen?

3.6.1 Teorian tarpeet

Genius ja koko taidefilosofia ovat Kantin estetiikassa sivuhuomautuksen asemassa. Maku ja arvostelman tekeminen ovat Kantin ensisijaisen mielenkiinnon kohteena. Siksi taidettakin lähestytään pääosin katsojan, ei tekijän näkökulmasta. Luonnonkauneus on Kantille makuarvostelman kohteenakin ensisijaista, ja taide saa Arvostelukyvyn kritiikissä tilaa suhteessa melko vähän. Kantin genius ei ominaisuuksiltaan poikkea kovinkaan paljoa ajan muista taiteilijaneroa käsittelevistä teorioista. Se on selvästi saanut vaikutteita paitsi esimerkiksi Edvard Youngilta, myös kulttuurin yleisistä, ikään kuin arkijärjen genius-käsityksistä. Kivyn mukaan Kant luo filosofian nimenomaan niille Longinuslaisille neron käsityksille, jotka jo olivat valmiiksi kulttuurissa (Kivy 2001, 116).

Työsin vastaus kysymykseen: *Miksi geniusfilosofia syntyi?* on, että geniusta perustele ainoastaan Kantin projektin kokonaisuus. Bowien mukaan Kant käyttää Genius-käsitettä tuottaakseen taiteelle estetiikassaan saman statuksen, kuin luonnonkauneudelle. (Bowie 2003, 39). Geniuksen lahja on osa luonto aja luonnollista. Allisonin mukaan sekä taide-että genius-filosofiat ovat Kantilla ratkaisuja systeemin kokonaisuuden ongelmiin. Ensisijaisesti niiden muodon tarkoitus on ratkaista ristiriita makuarvostelman intressittömyyden ja toisaalta taiteilijan tietoisesta intention välillä. Toinen teema on sen osoittaminen, että taiteella on moraalista merkitystä. Tämä teema tulikin jo esiin Haskinsin Kant luennassa yllä.

Kant joutuu estetiikassaan ongelmiin siinä, kuinka koko taiteen teorian pohjaoletus, neron olemassaolo, on ikään kuin itse luotu ja siitä on vaikea keskustella filosofian käsittein. Jos luonto antaa säännön neron luovalle toiminnalle, jonka tuloksena syntyy empiirisiä esineitä, ei ero aistillisen ja älyllisen maailman välillä enää olisikaan absoluuttinen, toisin kuin Kant olettaa. (Bowie 2003, 39-40.) Genius-teoria on looginen umpikuja. Se on syntynyt kuvaamaan sellaista, jota on vaikea käsittää ja kielellä tavoittaa. Se perustele poikkeuksen.

Kantilla Genius-käsite on kaksimerkityksinen: Genius on potentiaalia itsenäisen ihmisen yksilölliselle ja muiden luomista säännöistä vapaalle itseilmaisulle. Se luonnehtii yhtä ihmisiä yhdistävää piirrettä, kykyä taiteen luomiseen. Toisaalta genius rajoittaa: vain harvoilla meistä on tämä lahja. (Bowie 2003, 40). Miksi sitten vain harvoilla, miksi geniuksen on oltava harvinainen poikkeus? Ja miten yhteiskunnan valmiit taiteilijoille varatut rakenteet liittyvät nerojen esiintymiseen? Periaatteessa on kaksi arkijärjen ratkaisua

ongelmaan; joko neroja on todellisuudessa paljon enemmän, mutta koska sosiaaliset olosuhteet eivät tue ammatinvalintaa eivätkö koulutusta, lahja jää ikään kuin käyttämättä. Toinen ratkaisu voisi olla, että Kantin genius-teoria vain selittää sen hetkisen yhteiskunnan tilanteen. Koska näin on, että kaikki eivät voi olla taiteilijoita, geniuksen täytyy olla harvinainen lahja. Yhteiskunnan vaikutusta lahjaan Kant ei juuri teoriassaan huomii.

Kauneus ja taide tekevät Kantilla äärettömän Järjen ideat aisteilla havaittavaksi. Taide on Kantin mukaan rajoittunutta siten, että se ei pääse kehittymään tietyn pisteen yli. Se on rajoittunut tavassaan liittyy aistillinen ja tiedollinen. Sen sijaan ylevä, jota esiintyy Kantin mukaan vain luonnossa, ei esitä ideoita aistittavassa muodossa, vaan osoittaa aistillisen ilmaisun rajoihin. Kaikkea ei voi näyttää ja kohdatessamme äärettömyyttä ja mahtavuutta luonnossa tämä tulee selväksi. Ajattelun korkeimmat muodot jäävät Kantilla kaiken visuaalisen tai muun aistittavan esityksen ulkopuolelle. Kaikki aisteille perustuvan ajattelumme tulokset ovat riittämättömiä, kun yritämme ymmärtää luonnon ja ihmisen yliaistillista perustaa. (Bowie 2003, 43-45).

Kantille taide on ensisijaisesti keino tutkia ihmisen moraalista ja aistillista kontaktia maailmaan. Tähän tarkoitukseen Kant taidefilosofiansa kehitti, vaikka taide ilmiönä häntä varmasti kiinnostikin. Tavoitteesta katsottuna tuntuu kuitenkin hurjalta, että johtopäätöksiä genius-teoriasta vedetään aina yhden ammatinkunnan ominaisuuksien tasolle saakka. Sillä vaikka Kant ei geniusta ammattina näe, rajaa hän taiteilijoiden ammatin niin, ettei sinne oikeastaan muita mahdu.

3.6.2 Todellisuuden tarpeet

Mielestäni mielenkiintoisinta koko genius-teoriassa onkin juuri tämä: missä suhteessa teoria on yhteiskuntaan. Vaikuttavatko jo olemassa olevat yhteiskunnan rakenteet sen syntyyn tietynlaiseksi, vai vastaako genius-teoria joihinkin tiettyihin todellisuudessa oleviin ongelmiin. Geniuksen kohdalla vaikutus on todennäköisimmin kulkenut molempiin suuntiin.

Arkiajattelu usein järkeistää olemassa olevia rakenteita, jotta ne vaikuttavat luonnollisemmilta. Kun vain niin harvoista tulee (monista syistä johtuen) suuria taiteilijoita, sopii genius-lahja hyvin arkiajatteluun tätä selittämään. Korkeataiteen erottamisen ja modernin taiteen myötä autonominen taideteos nousee merkittävämpään asemaan kuin kollektiivinen yhteisöllinen luominen. Modernissa yhteiskunnassa on rivikansalaisella hyvin vähän mahdollisuuksia luovaan itseilmaisuuksiin, joka ei tähtäisi muihin päämääriin. Kantin Genius perustelee tätä. (Bowie 2003, 40).

Genius-teorian ja yhteiskunnallisen kehityksen suhteet ovat monimutkaisia mutta läheisiä (Bowie 2003, 40). Bowie kiinnittää huomiota 1700-luvun lopun tilanteen dialektisuuteen: samaan aikaan kun itseilmaisuus modernissa vapautui uskonnon ja myyttien maailmasta, muodostui myös uusia ilmaisuja ja yleensä yksilön vapautta rajoittavia elementtejä, kuten teollistuneen yhteiskunnan tiukka työnjako ja uusi ajankäyttö (Bowie 2003, 40). Adornon mukaan kokemus vapauden puutteesta rajoitti vapauden nerouden alueelle. ”Etuoiikeutetusta nerosta tulee sen edustaja, minkä todellisuus kieltää kaikilta ihmisiltä.” (Adorno 2006, 335.) Viimeistään romantiikan neromyytin kohdalla nerosta tulee pakopaikka myös muille modernin uhkaamille aspekteille, kuten mystinen ja tiedostamaton. Vaikuttaa siltä, kuin tieteellisen maailmankuvan kanssa yhteen sopimattomat, ja modernissa ahtaalle ajatut järjen ulkopuolelle jäävät ilmiöt, pakenisivat kaikki taiteen ja geniuksen alueelle, viimeiseen turvapaikkaansa. Taiteesta tuli järjen ylivalloituksen viimeinen vastustaja. Ja sen korostamisen toi ikään kuin vastapainoa kulttuurin kovuudelle. Romantiikassa taiteilijaneron yksi oleellinen ominaisuus olikin yhteiskunnan ulkopuoliseksi jättäytyminen, yhteiskunnan ulkoa käsin kritisoiden tai uppoutuneena vain taiteen sisäisiin ongelmiin.

Filosofinen keskustelu ei koskaan synny tyhjiössä. Teoria vastaa usein paitsi teorian sisäisiin, myös todellisuuden ongelmiin. Lisäksi teorioista ne, joilla on käyttöä käytännön väittelyissä, poimitaan esiin, levitetään laajalla ja kirjoitetaan historiaan. Genius ei ole tässä suhteessa poikkeus. Martha Woodmansee kuvaa teoksessa *the Author, Art and the Market* (1994) sitä historiallista tilannetta, jossa genius alkoi 1700-luvun lopun kulttuurissa korostua. Samaan aikaan kun geniuksesta kirjoitettiin yhä enemmän, se sai uusia ominaisuuksia. Uutta verrattuna vanhaan oli se, kuinka geniuksen lahjan ajateltiin olevan hänen itsensä ominaisuus – ja omaisuutta. Inspiraation lähde oli yksin ihmisessä itsessään. Yksilö on siten yksin vastuussa originaalin teoksen synnystä ja ansaitsee siitä kaiken

kunnian. (Woodmansee 1994, 35.) Palaan vielä pyyteettömyyden kohdalla jo käsiteltyyn tilanteeseen 1700-luvun lopun saksalaisessa kirjallisuudessa., sillä tämän ajan keskustelut vaikuttavat yhä käsityksiimme taiteilijuudesta. Kuten aiemmin tuli ilmi, vakavan kirjallisuuden kirjoittajat olivat Saksassa tuolloin tukalassa asemassa. Toisaalta helppoa ei ollut kellään kirjailijoista, sillä Saksassa tekijänoikeuslainsäädäntö muodostui hitaasti, varsinkin suhteutettuna lukijakunnan huimaan kasvuun. Kuka vain saattoi painaa bestsellerin uudelleen, ja myydä sitä alkuperäistä kustantajaa halvemmalla. Kirjailijat saivat ylipäänsä vain viitteellisiä korvauksia käsikirjoituksistaan, joista sopimuksin tehtiin kustantajan omaisuutta. (Woodmansee 1994, 40-47.)

