



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte
Academiejaar 2010-2011

Kunst en ethiek

Een contextualistisch perspectief

Masterproef voorgedragen tot het behalen van de graad van
Master in de Wijsbegeerte

Thomas Rotthier

Onder leiding van

Bart Vandenabeele en Annelies Monseré

PERMISSION

Ondergetekende verklaart dat de inhoud van deze masterproef mag geraadpleegd en/of gereproduceerd worden, mits bronvermelding.

Thomas Rotthier

Dankwoord

Vooreerst een woord van dank voor mijn promotor, Bart Vandenabeele en mijn co-promotor Annelies Monseré. Beiden waren zeer enthousiast over het onderwerp dat ik gekozen heb. Beiden hebben ook uitgebreid geholpen om mijn thesis inhoudelijk op het juiste spoor te houden.

Ook wil ik graag Matthew Kieran en Peter Lamarque bedanken die vriendelijk en bereidwillig hebben geantwoord op mijn vraag om enkele van hun artikels door te sturen.

Tot slot verdienen mijn familie en vrienden een woord van dank. Ze hebben mij gesteund op alle mogelijke manieren. Ze waren bereid om grote delen van deze thesis na te lezen en te verbeteren. Een speciale vermelding verdienen mijn zus Hendrine, Jochen Backer-Overbeeck, Bert Goossens en Willem-Frederik Vander Poorten. Zonder deze helden was deze thesis niet mogelijk geweest.

Inhoudstafel

Inleiding Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.3

Hoofdstuk 1 Overzicht van het debat..... 17

- 1.1 Autonomisme en formalisme 17
- 1.2 Ethicisme en moralisme 19
- 1.3 Contextualisme of immoralisme 25

Hoofdstuk 2 Het intrinsieke probleem versus het causale probleem 29

- 2.1 Plato en de wenende dichters 29
- 2.2 Idiosyncratische effecten 31
- 2.3 Grote en kleine gevolgen..... 32
- 2.4 Het ruimer debat: de waarde(n) van kunst 34
- 2.5 Conclusie 35

Hoofdstuk 3 Het morele karakter van een kunstwerk 36

- 3.1 Het brandpunt van ethische kunstkritiek 36
- 3.2 De verleidingsstrategie 39
- 3.3 Morele ambiguïteit en complexiteit 41
- 3.4 Conclusies 43

Hoofdstuk 4 De zwaktes van autonomisme en ethicisme 44

- 4.1 Het artistieke en het esthetische 44
- 4.2 Autonomisme en strikte conceptuele scheiding 45
 - 4.2.1 De scheiding tussen het ethische en het esthetische 45
 - 4.2.2 Interactie of vermenging? 46

4.2.3 Conceptuele vermenging.....	47
a) sentimentaliteit	47
b) morele schoonheid	48
4.3 Algemene principes versus pro tanto-principes	50
4.4 Conclusies	53
Hoofdstuk 5 Kunst en kennis: het cognitief argument	54
5.1 Wat en hoe kunnen we leren uit kunst?.....	55
5.1.1 Affectieve kennis en kennis door ervaring.....	56
5.1.2 Conceptuele en modale kennis	57
5.1.3 Het probleem in verband met justificatie	58
5.2 Kritieken op de cognitieve claim en hun weerlegging	59
5.3 Kritieken op de esthetische claim.....	61
5.3.1 Conflicterende claims en visies.....	61
5.3.2 Literatuur, kunst en waarheid.....	62
5.3.3 Didacticisme	66
5.4 Kunst en morele vaardigheden	67
5.4.1 Morele kennis en humanisme	68
5.4.2 Tragedies en hun morele verdiensten	71
5.5 Conclusie	72
Hoofdstuk 6 De uitdaging van immoralisme	74
6.1 'Ein Volk, Ein Reich, Ein Führer': propagandistische kunst.....	79
6.1.1 Het geval <i>Triumph des Willens</i>	79
6.1.2 Conclusie over de <i>Triumph</i>	84
6.1.3 Propaganda en reclame.....	85
6.2 'Man delights not me': kunstwerken met een negatief wereldbeeld	85
6.3 'O tempora, o mores': historische werken met een afwijkende moraliteit	87
6.4 Kunst en verdachte ethische perspectieven: klassieke maffiasaga's.....	90
6.5 Transgressieve kunst	94
6.5.1 'Epater les bourgeois': kunst als provocatie	94
6.5.2 De ironisering en esthetisering van geweld.....	95
6.6 Obsceniteit, pornografie en kunst.....	97
6.7 Voorlopige conclusies in verband met immorele kunst	98

Hoofdstuk 7: 'Verboden kennis': cognitivisme en immoralisme	99
7.1 Het 'verboden kennis'-argument	100
7.2 Samenvatting van het argument	103
7.3 Verboden kennis en Gaults dilemma.....	103
7.4 Een vals dilemma?.....	104
7.5 Kritiek van Robert Stecker	106
7.6 De kracht van immorele ervaringen	110
7.7 Conclusies	111
Hoofdstuk 8: Kunst en emotie: het <i>merited response</i>-argument	112
8.1 Verdiende en onverdiende responsen.....	112
8.2 De (on)gepastheid van emoties	114
8.3 De moralistische drogredenering.....	115
8.4 De morele kritiek van emoties.....	117
8.5 Verdiende responsen versus emotionele asymmetrieën.....	118
8.6 Morele sensitiviteit versus morele flexibiliteit.....	120
8.7 <i>Make believe</i> -moraliteit.....	121
8.8 Conclusies	122
Hoofdstuk 9: Kunst en verbeelding	123
9.1 De opstandige verbeelding	124
9.2 Een belangrijk contrast.....	126
9.3 Morele oriëntatie	126
9.4 Het realiteitsprincipe en onbetrouwbare vertellers.....	128
9.5 Imaginatieve weerstand en contextualisme.....	130
9.6 Conclusies	133
Hoofdstuk 10: Kunst en morele persoonlijkheid.....	133
10.1 Twee uitdagingen	135
10.2 Morele onbeslistheid en onvolledigheid.....	137
10.3 Conclusies	138
Conclusie	138

Bibliografie 141

Lijst van afbeeldingen

Figuur 1	<i>De Aardappeleters</i> van Vincent van Gogh (p.48)	http://en.wikipedia.org/wiki/File:Van-willem-vincent-gogh-die-kartoffeleesser-03850.jpg
Figuur 2	<i>De Derde Mei 1808</i> van Francisco de Goya (p. 56)	http://www.artchive.com/artchive/G/goya/may_3rd.jpg.html
Figuur 3	Screenshot uit <i>Schindler's List</i> van Steven Spielberg (p. 64)	http://boards.theforce.net/a/b10304/24578551/
Figuur 4	<i>Freedom from fear</i> van Norman Rockwell (p. 67)	http://maggiesfarm.anotherdotcom.com/archives/17585-Poverty-in-America.html
Figuur 5	Portret van Markies de Sade door H. Biberstein (p. 78)	http://www.elite-view.com/Classic_Art_Museum_Portrait/461569.html
Figuur 6	Screenshot uit <i>Triumph des Willens</i> : militaire parade van de Nazi's (p. 80)	http://www.dvdbeaver.com/film/DVDCompare4/triumphofthewill.htm

Figuur 7	Screenshot uit <i>Triumph des Willens</i> : Hitler in kikkorsperspectief (p. 81)	http://www.dvdbeaver.com/film/DVDCompare4/triumphofthewill.htm
Figuur 8	Screenshot uit <i>Kill Bill</i> (p. 97)	http://www.killermovies.com/k/killbill/articles/2330.html
Figuur 9	Foto van een gemengd koppel getiteld 'Schande!' (p. 130)	http://newsone.com/nation/casey-gane-mccalla/46-of-mississippi-republicans-want-interracial-marriage-banned/

Kunst en ethiek: een contextualistisch perspectief

0. Inleiding

"Pour connaître la vertu, il faut apprendre à passer par le vice"- Marquis de Sade

In *A Clockwork Orange*, het meesterwerk van Stanley Kubrick uit 1971, zit het hoofdpersonage Alex op een gegeven moment in zijn kamer en schuift hij een cassette in de recorder om 'a bit of the old Ludwig van' te beluisteren. Bij de eerste tonen van de Negende Symfonie zoomt het beeld in op het dreigende portret van Ludwig van Beethoven. Daarna zien we op de muur een grote tekening van een naakte vrouw, verzonken in seksueel genot. Een grote slang bevindt zich ter hoogte van haar geslachtsorganen en ontnemt ze van ons zicht. Wanneer de muziek opzweperender en heftiger wordt, zoomt het beeld in op drie naakte Christusfiguren die schouder aan schouder staan. De snelle opeenvolging en montage van de beelden suggereert een soort van kameraadschappelijke dans tussen de Christusfiguren. Daarna zien we het gezicht van Alex in een boosaardige extase terwijl hij het volgende verkondigt:

'Oh bliss! Bliss and heaven! Oh, it was gorgeousness and gorgeousity made flesh. It was like a bird of rarest-spun heaven metal or like silvery wine flowing in a spaceship, gravity all nonsense now. As I slooshied, I knew such lovely pictures!'

Vervolgens zien we Alex' gewelddadige fantasieën bij de muziek: een ophanging, mensen die verpletterd worden door rotsblokken, ontploffingen... waartussen telkens het gezicht van Alex als een waanzinnige demon verschijnt.

De beschreven scène is tegelijk blasfemisch, seksistisch, sadistisch, schokkend, bevreemdend, prachtig, extatisch, surreëel en komisch tegelijk. Het is dus geen wonder dat de film veel controverse uitlokte toen hij uitkwam. *A Clockwork Orange* dient hier als uitgangspunt om de complexiteit en rijkdom van het debat rond kunst en ethiek tastbaar te maken. De beschreven scène geeft aanleiding tot een hele resem aan vragen.

Spoort de scène aan tot geweld of de verheerlijking van geweld? Wil ze tonen dat kunst dat niet per se verheffend is, zoals het bestaan van psychopathische estheten zoals Alex bewijst? Of zit er een morele boodschap achter de film, een soort metaperspectief, dat walging uitdrukt

voor de esthetisering van geweld? Verleidt de film ons om te genieten van en te lachen om geweld, om ons vervolgens te confronteren met onze ziekelijke neiging?

Is het immoreel om mee te gaan in de fantasieën van Alex? Zouden we moeten stoppen met kijken? Leidt de film tot een corruptie van onze waarden en normen of tot meer geweld en normvervaging in de maatschappij? Toont de film dat elke mens (potentieel) slecht is en dat uitiem onze vrije wil bepaalt of we kiezen voor het goede of het slechte?

Welke rol spelen de vormelijke, narratieve en esthetische elementen van de film in het vormgeven van onze responsen? Wanneer zijn de reacties die de film - en kunstwerken in het algemeen- uitlokt en voorschrijft onverdiend?

Zijn de immorele inhoud en de esthetiek van de film onlosmakelijk verbonden of van elkaar gescheiden? Zijn de morele gebreken van een werk integraal onderdeel van het artistiek succes? Vormen ze een *bijdrage* aan het artistiek succes? Leren we iets fundamenteel over het kwade dankzij *A Clockwork Orange*? Hadden we hetzelfde niet kunnen leren uit een werk met een moreel aanvaardbaarder perspectief?

Al deze moeilijke en interessante vragen vormen in een abstractere vorm het onderwerp van dit werk. De opzet van deze dissertatie is vierledig. Ten eerste wil ik een overzicht geven van het debat rond de relatie tussen kunst en ethiek, mijns inziens een van de meest levendige en boeiende discussies binnen de filosofische esthetica. De drie belangrijkste posities zijn autonomisme, ethicisme/moralisme en contextualisme/immoralisme. De focus zal liggen op de laatste twee posities zonder de verdiensten van autonomistische argumenten uit het oog te verliezen. Ikzelf verdedig een contextualistische theorie over de intrinsieke relatie tussen kunst en ethiek. Dit houdt kort gezegd in dat sommige morele gebreken een kunstwerk artistiek beter kunnen maken.

Mijn tweede doelstelling is om belangrijke zwakheden van de ethicistische theorie van Berys Gaut bloot te leggen, zoals die uitvoerig uiteengezet is in zijn boek *Art, Emotion and Ethics* (2007). De voornaamste zwakheid betreft de overdreven flexibiliteit van de pro-tanto-structuur van het ethicisme. Deze structuur laat te gemakkelijk ad hoc interpretaties toe zoals de *seduction strategy*. Ik zal een alternatief voorstellen voor de pro tanto-formulering. Daarnaast wil ik ook een aantal interpretatieve verfijningen en verbeteringen aanbrengen. Verdedigers van ethicisme moeten ons eveneens -net zoals aanhangers van andere theorieën over de relatie tussen kunst en ethiek- een goede theorie verschaffen over de aard van de

interactie tussen ethische en esthetische waarden bij kunstwerken. Ik zal proberen een plausibele theorie van die interactie te formuleren. Ondanks de zwakheden van ethicisme, meen ik dat de theorie drie sterke pijlers heeft. Ten eerste de claim dat er interactie mogelijk is tussen ethische en esthetische waarden. Een van de redenen hiervoor is dat er soms een conceptuele overlapping is tussen beide domeinen. Ten tweede de claim dat het morele of immorele karakter van een kunstwerk esthetisch relevant is wanneer dat karakter intern verbonden is met de cognitieve waarde van het werk. Ten derde het idee dat werken een morele schoonheid kunnen bezitten en dat dit dikwijls een esthetische verdienste is.

Dit laatste punt brengt ons bij de derde doelstelling: een uitgebreide verdediging van esthetisch cognitivisme. We zullen eerst zien hoe cognitivisme op het eerste zicht wijst in de richting van de correctheid van ethicisme of een andere vorm van moralisme. Ik zal echter uitgebreid een cognitivistisch argument voor immoralisme of contextualisme bespreken, afkomstig van Matthew Kieran. Daarna volgt een overzicht van de kritieken op het argument die volgens mij grotendeels onterecht zijn.

Ten vierde wil ik aantonen dat een ‘*suspension of moral belief*’¹ mogelijk is bij onze omgang met werken die in een of ander opzicht moreel problematisch zijn. De verdediging van deze stelling verloopt in drie stappen. Ten eerste is het mijn bedoeling om een ruwe, ‘empirische’ classificatie op te stellen van immorele werken. Zo’n classificatie kan ons leren wanneer, waarom en in welke mate morele defecten kunnen bijdragen aan de artistieke waarde van uiteenlopende werken. De individuele besprekingen laten zien hoe dit mogelijk is. Ten tweede wil ik het fenomeen ‘imaginatieve weerstand’, gepostuleerd door Kendall Walton, afzwakken door de sterkte van de weerstand te relativiseren en door erop te wijzen dat het in sommige gevallen een misplaatste gevoeligheid of *false delicacy* is bij de toeschouwer. De derde stap ten slotte is een weerlegging van de algemeengeldigheid van het *merited response*-argument afkomstig van Berys Gaut. Ik zal in dat verband proberen nagaan of het ideale esthetische publiek altijd moreel gevoelig of zelfs moreel hoogstaand in zijn responsen moet zijn. Een belangrijk element hierbij zijn de emotionele asymmetrieën die er zijn tussen onze responsen/emoties tegenover fictie en onze emoties in het echte leven. Het fictioneel aspect van werken, de artistieke kunde en genreconventies spelen hier een cruciale rol in.

Om al deze netelige problemen te onderzoeken, moet ik onvermijdelijk uitgaan van een aantal vooronderstellingen. De eerste belangrijke assumptie is dat er meerdere artistieke waarden

¹ Parafrase van Samuel Coleridges principe ‘suspension of disbelief’ dat onze omgang met fictie uitdrukte.

zijn oftewel dat het aanhangen van een artistiek pluralisme correct is. Dit houdt in dat er niet zoiets is als ‘de essentiële waarde van kunst’. Er is geen gemeenschappelijke noemer die elk kunstwerk bezit of moet bezitten om het label kunst te krijgen. Berys Gaut stelt een clustertheorie over kunst voor, waar ik mij grotendeels in kan vinden. Deze theorie houdt in dat er geen verzameling is van voldoende en noodzakelijke voorwaarden die garandeert dat iets een kunstwerk is. We kunnen wel een lijst van evaluatieve criteria opstellen waarvan een werk een aantal moet bezitten om als kunst te kunnen doorgaan. Deze criteria zijn: het bezitten van schoonheid of andere esthetische waarden (eenheid, coherentie, complexiteit), het uitdrukken van emotie, intellectueel uitdagend zijn, het vermogen hebben om complexe betekenissen over te brengen, blijf geven van een creatieve verbeelding, het resultaat zijn van een uitzonderlijke vaardigheid/handigheid, het behoren tot een erkend artistiek genre en het resultaat zijn van een artistieke intentie (Gaut, 2007: 39).

De tweede vooronderstelling die ik maak, is dat representatieve, narratieve of verhalende kunst het belangrijkste is voor onze discussie. Kunstvormen en –genres zoals architectuur, beeldhouwkunst, muziek, conceptuele kunst,... zullen weinig of niet aan bod komen. Hiermee wil ik niet beweren dat deze genres per definitie nooit werken bevatten met een moreel karakter. Veel conceptuele werken en muziek (denk aan shock-art, rapmuziek, Wagner) hebben uiteraard een moreel karakter. De moeilijkheid bij zulke genres is van interpretatieve aard: de inhoudelijke expressie van instrumentale muziek en architectuur bijvoorbeeld is te vaag om een duidelijke ethicistische of contextualistische analyse mogelijk te maken.