Nykyajasta katsottuna uskomaton tilanne johtui pääasiassa siitä, ettei nykyisen kaltaista käsitystä kirjailijan työn tai yleisemmin taiteilijuuden luonteesta ollut vielä muodostunut. Kirjailijan rooli nähtiin kirjan syntymiselle yleisesti jotakuinkin yhtä olennaisena kuin muidenkin kirjapainon käsityöläisten. Saksalaisilla kirjailijoilla oli tarvetta kehittää käsitys kirjoittamisesta ja kirjallisuudesta, joka takaisi heille toimeentulon. Edward Youngin esse *Conjectures on Original Composition* (1759) vaikutti saksaksi käännettynä Kantin lisäksi voimakkaasti muihinkin saksalaisiin teoreetikoihin. Se tarjosi mahdollisuuden kehittää teoria, joka osoittaisi kirjailijan omistusoikeuden omiin teoksiinsa, ja joka voisi siten toimia pohjana tekijänoikeuslainsäädännölle. (Woodmansee 1994, 39). Youngin käsitystä neron luovuuden luonnollisesta kasvusta laajennettiin niin, että lopulta pystyttiin todistamaan filosofisesti kirjailijan erityinen omistussuhde teoksiinsa. Levisi käsitys kirjasta yksilöllisen subjektin älyn ja ajatusten säiliönä – ajatus joka vaikuttaa kirjallisuudentutkimukseen yhä.

Samantapaisesti todellisuuden tarpeisiin vastaamaan kirjoitettiin myös renesanssikirjalija Giorgio Vasarin merkittävä ensimmäinen taiteilija-elämäkertoja esiteltyt teos *Taiteilijoiden, kuvaveistäjien ja arkkitehtien elämäkertoja* (1550). Kuvataiteet haluttiin 1400-luvulta alkaen nostaa arvostuksessaan teoreettisten tieteiden rinnalle, ja tähän kollektiiviseen pyrkimykseen Vasari teoksellaan osallistui. Keinoina Vasari käytti taiteilijoiden mytologisointia ja neromaisten ominaisuuksien korostamista elämäkertoissa. (Koskinen 2006, 19).

Usein subjektiivisuuden ja yksilöllisyyden kehityksen 1700-luvun kulttuurissa ajatellaan aiheuttaneen tai ainakin mahdollistaneen geniuksen merkityksen kasvun ja modernin

taiteilijäkäsityksen. Tämän käsityksen, ja siksi myös edellä tekijänoikeuteen tehdyn ekskursion kanssa tulee kuitenkin olla hyvin varovainen. Käytäntö ja teoria, materiaallinen ja intellektuaalinen eivät ole erillisiä toisistaan niin, että toinen erityisesti vaikuttaisi toiseen jossain tiettyssä kohdassa. Tähän ovat kiinnittäneet huomiota David Saunder ja Ian Hunter. He käsittelevät artikkelissaan (Lessons from the "Literatory": How to Historicise Authorship?, 1991) taiteellisen tekijyyden syntyä käsitteellistäviä teorioita, esimerkiksi juuri Woodmanseen ajatuksia. Saundersin ja Hunterin mukaan niitä vaivaa subjektiivisuuden ottaminen itsestäänselvyytenä. Sillä "tekijänoikeus ei ole yritys antaa juridinen status ennalta olevalle ja erottamattomalle kirjailijan tai luoja luontaiselle ihmisoikeudelle" (Saunders & Hunter 1991, 493). Tekijänoikeuslait ovat olemassa vain ratkaistakseen juridisia ongelmia, eivät muista syistä. Lainsäädännön, teknologian ja estetiikan erilaiset subjektikäsitteet eivät kohtaa subjektissa, vaan muodostuvat pikemminkin moninaisten, sattumanvaraisten ja arvaamattomien keskinäisten kohtaamisten kautta. (Saunders & Hunter 1991, 509.) Näiden kohtaamisten jäljittäminen historiassa on paljon monimutkaisempaa kuin helppojen syy-yhteyksien osoittaminen.

3.7 Romantiikan nero

Romantiikka on kulttuurihistoriallinen jakso, joka ajoittuu 1700-luvun lopun ja 1800-luvun Eurooppaan. Se syntyi osin reaktiona valistuksen äärimmäiselle järjen korostamiselle. Siksi romantiikassa tärkeitä teemoja olivat subjektiivinen, emotionaalinen ja järjenvastainen, järkevän, tieteellisen, empiirisen ja laskelmoivan sijaan. Myös kasvava maallistuminen aiheutti eräänlaisen vastareaktion. Etsittiin korvaavaa absoluuttista luonnollisesta tai yliluonnollisesta ja mystisestä. Romantiikassa korostuivat monet teemat: nationalismi, panteismi, rakkaus, orgaaninen luonto, kauneus, mielikuviutus sekä taiteellinen luovuus ja taiteilijanero.

1700-luvun lopulla muotoillut genius-filosofiat toimivat pohjana romantiikan neron palvonnalle. Kant ei vielä oikeastaan rakenna neromyyttiä. Ne elementit: anekdootit, tarinat ja elämäkerrat joilla tarinaa taiteilijanerosta on rakennettu, jäävät Kantin nerofilosofiasta puuttumaan. Kantin käsitys geniuksesta oli kuitenkin hänen jälkeensä

tulleille myytinrakennuksen tärkeä työväline. Kantin genius oli suuri vaikuttaja, mutta Kantin ajatukset eivät välttämättä välittyneet romantiikan geniuskäsityksiin aivan ehjinä.

Kivyn mukaan osa romantiikan neromyyteistä korostaa Kantin tavoin geniuksen omaa persoonaa luovuuden lähteenä, jolloin lahjakkuus on subjektin hallinnassa. Hurjimmat versiot romantiikan nerosta palaavat kuitenkin kohti platonista, riivattua neroa, jonka hallitsematon lahja tulee hänen itsensä ulkopuolelta, esimerkkinä tästä Kivyllä on Arthur Schopenhauerin nerokäsitys. Schopenhauerin genius kykenee tarkastelemaan maailmaa riippumatta järjen periaatteista, ja voi siksi havaita ideoita suoraan. (Kivy 2001, 69.) Nero on hajamielinen, epäkäytännöllinen, riivattu, hieman hullu, itseensä keskittynyt ja lapsenomainen. Platoniseen neroon viittaa myös romantiikan ajatus siitä, kuinka geniuksella ei ole persoonaa. Hän on kaikki yhdessä ja ei kukaan. Kivyn mukaan Kantin genius on epäsuorasti myös Schopenhauerin neron taustalla, sillä se on linkissä Kantin pyyteettömään havaintoon. (Kivy 2001, 68).

Kantin ja romantiikan nerojen linkki on kuitenkin monimutkaisempi, kun otamme huomioon edellä Kantin pyyteettömyyden käsittelyssä esille tulleet näkökohdat. Kant on toiminut geniusajattelun yhtenä edistäjänä, mutta hänen käsityksensä taiteesta on monilta osin melko erilainen kuin romantiikan käsitykset.

Neroon kiinnitetty huomio näkyi romantiikan aikana käytännössä esimerkiksi taiteilijaelämäkertojen julkaisuna. Kuolleiden, ja joskus elävienkin, taiteilijoiden elämäkertoja kirjoitettiin korostaen heidän neromaisia piirteitään ja rakentaen myyttiä heidän neroudestaan. Kivyn mukaan neroista kirjoitetut legendat ovat teoriaan pohjautuvia. Taiteilijat on tarinoissa ujutettu sopimaan genius-teorioihin, tarvittaessa tosiasioita muuttamalla. (Kivy 2001, 122.) Esimerkiksi Händelin myyttiä rakennettiin brittiläisen longinuslaisen nerokäsityksen pohjalta, Mozartin myyttiä Arthur Schopenhauerin filosofian pohjalta ja Beethovenia Kantin estetiikkaan perustuvan käsityksen pohjalta. (Kivy 2001, 134.) Geniusten persooniin siis sepitettiin neromaisia piirteitä, korostamaan heidän nerouttaan; toisaalta anekdootteja nerojen neromaisuudesta käytettiin todisteena heidän suurista lahjoistaan, eli päättely liikkui jonkinlaisessa kehässä.

1800-luvun loppuun mennessä käsityöläisyyden piirteet olivat kokonaan hävinneet yleisestä taiteilijakäsityksestä, taiteilijasta oli tullut antroposentrinen keksijä, jumalaa

imitoiva uuden maailman luoja. (Haynes 1997, 113.) Deborah Haynes tarkastelee romantiikan taiteilijäkäsityksiä modernin taiteilijaroolien huipentumana, jolloin myytit taiteilijasta sankarina, puolijumalaisena luojana ja mystisenä visionäärinä elivät rinnakkain (Haynes 1997, 96). Moderni sankaritaiteilija oli Haynesin mukaan vallankumouksellinen ja yhteiskunnasta vieraantunut Romantiikassa syntyi ajatus taiteilijan ja yhteiskunnan vastakkaisasettelusta, taiteilijan yksinäisestä taistelusta vihamielistä ympäristössä, jossa taiteilija oli ihmisen puolella epäinhimillistä tiedettä ja kovaa teknologiaa vastaan. Tähän myyttiin liittyy myös taiteilijan boheemi elämä, itseriittoisuus, riippumattomuus muista ihmisistä, huumeet ja jopa itsetuhoisuus. (Haynes 1997, 106-8.) Lisäksi syntyi ajatus taiteilijasta äärimmäisen herkkänä luojana, ja siksi parempana kuin muut. Taiteilijuuteen kuului vakaumus, että taiteilijan kuuluu kärsiä ja nerous, joka mahdollisti kaiken tämän kuvaamisen luovuuden kautta. (Haynes 1997, 109-10.)