Ik zal ook uitgaan van de correctheid van een gematigde vorm van intentionalisme. Ik ga ervan uit dat de intentie(s) van de auteur of kunstenaar relevant is voor de betekenis en de juiste interpretatie van een werk. Hiermee sluit ik niet uit dat een werk attitudes kan uitdrukken zonder dat de kunstenaar dit bewust bedoeld heeft. Het is waarschijnlijk zo dat een auteur of kunstenaar (net zoals andere mensen) slechts een partieel inzicht heeft in zijn intenties en motivaties. Dit gematigd intentionalisme sluit evenmin uit dat niet-bedoelde attitudes (zoals onbewust racisme) relevant zijn voor de artistieke beoordeling.

Tot slot is het belangrijk om op te merken dat ik in deze thesis geen specifieke ethische theorie voorsta². Het is niet zo dat mijn verdediging van immoralisme of contextualisme

² Ik zal de termen ‘ethisch’ en ‘moreel’ in deze thesis door elkaar gebruiken en veronderstellen dat de betekenis van beide termen binnen de context duidelijk is. ‘Ethisch’ is een meer abstracte en theoretische

impliceert dat ik een of andere transgressieve of libertijnse moraal (in het echte leven) als de enige juiste beschouw. Bij het bestempelen van artistieke eigenschappen als moreel of immoreel zal ik meestal uitgaan van een *common sense*-opvatting over wat goed en slecht is (zonder echter te willen vervallen in een onkritisch conformisme).

We zullen ons onderzoek over de relatie tussen kunst en ethiek aanvangen met een overzicht van de verschillende posities en hun sterkste argumenten.

1. Overzicht van het debat

1.1 Autonomisme en formalisme

“*There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all.*” Zo luidt de bekendste verwoording van estheticisme of autonomisme door Oscar Wilde in de inleiding van zijn roman *The Picture of Dorian Gray*.

Extreem autonomisme zegt dat dat ethische beoordeling van kunst nooit legitiem is. Deze positie wordt nog door weinig filosofen aangehangen, omdat ze zeer onwaarschijnlijk is gegeven onze ervaring met kunstwerken. Kunstwerken kunnen immers ideeën naar voren brengen die terecht onderworpen kunnen worden aan morele beoordeling. Bovendien presenteren veel narratieve werken vaak situaties die uitnodigen tot een morele beoordeling. Hoe moeten we bijvoorbeeld Anna Karenina’s overspel of de wrede houding van Emma tegenover Miss Bates beoordelen? Ten slotte gebruiken veel fictionele werken een verteller of *implied author* die eveneens moreel beoordeeld kan worden.

Radicaal autonomisme beleefde zijn hoogdagen rond het einde van de 19^{de} en het begin van de 20^{ste} eeuw. Hedendaagse verdedigers van autonomisme zijn bijna allemaal gematigder in hun claims (met als mogelijke uitzondering Richard Posner). De belangrijkste aanhangers vandaag zijn Peter Lamarque, Stein Haugom Olsen, James Anderson, Jeffrey Dean, James Harold, Cain Todd en Terry Diffey. Gematigde autonomisten sluiten de ethische beoordeling van kunst niet uit, maar menen dat *ethische* verdiensten of gebreken nooit *esthetische* verdiensten of gebreken kunnen zijn. De artistieke waarde van werken wordt uitsluitend geconstitueerd door esthetische eigenschappen zoals de harmonie, intensiteit en complexiteit

term: normatieve ethiek bijvoorbeeld draait om de geldigheid van morele oordelen en systemen. De term ‘moreel’ is meer van toepassing op concrete handelingen, emoties en opvattingen.

van het werk³. Het enige wat telt in onze beoordeling van (representatieve of narratieve) kunst is de kracht van de beeldspraak, de complexiteit van de thematische uitwerking en de levendigheid van de stijl. Dit is wat kunst uniek maakt ten opzichte van andere menselijke bezigheden zoals ethiek, filosofie, wetenschap, geschiedschrijving en journalistiek⁴.

Bij de bespreking van het Ezra Pounds gedicht *Cantos* wijst Monroe Beardsley op de antisemitische passages en de passages die een afkeer van woekerrente uitdrukken. De antisemitische ideeën zijn goedkoop en vulgair verwoord. De ideeën over woeker daarentegen worden kracht bijgezet door sterke en ruwe beelden. Ze houden bovendien rekening met de complexiteit van het economische bestel. Beardsley was een gesofisticeerde formalist. Hij beweerde dat de enkel de esthetische manier van expressie doorslaggevend is voor de artistieke beoordeling van werken en niet de waarheid van de morele ideeën en visies die worden uitgedrukt. Deze manier van expressie bepaalt onze esthetische ervaring (Beardsley, 1958: 428).

Anderson en Dean (1998) menen dat de ethische eigenschappen enkel een indirecte invloed kunnen hebben op de artistieke waarde van een werk. Ethische eigenschappen kunnen een werk bijvoorbeeld meer of minder complexiteit en coherentie geven als een soort van neveneffect.

Een tweede argument voor gematigd autonomisme is de vaststelling dat veel werken morele gebreken hebben of ons soms zelfs afstoten, maar dat ze desondanks goede werken of zelfs meesterwerken kunnen zijn. Het meest gebruikte voorbeeld is *Triumph des Willens* van Leni Riefenstahl (cf. infra). We kunnen onze gemengde houding tegenover perfide werken heuristisch het best verklaren door het conceptueel kader van autonomisme. Er is in zulke gevallen sprake van een conflict tussen ethische en esthetische waarden, in plaats van een conflict binnen de esthetische dimensie van het werk (Ibid. p.166). Met andere woorden: het domein van het ethische en het domein van het esthetische zijn strik conceptueel gescheiden.

Autonomisten met een formalistische inslag roepen vaak de ‘esthetische attitude’ in als de juiste manier om kunst te benaderen en te appreciëren. De notie van een esthetische attitude vindt zijn oorsprong in neo-kantiaanse, formalistische interpretaties van Kants concept van ‘belangeloosheid’. Onder invloed van die interpretaties wordt de esthetische attitude

³ Beardsley, Monroe. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace and World, 1958.

⁴ Kieran, M. ‘Art, Morality and Ethics: On the (Im)Moral Character of Art Works and Inter-Relations to Artistic Value’. *Philosophy Compass* 1 (2), 2006, pp. 129–143.

gedefinieerd als een houding die afstand neemt van praktische bekommernissen, een houding van zuivere, belangeloze contemplatie.

Een juiste esthetische houding tegenover kunst lijkt evenwel verenigbaar met sommige praktische houdingen. De drang om meer kennis en inzicht te verwerven over het negentiende-eeuwse Frankrijk bijvoorbeeld bevordert juist onze esthetische appreciatie van Zola's romans in plaats van ze onmogelijk te maken. Een belangeloze houding sluit de cognitieve waarde die werken kunnen hebben uit. We kunnen bovendien kunst appreciëren die bepaalde verlangens aanspreekt. Het voelen of het inbeelden van zulke verlangens is bijvoorbeeld noodzakelijk om erotische kunst correct te appreciëren.

Andere formalisten hebben de esthetische houding gedefinieerd volgens haar juiste object, namelijk 'significante vorm'. Clive Bell introduceerde deze vrij obscure notie om erop te wijzen dat de esthetische ervaring zich zou moeten focussen op formele elementen van het werk. Bij visuele kunst bestond significante vorm louter uit het 'patroon van vorm en kleuren'. Bell had hier vooral abstracte schilderkunst als paradigma in het achterhoofd⁵. Beardsley breidde de enge visie van Bell uit door ook eenheid, intensiteit en complexiteit van 'regionale eigenschappen' (dit zijn voornamelijk expressieve eigenschappen) te incorporeren bij de esthetische dimensie van een werk⁶.

Op de notie van een esthetische houding zijn al talloze kritieken geformuleerd⁷. Zowel de notie van belangeloze contemplatie als die van significante vorm lijkt zeer veel elementen van onze appreciatie van kunst weg te laten. We zullen niet meer verder ingaan op de problemen rond deze begrippen. Ik zal ervan uitgaan dat de bovenstaande formalistische typeringen te arm zijn om onze diverse interacties en ervaringen met kunst te begrijpen⁸.

⁵ Bell, C., *Art*, New York: Capricorn Books, 1958, p. 12.

⁶ Beardsley, Monroe. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (second edition). Indianapolis, Hackett. 1981, p. 456-470.

⁷ Onder andere van George Dickie in 'The Myth of the Aesthetic Attitude' *American Philosophical Quarterly*, 1, 1964, pp. 56-65.

⁸ Radicaal of zuiver formalisme, zoals Bell aanhing, wordt trouwens nog door weinig hedendaagse filosofen verdedigd.

1.2 Moralisme en ethicisme

De belangrijkste aanhangers vandaag van een vorm van moralisme zijn Noël Carroll, Berys Gaut, Robert Stecker en Martha Nussbaum. De meest besproken vorm van moralisme in het huidige debat is ethicisme, met als voornaamste voorvechter Berys Gaut.

Ethicisme is relatief bescheiden in zijn claims over de implicaties van ethische verdiensten en gebreken in een werk. In tegenstelling tot extreme moralisten hangen ethicisten zoals Gaut een esthetisch pluralisme aan. Het is niet zo dat, zoals Tolstoy beweert, enkel en alleen de morele kwaliteiten van werken esthetische deugden zijn. De meeste moralisten geven toe dat kunst veel kunst geen morele dimensie heeft. Het zou inderdaad een categoriefout zijn om instrumentale, niet-programmatische muziek, abstracte schilderkunst, het gros van architecturale kunst, ... moreel te beoordelen. Dit wil natuurlijk niet zeggen dat morele overwegingen bij veel andere kunst, met name narratieve werken (film, literatuur,...), wel op hun plaats zijn. Bovendien is het zo dat genuanceerde vormen van moralisme de kunstwerken zelf ernstig nemen, in de zin dat ze alle facetten van het kunstwerk laten bijdragen aan de artistieke beoordeling. Gaut erkent ook dat vele andere esthetische kwaliteiten van werken doorslaggevender kunnen zijn dan de ethische.

Ethicisme wordt volgens Gaut best geformuleerd in termen van pro tanto-principes oftewel een formulering in de vorm van ‘voor zover dat’ –claims. Hij vat zijn positie als volgt samen:

“Ethicism holds that a work is aesthetically flawed in so far as it possesses an aesthetically relevant ethical flaw and aesthetically meritorious in so far as it possesses an aesthetically relevant ethical merit. The ethical flaws referred to are intrinsic ethical flaws, not the ethically bad effects that works may have on actual audiences. Intrinsic ethical flaws are ethical flaws in the attitudes that works manifest toward their subjects.” (Gaut 2007, 229)

Sommige ethische verdiensten zijn esthetisch irrelevant omdat ze niet met artistieke middelen zijn uitgedrukt. Het toevoegen van morele aforismen in het appendix van een roman, voegt niks toe aan de artistieke waarde van de roman. De meest evidente manier waarop ethische kwaliteiten van een werk esthetisch relevant kunnen zijn is door middel van de gemanifesteerde houding(en) van de kunstenaar. Als deze houding bewonderenswaardig is of getuigt van moreel inzicht, dan is het werk in dat opzicht esthetisch verdienstelijk. Ethicisme beweert dat – wanneer de esthetische relevantie gegarandeerd is – ethische verdiensten *altijd* esthetische verdiensten zijn en analoog voor ethische gebreken.

Ethicisme is in veel opzichten een aantrekkelijke positie. De morele waarheden die werken overbrengen en de artistieke kunde waarmee ze dat doen, kunnen ons bewust maken van een krachtige, morele schoonheid. Zowel de *Piëta* van Michelangelo als het schilderij 'Bathseba' van Rembrandt⁹ wekken bewondering op voor figuren die terecht bewonderenswaardig zijn. Beide werken breken op een sublieme manier met de traditie die hen voorafging. Michelangelo bijvoorbeeld stapte af van de middeleeuwse traditie die focuste op de intense gruwel van de dood van Christus. In plaats daarvan richt hij zijn aandacht op het offer dat Maria moest maken, het offer van haar zoon waarvan ze wist dat het er onvermijdelijk moest komen. Haar houding is er een van sereen verdriet en zorgzaamheid voor haar zoon. De middeleeuwse piëta's zijn veel gruwelijker in het afbeelden van het lijden van Christus en Maria. Ze beklemtonen het feit dat de erfzonde elke mens op aarde belast, inclusief de toeschouwers. Omdat bijna niemand deze strenge wereldvisie nog deelt, bezitten de middeleeuwse piëta's een zekere morele lelijkheid en ontoegankelijkheid¹⁰.

Andere voorbeelden van kunstwerken waarbij morele bewondering en sympathie een rol spelen in onze appreciatie zijn legio. Veel negentiende-eeuwse psychologisch-realistische romans halen een deel van hun literaire schoonheid uit het nobele karakter van hun hoofdpersonages. Jane Eyre uit de gelijknamige roman, Esther Summerson uit *Bleak House*, Dorothea Brooke uit *Middlemarch*, Isabelle Archer uit *A Portrait of a Lady* zijn allemaal protagonisten die een soort van moreel centrum van het verhaal vormen. De oordelen die zij vellen en de ethische inzichten die ze verwerven, zijn idealiter ook die van de lezer. Zulke personages dragen op deze manier bij aan narratieve coherentie (een artistieke verdienste), aldus de ethicisten. Werken kunnen dus artistiek beter worden door een sympathiserende of bewonderende houding aan te nemen voor moreel deugdzame personages. Dit is niet het enige aspect van morele schoonheid dat een werk kan bezitten. De kunstenaar of auteur kan ook een pro- of contra-houding aannemen tegenover instituties, praktijken, waardensystemen. *Germinal* veroordeelt de slechte behandeling van arbeiders uit de koolmijnen in het negentiende-eeuwse Frankrijk. *Women in Love* van D.H. Lawrence looft relaties tussen man en vrouw gebaseerd op seksuele aantrekking en wederzijds respect voor de autonomie van de ander.

⁹ Zie voor een uitgebreide bespreking Gaut (2007) p. 14-25.

¹⁰ Matthew Kieran maakt een uitgebreide vergelijking van een middeleeuwse piëta met die van Michelangelo in zijn *Revealing Art* (2005) Routledge, p. 169-175

De moralistische stelling dat de morele kwaliteiten van bovenstaande voorbeelden een belangrijke esthetische of artistieke verdienste vormen is zeer aannemelijk. Deze claim is in feite verenigbaar met contextualisme en zal ik in hoofdstuk 4 en 5 verder staven. Ik ga echter niet akkoord met de claim dat (esthetisch of artistiek relevante) morele kwaliteiten een werk *altijd* verbeteren. We zullen later nagaan of ethicisten didactische werken (werken die moreel goed en artistiek zwak zijn) kunnen wegverklaren. Ik zal ook aantonen dat ethische gebreken een werk niet altijd slechter maken. In die zin verdedig ik dus een vorm van contextualisme.

Wat zijn de overige argumenten voor deze ethicistische positie? Het eerste argument is een specifieke invulling van esthetisch cognitivisme. Kunstwerken, met name narratieve kunstwerken, kunnen bronnen zijn van morele kennis. Dit vermogen van werken om ons morele inzicht bij te brengen is bovendien een esthetische¹¹ verdienste. Niet alle kennis die we opdoen door middel van kunst is evenwel esthetisch relevant. Kunstwerken kunnen ons veel bijleren over historische feiten, de socio-culturele context, de specifieke gebruiken en gewoonten van volkeren, enzovoort. De *Rougon Macquart*-romans van Emile Zola bevatten enorm veel informatie over het leven in Frankrijk tijdens het Tweede Keizerrijk. Deze gedetailleerde informatie is op zich genomen weinig relevant voor de artistieke waarde van de romans. De inzichten die werken meegeven zijn esthetisch relevant en verdienstelijk wanneer ze worden overgedragen via artistieke middelen ((bvb. door rijke, gedetailleerde beschrijvingen van personages en situaties).

Esthetisch cognitivisme is volgens mij correct. De cognitieve waarde bestaat soms uit het verschaffen van morele kennis en soms uit de thematische verkenning van ethisch verdachte perspectieven. In hoofdstuk 5 zal ik de pro's en contra's van cognitivisme uitgebreid bespreken en beoordelen.

Het tweede argument voor ethicisme, het zogenaamde *merited response*-argument, is oorspronkelijk geformuleerd door Hume in zijn essay 'Of the Standard of Taste' uit 1757:

"Where vicious manners are described, without being marked with the proper characters of blame and disapprobation; this must be allowed to disfigure the poem, and to be a real deformity. I cannot, nor is it proper I should, enter into such sentiments; and however I may

¹¹ Een veelgehoorde tegenwerping is dat het bijbrengen van inzicht (of andere morele verdiensten) een *artistieke* verdienste is, maar geen esthetische verdienste. Autonomisten beweren dat moralisten zoals Gautier en Carroll de concepten 'esthetisch' en 'artistiek' vaak verwarren of onterecht aan elkaar gelijkstellen (zie bijvoorbeeld Todd (2007)). We zullen in hoofdstuk 4 onderzoeken of die kritiek terecht is.

excuse the poet, on account of the manners in his age, I never can relish the composition."
(Hume 1971: 282)

Hume wijst erop dat we niet *kunnen* meegaan in immorele affectieve responsen (*sentiments*) en indien het toch mogelijk zou zijn (als gevolg van een slecht karakter), zouden we het niet *mogen* doen. Gauts argument systematiseert de opmerkingen van Hume en vertrekt van de houding die een werk manifesteert. Deze houding manifesteert zich door de responsen die het werk voorschrijft aan het publiek. Deze voorgeschreven responsen zijn niet altijd verdiend. Als het bijvoorbeeld vanaf het begin van een detectiveverhaal al overduidelijk is wie de moordenaar is dan verdient het verhaal geen respons van spanning en nieuwsgierigheid. Soms zijn de voorgeschreven responsen ook onverdiend omdat ze onethisch zijn. De cognitief-affectieve theorie¹² over de waarde van kunst ondersteunt de esthetische relevantie van de voorgeschreven responsen. De responsen constitueren immers een cognitief-affectief perspectief op de voorgestelde gebeurtenissen. Indien de voorgeschreven responsen onverdiend (*unmerited*) zijn, omwille van hun immoreel karakter, dan is dit een esthetisch gebrek in het werk. De roman *Juliette* van de Sade bijvoorbeeld spoort aan om erotisch genot te scheppen in seksuele foltering en vernedering. Dit is een onverdiende respons omwille van ethische redenen.

Het *merited response*-argument berust cruciaal op de vooronderstelling dat responsafhankelijke, evaluatieve eigenschappen gevoelig zijn voor morele overwegingen. Begrippen zoals het grappige, het erotische, het aangename, het angstaanjagende, zijn normatieve begrippen. Ze worden gestuurd door normen die voor een deel esthetisch en voor een deel ethisch zijn (Gaut, 2007: 251). Gewetensvolle mensen beweren vaak dat racistische moppen niet grappig zijn of dat het zien lijden van anderen niet aangenaam is. Het feit dat het immoreel is om te lachen bijvoorbeeld maakt een mop (intrinsiek) minder grappig, aldus Gaut. Ethicisme is volgens hem dus ook geldig op het niveau van onze emotionele responsen.

Op deze vooronderstelling over emotionele responsen is belangrijke kritiek gekomen, vooral vanwege de contextualist Daniel Jacobson. Jacobson meent dat Gaut de notie van *merit* of verdienste te veel moraliseert: in het *merited response*-argument is er sprake van een

¹² De cognitief-affectieve theorie over de waarde van kunst stelt dat kunst bijzonder geschikt is om affectieve, emotionele kennis te bieden. Gaut geeft het volgende voorbeeld:

'We may think of the universe as devoid of transcendent meaning, but it may take Waiting for Godot to make that thought concrete and real.' (Gaut 2007: 232)

equivocatie tussen moreel verdiende en esthetisch verdiende responsen. Ik zal dit tegenargument van Jacobson later bespreken en evalueren (zie hoofdstuk 8).

Noël Carroll, die zichzelf een ‘gematigd moralist’ noemt, heeft een andere versie van het *merited response*-argument geformuleerd die bescheidener is en de vermeende equivocatie vermijdt. Een immoreel perspectief in een werk ondermijnt soms de mogelijkheid van psychologische *uptake* door een moreel sensitief publiek. Carroll geeft het voorbeeld van een roman die bewondering voorschrijft voor een sadistische kolonisator. Hij mishandelt de inheemse bevolking, ook vrouwen en kinderen, omdat hij ze als ongedierte beschouwt. De roman ondersteunt dit perspectief. De boosaardigheid van het perspectief vormt de reden waarom het werk moreel gebrekkig is, maar ook de reden waarom het publiek niet emotioneel kan reageren zoals voorgeschreven. Dit falen is een esthetisch gebrek, een defect in het ontwerp of de structuur van een werk. In dit geval is het een moreel defect in het ontwerp.

Een belangrijke assumptie van Carroll is dat het publiek moreel sensitief moet zijn. We zullen de notie van een moreel sensitief publiek kritisch evalueren in 9.5. Carroll veronderstelt ook een bepaalde invulling het esthetische. De esthetische dimensie van kunstwerken omvat ook hun ontwerp en narratieve structuur (cf. 4.1);

Een laatste argument ten slotte vertrekt van de beoordelingspraktijken van critici en het standaard vocabularium dat deze critici gebruiken. Narratieve kunstwerken worden vaak beoordeeld met behulp van termen als diepzinnig, sentimenteel, naïef, inzichtrijk, banaal, oppervlakkig, grof, enzovoort. Begrippen als ‘sentimentaliteit’ bevinden zich op de wazige grens tussen het ethische en esthetische domein terwijl ‘diepzinnigheid’ en ‘inzicht’ zich op het kruispunt bevinden van het cognitieve en esthetische domein. Als kunstkritische termen kunnen we ze conceptueel zeer moeilijk ontleden in een aparte ethische/cognitieve en een esthetische component. Kieran (2001) stelt dat deze termen in feite parameters zijn voor de intelligibiliteit van een werk. De intelligibiliteit van de ‘imaginatieve ervaring’ die kunst biedt is zowel een esthetische als een ethische waarde:

The moral features implicit in and central to the imaginative experience afforded by a work are relevant to a narrative's value as art to the extent that they undermine or promote the

*intelligibility, with respect to appropriately sensitive audiences, of the characters, events, and states of affairs as represented.*¹³

Ik denk dat concepten zoals sentimentaliteit, oppervlakkigheid, diepzinnigheid, intelligibiliteit inderdaad zowel een esthetische als ethische dimensie hebben. Deze intuïtie fundeert ook het concept van morele schoonheid, dat een belangrijk tegenvoorbeeld vormt tegen de autonomistische scheiding van ethische en esthetische waarden (zie hoofdstuk 4).

1.3 Contextualisme of immoralisme

De meest theoretisch uitgewerkte formulering van contextualisme is van de hand van Matthew Kieran in diens ‘Forbidden Knowledge: The Challenge of Immoralism’ (2003). Daniël Jacobson gaf de aanzet tot de positie met zijn ‘In Praise of Immoral Art’ (1997). Immoralisten of contextualisten stellen dat werken *soms* artistiek beter zijn doordat ze ethische verdiensten bezitten en *soms* doordat ze ethische gebreken bezitten (enkel wanneer de ethische verdiensten en gebreken esthetisch relevant zijn). Ze verdedigen dus de claim dat kunstwerken die moreel problematische perspectieven uitdrukken of verdedigen, soms juist door hun immoreel karakter beter, succesvoller of krachtiger kunnen zijn als kunst. Contextualisme is een betere term om deze positie te benoemen, aangezien bijna niemand ooit de radicaal immoralistische stelling verdedigde dat ethische defecten altijd esthetische verdiensten zijn.

Het eerste argument pro contextualisme duidt erop dat kunst soms geprezen wordt voor zijn transgressieve of subversieve kwaliteiten. Lawrence Hyman (1984) geeft het voorbeeld van Shakespeares *King Lear* waarin het gelijknamige hoofdpersonage overspel goedpraat en grove grappen maakt over de blindheid van Gloucester. Hyman stelt dat de esthetische kracht van een werk onze morele waarden en attitudes kan ondermijnen¹⁴. Een terechte tegenwerping op dit voorbeeld is dat er een onderscheid gemaakt moet worden tussen het representeren van de immorele attitudes van een personage (zoals Shakespeare met *King Lear* doet) en het

¹³ Kieran, M., ‘In Defence of the Ethical Evaluation of Narrative Art’, *British Journal of Aesthetics*, 41, 2001, p. 34.

¹⁴ Lawrence W. Hyman. ‘Morality and Literature—the Necessary Conflict’, *British Journal of Aesthetics* 24 (2), 1984, p. 149-155.

effectief delen van die attitudes door het werk zelf¹⁵. In het geval van King Lear is er geen impliciete goedkeuring bij de auteur van wat Lear allemaal uitkraamt. Eerder integendeel: Lears ondergang kan geïnterpreteerd worden als een strenge vorm van poëtische rechtvaardigheid.

Deze tegenwerping wijst er echter enkel op dat Hyman een slecht voorbeeld heeft aangehaald. Zoals we in hoofdstuk 6 zullen zien, zijn er ook talloze werken die sympathie voor moreel slechte personages willen uitlokken. Het is bovendien niet waarschijnlijk dat zo'n sympathie altijd een esthetisch of artistiek gebrek is: ze kan bijvoorbeeld bijdragen aan de verkenning van bepaalde thema's (cf. infra).

Een ander tegenargument stelt dat het in vraag stellen van sommige van onze morele principes geen (noodzakelijk) ethisch gebrek is van een werk. Dit is ten slotte waar de hele normatieve ethiek zich mee bezighoudt en het is vrij ongeloofwaardig om alle ethici als immoreel te beschouwen. Als een werk echter een immorele houding aanneemt, dan kan dit nooit een esthetische verdienste zijn (Gaut, 2005: 436). Gaut gaat er ten onrechte van uit dat het onderscheid tussen in vraag stellen en ondermijnen van morele opvattingen altijd duidelijk is. Dit lijkt eerder een kwestie van gradatie te zijn: het in vraag stellen van opvattingen is soms een belangrijke aanzet tot het verwerpen ervan. Het in vraag stellen van morele opvattingen is dus niet altijd moreel onproblematisch.

De tweede reden om voor contextualisme te kiezen is het onafscheidelijkheidsargument. Moralisten beweren dat morele fouten in een werk (die esthetisch relevant zijn) de esthetische/artistieke waarde altijd naar beneden halen. Hieruit volgt dat het verwijderen van dit moreel gebrek de esthetische waarde van het werk altijd zou verhogen. Maar dit blijkt niet te kloppen, aldus de contextualisten. Daniel Jacobson stelt het volgende:

*'The continuity of the film's political and aesthetic ideas—what might once have been called the unity of its form and content—is thus now obscured not by formalism but by moralism. (...) The moral defects of the film are not aesthetic blemishes, because they are inseparable from the work's aesthetic value.'*¹⁶

¹⁵ Gaut, B. 'Art and Ethics', in Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics* (second edition), Routledge, p. 435.

¹⁶ Jacobson (1997), 'In Praise of Immoral Art', *Philosophical Topics* 25, 1997, pp. 192-93

Triumph des Willens van Leni Riefenstahl is niet alleen een meesterwerk omwille van de formele schoonheid van sommige scènes, maar ook omwille van de continuïteit tussen de politieke propaganda en de esthetische vorm. Als we de verderfelijke propagandistische boodschap zouden veranderen in een pleidooi voor tolerantie, zou de film zijn retorische en heroïsche kracht verliezen. We zouden zelfs onmogelijk nog van hetzelfde werk kunnen spreken. Immorele kunst kan met andere woorden niet gezuiverd of ‘gesaneerd’ worden (Jacobson, 1997: 192-193).

Op zich is het onafscheidelijkheidsargument te vaag en zegt het weinig over wat de typische bijdrage is van immorele eigenschappen aan de artistieke waarde. Een betere formulering is het *integral aim*-argument¹⁷:

1. Het moreel gebrekkige referentiekader van een werk kan een integraal onderdeel zijn van het ontwerp en het doel van het werk.
2. Als een werk mede dankzij zo’n referentiekader slaagt als kunst, dan levert het morele gebrek een positieve bijdrage aan de artistieke waarde van het werk.
3. Er zijn werken die mede dankzij hun moreel gebrekkig referentiekader artistiek succesvol zijn.
4. Dus een moreel gebrek kan een positieve bijdrage leveren aan de artistieke waarde van een werk.

Een integrale eigenschap kan het best gedefinieerd worden als een eigenschap die niet kan verwijderd worden uit het werk zonder het werk zelf te vernietigen. Sommige immorele eigenschappen trekken de waarde van het werk niet naar beneden, omdat ze een essentieel onderdeel zijn van de retorische, stilistische en esthetische kwaliteiten van het werk.

Berys Gaut pleit echter voor een benadering van werken en hun ethische eigenschappen in termen van pro tanto-principes. Hij stelt dat werken zoals de *Triumph* esthetisch gebrekkig zijn voor zover ze immoreel zijn. Desondanks zou het verwijderen of ‘uitzuiveren’ van de immorele houding de film artistiek slechter maken. Deze ingreep zou immers de eenheid en coherentie die de immorele attitude aan de film geeft, vernietigen (Gaut, 2007: 60). De coherentie is echter niet meer dan een gelukkig neveneffect van de verwerpelijke attitude, aldus Gaut.

¹⁷ Het *Integral aim*-argument wordt gesystematiseerd en samengevat Stecker (2008), p. 158. Het argument zelf is afkomstig van John (2009).

Deze manier om problematische werken zoals de *Triumph* te benaderen is volgens mij niet bevredigend. Gaut probeert in feite met deze pro tanto-formulering de complexe interrelaties tussen artistieke eigenschappen enerzijds en de integrale doelen en identiteit van een werk anderzijds te omzeilen (cf. hoofdstuk 4).

Het laatste argument voor contextualisme doet – net zoals ethicisme – beroep op esthetisch cognitivisme. Het cognitief argument stelt dat immorele kunstwerken soms een inzicht kunnen verschaffen in verdachte of vreemde ethische perspectieven en daardoor beter zijn als kunst. Ik zal dit cognitief argument later uitgebreid verdedigen en de moralistische tegenargumenten proberen te weerleggen.

1.4 Anti-theoretische positie/opportunistisch moralisme

Daniël Jacobson (2005) en Eileen John (2009) pleiten voor een anti-theoretische benadering van de relatie tussen kunst en ethiek. Hoewel de anti-theoretische positie dicht aanleunt bij contextualisme, vormt ze toch een buitenbeentje in het debat. Anti-theoretici menen dat het morele karakter of de morele waarde van werken niet systematisch gerelateerd is aan de esthetische of artistieke waarde van werken¹⁸. Het (im)morele karakter kan de artistieke waarde verhogen, verlagen of soms zelfs weinig of geen invloed hebben. Er zijn met andere woorden meerdere manieren waarop ethische eigenschappen en esthetische/artistieke eigenschappen met elkaar kunnen interageren of juist niet interageren. De manier waarop dat gebeurt, wordt bepaald door de particulariteiten van het specifieke werk.

Eileen John leunt het dichtst aan bij een moralistische positie. Aangezien artistieke waarde verbonden is met onze niet-esthetische behoeften en verlangens, zoals onze behoefte aan morele waarheid, zullen de meeste mensen moreel prijzenswaardige werken het meest koesteren, stelt ze. Dit sluit echter niet uit dat morele gebreken soms de artistieke waarde van werken kunnen verhogen. Ze noemt haar positie dan ook ‘opportunistisch moralisme’ (John, 2009: 332).

De meest courante kritiek op de anti-theoretische positie is dat ze een vorm van onaanvaardbaar quiëtisme is. Het lijkt eerder op een herformuleren van het probleem dan op

¹⁸ Jacobson, D. ‘Ethical Criticism and the Vice of Moderation’, in *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, ed. Matthew Kieran, London: Blackwell, 2005.

een voorstel voor een oplossing. De positie geeft ons immers geen enkele verklaring waarom de waardere relatie tussen ethische eigenschappen en artistieke eigenschappen geïnverteerd is bij sommige werken en standaard bij andere¹⁹.

2. Het intrinsieke probleem versus het causale probleem

2.1 Plato en de wenende dichters

De relatie tussen kunst en ethiek is door de enorme diversiteit van beide domeinen een zeer complexe aangelegenheid. Het is daarom nuttig om binnen het complexe debat over ethiek en kunst bepaalde problemen af te lijnen. Het eerste probleem is historisch gezien het meest besproken en controversiële en behandelt de causale effecten van kunst op ons gedrag, onze persoonlijkheid en op de maatschappij. Plato was de eerste filosoof die waarschuwde voor de gevaren van kunst in de dialogen *Ion* en in zijn *Republiek*. Plato richtte zijn pijlen vooral op de mimetische kunsten en de poëzie in het bijzonder. Griekse heldendichten (zoals de *Ilias* van Homerus) werden traditioneel voorgedragen door performer-acteurs die vaak hun emoties de vrije loop lieten. Socrates maakt de volgende bedenking over een dichter in de dialoog *Ion*:

"Socrates: Daar staat hij dan op een offerfeest of een festival in opgesmukte kledij, versierd met gouden kransen, en hij begint te wenen hoewel hij niets van zijn opsmuk verloren heeft. Of hij deinst met angst terug in de aanwezigheid van meer dan twintigduizend vriendelijke mensen, terwijl niemand hem kwaad wil doen of hem wil bestelen. Zullen we van zo iemand beweren dat hij bij zijn verstand is? Ion: Dat zal ik nooit doen, Socrates, op mijn erewoord. Wat je zegt is helemaal waar. Socrates: Welnu, besef je dat je dezelfde effecten bij de meesten onder de toeschouwers teweegbrengt?"

Ion: Ja, inderdaad, ik weet het maar al te goed. Als ik naar beneden kijk vanop het podium, zie ik ze telkens opnieuw huilen en gekwelde gezichten trekken, omdat ze getroffen zijn door verwondering over de verhaalde gebeurtenissen. " (Plato, *Ion*, 535 d–e, mijn vertaling van Engels citaat²⁰)

¹⁹ Kieran (2006), p. 138

²⁰ Plato, *The Collected Dialogues*, eds. Edith Hamilton and Huntington Cairns, Princeton: Princeton University Press, 1961, p. 943.