Käsityksiä taiteilijasta mystisenä visionäärinä ja omaperäisenä luojana korosti entisestään romantiikassa yleinen tietynlaisen uskonnollisuuden yhdistäminen taiteeseen. 1700-luvun teorit kuvasivat neron jumalallisen kyvyn omaavana luojana. Toisaalta romantiikkaan myös kuuluneen panteismin kautta taiteilijan luovuus nähtiin alkuperältään pyhäksi, ilman jumalaakin (Haynes 1997, 110). Uskonnollisia assosiaatioita aiheuttaa myös romanttisen taiteilijan rooli marttyyrina, joka pyyteettömästi luoden uhraa elämänsä taiteelle ja luopuu maallisesta onnesta ja materiasta (Lepistö 1991, 64). Perinteisestä uskonnollisuudesta erillisen absoluuttisen, äärettömän etsiminen kuvaa romantiikkaa yleisemminkin ja nero oli yksi maallinen jumalan korvike. Mystisyys, käsittämättömyys ja yliluonnollisuus tulivat romantiikassa osaksi luovuutta.

Tähän liittyy romantiikassa kehittynyt *taidetta taiteen vuoksi* -ideologia, joka perustui Kantin pyyteettömyysopin lisäksi Friedrich Schillerin, Johann Wolfgang von Goethen, Friedrich von Schellingin ja Friedrich Schlegelin ajatuksille. Käsityksen mukaan taiteilija on taiteen alueen hallitsija. Oleellista on taiteellinen vapaus, ei niinkään koulukuntaan tai perinteeseen sitoutuminen. Todellinen taiteilija on kiinnostunut vain esteettisistä kysymyksistä poliittisten tai moraalisten sijaan. Esteettistä täydellisyyttä voidaan luoda sisäisiä visioita kuvaamalla, ei niinkään kuvaamalla näkyvää. Luova mielikuvitus on tiedollista mielen osaa tärkeämpi. (Haynes 1997, 108-9.)

Myös luonnolla oli romantiikassa oma erityinen roolinsa. Romantiikassa luonnosta tuli taiteen ohella mystisen viimeinen pakopaikka. Romantiikan myyttinen luonto on mahtava ja voimakas älyllinen olento, jonka tekoja emme kuitenkaan voi täysin ihmisinä ymmärtää, emmekä varsinkaan vaikuttaa. Kaikki luonnossa on kuitenkin harkittua ja tarkoituksellista. Luonto on mahtava ja salaperäinen mutta myös hallitsematon ja arvaamaton. Siihen tulee suhtautua uskonnollisella hartaudella, mutta vaikuttaa siihen ei voi. Kaikki nämä mystifioitujen luonnon ominaisuudet sopivat romantiikassa myös geniuksen lahjaan. Kun luonto antaa jollekin geniuksen lahjan, se on puhdas ja viaton, vaikkakin voimakas, luonnonoikku. Taiteilijan lähtökohdilla ei ole merkitystä, geniuksen lahja on niin voimakas, että se kantaa vaikeuksienkin yli. Vaikeudet matkalla suureksi taiteilijaksi ovatkin olennainen osa myyttistä geniuksen tarinaa. Neromyytti oikeuttaa taiteilijan nostamisen jalustalle äärimmäisellä keinolla, yhdistämällä hänen luomisensa jumalalliseen luomisvoimaan, joka on luonnossa läsnä.

3.8 Genius elää?

Edellä esittelemäni geniuksen historia on mielenkiintoinen, mutta vielä irrallaan tämän päivän ongelmista. Tämä tutkimus ei sisällä empiiristä evidenssiä geniuksen hengissä olemisesta. Todisteet ovat kuitenkin saatavilla omissa asenteissamme ja ajattelutavoissamme. Subjektikeskeinen taidekäsitelmä on kulttuurissamme sisäistetty niin hyvin, että tuntuu kuin neropuheeseen puuttumalla puuttuisimme itse taiteeseen. Kun käymällä käsiksi universaalin ja originaalin luojasubjektin oletukseen kajoaisimme taiteen syvimpään olemukseen, kääntyisimme taidetta vastaan. Voi olla, että tämä selittää myös geniuksen sitkeyden.

Silloin kun taide joutuu jatkuvasti perustelemana omaa olemassaoloaan, korostetaan sen ominaisinta luonnetta, erikoislaatua. Näin teki Kant korostaessaan makuarvostelman pyyteettömyyttä. Esteettinen arvostelma on muista näkökohdista, totuudesta ja oikeudesta vapaa. Taidetta on esteettinen objekti, jonka genius on luonut. Taideteos eroaa muista objekteista siis sen kautta, että sen tuottanut subjekti eroaa laadullisesti meistä muista.

Genius luo originaalia taidetta, jotain täysin uutta. Nämä ajatukset taiteen muusta kulttuurista erottavista tekijöistä ovat monien vaiheiden ja muunnosten kautta jääneet elämään. Ja kun taide joutuu monissa yhteyksissä yhä perustelemaan itse itseään, kaikuvat samantapaiset argumentit. Kun taide lähestyy tiedettä taiteellisen tutkimuksen tai esimerkiksi mediataiteen interaktiivisten teosten kautta, ollaan joillain tahoilla huolissaan. Kun taide on avoimen poliittista ja ottaa eettisesti kantaa, eivät kaikki myöskään ole varauksettoman ihastuneita. Nyt jos tässä tilanteessa vielä kajotaan siihen perusoletukseen, että luova subjekti, taiteilija on yksin teostensa lähde, ja tuottaa sen sisältämät merkitykset, tuntuu taide jäävän tyhjän päälle.

Taiteen pitäisi perustella itsensä toisin, ja paljolti niin jo tekeekin. Taide saa ja pystyy tekemään itsensä välttämättömäksi muulle yhteiskunnalle. Se ei tapahdu luovuuden mytologisoinnin kautta. Taiteilija luovuuden alan asiantuntijana jakamassa luovuutensa sirpaleita yrityselämän tarpeisiin vie väärään suuntaan. Luovuus tulee päinvastoin vapauttaa taianomaisesta painolastistaan, ja vapauttaa se kaikkien käyttöön. Taiteen tehtävä on mm. kommunikaatiossa, kritiikissä ja yhteiskunnan palvelussa. Näihin palaan seuraavassa luvussa, kun käyn läpi geniusideologiaan kriittisesti suhtautuvia puheenvuoroja, alkaen 1920-luvulta, ja muotoilen niiden kautta toisenlaista taiteen tehtävää.

4 GENIUKSEN SIJAAN

Käyn seuraavassa ensin läpi niitä geniusideologian piirteitä, jotka erityisesti ovat aiheuttaneet ongelmia ja kritiikkiä. Sen jälkeen esittelen muutamia ehdotuksia pohjasta toisenlaiselle taiteilijakuvalle. Ensin kuitenkin muutama sana myytinpurkamisesta.

4.1 Myytistä

Mikä pyhimystaiteilijassa on vialla? Miksi emme saisi kuvata neron käsitteellä poikkeuksellisen luovaa ja ainutlaatuista ihmistä tai hyvää taiteilijaa? Miksi olisi ongelmallista erottaa poikkeusyksilöt massasta? Geniuksen ongelma on käsitteen käytön seuraukset: seuraukset taiteelle, taiteilijoille, taiteen sisällöille, lainsäädännölle, kulttuuripolitiikalle. Mutta kuten Peter Kivy korostaa, se että jollain on negatiivisia seurauksia, ei tee siitä epätotta. Hänen mukaansa geniuksen myytin takana on jotain todellista, niin että olisi epätotta kieltää geniuksen olemassaolo. (Kivy 2003, 219.) Mutta onko myytti (jollainen Kivynkin geniuksen myöntää olevan) koskaan totta? Se on nähdäkseni vain apuväline jonkun sellaisen käsittelemiselle, josta on muuten vaikeaa saada tolkkua. Se ei sinänsä ole totta tai epätotta. Jos sillä on negatiivisia seurauksia, se voidaan vaihtaa, niin kuin mikä tahansa muukin ajattelun väline.

The Myths We Live By (2003) kirjassaan Mary Midgley käsittelee myyttien luonnetta ja mahdollisuutta niiden muuttamiseen. Erityisesti hän keskittyy valistuksen aikana kehittyneiden myyttien ongelmiin. Valistuksen myytit, kuten kehitys ja vapaus, ovat Midgleyyn mukaan erityisen houkuttelevia mutta samalla vaarallisia, koska ne ovat äärimmäisen yksinkertaisia, ne yksinkertaistavat monimutkaisia asioita. Midgleyyn mukaan myytit ovat ”ajattelun kaavoja, voimakkaiden symbolien verkostoja, jotka ohjaavat tulkitsemaan maailmaa tietyllä tavalla” (Midgley 2003, 1, käännös KK). Yhtenä aikana hyödyllinen ajattelutapa voi aiheuttaa ongelmia jäädessään elämään nopeasti muuttuvassa maailmassa. Mutta julistamalla esimerkiksi taiteen tai tekijän myytit kuolleeksi, ei voida saada välitöntä muutosta aikaan ajattelutavoissa. Ongelmat, joihin myytti vastaavat, jäävät yhä ratkaisematta (Midgley 2003, 4). Myytit eivät voi kadota yhtäkkiä, sillä ne ovat osa

elämää, kognitiivisia ja emotionaalisia tapoja, ajatteluamme muovaavia rakenteita. Ajattelutapamme yrittävät kyllä sopeutua ympäröivän maailman muutoksiin, mutta prosessit ovat hankalia ja hitaita. Kuoleamisen sijaan myytit muuntautuvat vähitellen prosesseissa, joita on vaikeaa tunnistaa ja ymmärtää. (Midgley 2003, 5).

4.2 Geniuskritiikki

Ensimmäisiä kuuluvia tekijäsubjektia korostavaa taidekäsitystä vastaan kritisoijia oli ns. Bahtinin piiri 1920-luvun Venäjällä. Mihail Bahtinin ja kumppaneiden tausta on kielitieteellinen, mutta teoria leviää kirjallisuuden tutkimuksen ja estetiikan filosofian alueelle. Bahtinin piiri tarkasteli kieltä sosiaalisena toimintana, jossa on osallisena puhujan ja kuulijan lisäksi koko puhetilanne. Puhuminen ja ymmärtäminen ovat historiallisen hetken ja sosiaalisen tilanteen määrittämiä, jolloin ainoita oikeita merkityksiä ei ole. Siksi kaunokirjalliseen teksti ei ole yhtä kuin kirjoittajansa, sillä ”subjektit eivät olleet toimintansa yksinäisiä lähteitä, vaan heidän subjektiivensa ehtona oli astuminen sosiaaliselle areenalle.” (Lehtonen 1994, 207.) Koska kielen käyttäjä ei ole merkitysten ainoa lähde, eivät merkitykset voi olla hänen omaisuuttaan. Bahtinin piirissä luovuus miellettiin, ei niinkään subjektin sisäiseksi tapahtumaksi, vaan ulkoiseksi tapahtumaksi ihmisten välillä, suhteeksi. Vastaanottaja tulkitsee aktiivisesti merkityksiä kielessä, joka on osapuolille yhteistä materiaalia. Teos on historiallisissa ja sosiaalisissa tilanteissa muuttuvaa yhteistä omaisuutta. (Lehtonen 1994, 208.) Bahtinin piirin ajatuksia on tutkittu paljon, erityisesti 80-90-luvuilla, ja käännöksiä on paljon suomeksikin. Taiteellisen tekijän tutkimukseen niitä on suomessa sovellettu tietääkseni lähinnä kirjallisuuden tutkimuksen alalla.

Toinen merkittävä kritiikin aalto liittyy 1960-luvun strukturalismiin ja poststrukturalismiin. Ehkä tunnetuimmin taiteilijan roolista kirjoitti Ronald Barthes, jonka tausta on semiotiikassa ja joka käsittelee kirjailijan roolia esseessään *Tekijän Kuolema* vuodelta 1968. Barthesin mukaan tekijää ei ole olemassa ennen kieltä, jota hän käyttää. Siksi kirjailija ei voi olla tekstinsä autonominen ja itseriittoinen lähde. Teksti ei kuvaa tekijän kokemuksia, vaan kokemus on merkitysten ohjaamaa. Subjektina olemista määrittävät

kulloinkin käytössä olevat merkityksenannon käytännöt. Teksti on aina lukemattomien lainausten kudos, mitään alkuperäistä, uutta ei voi kirjoittaa. (Barthes 1993, 114-7).

Toinen merkittävä teksti 1960-luvun kirjailijakritiikissä on Michel Foucault:n essee *Mikä kirjailija on?* Foucault kirjoittaa tilanteesta, jossa kirjailijan statuksen kritiikki on jo noussut yleiseen tietoisuuteen. Foucaultn mukaan tekijän tai kirjailijan status ja merkitys muovautuvat aina erilaisten diskurssien sisällä, ei ole mitään universaalista tai ikuista tekijän määritelmää. Tekijäfunktio (author function) kuvaa tehtävää, jota tekijyyden nimeäminen kussakin yhteisössä ja ajassa täyttää. Tekijäfunktio liittyy usein juuri teoksen taloudellisen oikeuksien omistamiseen. (Foucault 1998, 326-7). Olemme Foucaultn mukaan tottuneita ajattelemaan, että kirjailija on radikaalisti erilainen kuin muut, että hän tuottaa merkitykset, joista teos muodostuu. Tämä ei kuitenkaan pidä paikkaansa. Tekijää ei ole ennen teosta. Tekijyys on vain funktionaalinen periaate jonka avulla yhteiskunnassamme ja ajassamme rajoitetaan esimerkiksi kirjallisuuden levitystä, kopiointia, luomista ja niin edelleen. (Foucault 1998, 331).

Sekä Bahtinin piiri, Barthes että Foucault kirjoittavat kirjallisuuden tutkimuksen näkökulmasta, kirjailijan roolista. Kirjallisuudessa ajatus siitä, että taiteen sanasto ja historia ovat yhteisiä, on helpointa käsittää. Sama pätee kuitenkin yhtäläillä kaikkiin taiteen lajeihin. Esimerkiksi kuvataiteessa ”sanaston” voi ajatella koostuvan kaikesta jo tehdystä taiteesta sekä arjen kuvastosta, kaikista merkeistä, symboleista, muodoista ja väreistä, jotka ovat taiteilijan käytettävissä. Taiteilijan on mahdoton luoda kokonaan uutta, uudet teokset koostuvat aina sanaston uudentlaisista yhdistelmistä, ja saavat merkityksensä vasta sosiaalisessa tilanteessa, vuorovaikutuksessa ympäristön, katsojan ja taiteen historian kanssa. Genius- tai subjektilähtöinen taiteilijakuva olettaa kuitenkin toisin. Sen mukaan taiteen sisältö ja merkitys olisivat lähtöisin tekijäsubjektista, luovuuden ainoasta lähteestä. Genius loisi itsestään uutta ja originaalia, jonka katsoja vastaanottaa.

Eikö sitten geniuksessa ole mitään totta, osalla ihmisistä kun kuitenkin on enemmän lahjoja kuin muilla? Lahjakkuuseroja on olemassa, totta kai. Mutta sillä tosiasialla ei ole mitään tekemistä geniusmyytin ja subjektiakeskeisen taiteilijäkäsityksen ylläpitämisen kanssa. Kivyn mukaan vain geniuksen käsitteen hyväksyminen mahdollistaa taiteen ilmiön ymmärtämisen, hän on tästä siis samaa mieltä kuin Kant, genius on avain korkeataiteen määritelmään ja sisältöön (Kivy 2001, 248). Geniuksen lahjakkuus on raaka fakta ja sitä

paitsi arkijärjen mukaista. Jos genius konstruoidaan olemattomiin, Kivyn mukaan ihmetys siitä, kuinka joku on voinut luoda vaikuttavan taideteoksen jää pois, eikä taiteen kokemuksemme enää ole entisellään. (Kivy 2001, 249.) Kivyn mukaan siis päinvastoin kuin itse ajattelen, myytin purkamisesta olisi taiteelle haittaa. Kivy haluaa jättää taiteeseen mysteeriä, hitusen yliluonnollista. Ei niin, että ottaisimme tosissamme myytin geniuksesta kaikkine tarinoineen, vaan että antaisimme myytin elää, koska emme osaa kuitenkaan pystyä täysin selittämään luovuutta. Seuraavassa käsittelemme muutamaa omasta mielestäni ongelmallisinta geniusajattelun aspektia, joihin ovat kyllä monet muutkin kiinnittäneet huomiota.

4.2.1 Dualismi ja käsityön väheksyminen

Theodor Adorno näkee geniuksen haitat taiteelle. ”[Geniuksesta] tulee potentiaalisesti taideteoksen vihollinen; taideteoksen takana piilevästä ihmisestä tulee taideteosta olennaisempaa.” (Adorno 2006, 334-5). Luovuuden ajatus siirtyy taiteilijan persoonaan. Geniuksessa on ongelmallista paitsi elitismi ja geniuksen fetisointi, eli geniuksen seuraukset, myös sen epätotuus. ” Teokset eivät ole luotuja, eikä ihminen luoja.” (Adorno 2006, 334.) Taideteos ei ole absoluuttinen ja alkuperäinen. Mielikuviutus ei luo mitään tyhjää. Luomisen sijaan taiteilijuuden luonnetta kuvaa Adornon mukaan tekemisen aspekti, käsityöläisyys, joskaan taidetta ei ole mahdollista palauttaa kokonaan siihen. Neroestetiikka siirtyy ainutlaatuisuuteen ja uuteen, pois yhteiskunnasta ja yleisyydestä. Taiteilija ei taiteessa mukaan ilmaise itseään, omia ajatuksiaan. Tekijä toimii vain yhtenä osana taiteen synnyssä.

Tekniikan, materiaalin hallinnan väheksyminen taiteessa kulkee rinnakkain yleisemmin henkisen ja materiaalisen toisistaan erottamisen ja lopulta ihmisruumiin ja mielen toisistaan erottamisen toisistaan. Tämä modernin subjektin syntyyn liittyvä kehitys nosti henkisen ensisijaiseksi ruumiilliseen nähden, sekä sitä kautta idean ja ajatuksen ensisijaiseksi taiteen materiaaliseen muotoon nähden. Muodon hallinta, teoksen tekninen toteutus ei enää vaikuttanut yhtä tärkeältä taiteen elementiltä. Lisäksi kun korkeataiteet vähitellen 1700-lukuun mennessä erotettiin käsityöstä, populaarikulttuurista ja muista rinnakkaisista kulttuurimuodoista, tuli tarpeelliseksi korostaa taiteen erikoislaatua näihin muihin nähden. Näin käsityötaidon ja tekniikan osaamisen merkitys väheni ja 1800-luvulle

tultaessa sitä ei enää korostettu juurikaan taiteen teorioissa. Tekniikan sääntöjen tarkkaa noudattamista pikemminkin halveksittiin, sillä vapaa originaalinerö uhmaa muiden asettamia sääntöjä ja luo omat sääntönsä.

Tämäntapainen asenne on näkyvässä Kantin taidefilosofiassakin. Kant kuitenkin korostaa myös tekniikan merkitystä. Genius on hänellä vain rikasta ideamateriaalia, josta opiskellut taiteilija saa tekniikallaan tuotettua originaaleja teoksia. Sääntöjen uhmaaminen ei Kantilla ole arvo sinänsä, niin kuin luvussa kolme jo tulikin esille. Taiteessa on oleellista sen artefakti-luonne, asema ihmisen tekemänä. Taide ei saa näyttää sattumalta syntyneeltä, vaan sen muodon tulee näyttää tarkoituksenmukaiselta itsessään, ikään kuin luonnolta (Kant 1952, § 45). Luonnolliselta vaikuttava teos ei näytä sääntöjä noudattamalla valmistetulta. Adornon mukaan Kantin tarkoituksenmukaisuus on tässä suorassa yhteydessä tekniikkaan. Tarkoituksenmukaisuus on linkki taiteen ja luonnon sisäisyyden välillä. ”Tekniikkaa on se, minkä kautta taideteokset järjestäytyvät tarkoituksenmukaisesti tavalla, mikä on mahdotonta pelkälle olevalle; teoksista tulee tarkoituksenmukaisia vain tekniikan kautta” (Adorno 2006, 416). Tekniikka ja taiteen henkinen sisältö ovat Kantilla kiinteässä suhteessa toisiinsa.