Mimetische kunst pleegde volgens Plato een dubbele aanslag op de rede. Ten eerste omdat ze ervoor zorgde dat irrationele emoties de rede overheersten. De dichters spoorden het publiek aan om zich te identificeren met slechte rolmodellen. Identificatie, het bijna letterlijk iemand anders worden, was voor Plato sowieso verdacht omdat het de persoonlijkheid destabiliseerde. De tweede aanslag bestond erin dat mimetische kunst slechts schijnkennis (*doxa*) opleverde over nabootsing van de particuliere verschijnselen, die op zich al ‘schaduw’ zijn van de eeuwige Vormen. Met andere woorden mimetische kunst destabiliseert de rede en levert nutteloze, particularistische kennis op, aldus Plato. Plato’s kritiek was belangrijk omdat ze gericht was op een van de fundamenteën van de Griekse cultuur: Homerische poëzie werd immers bij de Grieken van kinds af onderwezen. Het debat over kunst en ethiek werd de eeuwen daarna bepaald en gestuurd door Plato’s afwijzing van de dichtkunst. Als reactie kwamen er later humanistische en utopische stromingen die de heilzaamheid van kunst centraal stelden. In de 20^{ste} en 21^{ste} eeuw kregen Plato’s ideeën een verre echo in de vele – meestal conservatief geïnspireerde – kritieken op de talrijke, expliciete afbeeldingen van seks en geweld op televisie. De vrees van moderne cultuurpessimisten was en is dat beïnvloedbare individuen gedrag dat ze op het scherm zien, zullen imiteren.

Minstens zo invloedrijk als de waarschuwingen van Plato, is de humanistische stroming die geloofde in het vermogen van kunst om mensen te verfijnen en moreel te verbeteren. Narratieve kunstwerken kunnen ons karakter verbeteren en onze morele gevoeligheid verhogen. Dit humanisme had in de 19^{de} eeuw veel aanhangers (Philip Sidney, Leo Tolstoj, John Ruskin, Henry James en Matthew Arnold) en ook vandaag nog verdedigen veel filosofen deze visie (Martha Nussbaum, Marcia Eaton)²¹.

Platonisme en humanisme richten hun aandacht voornamelijk op de maatschappelijke effecten van kunst. Deze causale kwestie – de psychologische en maatschappelijke effecten – moet volgens Gaut gescheiden worden van de intrinsieke kwestie (Gaut, 2007: 12). Deze laatste betreft enkel de (on)juistheid van de praktijk van ethische kunstkritiek. In onze artistieke beoordeling mogen we enkel kijken naar de intrinsieke eigenschappen van het werk en deze kunnen esthetisch, moreel en/of cognitief zijn. Een voorbeeld van een intrinsieke morele

²¹ Zie bvb. Nussbaum, Martha, *Love’s Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York: Oxford University Press, 1990.

eigenschap is de gemanifesteerde houding van de kunstenaar. Deze houding bepaalt het morele karakter van een werk:

“A fourth issue concerns whether there is an intrinsic relation between art and morality. Is it the case that the ethical goodness of the attitudes, if any, manifested in a work of art contributes towards its aesthetic value? This question is distinct from the causal issue; for that question is one about the moral causal effects of (some) art on its actual audience: as such, its answer must draw on empirical psychological and sociological investigations. The intrinsic question, in contrast, is not about the effects of art, but about an internal relation of the aesthetic to the moral domains: does the moral value of works condition their aesthetic value? (Ibid.)

Welke houding de kunstenaar juist in zijn werk legt, is soms moeilijk eenduidig te bepalen. De gemanifesteerde houding kan ambigu of ironisch bedoeld zijn. Dit is het voornaamste interpretatieve probleem binnen het debat over kunst en ethiek (cf. hoofdstuk 3).

2.2 Idiosyncratische effecten

Berys Gaut geeft een aantal redenen waarom de intrinsieke relatie tussen kunst en ethiek een geschikter en relevanter onderwerp is voor de filosofische esthetica. Ten eerste vormen de causale gevolgen van kunst in de eerste plaats een empirisch probleem dat behandeld moet worden door psychologen en sociologen. Ten tweede zijn de effecten van kunstwerken op toeschouwers zeer divers en idiosyncratisch: ze kunnen het resultaat zijn van verkeerde interpretaties (bijvoorbeeld *Triumph des Willens* zien als *cinéma vérité*), van een abnormale psychologie bij de toeschouwers (sadistisch genot scheppen in aanrandingsscènes) of van een specifieke sociopolitieke context (een emancipatorisch werk in Iran kan reacties van woede uitlokken). Hoewel Gauts ethicisme deze complexe, empirische problemen grotendeels wil negeren, volgen uit zijn theorie enkele implicaties over de effecten op een normatief bepaald publiek.

We spreken van een normatief omschreven publiek omdat de toeschouwers het werk min of meer correct moet interpreteren en de communicatieve doelen van het werk moeten begrijpen. Een correcte interpretatie houdt in dat het publiek de genre- en stijlconventies snapt, dat het gevoelig is voor alle esthetische eigenschappen van het werk en dat het zich in zijn responsen deels laat leiden door morele overwegingen (Gaut, 2007: 11-12). Als het publiek

deze eigenschappen bezit kan het soms belangrijke (morele) inzichten verwerven. Dit is enige wat ethicisme beweert over de gevolgen van kunst:

“However, even these limited implications for audiences, specified in aesthetic normative terms, do not guarantee that such audiences will take any moral lessons learned or moral feelings prescribed by the work and apply them to the real world, and therefore be morally improved in their real-world actions.” (Gaut 2007, p. 12)

Het is inderdaad zo dat niets garandeert dat toeschouwers of lezers de morele inzichten die ze verwerven door kunstwerken ook zullen toepassen in hun eigen leven. Dit is nochtans wat veel humanisten geloofden en sommige moralisten nog altijd geloven. De humanistische stroming die vandaag nog aanhangers kent, draagt morele opvoeding die kunst kan bieden, hoog in het vaandel. Dit geloof in de opvoedende, stichtende kracht van kunst is door veel autonomisten en andere critici ondermijnd. Veel critici zijn sceptisch over de causale impact van kunst en representaties: ze menen dat veel humanisten die impact overschatten. Bovendien is er altijd de vrees dat humanisme uiteindelijk zal omslaan in didacticisme en dat de verplichte, educatieve waarde van kunstwerken andere esthetische merites zal verdringen. Moralistische verdedigers van de stichtende waarde van kunst, zoals Martha Nussbaum en Marcia Eaton, worden vaak bekritiseerd omwille van hun (vermeende) esthetische ongevoeligheid. Ze laten de evaluatieve ruimte te veel domineren door morele waarden en zien bijgevolg literatuur te veel als toegepaste moraalfilosofie. Deze grotendeels terechte scepsis en kritiek tegenover humanisme is volgens mij de reden waarom hedendaagse filosofen zich meestal niet bezighouden met de effecten van kunst op het gedrag van toeschouwers.

2.3 Grote en kleine gevolgen

Causale overwegingen over kunst zijn in feite belangrijker dan Gaut wil toegeven. Ze vormen een deel van de motivatie achter het cognitief argument en het *merited response*-argument (cf. infra). Het morele karakter van de (ideale) toeschouwer speelt altijd een impliciete rol in onze redeneringen over de ethische waarde van kunst. Zowel ethicisten als humanisten gaan er bijvoorbeeld van uit dat onze emotionele reacties op kunst (en representaties in het algemeen) revelerend zijn voor ons karakter. De reden waarom moralisten immorele werken veroordelen is dat ze soms ziekelijke fantasieën opwekken bij het publiek en de toeschouwer zo moreel desoriënteren (cf. Plato). De psychologische effecten van werken zijn meestal minder

uiteenlopend en onvoorspelbaar dan Gaut beweert. Hierdoor zijn ze dus geschikter om het onderwerp te zijn van filosofische discussie.

Welke gevolgen van kunst zijn nu relevant voor het filosofisch probleem dat we willen behandelen? We kunnen om die vraag te beantwoorden een nuttig onderscheid invoeren, afkomstig van Robert Stecker (2005), tussen enerzijds de micro-consequenties en anderzijds de macro-consequenties van een werk. De micro-consequenties ontstaan door de imaginatieve betrokkenheid van het publiek bij het werk. De exacte consequenties op het *gedrag* van alle toeschouwers, het vermogen om ze aan te sporen tot geweld of liefdadigheid bijvoorbeeld, zijn te complex en te uiteenlopend om filosofische speculatie toe te laten. De psychologische micro-consequenties, bijvoorbeeld het cultiveren van moreel begrip bij het publiek, zijn wel cruciaal voor het toekennen van morele kenmerken aan een werk en dus relevant voor de artistieke beoordeling. Onze overwegingen in verband met het (ideale) morele karakter van de toeschouwer en de *common sense*-opvatting dat onze imaginatieve ervaringen met kunst (vooral literatuur) *een* impact kunnen (en soms moeten) hebben, minstens op onze opvattingen²², wijzen op die relevantie.

Kunstwerken kunnen bijvoorbeeld onze attitudes en opvattingen versterken. Om het met de woorden van Nietzsche te zeggen: kunst en literatuur ‘helpen ons te worden wat we al zijn’. Mensen met transgressieve verlangens kunnen door een artistiek dieet van de Sade, Henry Miller en John Wilmot versterkt worden in die verlangens. Lezers wier moreel zintuig beter ontwikkeld is, kunnen meer overtuigd raken van het categorisch karakter van moraliteit door romans te lezen die ethische thema’s verkennen. Het is dus meestal zo dat mensen werken opzoeken die in de lijn liggen van hun interesses, karakter en preferenties, inclusief hun morele karakter en preferenties. Dit is een van de redenen waarom scepsis over het vermogen van kunst om ons op te voeden of te veranderen soms op zijn plaats is.

De macro-consequenties van kunstwerken zijn veel moeilijker in te schatten dan hun micro-gevolgen. Vaak zijn ze ook onbedoeld. Goethe had nooit kunnen voorzien dat *De jonge Werther* een golf van zelfmoorden zou veroorzaken in Duitsland. Salman Rushdie had

²² Dit is de reden waarom censuur en schandalen een constante zijn gebleven in de geschiedenis. De vrees van censors is meestal gericht op de negatieve invloed van seksueel expliciete, gewelddadige en subversieve representaties, teksten, etcetera. Het geloof in de effectieve impact van kunst (hoe groot blijft moeilijk te onderzoeken) fundeert ook voor een stuk het cognitief en *merited response*-argument.

evenmin kunnen voorspellen dat de ayatollah een fatwa over hem zou uitspreken omwille van zijn *Duivelsverzen*.

Emancipatorische werken zoals naturalistische romans en sommige filmdocumentaires hebben soms wel bedoelde macro-gevolgen. Het ultieme doel van zulke werken is het verhelpen en bestrijden van de wantoestanden die worden afgebeeld. De vraag is in hoeverre die gevolgen relevant zijn voor hun artistieke waarde of verdienste. De sensibilisering bij het publiek is een artistieke verdienste, aangezien ze intern verbonden is met de esthetische appreciatie van het werk. De maatschappelijke rimpelingen die zulke werken veroorzaken, zijn grote morele verdiensten, maar artistiek of esthetisch irrelevant.

2.4 Het ruimer debat: de waarde(n) van kunst

Het onderscheid tussen macro- en microconsequenties van kunstwerken sluit in feite aan bij de discussie over de fundamentele waarde van kunst. Wat kunst psychologisch en maatschappelijk teweegbrengt is op het eerste zicht relevant voor ons waardeoordeel.

Er wordt meestal een klassiek onderscheid gemaakt tussen de intrinsieke en de instrumentele waarde van werken. Ik kan Bachs cellosuites opzetten omwille van hun instrumentele waarde: omdat ze mij kunnen opbeuren of omdat ze de grasmaaier van mijn buurman overstemmen. Als iets enkel instrumentele waarde bezit, dan impliceert dit de vervangbaarheid ervan: andere dingen kunnen dezelfde functie vervullen (bvb. een wandeling om me op te beuren of een luide televisie om de grasmaaier te overstemmen).

De intrinsieke waarde die een werk kan bieden heeft volgens Matthew Kieran betrekking op de imaginatieve ervaring die ze biedt. Die ervaring kan mooi, aangenaam, inzichtelijk of diepzinnig zijn. De specifieke, esthetische ervaring die een kunstwerk biedt, is niet vervangbaar door een andere ervaring (bvb. de hallucinogene ervaring die drugs veroorzaken). Neem het muziekstuk ‘Adagio for Strings’ van Samuel Barber. Deze compositie drukt op een zeer eigen manier de emotie van melancholisch verdriet en aanvaarding uit. Er zijn andere werken die een gelijkaardige emotie uitdrukken, maar niet op de zeer specifieke manier waarop ‘Adagio van Strings’ dat doet: de interrelaties tussen de artistieke vorm en de uitgedrukte melancholie zijn uniek²³.

²³ Het voorbeeld is afkomstig uit Kieran, M., ‘The Value of Art’ in *The Routledge Companion to Aesthetics* (second edition), Routledge, eds. Berys Gaut en Dominic McIver-Lopes, 2005, p. 293-4

Robert Stecker ontkent, mijns inziens terecht, dat kunstwerken *qua* kunst uitsluitend intrinsieke waarde bezitten. De stelling dat kunst enkel intrinsieke waarde heeft, is een verouderde stelling verbonden met een al even gedateerd estheticisme. Het credo ‘kunst omwille van de kunst’ concipieerde kunst als een autonome institutie en praktijk, afgeschermd van andere maatschappelijke domeinen en afgeschermd van onze niet-artistieke behoeften. Aanhangers van een dergelijk estheticisme doen daarmee onrecht aan het feit dat kunst essentieel een culturele praktijk is, een praktijk die altijd in een complexe sociale, politieke en rituele context ontstaat.

Kunstwerken *qua* kunst bezitten ook een inherente waarde, een subcategorie van instrumentele waarde²⁴. Er zijn twee soorten instrumentele waarde. Sommige dingen hebben een *zuiver instrumentele* waarde (geld bvb.): we waarderen ze enkel als middelen om een bepaald doel te realiseren. Bovendien is hun relatie tot die doelen extern: ze bepalen niet de aard van de doeleinden die ze realiseren. Andere zaken hebben een *inherente waarde*: ze zijn ook middelen tot het realiseren van waardevolle doelen, maar bepalen mee de aard van die doelen. Ze constitueren die doelen, ze zijn er een integraal onderdeel van. Het plezier dat we uit het beoefenen of bekijken van sport halen bijvoorbeeld, kunnen we niet specificeren los van de objecten en activiteiten die ze inhouden. Zo ook bij kunst, stelt Stecker: als we kunst waarderen omwille van de ervaringen die ze biedt, dan waarderen we het omwille van de doeleinden die kunst realiseert. Dit is de achterliggende gedachte achter esthetisch cognitivisme, de idee dat kunst ons op een levendige, niet-abstracte manier bepaalde inzichten kan verschaffen.

Deze gematigd instrumentele opvatting over artistieke waarde is niet implausibel omdat de instrumentele waarde niet zuiver utilitair is (cf. voorbeeld grasmaaier). De instrumentele waarde wordt geconstitueerd door de imaginatieve ervaring die kunst biedt en de reflectie waartoe die ervaring vaak aanleiding geeft. De reden waarom ik hierop de nadruk leg, is dat deze reflectie belangrijk is om cognitieve waarde van immorele werken te verantwoorden (cf. *infra*).

²⁴ Stecker, R., *Artworks: Definition, Meaning, Value*, Pennsylvania State University, 1997. Ik sluit hiermee niet uit dat werken ook kunsthistorische waarde (origineel, vernieuwend, invloedrijk zijn,...) kunnen hebben of extrinsieke waarden (bronnen vormen van historische, archeologische, antropologische, sociologische, ... kennis).

2.5 Conclusie

Zowel Plato, de humanisten als latere cultuurpessimisten zijn in de eerste plaats bekommerd om de effecten van kunst op ons (morele) gedrag en op de maatschappij. In het huidige debat ligt de focus meer op de intrinsieke morele eigenschappen van een werk, zoals de houding die het manifesteert. De centrale vraag binnen het debat is hoe en wanneer die intrinsieke eigenschappen bijdragen (of afdoen) aan de esthetische en artistieke waarde van een werk.

De meeste filosofen (waaronder Gaut) distantiëren zich van claims over de empirische effecten van kunst omdat deze effecten complex, onvoorspelbaar en soms idiosyncratisch zijn. In deze thesis zullen we ons grotendeels beperken tot de intrinsieke kwestie, maar ook oog hebben voor de psychologische micro-consequenties van kunst. Daarnaast zullen we ook kort de invloed van kunst op onze morele persoonlijkheid behandelen (hoofdstuk 10).

De aandacht voor de effecten op onze morele psychologie in deze thesis hangt samen met een bepaalde opvatting over de waarde van kunst. Ik meen samen met Robert Stecker dat kunst in een belangrijk opzicht een soort van instrumentele/inherente waarde bezit. We waarderen kunst in de eerste plaats om de imaginatieve ervaring die ze biedt en wat die ervaring teweegbrengt (bijvoorbeeld ethische reflectie). Het is niet zo dat kunst uitsluitend intrinsieke waarde heeft zoals sommige estheticisten beweren.

We hebben in dit hoofdstuk het precieze domein van ons filosofisch onderzoek kunnen bepalen. Nu is het tijd om te bepalen wat de intrinsieke morele eigenschappen van kunstwerken juist inhouden. Met andere woorden: wat is het object van onze beoordeling wanneer we stellen dat een werk (im)moreel is?

3. Het morele karakter van een kunstwerk

3.1 Het brandpunt van ethische kritiek

“You have to be an artist and a madman, a creature of infinite melancholy, with a bubble of hot poison in your loins and a super-voluptuous flame aglow in your subtle spine (oh, how you have to cringe and hide!), in order to discern at once, by ineffable signs—the slightly feline outline of a cheekbone, the slenderness of a downy limb, and other indices which

despair and shame and tears of tenderness forbid me to tabulate—the deadly little demon among the wholesome children; she stands unrecognized by them and unconscious herself of her fantastic power.”

(fragment uit *Lolita* van Vladimir Nabokov)

In het recente debat over kunst en ethiek wordt er opvallend weinig aandacht besteed aan de precieze karakterisering van het morele karakter van het werk. Meestal wordt ervan uitgegaan dat het morele karakter bestaat uit de attitudes en responsen die een werk voorschrijft. De meeste theoretici laten in het midden of deze attitudes en responsen toebehoren aan de echte auteur, een hypothetische auteur of een ideaal, volledig geïnformeerd publiek. Gaut benadrukt de ‘gemanifesteerde attitudes’ van de kunstenaar om het moreel karakter van het werk te typeren:

“I construe intrinsic ethical value in terms of the ethical features of the attitudes that the artwork manifests. The notion of an attitude should be understood broadly here, to cover not just characteristically affective states, such as showing disgust towards or approval of the characters, but also to cover more purely cognitive states, such as presenting characters in such a way as to imply judgments about their being evil, good, inspiring and so on. Thus in assessing the ethical value of art we are assessing the ethical quality of the point of view, cognitive and affective, that it takes towards certain situations. (...) In considering the intrinsic issue, then, it is ethical qualities of manifested attitudes that are relevant. (Gaut, 2007, p. 9-10)

Radicale autonomisten stellen dat de morele beoordeling van kunstwerken enkel metaforisch is omdat we enkel over intenties, motieven en handelingen van personen rationele, morele oordelen kunnen vellen. Indien we de morele beoordeling van kunst letterlijk zouden interpreteren, zouden we een soort categoriefout begaan. Dingen zonder mentale eigenschappen of kwaliteiten, zoals boeken, schilderijen, artefacten en films, vormen geen legitiem object van ethische kritiek.

Het vrij evidente antwoord hierop is dat aan werken dikwijls verschillende expressieve kwaliteiten en handelingen worden toegeschreven. Een werk kan bijvoorbeeld diepzinnig, somber, sereen, vrolijk of sentimenteel zijn. Deze kritische termen zijn niet metaforisch bedoeld, omdat de kwaliteiten die ze beschrijven het resultaat zijn van – meestal intentionele – artistieke handelingen. Deze artistieke handelingen zijn wel degelijk het legitieme object

van ethische kunstkritiek²⁵. Dit is equivalent aan de bewering dat het de attitudes van de ‘gemanifesteerde kunstenaar’²⁶ zijn die het intrinsiek moreel karakter van een werk bepalen (Gaut 2007, p. 72).

De gemanifesteerde kunstenaar staat meestal los van de echte auteur en diens levensloop. Het feit dat Tolstoy een buitenechtelijke zoon had die hij als vuilnis behandelde, is irrelevant voor de esthetische beoordeling van *Anna Karenina*. Biografische feiten over kunstenaars kunnen wel relevant zijn voor de interpretatie van hun werk. Het feit dat de Sade prostituees mishandelde, is belangrijk voor de interpretatie van zijn boeken, omdat het erop wijst dat de pro-attitude die de verteller heeft tegenover seksuele decadentie en foltering niet ironisch bedoeld is. Omgekeerd is het feit dat Vladimir Nabokov geen pedoseksuele neigingen had een reden om vraagtekens te zetten bij een interpretatie van *Lolita* als een emancipatorische roman voor pedoseksuelen.

Biografische feiten zijn echter nooit zo bepalend of doorslaggevend voor het moreel karakter als de intrinsieke morele eigenschappen van het werk. Kunstenaars kunnen altijd alter ego’s creëren wier karakter beter of slechter is dan hun echte karakter. Het moreel karakter van een werk wordt evenmin volledig bepaald door de intenties die de kunstenaar heeft op het moment waarop hij het creëert. Een auteur kan zich niet bewust zijn van bepaalde vooroordelen die in zijn werk vervat zitten. Veel eigenschappen van een werk kunnen bovendien onbedoeld zijn of een auteur kan simpelweg falen in zijn intenties. Bret Easton Ellis had de bedoeling om in zijn boek *American Psycho* de moorden van een New Yorkse yuppie als hilarisch voor te stellen, maar lokte in plaats daarvan enkel walging uit bij zijn lezers.

Mary Devereaux (2004) hanteert een concept dat gelijkaardig is aan Gauts ‘gemanifesteerde kunstenaar’. Voor Devereaux zou de ethische beoordeling van literatuur zich moeten focussen op het karakter van de ‘*posited author*’ of gepostuleerde auteur (PA)²⁷. De PA verschilt uiteraard van de echte, historische auteur, maar ook van de verteller (bvb. Ismaël uit *Moby*

²⁵ Voor een uiteenzetting van de expressietheorie in termen van artistieke handelingen zie Sircello, Guy, “Expressive Properties of Art”, in Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, 3rd edition., Philadelphia: Temple University Press, 1987. Dit handelingsparadigma impliceert geen onhoudbaar intentionalisme volgens Gaut zoals sommige autonomisten beweren.

²⁶ Gaut gebruikt bewust niet de term *implied author* afkomstig van Wayne Booth. De *implied author* is een tweede zelf, een fictionele *persona* die de auteur creëert. Booth meent dat discrepanties tussen de *implied author* en het karakter van de echte auteur *nooit* relevant zijn, terwijl Gaut denkt dat ze dat soms wel zijn.

²⁷ Nehamas (1981) heeft een gelijkaardige theorie geformuleerd.

Dick). De PA is evenmin hetzelfde als Booths *implied author*, opgevat als de gefictionaliseerde versie van de echte auteur. Devereaux omschrijft de gepostuleerde auteur als een construct van de lezer zelf. Het concept van een gepostuleerde auteur vormt een noodzakelijke voorwaarde om literaire werken zinvol te interpreteren. De gepostuleerde auteur is de literaire schepper, de overkoepelende intelligentie die achter het boek schuilgaat²⁸. De PA wordt voorondersteld door de activiteit van het lezen zelf, aangezien een literair werk een product is met een ontwerp en een doel. Devereaux legt dus meer nadruk op de lezer dan Gaut om het morele karakter van een werk te bepalen.

3.2 De verleidingsstrategie

Devereaux en Gaut beklemtonen dat de gepostuleerde auteur of de gemanifesteerde kunstenaar en diens attitudes het brandpunt vormen van de ethische beoordeling van kunst. De personages in een fictioneel werk vormen niet de ultieme vertolker van het morele karakter van het werk. Er bestaan talloze narratieve werken waarin perfide personages beschreven worden zonder dat we moeten besluiten dat het werk zelf even perfide is. *Paradise Lost* van Milton zien we dat Satan een hoogmoedig en arrogant wezen is, maar de gepostuleerde auteur veroordeelt deze karaktereigenschappen uiteraard. Kinderliteratuur en pulpfictione portretteren ook vaak slechteriken en veroordelen ze tegelijk op een impliciete manier door ze als karikaturale of vlakke karakters af te beelden. Interessanter wordt het wanneer we beginnen te sympathiseren met dubieuze personages die psychologische complex zijn. Gauts concept van de gemanifesteerde auteur laat toe dat een werk een goed moreel karakter heeft, ook al lokt het op een aantal plaatsen sympathie uit voor moreel bedenkelijke personages. Auteurs kunnen een *seduction strategy* of ‘verleidingsstrategie’ gebruiken meestal door een onbetrouwbare verteller te creëren waardoor onze sympathie ongegrond wordt. De roman *Lolita* van Vladimir Nabokov is een voorbeeld van een werk waarin deze techniek gehanteerd wordt²⁹. Het verhaal gaat over een professor Humbert Humbert die verliefd wordt op Dolores, de 13-jarige dochter van zijn hospita. Het boek wordt retrospectief verteld door Humbert zelf die, zeker in de eerste helft van het boek, een egocentrisch perspectief heeft en zijn eigen verlangens projecteert op Lolita. Humbert kijkt met een mengeling van nostalgie en berouw terug op zijn ‘romance’ met Lolita. Humbert komt over

²⁸ Devereaux, Mary, ‘Moral Judgments and Works of Art: The Case of Narrative Literature’, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62, 2004, pp. 3–11.

²⁹ Nabokovs boek wordt uitgebreid besproken door Gaut in diens *Art, Emotion and Ethics* (2007), pp. 194-202.

als een charmant en intelligent personage door zijn sublieme proza en gevoel voor humor. Hij stelt zijn liefde voor Lolita voor als oprecht, onschuldig en vaderlijk. Geleidelijk aan gaat hij meer gebukt onder een zwaar schuldbesef³⁰, al komt dat in het begin van de roman maar occasioneel naar boven. Doorheen Nabokovs roman zitten een aantal subtiële indicaties waaruit blijkt dat Humbert een onbetrouwbare verteller is, die de feiten regelmatig verdraait in zijn voordeel. Dit is volgens Gaut een reden om aan te nemen dat Nabokov een verleidingsstrategie gebruikt. De roman verleidt de lezer om het immorele perspectief van een pedofiel in te nemen of er op zijn minst mee te sympathiseren. De inconsistenties in Humberts verhaal en zijn tegenstrijdige emoties verhullen de manier waarop hij de kidnapping en het misbruik van Lolita tracht te rationaliseren.

Gauts interpretatie van *Lolita* is voor een deel juist. Het feit dat Humbert een onbetrouwbare verteller is en dat Nabokov dit via subtiële hints meermaals laat blijken, wijst inderdaad op het hanteren van een soort verleidingsstrategie. De gemanifesteerde kunstenaar heeft dus wat dat betreft een bewonderenswaardige houding, om de termen van Gaut te gebruiken. Maar we kunnen *Lolita* niet zonder meer als een moreel onproblematische roman beschouwen. Het feit dat Humbert Humbert zo'n begaafde schrijver is, zoveel charme en humor bezit zorgt voor sympathie en begrip bij de lezer. Die sympathie zouden we in het echte leven absoluut ontoelaatbaar achten vermits we pedofielen vaak als de meest seksueel en moreel ontaarde mensen beschouwen die er zijn. Nabokov gebruikt dus immorele middelen (uitlokken van sympathie, begrip voor Humbert) om een moreel punt te maken, namelijk dat Humbert de weerzinwekkende karakter van zijn daden verbergt door zelfbedrog, verdraaiingen en leugens. Of in een alternatieve, meer gewaagde interpretatie gebruikt hij immorele middelen en technieken om de morele ambiguïteit van Humbert of pedofielen in het algemeen te tonen.

Lolita is wellicht een uitzonderlijk werk. Vermoedelijk wordt de verleidingsstrategie niet zo courant gebruikt wordt binnen de narratieve kunst als Gaut doet uitschijnen. Andere werken zoals de tv-serie *The Sopranos* en films zoals *A Clockwork Orange* slagen er eveneens in om sympathie voor dubieuze protagonisten bij het publiek op te wekken³¹, zonder dat er een duidelijke veroordeling van die sympathie is bij de auteur. Het lijkt iets te gemakkelijk om

³⁰ Gaut meent dat Nabokov ook de *ethical journey*-techniek hanteert. Hij toont hoe in de latere hoofdstukken hoe Humbert steeds meer tot inzicht en schuldbesef komt van de nefaste impact van zijn misbruik op Lolita's verdere leven.

³¹ De futuristische, komische setting van de film creëert een psychische afstand zodat we Alex' gedrag minder veroordelen (cf. infra H6).

altijd een overkoepelende, moraliserende stem te postuleren in de vorm van de gemanifesteerde kunstenaar.

3.3 Morele ambiguïteit en complexiteit

Narratieve kunstwerken zoals literaire werken en films hebben over het algemeen een complexe structuur. De pro- of contra-attitude die een werk manifesteert tegenover een personage, een morele situatie of probleem kan genuanceerd, dubbelzinnig, veranderlijk of ironisch bedoeld zijn. Het lijkt mij nuttig om een onderscheid te maken tussen *lokale* en *globale* ethische defecten. Het uitlokken van sympathie voor Humbert is een lokaal ethisch gebrek (mede omdat de sympathie soms plaatsmaakt voor walging). Een ander voorbeeld zijn de antisemitische passages in de gedichtencyclus *Cantos* van Ezra Pound. Het zijn lokale gebreken omdat ze niet noodzakelijk de globale attitude van een werk typeren of bepalen. Het uitnodigen tot een immoreel perspectief doorheen heel het werk is een globaal ethisch defect. De romans de Sade bijvoorbeeld sporen constant aan om te genot te scheppen in seksuele ontarding.

Het bepalen van het globale morele karakter vergt een zorgvuldige en nauwgezette interpretatie. Zoals *Lolita* aantoont moeten we niet te haastig of kortzichtig zijn in het veroordelen van een werk. We moeten evenmin proberen alle morele defecten weg te vegen zodra we een aanwijzing hebben dat de globale attitude goed is. Dit is een val waar veel moralisten in trappen. Noël Carroll ziet bijvoorbeeld niet in waarom de *Ilias* een moreel dubieus werk is³². Hij verwijst daarbij naar Homerus' afkeuring van de overdadige wraak van Achilles. Volgens Carroll is het niet zo dat Homerus de krijgersmoraal, gecentreerd rond eer en roem, zonder meer ondersteunt in de *Ilias*. Desalniettemin is het opvatten van de *Ilias* als een literair werk met een moreel neutrale of bewonderenswaardige houding een onhoudbare interpretatie. Gegeven de cultuurhistorische context waarin Homerus leefde, is het onwaarschijnlijk dat hij dezelfde afkeuring voelde voor de Griekse heldenmoraal als de moderne lezer. Bovendien is er bijna geen enkel personage in de *Ilias* dat eer en roem op het slagveld niet als het hoogste goed beschouwt. Paris is de enige uitzondering en die wordt consequent als een slappeling en lafaard afgeschilderd.

³²Carroll, N.(2006), Ethics and Aesthetics: Replies to Dickie, Stecker and Livingston, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 46, No. 1.

Bij veel narratieve werken is het geen sinecure om hun globale morele karakter te bepalen. *A Clockwork Orange* van Kubrick is een goed voorbeeld van een werk met lokale morele defecten en een globale attitude die eerder *non-judgemental* is. De lokale morele defecten zijn de scènes waarin we worden uitgenodigd om mee te gaan in Alex' perverse fantasieën over geweld en de scènes waarin zijn gewelddaden als komisch en esthetisch elegant worden voorgesteld. Nergens in de film is er een impliciete afkeuring van Alex' ziekelijke gedrag, maar het is op zijn minst twijfelachtig of de film in zijn geheel Alex' dweperij met geweld ondersteunt. Alex is gewoon wat hij is: hij heeft uit vrije wil voor het kwade gekozen en kan niet bekeerd worden. Zijn gedrag kan geconditioneerd worden, maar zijn immorele essentie blijft onveranderd. De echte Kubrick keurde zinloos geweld waarschijnlijk af, maar de houding van de film (die van de 'gemanifesteerde Kubrick') is er een van afstandelijk pessimisme over onze gewelddadige natuur.

Uiteraard kan je het oneens zijn met mijn interpretatie van Kubricks film. Sommigen zullen van oordeel zijn dat de film een globale immorele houding heeft, anderen zullen beweren dat het de bedoeling van Kubrick was om ons te wijzen op de gevaren van de verheerlijking van geweld in films. Dit wijst op een belangrijk interpretatief probleem: het is niet altijd duidelijk wat het morele karakter van kunstwerken precies is, welke morele visies ze propageren of impliciet vooronderstellen. Herman Melvilles roman *Benito Cereno* over een slavenopstand op een Spaans schip kan geïnterpreteerd worden als een racistisch boek of een boek dat op zijn minst geen veroordelende houding heeft tegenover racisme. Babo, het brein achter de slavenopstand, wordt volgens één lezing als de belichaming van het kwaad geportretteerd en volgens een alternatieve lezing als een tragische held. Een andere mogelijke interpretatie is dat de roman op deze manier de morele ambiguïteit van de situatie laat zien waarin de Spanjaarden en de zwarte slaven zich bevonden (Hamilton, 2003: 48). Voor elk van deze lezingen en interpretaties valt er iets te zeggen.

Het feit dat meerdere interpretaties geldig kunnen zijn, is wellicht geen uitzonderlijk fenomeen. Binnen literatuurstudies wordt er veel en uitvoerig gedebatteerd over de juiste interpretatie van historische en hedendaagse werken. Het lijkt er dus op dat morele ambiguïteiten een integraal onderdeel uitmaken van sommige werken. Gaut houdt hier te weinig rekening mee, enerzijds door ervan uit te gaan dat het morele karakter van een werk altijd kristalhelder is, anderzijds door zijn al te eenvoudige conceptie van moraliteit. Immorele handelingen beschrijft hij als het kwetsen van anderen, leedvermaak hebben, mensen discrimineren, enzovoort:

It seems, then, that the category of the moral is applied only to actions, feelings and motives directed towards others: that is, to other-regarding actions, feelings and motives. Where such motives involve active hostility or improper neglect towards the other person, we talk of moral defects; where they involve concern for the other, we talk of moral merits. (Gaut, 2007:45)

Gaut doet hiermee onrecht aan de complexiteit van veel narratieve werken door zich te focussen op deze beperkte en eenvoudige invulling van moraliteit.