Adornon itsensä mukaan muotoa ja sisältöä, taiteen tekniikkaa ja sanomaa ei voi erottaa toisistaan. Taideteos ei hänen mukaansa ole pelkkä materiaallinen toteutusensa, mutta ei myöskään pelkkä henkinen sisältönsä. Tekniikka on Adornon mukaan avain siihen, mihin ongelmaan kukin teos yrittää vastata, siksi teoksen ymmärtäminen edellyttää sen tekniikan ymmärtämistä. (Adorno 2006, 410-1.) ”Tekniikka pitää huolen siitä, että taide on enemmän kuin vain tosiasiallisesti olemassa olevan kasauma ja tämä enemmän on sen henkinen sisältö.” (Adorno 2006, 416.) Moderni taide yrittää kieltää luonteensa tehtynä, koska Adornon mukaan tämä taiteen kykenemättömyys paeta materiaalisen tuotannon kaavoja johtaa välttämättä kysymykseen, mitä varten taidetta on tehty. (Adorno 2000, 252.) Kantin ja Adornon tekniikka -käsite ei viittaa pelkästään konkreettiseen tekemiseen, materiaalin taitavaan hallintaan, vaan nähdäkseen kokonaisuuden tekemisen kulttuureihin ja historiaan. Tekniikassa onkin oleellista tekniikan valinta ja valitun tekniikan suhde taiteen tai käsityön historiaan. Tähän liittyy se kuinka tekniikka tuo Adornolla taiteen sisällön esiin. Tekniikka toimii kielen tavoin, ja on oleellista tietää mitä kieltä puhuu ja miksi.

Myös Deborah Haynes korostaa tekniikan historian merkitystä. Hän vertailee käsityökulttuuria nykyiseen taidekäsitykseen. Käsityöläisyys nyt ja aiemmin on tietenkin toiminut hyvin erilaisista lähtökohdista kuin korkeataide. Kuitenkin Haynes näkee, että käsityöläisyydestä erottautumalla on menetetty hyvääkin. Moderni taiteilijuus toimii erilaiselta arvopohjalta, kuin käsityöläisyys. Taiteessa ei useinkaan tiedosteta, että taiteilija toimii osana traditiota, jonka metodeja ja tekniikoita tulisi Haynesin mukaan kunnioittaa ja säilyttää. Tekniikan opiskelun pitkäjänteisyyttä ei arvosteta, kuten käsityökulttuurissa. Eroa on myös tekijän korostamisessa: käsityöläisyydelle on usein ominaista taiteilijan anonymiteetti. Haynesin mielestä nykyaikaisen taiteilijan kannattaa tutustua näihin eroihin, sillä käsityöläisyyden piirteillä voisi olla paljonkin annettavaa taiteilijalle.

4.2.2 Uutuuden ideologia

Taiteen originaalisuuden ja alkuperäisyyden tavoitteista seuraa, että taiteilijan tulee aina luoda jotain uudenlaista, ennen näkemätöntä, ollakseen originaali nero. Modernin taiteen historiaa kuvaakin osuvasti jatkuva vanhan kieltäminen uutuuden löytämisen toivossa. Uutuus määrittyy negaation kautta; se on mitä tahansa, paitsi vanhaa. Uutuus on aina olemassa vain vastakohtansa kestävän tai historian kautta. Taide pyrkii olemaan yhtä aikaa aina uutta, mutta aikaa kestävä. Tradition merkityksen kieltäminen tekee tämän Adornon mukaan mahdottomaksi. Taideteoksen kestävyys historiassa

...on vähiten taattua silloin, kun näennäisesti aikaan sidottu eliminoidaan ajattoman hyväksi, sillä tämä tapahtuu niihin asiantiloihin liittyvien suhteiden kustannuksella, joiden kautta kesto yksinomaan konstituoituu (Adorno 2006, 76).

Aikaa kestävää taiteessa on siis Adornon mukaan nimenomaan sen kyky sitoutua aikaansa. Jürgen Habermasin mukaan taiteen uutuuden kultti ja tulevaisuuden ennakointi on itse asiassa nykyhetken ylistämistä. Historian muistamisen sijaan sankarillinen nykyaika yhdistetään historian äärimmäisyyksiin: barbaariseen ja villiin. (Habermas 2000, 269).

Jos taide harhautuu geniuksen ja romantiikan taidekäsityksen viitoittamana ottamaan luovuuden sinänsä tavoitteekseen ja tavoittelemaan vain uutta, jää taiteen tulos laihanlaiseksi.

4.2.3 Universaalisuus

Universaalisuudella tarkoitan tässä sitä irrallisuuden, pyyteettömyyden, ikuisuuden ja yleisyyden yhdistelmää, joka tekee asioista aina päteviä ja muuttumattomia. Monet estetiikan teorioista perustuvat taiteen universaaliudelle, näin myös Kantin. Ajatellaan että kohteen kauneus ei ole riippuvainen ajasta tai paikasta, tai siihen liittyvistä pyyteistä, joista olikin jo ylempänä puhe. Sama universaaliuden ihanne yhdistetään myös taiteeseen. Kun taide on korkeatasoista, se on sitä aina, katsojasta tai tilanteesta riippumatta. Tyypillistä on korostaa klassikoiden merkitystä ja taiteen kaanoniin ikuistettujen teosten ylivertaisuutta.

Neron lahjan ajatellaan olevan universaali: se ei ole riippuvainen ajasta tai paikasta. Neron lähtökohdilla tai sukupuolella ei ajatella olevan merkitystä neron luovuudelle. Taiteilijaneron ajatellaan myös luovan universaaleja teoksia. Ne ovat kaikille aikojen ja paikkojen ihmisille yhtäläillä ymmärrettäviä. Ne käsittelevät teemoja, jotka koskettavat kaikkia eivätkä ole sidottuja johonkin erityiseen aikaan ja paikkaan. Genius voi tämän käsityksen mukaan luoda taidetta tynnyrissä eläen tai kolme sataa vuotta sitten. Hänen taiteensa teemat ovat silti yhtä merkittäviä taiteen katsojalle. Neron universaalisuus on myös erillisyyttä ja yksinäisyyttä. Se liittyy paitsi edellä kuvattuun uutuuteen ja originaalisuuteen, myös yhteisöön sitoutumattomuuteen ja vastuun puutteeseen.

Romantiikassa geniuksen universaalisuus on kytköksissä absoluuttiseen ja äärettömään – jumalaan, niin kuin edellisessä luvussa jo tuli esiin. Drummond Bone käy läpi artikkelissaan *The Emptiness of Genius* erilaisia romantiikan absoluuttisia genius-kuvauksia. Hän kiinnittää huomiota niihin moraalisiin ongelmiin, joihin ne johtavat. Neron nostaminen jumalan asemaan tekee mahdottomaksi hänen arvostelunsa muiden tapaan. Nero on rationaalisen keskustelun tavoittamattomissa, itse asiassa rationaalisuuden vastainen. Hän menettää oman yksittäisyytensä, persoonansa tavoitellessaan universaalia. Genius lähenee abstraktiota, maallista absoluuttia tai jumalaa (Bone 1989, 114-5.)

4.3 Toisenlaisen taiteilijan elementtejä

Alla kuvailen muutamia yrityksiä hahmottaa uudenlaista taiteilijakuvaa.

4.3.1 Historian ja nykytodellisuuden näkijä

Haynes kuvailee kirjassaan taiteilijaroolia, joka voisi vastata nykypäivän tarpeisiin. Siinä taiteilija nähdään profeetallisena kriitikkona, joka mennyttä ja nykyhetkeä kriittisesti tulkitsemalla ottaa kantaa, pyrkii vaikuttamaan ja sitoutuu paremman yhteiskunnan rakentamiseen. Hän on sitoutunut aikaan, paikkaan ja yhteisöön jossa elää. Taiteilijalla tulee olla visionääristä mielikuvitusta. Hänen pitää pystyä kuvittelemaan profeetallisen kritiikkinsä ja mielikuvituksensa mahdollisuudet. Olennaista tässä kaikessa on toivo ja usko taiteilijan mahdollisuuteen vaikuttaa asioihin. (Haynes 1997, 232). Tarkastelen seuraavassa hieman lähemmin taiteilijan roolia kriitikkona, niin kuin Haynes sen muotoilee.

Profeettoja on aina tarvittu, vaikkakin he ovat olleet historian kuluessa hyvin monenlaisia ja toimineet monin eri tavoin. Profeetallisessa toiminnassa on Haynesin mukaan oleellista tulevaisuuden kertomisen sijaan menneisyyden ja nykyhetken kriittinen tarkkailu. Siten profeetta lähenee kulttuurikriitikkoa (Haynes, 1997, 182-3). Voisiko taiteilijan rooli olla tällaisen kriittisen profeetan rooli? Taiteilijalla profeetallisen kriitikon roolissa täytyy olla historiantajua ja voimakas näkemys nykyhetkestä. Originaalisuutta tärkeämpää hänelle on ymmärtää aiempaa kritiikkiä ja puhua sen kieltä. Taiteilijaa kriitikkona ajaa moraalinen vastuu, hän samaistuu muihin ja tuntee empatiaa. Oleellista tällaiselle taiteilijalle on itsekriittisyys ja nöyryys tehtävänsä edessä. Hän paljastaa tekopyhyden ja petoksen ympärillämme. Taiteilija tarjoaa symboleita, joiden avulla voimme tulkita maailmaa. Hän opettaa perusarvoja. Profeetta ei ole nihilisti eikä idealisti, mutta hänellä on toivoa, toivoa yhteiskunnallisesta muutoksesta. Profeetan tavoitteena on toiminta, muutos (Haynes, 1997, 185-7).

Profeetallisella kriittikotaiteilijalla pitää Haynesin mukaan olla sisäinen kutsumus työhönsä. Mutta millä oikeudella hän puhuu julkisessa tilassa? Profetian taustalla on Haynesin mukaan taiteilijan intuitiivinen totuudentaju. Profetiaa ei voi arvioida

objektiivisesti sille ulkoisilla standardeilla. Sen totuus on visiossa itsessään ja sen vastaanottavassa yhteisössä. (Haynes, 1997, 187-8). Taiteilija, jolla on profeetallisen kriitikon kutsumus, ei ole vain yhteiskunnallisesti ja poliittisesti valveutunut, vaan osallistuu ja vaikuttaa (Haynes, 1997, 189.) Hän ei ole koskaan neutraali.

”As sources of moral authority, prophetic critics are thus persons who commit themselves to action, to creating a breakthrough into another cultural order, and this is seen as morally legitimate.” (Haynes 1997, 193.)