3.4 Conclusie

1. Het morele karakter van een werk wordt geconstitueerd door de gemanifesteerde attitude(s) van de kunstenaar. Deze houding omvat een cognitief en affectief perspectief tegenover de personages en situaties die het werk afbeeldt. Dit perspectief wordt overgebracht door middel van de artistieke handelingen. We moeten een onderscheid tussen lokale ethische attitudes en globale ethische attitudes.
2. Het bepalen van het morele karakter van een werk is meestal een complexe aangelegenheid. Een werk kan een ironische houding aannemen, het kan moreel ambigu zijn of het kan een verleidingsstrategie gebruiken.
3. Het feit dat een werk een verleidingsstrategie hanteert door een onbetrouwbare verteller aan het woord te laten, wil niet zeggen dat het daarom moreel onproblematisch is. Zo'n strategie gebruiken, kan op zich een (lokaal) ethisch gebrek zijn. Het is bovendien niet zo dat het doel van zo'n strategie altijd of uitsluitend moraliserend is.

In het volgende hoofdstuk zullen we onze aandacht richten op enkele kritieken die autonomisten hebben geformuleerd. Ze zijn in de eerste plaats bedoeld tegen moralisten, maar zijn ook onrechtstreeks gericht op contextualisme.

4. De zwaktes van autonomisme en ethicisme

4.1 Het artistieke en het esthetische

Een vaak gehoorde kritiek van de autonomisten is dat moralisten esthetische eigenschappen en artistieke eigenschappen onterecht aan elkaar gelijkschakelen. Veel autonomisten zijn bereid om morele kwaliteiten van een werk als *artistieke* deugden te beschouwen³³, maar niet als *esthetische* deugden. De schijnbaar onschuldige gelijkschakeling van het artistieke en het esthetische zorgt er dus voor dat die morele kwaliteiten automatisch ook esthetische merites worden (Todd, 2007: 218). Kortom moralisten maken zich volgens de autonomisten schuldig aan een equivocatie tussen het artistieke en esthetische.

Esthetische concepten worden meestal gedefinieerd aan de hand van een vocabularium dat Frank Sibley heeft vastgelegd. George Dickie (2005) stelt dat de morele defecten waarnaar de moralisten verwijzen, niet overeenkomen met een esthetisch concept uit Sibleys lijst³⁴. Carroll meent echter terecht dat we niet verplicht zijn om Sibley als absoluut gezaghebbend moeten beschouwen over wat wel en niet als esthetisch geldt³⁵. Carroll vertrekt van de formele eigenschappen van narratieve werken. De artistieke vorm bestaat volgens hem uit het geheel aan keuzes die bedoeld zijn om het doel (of doelen) van een werk te realiseren. Een formele keuze van de kunstenaar manifesteert zich in een formele eigenschap van het werk, die meer of minder effectief kan zijn. Een formele keuze kan gebrekkig zijn of zelfs de realisatie van het doel van een werk verhinderen en op die manier een esthetisch gebrek zijn. Formele eigenschappen zijn immers een subcategorie van esthetische eigenschappen (Carroll, 2006: 85). Een horrorfilm waarin een lachwekkend in plaats van angstaanjagend monster voorkomt, faalt in het realiseren van zijn doel (nl. de toeschouwers walging, angst en spanning doen voelen). Dit is een fout in het ontwerp of de ‘vorm’ van de film en dus een esthetisch gebrek.

³³ Dean, J. ‘Aesthetics and Ethics: The State of the Art’, *Aesthetics on-line* (ed. Dominic McIver Lopes), 2002. URL: http://www.aesthetics-online.org/articles/index.php?articles_id=15 (geconsulteerd op 15/07/2011)

³⁴ Het esthetische in enge zin omvat volgens Sibley het mooie, het elegante, het gracieuze en het sierlijke. In ruime zin omvat het esthetische formele eigenschappen als compactheid, eenheid, coherentie en evenwicht. Bepaalde expressieve eigenschappen ook tot het esthetische in ruime zin. Een werk kan sereen, somber, vitaal, dynamisch, tragisch of sentimenteel zijn; het kan diep ontroerend, spannend, afgezaagd of levendig zijn. Zie: Sibley, F., ‘Aesthetic Concepts’, in *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, eds. John Benson, Betty Redfern and Jeremy Roxbee Cox, Oxford: Clarendon Press, 2001.

³⁵ Noël Carroll, Ethics and Aesthetics: Replies to Dickie, Stecker, and Livingston. *British Journal of Aesthetics* 46 (1), 2006, p. 85

Carrolls invulling van het esthetische is gebaseerd op de vooronderstelling dat de emotionele responsen van toeschouwers op een werk meestal gericht zijn op esthetische eigenschappen ervan. De tegenwerping van de autonomisten is gebaseerd op een enge definitie van het esthetische die het esthetische meer verbindt met zintuiglijke kwaliteiten en eigenschappen³⁶. Bij literaire en andere narratieve werken is het noodzakelijk dat we esthetische eigenschappen breder definiëren, zoals Carroll doet. De vorm en structuur (niet-zintuiglijke eigenschappen) van een narratief werk zijn immers esthetisch relevant. De eigenschappen die de vorm en de structuur van een werk meer of minder coherent maken (de inhoud, de ethische eigenschappen) zijn bijgevolg ook esthetisch relevant. Zonder die eigenschappen kunnen we immers niet bepalen of de vorm en structuur coherent zijn of niet. En zonder de vorm en structuur te beoordelen, kunnen we niet zeggen of het doel van het werk geslaagd is. Bij narratieve werken moeten we dus een brede invulling van het esthetische gebruiken, een invulling die dicht aansluit bij het concept van het artistieke.

4.2 Autonomisme en strikte conceptuele scheiding

4.2.1 De scheiding tussen het ethische en esthetische

Gematigde autonomisten zien ethische en esthetische waarden als conceptueel gescheiden maar laten wel interactie toe tussen beide waardenclusters. Morele eigenschappen kunnen bijvoorbeeld de structuur van een werk beïnvloeden. Ze kunnen de complexiteit en de coherentie van het werk verhogen of verlagen, of ze kunnen werk inhoudelijk interessanter maken (Anderson en Dean 1998: 152).

Autonomisten menen dat de conceptuele scheidingslijn weerspiegeld wordt in onze emotionele ervaring van kunst en in de kritische beoordeling ervan. Bij problematische werken voelen we esthetische bewondering en morele walging als onderscheiden emoties, stelt Cain Todd:

Whilst engaging with works such as Pulp Fiction, Lolita, or de Sade's Juliette, we may feel to some extent repelled by the moral views represented and, more importantly, by the disturbing moral evaluations that the works seem to prescribe. Yet at the same time, we nevertheless revel

³⁶ Of eigenschappen en kwaliteiten die direct op zintuiglijke eigenschappen superveniëren (eenheid, harmonie en complexiteit).

in the artistic skill and aesthetic pleasure with which, in each case, the lavish and abhorrent violence, paedophilic desires, or intense sexual torture, are portrayed. And we might feel troubled by these mixed feelings of (aesthetic) delight and (moral) disgust. (Todd, 2007: 217)

Het is echter onwaarschijnlijk dat we onze emoties altijd zo kunnen ontleden. Als we bijvoorbeeld lachen of geamuseerd zijn om de banalisering van geweld in *Pulp Fiction*, is het aspect walging grotendeels of volledig verdwenen. Als *Lolita* effectief is, voelen we als lezer zelfs vlagen van sympathie voor Humbert (vooral in het eerste deel van het boek). De esthetische eigenschappen (ironie, ik-perspectief, elegant proza) kunnen dus in belangrijke mate onze emotionele responsen vormgeven.

4.2.2 Interactie of vermenging?

Intuïtief maken we altijd een onderscheid tussen de vorm en de inhoud van een werk, tussen het ‘hoe’ en het ‘wat’. Het ‘hoe’, de vorm slaagt meestal op de artistieke expressiemodus: de middelen en technieken, de stijl en het medium die een kunstenaar gebruikt. De stelling die ik wil verdedigen is dat we vorm en inhoud meestal conceptueel kunnen scheiden, maar dat ze in onze artistieke *beoordeling* onlosmakelijk verbonden zijn. We kunnen meestal de middelen, technieken, stijl en medium van een werk typeren zonder de cognitieve en ethische inhouden die worden uitgedrukt te vermelden. Wanneer we echter willen duidelijk maken waarom een werk waardevol of waardeloos is, vermengen vorm en inhoud zich, zowel semantisch als in onze imaginatieve ervaring van het werk. Deze onlosmakelijkheidsclaim is equivalent aan de bewering dat er voortdurend interactie en vermenging is tussen ethische, cognitieve³⁷ en esthetische eigenschappen van een kunstwerk.

Zowel moralisten, contextualisten als gematigde autonomisten zijn het erover dat interactie mogelijk is tussen ethische en esthetische eigenschappen. De vraag is hoe die interactie verloopt. Stecker geeft als voorbeeld de roman *Grune Heinrich* van Gottfried Keller, die in essentie draait om een conflict tussen traditionele en moderne waardensystemen. Daarenboven moet het werk het conflict op een inzichtelijke manier behandelen. Als de roman hier niet in slaagt dan heeft ze een ethisch en een esthetisch gebrek. Het ethisch gebrek bestaat erin dat de auteur en het werk geen blijk geven van ethisch inzicht. Het esthetisch gebrek bestaat erin dat de roman er niet in slaagt de verscheurende keuze tussen moderne en

³⁷ Indien het werk effectief ethische en/of cognitieve eigenschappen bezit.

traditionele waarden treffend te beschrijven. Het ethische en esthetische defect zijn niet identiek, maar het ethische gebrek is wel *verantwoordelijk* voor het esthetische (Stecker, 2005: 148). Autonomisten kunnen zeggen dat de stelling van Stecker compatibel is met hun theorie. Ethische en esthetische waarden kunnen interageren en tegelijk conceptueel gescheiden blijven. De autonomist wijst dan op de verschillende manieren waarop het ethisch en esthetisch falen zich manifesteren. Het ethisch gebrek is gewoon een gebrek aan inzicht, het esthetisch gebrek is het onvermogen om iets op een bepaalde manier voor te stellen, een gebrek aan vaardigheid bij de kunstenaar (Todd, 2007: 220). Deze autonomistische verklaring is op zich coherent bij het voorbeeld van *Grune Heinrich*. In de volgende paragraaf zullen we zien dat het moeilijker is voor de autonomist om de conceptuele scheiding te maken bij sentimentele kunstwerken en expressies van morele schoonheid.

4.2.3 Conceptuele vermenging

a) Sentimentaliteit

‘Sentimentaliteit’ is een complexe en pejoratieve waardeterm die zowel toegepast kan worden op kunstwerken en literaire werken als op personen. Sommige boeken of fragmenten uit Dickens’ oeuvre worden afgedaan als sentimenteel, net zoals bepaalde muziekstukken van Tchaikovsky, romantische komedies, soapseries, ... Daarnaast is de term clichématig van toepassing op huilerige huisvrouwen die houden van sentimentele fictie.

Sentimentaliteit opgevat als kritiek op iemands emoties of persoonlijkheid, verwijst in de eerste plaats naar overdadige of misplaatste emoties. Oscar Wilde heeft sentimentele emoties treffend omschreven als emoties die te goedkoop of te gemakkelijk zijn, emoties waarvoor geen prijs is betaald³⁸. Sentimentele emoties zijn niet alleen goedkoop, ze houden ook een verkeerde perceptie in van de morele werkelijkheid. Sentimentele personen zien morele situaties in een te eenvoudig of overdreven fel licht.

Sentimentaliteit is als kritische term uiteraard ook van toepassing op artistieke expressie. Van Goghs *Aardappeleters* wordt vaak aanzien als sentimenteel door zijn bijna religieuze verering van de boerenbevolking. Het schilderij toont hun idyllische samenhang en de serene,

³⁸ *The Letters of Oscar Wilde*, ed. Rupert Hart-Davis (London: Rupert Hart-Davis Ltd, 1962), p. 501.

quasi-heilige manier waarop ze hun armoede aanvaarden. Sentimentele kunst verdoezelt een aantal aspecten van de realiteit en heeft dus een cognitief gebrek. Dit gebrek schuilt zowel in de *inhoud* die het werk probeert over te brengen ('boeren schikken zich met tevreden waardigheid in hun armoedig lot') en als de *manier* waarop die inhoud wordt overgebracht (het overdreven warme licht, de wederzijdse zorg om elkaar, de goedhartige en ongecompliceerde expressies op hun gezicht). Het cognitief-ethische gebrek, de overdreven idealisering van de boerenbevolking, manifesteert zich direct in de esthetische representatie. Andere evaluatieve termen zoals diepzinnigheid, oppervlakkigheid, originaliteit, vulgariteit verwijzen naar dezelfde onlosmakelijkheid van inhoud en expressieve vorm in onze beoordeling van representationele werken.



Fig. 1 *De aardappeleters* van Vincent van Gogh

b) Morele schoonheid

Een ander concept dat de gedeeltelijke overlapping tussen het ethische en esthetische aantoont is morele schoonheid. In het alledaags discours wordt er vaak gesproken over 'mooie karaktertrekken' of 'mooie gebaren'. Ook in de geschiedenis van de filosofie keren ideeën

over morele schoonheid en de schoonheid van de ziel vaak terug³⁹. Socrates bijvoorbeeld zag al een innige band tussen het goede en het schone. Dit pleit *prima facie* voor de coherentie en betekenisvolheid van het begrip morele schoonheid.

Berys Gaut gebruikt het begrip ‘morele schoonheid’ om een apart argument voor ethicisme te formuleren. Het ‘morele schoonheid’-argument stelt dat deugden mooi zijn en ondeugden lelijk. Zo ook draagt het deugdzame of ondeugdzame karakter van de ‘gemanifesteerde kunstenaar’ bij tot respectievelijk, de schoonheid of lelijkheid van een werk. Vermits schoonheid een paradigmatische esthetische verdienste is, volgt hieruit dat het morele karakter van een werk als een esthetische verdienste of defect geldt. Gaut hangt een predicatieve versie van de morele schoonheid-theorie aan in plaats van een identiteitsversie. De predicatieve morele schoonheid-claim stelt dat de morele essentie van karaktertrekken niet wordt uitgeput door hun schoonheid⁴⁰.

Er zijn twee belangrijke argumenten mogelijk tegen het concept van morele schoonheid. Het eerste argument stelt dat wanneer we beweren dat iemands karakter mooi is, dat dit hetzelfde betekent als beweren dat zijn karakter bewonderenswaardig is. Het predikaat ‘mooi’ is in deze context louter bedoeld om onze morele bewondering uit te drukken. Bij morele bewondering komt er vaak een verlangen bij kijken om de bewonderde eigenschap te bezitten. Als we een Platoonse schoonheidsopvatting aanhangen, kunnen we morele en esthetische bewondering echter als verwante emoties zien. Plato was van mening dat het gevoel dat we bij schoonheid ervaren een verlangen is om het te begrijpen én om het te bezitten. Het schoonheidsgevoel was immers innig verbonden met *eros* (liefde, verlangen), aldus Plato.

Nick Zangwill heeft een andere tegenwerping geformuleerd op basis van zijn sensorische theorie over schoonheid⁴¹. Volgens Zangwills theorie zijn esthetische kwaliteiten (schoonheid en subcategorieën van schoonheid) altijd deels afhankelijk van sensorische eigenschappen. Bijgevolg zijn uitspraken over morele schoonheid altijd metaforisch. Ze verwijzen naar abstracte deugden en die kunnen letterlijk gezien niet mooi zijn aangezien ze geen zintuiglijke eigenschappen hebben.

³⁹ Zie bijvoorbeeld, Robert Norton (1995), *The Beautiful Soul: Aesthetic Morality in the Eighteenth Century*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

⁴⁰ Gaut (2007), p. 123

⁴¹ Zangwill, Nick, *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001.

Zangwills theorie is mijns inziens correct vermits ik niet geloof in zuiver abstracte schoonheden. Maar zijn theorie sluit – in een meer gematigde versie – morele schoonheid niet uit. Morele deugden of karaktertrekken die uitgedrukt worden in hun uiterlijke manifestaties – een lichaamshouding of een handeling bijvoorbeeld – vormen een onlosmakelijk onderdeel van die houding of handeling. Denk bijvoorbeeld aan menselijke gezichten. Het is bijna onmogelijk gezichten enkel een formele of fysieke schoonheid toe te kennen. We kunnen niet anders dan gezichten zien als *gezichtsexpressies*, namelijk als tekens van onderliggende gedachten, intenties en karaktereigenschappen. Dit geldt evengoed voor kunstwerken. Neem de *David* van Michelangelo. De lichamelijke pose van David bezit zonder twijfel schoonheid: de contraposto-houding, het serene en ernstige gezicht, de atletische kenmerken. Ze vormen de uitdrukking van een beheerste zelfzekerheid en een geloof in het menselijk kunnen. Deze intentionele eigenschappen vallen dus niet los te koppelen van de schoonheid van Davids lichamelijke pose.

Als er zoiets bestaat als morele schoonheid, zowel in het dagelijks leven als in de kunst, dan moeten autonomisten afstand doen van hun meest centrale stelling dat het ethische en esthetische domein strikt conceptueel gescheiden zijn. De bovenstaande analyse van sentimentaliteit haalt die strikte scheiding eveneens onderuit.

4.3 Ethicisme en pro tanto-principes

Traditioneel hebben filosofen binnen de analytische esthetica naar algemene principes gezocht die een kunstwerk beter of slechter kunnen maken. Algemene esthetische principes houden in dat het toevoegen van een bepaalde eigenschap, bijvoorbeeld schoonheid, een werk altijd beter maakt. Het vinden van zulke principes is een taak waar menig filosoof zijn tanden op stuk heeft gebeten⁴². Er is immers altijd sprake van interactie tussen esthetische waarden: de aanwezigheid van een esthetische eigenschap kan de waarde van een andere verlagen of verhogen. Gaut geeft het voorbeeld van schoonheid als algemeen goedmakende eigenschap van kunst. Hoewel schoonheid een intrinsieke esthetische waarde is, zorgt het mooier maken van een werk er niet altijd voor dat werk beter is als kunst (Gaut, 2007: 62). Stel dat we *Les D moiselles d'Avignon* van Picasso mooier zouden maken door de vrouwelijke figuren minder hoekig te maken. De schoonheid zou andere artistieke verdiensten (originaliteit, de

⁴² Monroe Beardsley heeft dit geprobeerd, maar hield ook rekening met waarde-interacties.

ruwe expressieve kracht) van het werk tenietdoen als gevolg van de interactie met andere esthetische eigenschappen. Op een analoge manier leidt het ethisch beter maken van een werk niet altijd tot een beter kunstwerk. Gaut verdedigt dus geen ethicisme in termen van algemene principes.

Gaut verwoordt ethicisme liever in termen van pro tanto-principes (Gaut, 2007: 57-67). Gaut verkiest een formulering in termen van ‘voor zover dat’ of ‘in dat opzicht’. Pro tanto-principes laten een genuanceerd en uitgebalanceerd oordeel over de artistieke waarde van een werk toe. Pro tanto-principes maken het bijvoorbeeld mogelijk een eigenschap als esthetisch verdienstelijk te beschouwen *voor zover* ze bijvoorbeeld humoristisch is. De eigenschap kan echter in zijn geheel genomen een esthetische ramp zijn omdat het esthetische waarden ondermijnt die belangrijker zijn in de context van het werk (Ibid., p. 63). Slapstickhumor kan bijvoorbeeld de tragische dimensie van een werk tenietdoen.

De pro tanto-structuur van de ethicistische beoordelingen heeft een aantal voordelen. Pro tanto-formuleringen zorgen ervoor dat ethicisme een bescheiden en flexibele positie is. Ze sluit ook goed aan het pluralisme dat Gaut aanhangt:

“One should hold that there is a plurality of aesthetic values, of which aesthetically relevant ethical qualities are only one kind. Only in this way can the ethicist make sense of good or even great works of art that have salient ethical flaws. Riefenstahl’s ‘Triumph of the Will’ is one such work. ‘The Ring Cycle’ is another, at least if one agrees that the portrayal of the Nibelungen reflects Wagner’s anti-Semitic views. Ezra Pound’s anti-Semitism in the ‘Cantos’ is very clear, but the poem-cycle nevertheless has considerable aesthetic worth.” (Gaut, 2007, 65)

Ethicisten zijn dus niet verplicht om werken met morele gebreken zonder meer te veroordelen of ze alle artistieke waarde te onzeggen.

Een tweede voordeel is dat ethische verdiensten noch voldoende noch noodzakelijk zijn voor het artistiek succes van een kunstwerk. Er zijn werken zonder ethische kwaliteiten die toch sterk zijn als kunst (niet-programmatische muziek, sommige abstracte schilderijen). Er zijn werken die moreel verheven zijn maar veel esthetische mankementen hebben (didactische werken zoals *De negerhut van Oom Tom*).

De pro tanto-structuur heeft ten slotte ook een theoretisch voordeel voor Gauts ethicisme. Het laat toe om een universele, positieve waarderrelatie te postuleren tussen ethische en esthetische

kwaliteiten. Gaut kan stellen dat voor zover een werk een ethisch(e) kwaliteit of gebrek heeft het *altijd* een esthetisch(e) kwaliteit of gebrek heeft.

Ondanks deze voordelen zijn pro tanto-principes geen goede manier om kunst te benaderen. Ze geven de ethicistische theorie van Gaut bovendien overdreven veel flexibiliteit⁴³. Zulke principes zeggen immers niets over het gewicht dat eigenschappen in de waardeschaal hebben. De pro tanto-schaal beschouwt elke eigenschap van een werk apart en oordeelt of het een intrinsiek goede eigenschap of een intrinsiek slechte eigenschap is. We kunnen dit inzien door een vergelijking tussen kunstwerken en huizen. De materialen van een huis zijn hierbij analoog aan de artistieke eigenschappen van een werk. De pro tanto-ethicist beoordeelt als het ware elke baksteen, balk, deur en ruit afzonderlijk. Daarna oordeelt hij of en hoe ze met elkaar interageren: misschien destabiliseert de grote, prachtige deur bepaalde steunbalken en is het huis in zijn geheel daardoor een bouwkundige ramp. Misschien zorgt de slechte, onregelmatige vorm van de stenen voor een onverwachte stabiliteit van het huis. Het punt van deze metafoor is dat elk artistieke eigenschap van een werk relationele eigenschappen heeft. Elke artistiek relevante eigenschap bevordert of ondermijnt de realisatie van het doel (of doelen) van het kunstwerk. Het is veel nuttiger en vruchtbaarder om de interrelaties tussen artistieke eigenschappen en het integrale doel van een werk te beschouwen dan om elke eigenschap pro tanto te beoordelen. We moeten elke eigenschap beoordelen in het licht van de doelen en intenties van het werk en het genre waartoe het behoort.

In feite zeggen de pro tanto-principes niets substantieels over de interacties en interrelaties tussen eigenschappen van een werk. Hierdoor is een ad hoc interpretatie mogelijk omdat de ethicist kan kiezen hoeveel gewicht hij aan elk(e) artistiek(e) gebrek of verdienste hangt. De flexibiliteit van ethicisme is bovendien een tweesnijdend zwaard. Enerzijds laat het toe om quasi alle tegenvoorbeelden van de contextualisten en immoralisten direct te ontminnen. Anderzijds maakt ze misschien ethicisme tot een onweerlegbare positie, die geïmmuniseerd is tegen elke kritiek⁴⁴. Stel dat de contextualist er bijvoorbeeld op wijst dat sommige meesterwerken immoreel zijn. In dit geval kan de ethicist altijd met behulp van de pro tanto-structuur van zijn argumenten beweren dat de esthetische verdiensten veel zwaarder doorwegen dan de perfide houding van de kunstenaar.

⁴³ Daniel Jacobson (2008). Review of Berys Gaut, *Art, Emotion and Ethics*. Notre Dame Philosophical Reviews 2008, p.1, URL: <http://ndpr.nd.edu/review.cfm?id=12584>

⁴⁴ Ibid. p. 3

We kunnen dus beter de pro-tanto-structuur overboord gooien. Het is beter om de ‘architectuur’ van een werk nauwkeurig te bestuderen. Net zoals huizen hebben kunstwerken zeer uiteenlopende functies en moeten de formele elementen (de ‘bouwmaterialen’) afgestemd zijn op die functies. Een immorele visie of attitude kan bijdragen aan de robuuste architectuur van een werk doordat ze afgestemd is op de functie ervan. Dit is onderliggende gedachte van het *integral aim*-argument (cf. supra: paragraaf 1.3).

4.4 Conclusies

1. Het concept van het esthetische moet bij narratieve kunst breder ingevuld worden zodat het meer aansluit bij het concept van het artistieke. Het narratieve ontwerp en de plotstructuur van een roman zijn bijvoorbeeld duidelijk esthetische eigenschappen.
2. De strikte scheiding die de autonomisten doorvoeren tussen esthetische en ethische eigenschappen, is onhoudbaar. Als we een werk bestempelen als sentimenteel dan wijzen ze tegelijk op een esthetisch gebrek (de manier van voorstellen) en tegelijk op een cognitief-ethisch gebrek (de voorstelling van zaken is fout). Bovendien haalt het coherente en betekenisvolle concept van morele schoonheid die strikte scheiding eveneens onderuit.
3. De pro tanto-structuur van ethicisme maakt de theorie ad hoc. Ze geeft het ethicisme van Gaut immers een overdreven flexibiliteit. Bovendien miskennen pro tanto-formuleringen het belang van de interrelaties tussen de artistieke eigenschappen en de integrale doelen van werken.

Eén van de belangrijke doelen die kunstwerken kunnen nastreven, is het bieden van inzicht in hun onderwerpen of thema's. De cognitieve waarde van kunst komt in het volgende hoofdstuk aan bod.

5. Kunst en kennis: het cognitief argument

Vrijwel iedereen is het erover eens dat kunstwerken cognitief stimulerend kunnen zijn. Ze lokken allerlei mentale activiteit bij ons uit, doen ons nadenken over datgene wat ze representeren en lokken diverse emoties uit. Vaak ervaren we die cognitieve stimulatie als aangenaam en onderdeel van onze esthetische ervaring. Het feit dat kunst ons stimuleert tot nadenken geeft initiële waarschijnlijkheid aan de bewering dat kunst ons kennis kan opleveren⁴⁵. Dit is wat esthetisch cognitivisten claimen.

Er zijn grosso modo twee versies van esthetisch cognitivisme. De *minimale versie* stelt dat een werk een artistieke verdienste heeft indien het een esthetisch relevant begrip (*understanding*) manifesteert. De *sterke versie* beweert dat kunstwerken ons dingen kunnen leren. Leren omvat zowel een communicatieve intentie van het werk als een cognitieve meerwaarde voor het publiek: we kunnen immers onmogelijk leren wat we al weten. Sterk cognitivisme veronderstelt een normatief gespecificeerd publiek: het publiek moet het werk correct kunnen interpreteren en de communicatieve doelen van het werk begrijpen. Gaut verdedigt de sterke versie. De notie leren betekent hier niet onderwijzen of belerend zijn zoals in didactische werken, maar stimuleren tot actieve reflectie. Het manifesteren van begrip is een noodzakelijke voorwaarde om hetgeen we leren als artistieke verdienste te beschouwen. Als het werk geen begrip manifesteert dan is datgene wat we eruit leren van zuiver instrumentele waarde, aldus Gaut. Stel dat we een vulgair en grof werk tegenkomen dat immorele zaken voorschrijft. We reageren er geschokt en gedegouteerd op met als gevolg is dat we kordater zijn tegenover onverantwoordelijke en verwerpelijke visies. Het werk heeft ons een ethisch inzicht bezorgd, maar dit inzicht is allesbehalve een verdienste van het werk.

We zullen echter later zien dat deze sterke versie niet houdbaar is en dat Gauts notie van leren te strikt is om de cognitieve waarde van kunst uit te drukken. De correctheid van cognitivisme is mijns inziens het meest cruciale argument zowel voor een verdediging van ethicisme als

⁴⁵ Eileen John, 'Art and Knowledge' in *Routledge Companion to Aesthetics*, 2005, pp. 417-18. Dit impliceert uiteraard geen cognitief essentialisme, nl. de stelling dat de esthetische waarde van een werk wordt uitgeput door de cognitieve waarde ervan.

voor een verdediging van contextualisme. Vandaar dat we een uitgebreid overzicht zullen geven van de voor-en tegenargumenten.

5.1 Wat en hoe kunnen we leren uit kunst?

Esthetisch cognitivisme bestaat uit twee belangrijke claims. Ten eerste de *epistemische claim*: kunst kan niet-triviale kennis (waaronder morele kennis) overbrengen. Ten tweede de *esthetische claim*: het vermogen van kunst om kennis over te dragen is minstens in sommige gevallen esthetisch relevant. Ik zal niet proberen het debat over esthetisch cognitivisme volledig in kaart te brengen, want dit zou ons te ver leiden. We kunnen het best focussen op de aspecten die relevant zijn voor de discussie rond de intrinsieke kwestie over kunst en ethiek. Eerst zal ik kort een positieve cognitivistische theorie voorstellen. Daarna zal ik de voornaamste kritieken op de epistemische en de esthetische claim overlopen, samen met Gauts weerleggingen van die tegenargumenten.

De epistemische claim botst in feite op twee belangrijke vragen of problemen. Ten eerste: welke soort kennis verwerven we door middel van kunst? Ten tweede: hoe ontstaat die kennis en hoe kunnen we ze verantwoorden? Om de esthetische claim te verantwoorden moeten we de volgende vraag beantwoorden: wat is de rol van esthetische ervaring bij deze verwerving van kennis? De meeste cognitivisten zijn van oordeel dat de informatie die we opdoen bij kunst zeer divers is. Werken kunnen modale kennis (kennis over mogelijke werelden), emotionele kennis, kennis door ervaring, conceptuele kennis en morele kennis bieden. Kennis door ervaring omvat informatie over hoe het is om een bepaalde ervaring te ondergaan, getuige te zijn van bepaalde gebeurtenissen, dingen te ervaren vanuit een bepaald perspectief, een bepaalde emotie te voelen, enzovoort.

5.1.1 Affectieve kennis en kennis door ervaring

Hoewel de propositionele inhoud van kunstwerken dikwijls niet rijk is of soms zelfs triviaal, kan kunst ons een soort van affectieve kennis bieden. Ze kan het belang en de betekenis van dingen tastbaar en urgent maken. Neem bijvoorbeeld het schilderij *De Derde Mei* van Francisco de Goya. We weten allemaal dat oorlog gruwelijk, zinloos en destructief is, via de

geschiedenisboeken en de getuigenissen van mensen die het hebben meegemaakt⁴⁶. Een meesterwerk zoals *De Derde Mei* slaagt erin om dat gevoel te verlevendigen, dichterbij huis te brengen. Het schilderij beeldt een Frans vuurpeloton af dat het op het punt staat een van de Spaanse opstandelingen te executeren. Het vuurpeloton is gepositioneerd volgens een schuine, kaarsrechte lijn en hun bajonetten lopen evenwijdig langs een even strakke, horizontale lijn. De gezichten van de Franse soldaten zijn zodanig gebogen dat we ze niet kunnen zien. In fel contrast hiermee staan de opstandelingen die chaotisch zijn opgesteld. Elke opstandeling heeft een andere lichaamshouding, maar elk van hun (wèl zichtbare) gezichten drukt intense wanhoop en horror uit. De centrale, abnormaal grote figuur wordt belicht door het onnatuurlijk felle licht van de lantaarn. Hij is geknield en heeft dezelfde houding als Christus aan het kruis. Dezelfde houding vinden we weerspiegeld in het dode slachtoffer op de grond. Goya contrasteert in dit schilderij op een meesterlijke manier de rigide, gezichtsloze moordmachine met de wanhopige aanvaarding en ultieme bereidheid om te sterven van de centrale Christus-achtige held. Het schilderij leert ons in se niets wat we al wisten, maar presenteert het met zodanige emotionele kracht dat we er toe worden aangetrokken.



Fig. 2 De derde mei 1808 van Francisco de Goya

⁴⁶ Goya's aanklacht was minder evident in de periode waarin hij leefde. Oorlogstaferelen werden tijdens de opkomst van romantisch nationalisme vaak afgebeeld als heroïsch, nobel en verheffend.

5.1.2 Conceptuele en modale kennis

Naast affectieve kennis en kennis door ervaring kan kunst ook nieuwe concepten creëren. Een belangrijke vorm van conceptuele kennis die kunst oplevert, gebeurt via de *seeing as*-techniek. Personages in fictionele kunstwerken kunnen fungeren als nieuwe concepten waarbij we echte personen zien in termen van een bepaald personage. Dit kan mogelijk een beter begrip verschaffen van hun verlangens en motivaties. We kunnen een vrouw die ongelukkig is in haar huwelijk zien als een Emma Bovary of een hebzuchtige misantroop als Henry Plainview uit *There will be blood*. Dit geldt niet enkel voor fictieve personages maar ook voor fictieve situaties. We kunnen tragische dilemma's uit fictie projecteren op echte, tragische gebeurtenissen en de gelijkenissen en verschillen tussen beide onderzoeken. We kunnen bijvoorbeeld de situatie van Oskar Schindler vergelijken met die van een VN-soldaat tijdens de Rwanda-genocide.

Aristoteles beweerde al dat poëzie en tragedies ons kennis over mogelijkheden bezorgen. De reden hiervoor is dat narratieve kunst essentieel een beroep doet op de verbeelding, een vermogen dat bij uitstek geschikt is om mogelijkheden te verkennen. Deze mogelijkheden omvatten meestal hypothetische scenario's en standen van zaken. *Lola Rennt* bijvoorbeeld is een film die drie mogelijke scenario's van een drugsdeal verkent aan de hand van een filosofische interpretatie van het vlindereffect. *Lola Rennt* toont hoe elke minimale keuze of gebeurtenis (het struikelen over een traprede, een voetganger die in de weg staat) gigantische gevolgen kan hebben op onze verdere levensloop. Sciencefictionverhalen, dystopische werken zoals *Brave New World* van Aldous Huxley, surrealistische en fantastische kunst illustreren eveneens de terugkerende intentie van kunst om mogelijkheden te verkennen.

Onze verbeelding is bovendien uitermate geschikt om de menselijke psychologie te verkennen. De meeste evolutionaire psychologen menen dat mentale simulatie één van de voornaamste methodes is om de mentale toestanden van anderen te achterhalen⁴⁷.

We kunnen door onze verbeelding ook zelfkennis opdoen door hypothetische situaties te anticiperen. Verbeeldingen en gedachte-experimenten zijn echter alleen betrouwbaar als we

⁴⁷ Zie bijvoorbeeld: Davies, Martin and Stone, Tony (eds.), *Folk Psychology: The Theory of Mind Debate*, Oxford: Blackwell, 1995.