Haynes kuvaa profeetallista kriittisyyttä yhdeksi vastuullisuuden (answerability) muodoksi. Kriitikko on vastuussa traditiolle ja nykyisyyden tarpeille, mutta toimii aina tietyssä yksittäisessä hetkessä ja paikassa, tietylle yleisölle. Elävä kommunikaatioyhteys yleisöön antaa kriitikon viestille sen voiman. Profeetallisella kriitikolla on henkilökohtainen kutsumus ja usko siihen, että hän voi vaikuttaa antamalla äänen kollektiivisille peloille, toiveille ja kokemuksille. (Haynes 1997, 193.) Hän pyrkii edistämään niitä poliittisia, yhteiskunnallisia ja kulttuurisia muutoksia, jotka ovat tarpeellisia rakkauden ja oikeudenmukaisuuden toteutumiseksi. Vastuu ja velvollisuus ovat hänellä sekä henkilökohtaisia, että yhteisöllisiä. Haynesille profeetallisen ja kriittisen taiteen tekeminen on uskon ja luottamuksen osoitus, sillä ei voi olla muita motiiveja, kuin moraaliset velvoitteet. Tässä onkin Haynesin mukaan luovuuden merkitys ihmiselle: sen avulla ihmiset ovat yhteydessä toisiinsa ja ympäristöönsä. (Haynes 1997, 194.)

Haynesin profeetallisessa kriitikossa on hyvin uskonnollinen sävy, muutenkin kuin profeetta sanan historian kautta. Myyttinen ja mystinen näyttäisi Haynesillä siirtyvän pois taiteilijapersoonasta, mutta ei häviävän kokonaan. Mystisestä tulee eettinen ja pyhä velvoite, taiteilijan tehtävästä pyhä. Taiteilijan luottamus, usko ja moraalisesti velvoittava kutsumus näyttelevät suurta roolia. Taiteilijan persoona ja teosten ainutlaatuisuus jäävät toissijaisiksi, samoin kuin teoreettinen tai taiteen sisäinen dialogi. Olennaista on muutoksen edistäminen tarkkanäköisellä nykyhetken kritiikillä. Haynes ei pyri mystisyyden poistamiseen taiteesta. Mysteeri tarjoaa Haynesin mukaan taiteilijan leikille tilaa (Haynes 1997, 238). Taiteilija ei Haynesin mukaan saa olla ammatti, taide ei voi olla työntekoa. Päinvastoin taiteilijan tulisi jäädä tuotannon ja kulutuksen noidankehän ulkopuolelle tarkkailemaan, pysähtymään ja kuuntelemaan. Kutsumus on työn sijaan pikemminkin toimintaa, prosessi. (Haynes 1997, 236). Taiteilijan apuna on realistinen

näkemyksensä omasta roolistaan taiteilijana, nöyryys tehtävänsä edessä. Hänen pitää olla itsenäinen työssään, muttei liian individualistinen. Taiteilijan tulee luottaa taiteen kommunikatiiviseen voimaan, ja käyttää sitä hyväkseen. (Haynes 1997, 237). Kyynisyys ei ole oikea vastaus epävarmuuteen (Haynes 1997, 241). Taiteilijan tulee ylläpitää toivoa ja toimia, vaikka ei voi koskaan tietää toimintansa seurauksia varmasti. Toivon mahdollistavat Haynesin mukaan anteeksianto ja lupauksen pitäminen, jotka itsessään tarvitsevat yhteisön taiteilijan ympärille ollakseen merkityksellisiä. (Haynes 1997, 242). Toivoon perustuva taide voi ilmaista syvimmit halumme ja toiveemme, joita muuten ei voi kuvata. (Haynes 1997, 244).

4.3.2 Vastuullinen kriitikko

Seuraavassa käsittelen Mika Hannulan johdattelemana vapauden ja vastuun suhteen kautta muotoutuvaa kriittistä taiteilijakuvausta. Vapaus on oleellinen osa käsitystämme taiteesta. Sillä vapauttahan taiteen pyyteettömyys ja erillisuus juuri on; vapautta totuuden ja moraalien rajoittavista näkökohdista. Taide on vapautta keskittyä esteettisiin ja taiteen sisäisiin kysymyksiin. Taide on vapaan leikin aluetta, mielikuviutus ja assosiaatiokyky saavat toimia vapaasti. Taiteellista vapautta puolustetaan uhkia vastaan. Taiteen halutaan olevan markkinavoimista ja poliittisesta koneistosta vapaata, niin että se voi toimia hyötynäkökohdista välittämättä. Taiteelle halutaan antaa laaja sanan- ja ilmaisunvapaus, jotta se voi kritisoida yhteiskuntaa ja kulttuuria osuvammin. Siedämme taiteelta enemmän kuin muulta toiminnalta, koska taiteen vapaus on niin tärkeää. Heti kun taiteen vapaus ei ole rajoittamatonta, siirtyy taide uhkaavasti kohti kulttuuriteollisuutta tai poliittista propagandaa. Vain taiteeseen jää modernissa yhteiskunnassa kokeilun, yrityksen ja erehtymisen sekä pitkällisen näpräämisen mahdollisuus. Kaikilla muilla elämänalueilla hyötynäkökohdat, ajankäytön tarkka suunnittelu ja tulosvastuu ovat osa arkipäivää.

Ollakseen kriittinen, taide tarvitsee vapautensa ja yhteiskunta on pyrkinyt takaamaan sen erilaisilla kulttuuripoliittisilla instrumenteilla. Mutta miksi, mikä on taiteen merkitys yhteiskunnalle? Entä mikä on taiteilijan suhde ympäröivään maailmaan? Onko taiteilijalla vastuita yhteiskuntaa kohtaan?

Palataan taas hetkeksi genius-käsitysten historiaan. Neron luovuudella voi karkeasti jakaen olla kaksi eri lähdettä: joko jokin ulkopuolinen voima tai nero itse. Jos geniuksen ajatellaan olevan riivattu platoninen nero, joka toimii inspiraation vallassa, ei taiteilijalla olisi itse juuri edes mahdollisuuksia vaikuttaa luovuuteensa. Esimerkiksi lapsinero Mozart suolsi myytin mukaan sisältään valmiita monimutkaisia teoksia, joihin ei ollut omalla yksilöllisellä panoksellaan edes vaikuttanut. Luovuus tuli hänestä inspiraation vallassa, mutta ei ollut hänen älynsä ansiota. Taide on tällöin totaalisen vapaata, platonisen neron poikkeuksellisen originaali taide otetaan vastaan sellaisena kuin se on. Yliluonnollinen luovuuden lähde varmistaa taiteen arvon. Tällaisessa tilanteessa on mahdoton puhua taiteilijan vastuusta. Myyttinen riivattu nero ei pysty ottamaan vastuuta edes itsestään, saati taiteensa merkityksistä muille. Mutta myös vapaus on tässä tilanteessa yhtä tyhjä mahdollisuus. Kelle vapaus annetaan, ja miksi annettaisiin. Jokin yliluonnollinen, myyttinen voima vaikuttaa taiteilijassa, sillekö haluamme antaa täyden vapauden? Vapaus on täydellistä, mutta mitä päämääriä sillä tavoitellaan?

Isaiah Berlin on jakanut vapauden käsitteen kaksi käsitystapaa. Toisaalta on negatiivinen vapaus, vapaus pakottamisesta, valinnan vapaus, jossa tavoitteena on pakottavien sääntöjen poissaolo, vapaus jostakin. Toisaalta on positiivinen vapaus, vapaus päättää itse omat päämääränsä, olla oma herransa, vapaus johonkin. Positiivisesti vapaa yksilö tiedostaa itsensä ajattelevaksi, tahtovaksi ja toimivaksi olenoksi, ”joka kantaa vastuun valinnoistaan ja kykenee selittämään ne viittaamalla omiin ajatuksiinsa ja tavoitteisiinsa.” (Berlin 2001, 56). Positiiviseen vapauteen liittyy Berlinillä siis välttämättä tietoisuus ja vastuu. Positiivisesti vapaa voi elää sääntöjen ohjaamana, mutta vapaasti, jos säännöt ovat hänelle rationaalisia, jos hän ymmärtää niiden välttämättömyyden. Negatiivisen vapauden tavoittelussa kysytään, rajoittaako jokin minua, ja poistetaan esteet. Positiivinen vapaus on pikemminkin mahdollisuuksien takaamista, myös muille kuin itselle, ja rationaalisen ajattelun lisäämistä tämän edistämiseksi. Positiivinen vapaus on voimakkaassa yhteydessä rationalismiin ja individualismiin, joita Kantkin edustaa. Berlin korostaa, että vapauden käsitettä ei voi katsoa vain negatiivisen tai positiivisen vapauden näkökulmasta. Vapaus sisältää aina nämä molemmat puolet,

”ei ole kyse kahdesta saman käsitteen tulkinnasta vaan kahdesta olennaisesti erilaisesta ja yhteen sovittamattomasta elämän päämääriä koskevasta asennoitumisesta” (Berlin 2001, 91).

Kummankin vapauskäsitteen omaksuminen johtaa pitkälle vietyä ja yksipuolisesti nähtynä Berlinin mukaan lopulta yksilön vapauden rajoittumiseen radikaalisti.

Yllä oleva ekskursio Berlinin vapauskäsitteeseen löysi tähän tiensä Mika Hannulan innoittamana. Kuten ylempänä jo tuli ilmi, uskoo Hannula neron yhä elävän kuvataiteilijoiden itseymmärryksessä ja taiteen kentällä, ei omalla nimellään vaan tiedostamattomalla tasolla, taiteen rakenteissa ja raameissa. (Hannula 2006, 389-90). Taiteen tulisi kuitenkin Hannulan mukaan pyrkiä kohti kriittistä, osallistuvaa roolia yhteiskunnassa. Kriittisyydelle olennainen pohja on vastuun tunteminen omasta taiteellisesta työskentelystä. Hannula hakee taiteilijan vastuulle perusteluja vapauden olemuksesta. (Hannula 2004, 74-81.) Hannula yhdistää neron universaalisuuden negatiiviseen vapauteen. Kummatkin ovat taustasta ja yhteisöstä irrallisia. Positiivinen vapaus taas on universaalisuuden vastainen, koska se edellyttää Hannulan mukaan kriittisen hermeneutiikan ajatustapaa, jossa merkitykset ja niiden tuottamiseen osallistuminen ei tapahdu tyhjiössä, neutraalisti tai luonnostaan. (Hannula 2006, 392.)

Universaalin taiteilijaneron vapaus on siis negatiivista. Vapautta ei ole rajoitettu, mutta ei ole selvää mihin vapaudella pyritään ja miksi. Vapaus ilman vastuuta tehdä sillä jotakin jää tyhjäksi, eikä ehkä siksi edes ole todellista vapautta.

Entä Kantin genius, mitä osaa vapaus ja vastuu siinä esittävät? Kant korostaa neron vapautta, luovuus on Kantilla mielikuvituksen vapaata leikkiä, siis käsitteistä vapaata. Taide on originaalia, vapaata kopioinnista ja kategorioista. Taiteilija on työssään muiden asettamista säännöistä vapaa, sillä hän on sääntöjä luova uudistaja. Kantin neron vapaus on kuitenkin erilaista kuin platonisen neron. Koska subjekti itse on lahjansa hallitsija ja omistaja. Subjekti on rationaalinen, itsenäinen toimija, myös ollessaan taiteilijanero. Kant korostaa muutenkin yksilön perimmäistä vapautta toimia maailmassa omatuntonsa mukaisesti. Ei ole mahdotonta kuvitella Kantilaista neroa ottamassa vastuuta taiteensa seurauksista, joskaan Kant ei vastuuseen suoraan viittaakaan. Kantin neron kytee negatiiviseen vapauskäsitteeseen sen universaalisuus. Nero on Kantilla historiasta irrallinen, erillinen ja ikuinen. Adornon sanoin ”neroestetiikka suuntautuu alun alkaen kohti yksittäistä absolutisoimalla yksittäisen ja kääntyen yhteiskunnasta pois päin [...]” (Adorno, 2006, 334). Todellista vastuuta nero ei siis ehkä voi tuntea, koska vastuu liittyy olennaisesti aina muihin ihmisiin, yhteisöön. Vastuuta tunnetaan siitä, miten omat teot

vaikuttavat itsen lisäksi ja ennen kaikkea muiden elämään. Myös Kantin taiteen originaalisuuden vaade tekee taiteilijasta historiasta irrallisen.

Vastuu liittyy aikaan ja paikkaan sitoutumiseen. Hannulan mukaan kriittinen taiteilijan rooli ei ole mahdollinen ilman kontekstiin sitoutumista. Ilman aikaan ja paikkaan mukautumista taiteelta puuttuu uskottavuus ja merkitys. (Hannula 2006, 392.) Taiteilijan täytyy voida laskeutua jalustaltaan ja jalkautua osallistumaan arkeen. Taiteen tekemisen pitää olla avointa ja itsekriittistä, tavoitteena kahdensuuntainen kommunikaatio yleisön kanssa (Hannula 2006, 393-8). ”Taiteen vastuu on kuunnella ympäristöään ja olla, muodostua osallistuvaksi kriittiseksi osaksi sitä” (Hannula 2006, 401).

Osallistuva, sitoutunut kriittisyys, jota taide voi meille tarjota, on siis se, miksi taidetta ja taiteen vapautta kannattaa puolustaa. Vapauden ei pidä olla negatiivista, universaalisuuteen tähtäävää rajoittamatonta sitoutumattomuutta, vaan vastuun mahdollistavaa ilmaisunvapautta, joka mahdollistaa oikean kriittisyyden.

4.3.3 Luonnollisuus

Päinvastoin kuin Haynes ylempänä, puhun seuraavassa mystifiointia vastaan, luonnollisuuden ja mutkattoman arkisuuden puolesta. Luonnollisuus uuden taiteilijan ominaisuutena kalskahtaa hieman Kantilaiselta, eikä aivan aiheetta. Palaan nyt Peter Kivyn esittelemiin kahteen geniuskäsitysten ääripäähän: platoniseen riivattuun neroon sekä longinuslaiseen luonnolliseen neroon. Näistähän platoninen on itse passiivisempi, sillä hänen lahjansa on peräisin muusalta tai jumalalta, itse hän on riivattuna inspiraation vallassa, eikä pysty välttämättä edes vaikuttamaan luomistapahtuman kulkuun. Platoniseksi neroksi voisi luonnehtia Mozartista rakennettua myyttiä, jossa luovuuteen liitettiin lapsenomaisuus, alitajunta, helppous ja inspiraatio. Kantin genius on kuitenkin lähempänä toista ääripäätä: longinuslaista neroa, joka on itse oman lahjansa alkuperä. Hän ei menetä kontrollia luomisessa, eikä ole ulkoa iskevän inspiraation varassa, vaan hallitsee omaa lahjaansa. Longinuslainen nerous ei siis ole yliluonnollista, vaikka onkin niin voimakas että herättää ympäristössään hämmästyksiä ja kunnioitusta.

Taiteilijan työ ja luovuus muutenkin ovat ihmiselle luonnollista toimintaa. Kaikki ovat luovia, osa vain luovempia kuin muut. Luovuutta tutkitaan jatkuvasti, mutta se on yhä monimutkainen asia, jota ei voi yksinkertaisilla malleilla selittää. Luovuutta ei voi vielääkään ohjata säännöllä, eikä ole sääntöä, jota noudattamalla voisi olla luova, kuten Kantkin asian muotoili. Siinäkin mielessä siis luovuus korkeimmalla tasolla on luonnollista, se syntyy ikään kuin luonnollisesti, säännöistä vapaana. Luonnollisen, orgaanisen luovuuden ajatuksella Kant kuitenkin tulee johdatelleeksi myöhempiä romantiikan ajatuksia kohti luovuuden tiedostamatonta, orgaanista kumpuamista mystisestä luonnosta ihmisen sisällä. Tällaista luonnollisuutta en uuteen taiteilijäkäsitykseen kaipaa, eikä sitä mielestäni Kantillakaan vielä ole. Se luonnollisuuden ajatus, jota ajan takaa, voisi olla lähempänä arkisuuden ideaa. Taiteilijan ammattitaito on muutakin, kuin äärimmäistä luovuutta. Eikä taiteilijan luovuus eroa kategorisesti siitä luovuudesta, jota me kaikki käytämme arjessamme. Yksi negatiivinen seuraus geniustyyppisestä luovuuskäsityksestä onkin juuri sen vaikutus arkiluovuuteen ts. siihen kaikkeen luovuuteen joka tapahtuu korkeataiteen ulkopuolella. Pienet lapsetkin sisäistävän kulttuurin itsestänselvyydet, jos niitä heille kyseenalaistamatta tuputetaan. Kuinka lapsi silloin suhtautuu omiin mahdollisuuksiinsa luovana tekijänä?

5 VOIKO TAITEILIJA MUUTTUA?

”Ei ole helppoa sanoa kumpi oli ensin: uusi teoria, joka on osallisena uusien käytäntöjen muodostumisessa, vaiko uudet käytännöt, jotka synnyttävät uutta teoriaa.... Sosiaaliset käytännöt ja sosiaaliset merkitykset siis läpäisevät toisensa.” (Lehtonen, 1994, 16). Geniuksen synnyn ja leviämisen selvittäminen irrallaan taiteen käytäntöjen ja sisältöjen, sekä lainsäädännön ja politiikan tutkimisesta ei siis ole mahdollista. Olen tässä tutkielmassa yrittänyt valaista nykyisen taidekäsityksemme taustoja ja hieman syntyprosessiakin. Tavoitteenani on ollut paitsi osoittaa taiteilijuuden historiallisuus, myös nykyisen käsityksemme jämähtäneisyys romantiikan ennako-oletuksiin ja kysymyksenasetteluihin.

Nero tai genius on ärsyttävä käsite. Se on kuvaava ja arvottava samanaikaisesti, se ei oikeastaan selitä mitään, vaan selitys on olevinaan se, että joku on nero. Taiteilijankuvamme on syntynyt aivan erilaiseen yhteiskunnalliseen ja historialliseen tilanteeseen, eikä enää vastaa tätä päivää. Taiteilija ei enää ole automaattisesti hyvien puolella, ottamatta kantaa. Kohdatakseen vastuunsa, osallistuakseen keskusteluun, taiteilijan joutuu hylkäämään genius-lähtöisen kuvan omasta asemastaan ja työstään.

Taiteelle on ominaista vapaus. Vapaus on jopa niin totaalista, että taiteilija voi tehdä taiteilijuudestaan teoriassa mitä haluaa, hän voi luoda oman taiteilijuutensa. Hän voi luoda omat päämääränsä, mikä hänen mielestään on taiteilijan tehtävä ja kuinka hän sitä tavoittelee. Yksittäistä taiteilijaa enemmän voi taiteilijuuden luonteeseen vaikuttaa taideyleisö, -teoria sekä kulttuuripolitiikka. Nämä voivat ohjata taiteilijuutta periaatteessa mihin suuntaan vain, sen mukaan minkä kokevat tärkeäksi. Niin vapaata taide on. Mikään muu ei ole pakkoa, kuin taiteen tekeminen. Taide mielletään usein itseisarvoksi, arvokkaaksi sinänsä. Usein tämän ajatuksen isäksi on nimetty Kant, mutta kuten yllä todettiin, asia on monimutkaisempi. Joitain asioita, kuten tasa-arvoa tai oikeudenmukaisuutta voidaan todella pitää itseisarvoina. Itseisarvokin on kuitenkin aina itseisarvo ihmiselle. Tasa-arvolla ei olisi mitään väliä maailmassa, jossa ei olisi subjekteja joiden välille tasa-arvoa tarvittaisiin. Vaikka taide nähtäisiin itseisarvona, se on itseisarvo ihmisille, ei itseisarvo yksinään taiteelle itselleen.

Jos genius oli taiteilijan ihannekuva, sitä voi olla myös uudenlainen kriittinen taiteilijakuva. Käsityksemme yhteiskunnan perusluonteesta ehkä määrää taidekäsityksemmekin: kovana näyttäytyvä maailma, jossa yhteiskunta on vain negatiivinen hyväksikäytön ja laskelmoinnin kierre, johtaa ajatteluun taiteesta viimeisenä hyvän ja myyttisen pakopaikkana. Jos taas yhteiskunnassa ja ihmisyhteisössä nähdään itsessään jotain hyvää ja arvokasta, voi taide saada toisenlaisen, aktiivisemmän tehtävän, johon Kantkin kommunikaation edistämiseksi viittaa. Oleellista on usko ihmiseen ja muutokseen.

Nerossa näyttää piilevän kasa vastakohtaisuuksia, joissa asiat muuttuvat tarkemmalla tarkastuksella lähes omiksi vastakohtikseen. Geniukselle niin oleellinen vapaus, huomasi olevansa tyhjä ja merkityksetön ilman vastuuta. Uutuus ja originaalisuus vaikuttivat oleelliselta osalta taidetta, mutta yhden vaikuttavan geniuksen, Kantin neron, pohja onkin nimenomaan historiassa ja traditiossa. Tyhjä absoluuttinen universaalisuus näyttäytyikin yhteiskunnan keskinäisen viestinnän edistäjänä, niin Kantilla, kuin kriittisellä taiteilijalla.

On mahdotonta edes kuvitella millaiset kulttuurin, taiteen ja luovuuden käsitykset meillä nyt olisi, jos subjektikeskeinen taidekäsitys ei olisi saanut sitä suurta roolia 1800-luvulta saakka, jonka se sai. On mielenkiintoista, että koska luovuus on ihmismieltä askarruttava asia, jolle ei näytä löytyvän järkevää tyhjentävää selitystä, luovuutta värittää teorioissa mystiikka vielä modernisoitumisen jälkeenkkin. Oikeastaan teoriat ja arkiajattelu viljelevät luovuuden mystifioimista edelleen. Onko *luovuus* yhtä lailla hämärä, tyhjä ja ideologinen käsite, kuin nero? Voiko sekin olla arvottava: johonkin on kai vedettävä raja, mikä on toistoa ja mikä luovaa? Onko luovuuden mantran toisteleminen yhtä petollista kuin geniuksen korostaminen? Asia näyttäisi todella olevan, niin kuin Taava koskinen Kirjoituksia neroudesta kokoelman artikkelissaan sanoo: ”Nerous purjehtii nyt individualismin ja luovuuden lippulaivoissa” (Koskinen 2006, 11). Ei siis riitä että demystifioidaan taiteilija, myös geniustyyppinen käsityksemme luovuuden luonteesta vaatisi pohdintaa.

Kuka luovuuden ja taiteilijuuden mystifioinnista sitten hyötyy? Miksi se pitää pintansa, kuka sitä puolustaa ja millä motiiveilla? Yksi vastaus saattaa olla vain yksinkertaisesti ihmisen tarve selityksille. Tekijyyden korostaminen tekee jossain mielessä taiteesta helpommin ymmärrettävää. On olemassa joku, joka luo itsenäisesti jotain uutta, jota muut

sitten vastaanottavat. Myös taiteilijan itseymmärryksen kannalta tekijän persoonaa korostava näkemys on helppo ratkaisu. Se avaa nopean tien taiteilijaidentiteetin löytämiseen, historiasta on helppo löytää esimerkkejä, joista oppia. Me myös haluaisimme pitää taiteen jonkinlaisena rationaalisuuden vastapoolina ja mystisen viimeisenä pakopaikkana. Nämä edellä kuvatut tarpeet eivät kuitenkaan oikeuta neron hengissä pitämistä. Luovuuden kannalta geniuksen äkkikuolema olisi parasta.

Neron kulttia viljellään myös tekijänoikeuskeskustelussa. Kun tulee tarpeelliseksi perustella, miksi joku omistaa täydet oikeudet tekemäänsä teokseen, käytetään romantiikan ideologian mukaista kieltä. Teos on peräisin yksin tekijästä, hän on sen ainoa lähde. Siksi se on osa tekijää ja ainoastaan hänellä on siihen täydet oikeudet. Huomiotta jää, kuinka jokainen kulttuurin tuote syntyy sisällä kulttuurissa, sen kieleen, ja saa vaikutteita edeltävistä teoksista. Tuntuu absurdilta kuinka nyt yhtäkkiä ollaan vaatimassa, että edeltävistä teoksista ei saisikaan saada vaikutteita. Esimerkiksi kulttuuriin olennaisesti kuuluvia symboleja tai jatkuvasti ympärillämme kuuluvaa musiikkia ei saa lainata uuden teoksen luomiseksi, vaikka juuri tähän lainaamiseen perustuu koko taiteen historia ja merkityskin. Tästä taiteeseen olennaisesti kuuluvasta historiallisuudesta on Kantilla ilmeisesti ollut ymmärrys, mutta häntä seuraavat teoreetikot ja vuosisadat sen huolellisesti kadottivat.

Olen tehnyt paljon yleistyksiä siitä, mitä taiteilijoista tänään ajatellaan, ja kuinka he itse oman roolinsa kokevat. Mika Hannulalla ajattelen olevan Kuvataideakatemian professorina näkökulmaa taideopiskelijoiden ajatuksiin, mutta muuten joudun turvautumaan melko epämääräisiin yksittäishavaintoihin. Se, että genius-ideologia yhä näkyy taidekäsityksissä, ei kuitenkaan voikaan nojata empiriaan, niin salakavalasti ja vaikeasti tunnistettavasti genius on jättänyt jälkensä perusmielikuviiimme ja käsityksiimme. Asiaa lienee mahdoton tutkia tarkasti. Geniuksen ja siihen liittyvien ajatusten kulku ja kehittyminen läpi historian nykypäivään saakka olisi myös mielenkiintoista jäljittää tarkemmin. Käsillä olevassa projektissa yleistyksiä ja loikkauksia ajassa on luvattoman paljon, tarkempaa jäljitystä ja analyysiä olisi kaivattu sekä Kantin ja romantiikan, että romantiikan ja nykyajan välille. Toisaalta täydellistä tuollaisesta jäljityksestä ei voisikaan saada, tehtävä olisi liian mittava.

Alun perin minut toi neron pariin kiinnostus tekijänoikeuden filosofisia perusteita kohtaan. Tekijänoikeuden synty ja geniusajattelu kulkivat käsi kädessä, toinen toistaan tukien. Ja

tekijänoikeutta perustellaan yhä samanlaiseen taiteilijakuvaa nojaten kuin 1800-luvulla. Jossain vaiheessa tutkielmani olikin tarkoitus käsitellä ristiriitaa tiukentuvien tekijänoikeuksien perustelujen ja nykyisen taiteilijakuvan välillä. Asia ei kuitenkaan ollutkaan niin, että taiteilija nähtäisiin genius-myytin kaltaisena yksinomaan lainsäädännössä ja suuryritysten tekijänoikeuslakien kiristämiseen tähtäävässä lobbausmateriaalissa. Romanttinen taiteilijäkäsitys on kaikkialla. Tämä tutkielma on ollut yritys tutkia millaisena se kaikkialla on, miksi se yhä on ja voisiko sen vaihtaa johonkin. Vielä siis jää tutkimatta miten toisenlainen taiteilijäkäsitys vaikuttaisi mahdollisuuksiin perustella nykyisenkaltainen tekijänoikeus. Hypoteesini on, että radikaalisti.

Lähteet

- Adorno, T. (2000). *Minima Moralia*. . Teoksessa: Cazeaux, C. (edit.) *The Continental Aesthetics Reader*. London / New York: Routledge.
- Adorno, T. (2006). *Esteettinen teoria*. Alkuteos: Ästhetische Theorie (1970). Suom. A. Kuorikoski. Tampere: Vastapaino.
- Barthes, R. (1993). Tekijän kuolema. Alkup. La Mort de l'Auteur (1968). Teoksessa: Barthes, R. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Tampere: Vastapaino.
- Berlin, I. (2001). *Vapaus, ihmisyys ja historia. Valikoima esseitä*. Toim. Sihvola, J. Helsinki: Gaudeamus.
- Bone, D. (1989) The Emptiness of Genius: Romanticism. Teoksessa: Murray, P. (edit.) *Genius. The History of an Idea*. Oxford: Basil Blackwell.
- Bowie, A. (2003). *Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche*. Second edition. Manchester: Manchester University Press.
- Caygill, H. (1989). *Art of Judgement*. Oxford: Basil Blackwell.
- Cazeaux, C. (2000). Introduction to Part 1. Teoksessa: Cazeaux, C. (edit.) *The Continental Aesthetics Reader*. London / New York: Routledge.
- Foucault, M. (1998). What is an Author? Alkup. Qu'est-ce Qu'un Auteur? (1969) Teoksessa: Korsmeyer, C. (edit.) *Aesthetics: the Big Questions*. Malden, MA: Blackwell.
- Habermas, J. (2000). Modernity versus postmodernity. Teoksessa: Cazeaux, C. (edit.) *The Continental Aesthetics Reader*. London / New York: Routledge.
- Hannula, M. (2004). *Nykytaiteen harharetket. Kommunikaatioprosessi valkoisen kuution ulkopuolella*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Hannula, M. (2006). Se on elämää ei sen enempää – Nerot vapauden ja vastuun ristiaallokossa. Teoksessa: Koskinen, T. (toim.). *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Haskins, C. (1989). *Kant and the Autonomy of Art*. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 47, No 1 (Winter 1989), 43-54.
- Haynes, D. (1997). *The Vocation of the Artist*. New York: Cambridge University Press.
- Kant, I. (1953). *The Critique of Judgement*. alkup. Kritik der Urteilskraft (1790). Käänt. J. C. Meredith. New York : Oxford University Press.

- Kivy, P. (2001). *The Possessor and the Possessed. Handel, Mozart, Beethoven and the Idea of Musical Genius*. New Haven / London: Yale University Press.
- Koskinen, T. (2006). Neroiksi ei synnytä, neroiksi tullaan. Teoksessa: Koskinen, T. (toim.). *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lehtonen, M. (1994). *Kyklooppi ja kojootti. Subjekti 1600-1900 -lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteoriaissa*. Tampere: Vastapaino.
- Lepistö, V. (1991). *Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Midgley, M. (2003). *The Myths We Live By*. London / New York: Routledge.
- Saunders, D. & Hunter, I. (1991). Lessons from the "Literartory": How to Historicise Authorship? In *Critical Inquiry*, Vol. 17, No. 3 (Spring 1991), 479-509.
- Vadén, T. (2006) Nerous, yksilö, lahja. Huomioita nerosta ja vallasta. Teoksessa: Koskinen, Taava (toim.) *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Woodmansee, M. (1994). *The Author, Art and the Market. Rereading the History of Aesthetics*. New York: Columbia University Press.