De simulatietheorie is de meerderheidspositie binnen het debat over *theories of mind*.

ze aan een aantal restricties onderwerpen. We moeten rekening houden met relevante bewijzen; we mogen ons niet overleveren aan fantasie, sentimentaliteit of zelfbedrog; we moeten emotioneel betrokken zijn bij wat we ons inbeelden en onze verbeelding moet levendig en verfijnd genoeg zijn. De relevante bewijzen omvatten ons eigen reservoir aan kennis en ervaring, waaraan we de cognitieve en experiëntiele claims van kunst moeten toetsen. Gaut omschrijft deze gedisciplineerde verbeelding als volgt:

A different aim of imagining is to learn something about the world. The examples of imagining being tortured, of confronting my boss and of imagining being a bereaved woman are of this kind. This kind of imaginative project too has normative constraints, likewise laid down by one's goal in imagining. The imaginer should try, for instance, to be as faithful to the facts as she can, to avoid the snares of heroic self-delusion in the case of torture, and shallowness and sentimentality in the case of bereavement. She has to ask herself, honestly, about how she would respond were she in these situations, and, in the case of imagining being others, the scope for getting it wrong is especially large, since she is trying to imagine herself in a situation radically different from her actual one. In these uses of imagination, we aim at truth, though, as we noted, truth is not the constitutive end of imagining. (Gaut 2007, p. 152)

5.1.3 Het probleem in verband met justificatie

Hoe kunnen we de affectieve, conceptuele en modale kennis (indien dit volwaardige vormen van kennis zijn) die kunst biedt, verantwoorden? Het probleem in verband met justificatie van kennis stelt zich voornamelijk bij fictionele werken, omdat deze geen institutionele garantie (*peer reviews*, referenties) hebben, die niet-fictionele en wetenschappelijke werken wel hebben. De epistemische betrouwbaarheid moet vooral gegarandeerd zijn langs de kant van het werk en de auteur. Welke redenen en wat voor soort bewijs hebben we om de claims van kunstwerken te geloven?

De meest voor de hand liggende manier om kunstwerken als een kennisbron te zien, is ze als een vorm van getuigenis te beschouwen. In de kennisleer is het bekend dat een aanzienlijke portie van onze kennis afkomstig is van wat andere mensen ons vertellen of wat we ergens gelezen hebben⁴⁸. De weerleggende factoren bij getuigenissen zijn bedrieglijke intenties of een gebrek aan autoriteit bij de spreker. Er is geen specifieke reden waarom deze factoren

⁴⁸ Adler, Jonathan, 'Epistemological Problems of Testimony', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2010 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/win2010/entries/testimony-episprob/>>.

meer zouden optreden bij kunst en fictie. Kunstenaars en auteurs hebben meestal niet de intentie om ons met onjuiste feitelijke informatie op te zadelen.

De meest esthetisch relevante kennis die fictionele werken opleveren is geen feitelijke kennis, maar psychologische en morele kennis. Auteurs en kunstenaars zijn niet minder goed geplaatst dan anderen om daar kritisch over te reflecteren in hun werken. Bovendien kunnen lezers en toeschouwers hun gedisciplineerde verbeelding en hun eigen reservoir aan kennis en ervaring als test gebruiken. Het lijkt er dus op dat kennis uit fictionele werken een zekere graad van betrouwbaarheid heeft ondanks de afwezigheid van een institutionele garantie.

5.2 Kritieken op de cognitieve claim en hun weerlegging

De eerste tegenwerping op de cognitieve claim - het banaliteitsargument- luidt dat mensen hetgeen ze uit kunst geleerd hebben niet in een propositionele vorm kunnen gieten. Ze kunnen niet verwoorden wat ze hebben geleerd en als ze dat wel kunnen, zijn het meestal triviale waarheden⁴⁹. Kunstwerken leren ons niets wat we nog niet wisten. Ze verkondigen enkel gemeenplaatsen zoals ‘misdaad loont niet’, ‘hard werk wordt meestal beloond’ en ‘de dood van een dierbare is verschrikkelijk’.

Hiertegen kunnen we ten eerste inbrengen dat niet alle kennis propositionele kennis is. De traditionele focus binnen de epistemologie op kennis in propositionele vorm is enigszins arbitrair, gegeven de diversiteit van de informatie die we opdoen over de wereld. De kennis die we opdoen door kunst kunnen we niet samenvatten in een paar aforismen of levenswijsheden. We hebben in de vorige paragraaf gezien welke soorten kennis kunst wel kan opleveren: modale kennis, ervaringskennis, conceptuele kennis en morele kennis. Deze kennisvormen komen meestal neer op het aannemen van nieuwe perspectieven, de wereld ‘met andere ogen bekijken’. Misschien is het te ambitieus om deze ‘vaardigheden’ kennis te noemen, maar ze bieden in elk geval een cognitieve meerwaarde. Dat laatste is uiteindelijk de enige vereiste voor het gematigd cognitivisme dat ik in deze thesis wil verdedigen.

⁴⁹Zie voor een uitgebreide verdediging van dit argument: Stolnitz, Jerome. “On the Cognitive Triviality of Art.” *British Journal of Aesthetics* 32 (1992): 191-200

Een tweede antwoord op het banaliteitsargument is dat sommige kunstwerken en literatuur soms wel degelijk vernieuwende perspectieven en inzichten bevatten over de menselijke psychologie. De roman *Sophie's Choice* bijvoorbeeld verkent de mogelijkheid van morele dilemma's en de impact ervan op iemands verdere levensloop. *Lolita* van Nabokov laat zien hoe pedofielen in staat zijn om verderfelijk misbruik soms als een liefdevolle, tedere daad te percipiëren. Bovendien is het zo dat sommige kunstwerken bekritiseerd worden omwille van hun banaliteit en sommige niet. Indien kunst inderdaad altijd banaal is in zijn cognitieve claims, dan is het moeilijker om een scherp onderscheid te maken tussen banale, oppervlakkige werken en diepzinnige, inzichtrijke werken.

De tweede anti-cognitivistische stelling is dat er geen unieke of typische artistieke waarheden bestaan (Stolnitz, 1992: 91-2). Er bestaan geen artistieke experts, noch een artistieke methode analoog aan wetenschappelijke experts of methodes, die ons artistieke waarheden leveren. Kennis die we opdoen door bezig te zijn met kunst, kunnen we even goed (of vaak beter) op andere manieren leren. Morele kennis kunnen we verwerven door naar een preek te luisteren of door een hoorcollege over ethiek bij te wonen.

Cognitivisten zijn echter niet verplicht om de uniciteitsclaim over artistieke kennis aan te hangen⁵⁰. Een krant kan ook kennis leveren zonder dat die kennis enkel te vergaren is door een krant te lezen. De uniciteitsclaim moet volgens sommigen waar zijn om te vermijden dat literatuur en kunst een overbodige activiteit wordt die door andere kennisdomeinen of wetenschappen vervangen kan worden. Dit gaat echter uit van een essentialistische visie op kunst en literatuur, terwijl we ook een pluralisme aan esthetische waarden kunnen aanhangen. Bovendien is het niet onwaarschijnlijk dat de imaginatieve ervaringen die bepaalde meesterwerken bieden, door hun intensiteit, complexiteit en levendigheid uniek zijn. Deze experiëntiele vertrouwdheid is waarschijnlijk iets dat enkel verworven kan worden door in contact te treden met (vooral narratieve) kunstwerken.

Een derde anti-cognitivistisch argument zegt dat we niet uit kunst kunnen leren want om kennis over de werkelijke wereld over te dragen, moeten we verwijzen naar die wereld. En dat

⁵⁰ Gaut, B., 'Art and Knowledge', in *Oxford Handbook to Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson, Oxford University Press, 2003, p 440.

is niet het geval aangezien verwijzing naar de werkelijkheid wordt opgeheven in het geval van kunst en literatuur⁵¹.

Dit argument reduceert alle kunst tot fictionele kunst, terwijl er veel niet-fictionele kunst bestaat. Portretten, schilderijen van historische gebeurtenissen, historische romans, documentaires verwijzen expliciet naar de echte wereld. Zelfs fictionele werken maken vaak impliciete of expliciete claims over de werkelijkheid buiten de wereld van de fictie. Charlotte Brontës boek *Jane Eyre* heeft de intentie om iets te beweren over de status van vrouwen in de seksistische Victoriaanse samenleving van het 19^e-eeuwse Engeland. De gerenommeerde televisieserie *The Wire* die zich afspeelt in Baltimore wil een aantal claims doen over het leven in veel Amerikaanse grootsteden. De serie wil aantonen dat drugs en sociale ongelijkheid de fundamenteën aantast van de Amerikaanse samenleving en democratie. *The Wire* laat bijvoorbeeld zien hoe het streven van een aantal individuen naar meer veiligheid, sociale rechtvaardigheid en beter onderwijs wordt gefnuikt. De hoofdoorzaken hiervan zijn enerzijds de macht van de zwarte drugsmaffia en anderzijds de onmacht, corruptie en incompetentie van de politie. *The Wire* verwijst dus zeer duidelijk naar de werkelijkheid, meerbepaald naar bepaalde sociale wantoestanden.

5.3 Kritieken op esthetische claim

5.3.1 Conflicterende claims en visies

Een eerste tegenargument gericht tegen de esthetische claim is er een van William Gass die stelt dat meesterwerken elkaar vaak tegenspreken in hun cognitieve claims:

‘The moral points of view in works of art differ as enormously as Dante’s do from Sophocles’, or Shakespeare’s from Milton’s. Simply consider what we should have to say if the merit of these writers depended at all upon their being correct, even about anything.’⁵²(Gass, 1987)

Gauts antwoord luidt dat een werk veel cognitieve verdiensten kan hebben en tegelijk een fout of onvolledig wereldbeeld aanhangen. Met andere woorden het communiceren van waarheden

⁵¹ Diffey, T. J., ‘What Can We Learn from Art?’, in Stephen Davies (ed.), *Art and its Messages: Meaning, Morality, and Society*, University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1997, p. 30.

⁵² Gass, William, “Goodness Knows Nothing of Beauty: On the Distance between Morality and Art”, *Harper’s Magazine*, 274, 1987, pp. 37–44.

is slechts een van de vele cognitieve verdiensten die een werk kan hebben. Inzicht, diepzinnigheid, complexiteit, coherentie, een belangwekkende thematiek en realisme zijn eveneens belangrijke verdiensten (Gaut, 2007: 175). *Paradise Lost* van Milton bijvoorbeeld verkondigt een theologie die vandaag bijna niemand nog aanhangt, maar biedt ook juiste psychologische inzichten onder andere het feit dat perfide individuen ook deugden zoals dapperheid en moed kunnen bezitten (Satan wordt zo voorgesteld). Miltons meesterwerk was echter nog geslaagder geweest, in een mogelijke wereld waarin zijn religieus wereldbeeld klopte met de werkelijkheid (en waarin we dit zouden kunnen verifiëren), aldus Gaut (Ibid. p. 176).

In de volgende paragraaf zullen we zien dat dit antwoord eigenlijk moeilijk te verenigen is met Gauts sterke versie van cognitivisme en de rol die het cognitief argument speelt voor zijn ethicisme.

5.3.2 Literatuur, kunst en waarheid

De theoretisch meest uitgewerkte kritiek op de esthetische claim van de cognitivisten, is geformuleerd door Lamarque en Olsen. Vanuit literair-esthetisch oogpunt doet het belang van de inhoud ertoe, maar niet de waarheid van de inhoud, zo claimen ze. Dit is de *no truth-theorie* van literaire waarde⁵³. Lamarque en Olsen stellen dat mogelijkheden om te leren uit literatuur wel degelijk bestaan, maar dat ze niet essentieel zijn voor literaire praktijk: het zijn contingente bijproducten. Ze ontkennen niet dat literatuur dikwijls beweringen doet over de werkelijkheid, maar de waarheid van die beweringen is esthetisch niet relevant. Literaire meesterwerken handelen over interessante inhoud in de vorm van thematische uitspraken. Deze interessante inhoud wordt bij geslaagde werken op een coherente en complexe manier vormgegeven, zonder dat de waarheid van die inhoud wordt geïmpliceerd.

Lamarque en Olsen geven een institutioneel argument om dit te ondersteunen. Binnen de academische literatuurstudies zijn er takken die zich bezighouden met narratieve technieken, gebruik van metaforen, literaire stromingen enzovoort, maar geen enkele tak die zich bezighoudt met de waarheid van thematische uitspraken in werken. Idem dito voor literaire critici: critici schenken enkel aandacht aan de manier waarop het thema het specifieke

⁵³ Zie voor een uitgebreide uiteenzetting van deze theorie: Lamarque, P. en Olsen, S.H. (1994) *Truth, Fiction and Literature*, Oxford UP.

onderwerp van een werk organiseert en betekenisvol maakt. Bij de bespreking van *Macbeth* schenkt de criticus enkel aandacht aan de manier waarop het thema van destructieve ambitie het verhaal structureert en vormgeeft. Bovendien is het bepalen van de waarheid of valsheid van de thematische uitspraken evenmin een onderdeel van onze literaire appreciatie. Lezers zijn zelden geschokt door de onwaarheden die literaire werken bevatten.

Binnen de filosofie daarentegen zijn de waarheidsclaims van werken uitermate belangrijk en constant onderworpen aan kritische evaluatie door andere filosofen. Binnen de wetenschappen is dit uiteraard ook het geval. Zowel wetenschappers als filosofen gebruiken bovendien uitvoerige argumentatie om hun waarheidsclaims te ondersteunen.

Lamarques argument (indien juist) is enkel fataal voor een vorm van cognitivistisch essentialisme (Gaut, 2007: 180). Cognitief essentialisme houdt in dat het essentieel is voor elke literaire praktijk om waarheid als een waarde te aanvaarden. Als we echter een artistiek pluralisme aanvaarden liggen de zaken anders. Waarden zoals waarheid en plausibiliteit kunnen immers artistiek en literair zijn zonder essentieel te zijn voor de relevante praktijken. Bovendien is het een terugkerende ambitie van veel schrijvers om waarheden naar voren te brengen, inclusief en vooral morele waarheden (Ibid. p. 180-1). De roman *Middlemarch* van George Eliot poogt allerlei thema's te verkennen zoals de aard van egoïsme, altruïsme, het huwelijk en op fundamentele waarheden over die thema's te stuiten. Gegeven die terugkerende ambities van auteurs en kunstenaar in de hele geschiedenis, is het arbitrair om ze niet te zien als een legitiem onderdeel van de literaire praktijk en literatuurkritiek.

We kunnen hier nog aan toevoegen dat sommige genres (zowel literaire als niet-literaire) als een van hun artistieke doelen hebben om waarheidsaanspraken te doen. Tragische genres hebben inherent de bedoeling om bepaalde waarheden over de menselijke conditie naar voren te brengen. Het is interpretatief gezien moeilijk om een eenduidige morele of metafysische visie te destilleren uit de Griekse tragedies (cf. infra). Toch is het duidelijk dat werken als *Oedipus*, *Antigone* en *Medea* ambities hebben om iets fundamenteels uit te drukken over de menselijke conditie. De meeste treurspelen willen op zijn minst de futiliteit van menselijke ondernemingen, de kosmische onverschilligheid tegenover menselijk lijden als boodschap overdragen. Sommige tragedies handelen over de onvermijdelijkheid van menselijke overmoed (de zogenaamde *hybris*). Het is misschien zo dat de waarheidsaanspraken van de Griekse tragedies minder impact hebben op moderne toeschouwers door de grote, cultuurhistorische afstand. Daarom is het misschien comfortabeler om die aanspraken te

interpreteren als uitwerkingen van universele thema's zonder waarheidswaarde, zoals Lamarque doet. Deze benadering faalt echter voor tragische werken die cultureel dichterbij zijn. Bij zulke werken zijn de waarheidsclaims wel bepalend voor hun artistiek succes. De roman *Requiem for a dream* van Hubert Selby Jr. is bedoeld om de destructieve kracht te tonen van verslavingen en van levensdromen die verworden tot helse obsessies. Het boek gebruikt verschillende technieken (o.m. *stream of consciousness*) om de subjectieve beleving van verslaving hyperrealistisch voor te stellen. Geleidelijk aan zien we elk van de vier hoofdpersonages wegwijnen in hun kunstmatige droomwereld die alsmaar meer verandert in een nachtmerrie. Als het boek er niet in zou slagen de destructieve kracht van verslaving aan te tonen of een onjuist beeld gaf van verslaving dan zou het falen in het realiseren van zijn literair doel. Een ander voorbeeld is Spielbergs *Schindler's List*. Spielberg toont in zijn film de intense gruwel van de Holocaust. Hij gebruikt bijvoorbeeld een documentaire-achtige stijl voor de opruiming van het getto van Krakow om de emotionele impact ervan te verhogen. Spielberg wilde echter geen verhaal van hopeloosheid en verbittering brengen. Hij wou met zijn verhaal over Oskar Schindler laten zien hoe het goede een onuitroeibare kracht is, zelfs te midden van de onwaarschijnlijke wreedheid van de Holocaust. De waarheid van de claim, die volgens mij het hart van de film uitmaakt, bepaalt in belangrijke mate of de film een artistiek succes is.



Fig. 3 Het milde optimisme van *Schindler's List* gesymboliseerd door het meisje met de rode jas

Waarheidsaanspraken zijn niet enkel cruciaal voor het succes van tragische werken. Ook politiek geëngageerde kunst en satire hebben duidelijk de pretentie om ons bepaalde waarheden te tonen. Goya's beroemde *Desastres de la guerra*-serie wil tonen dat er niks nobel is aan oorlog, dat het onze rede uitschakelt en onze beestachtige natuur naar boven brengt. De satirische roman *Brave New World* van Aldous Huxley wil duidelijk maken dat doorgedreven fordisme en technologische vooruitgang ons uiteindelijk zullen leiden naar een kunstmatig perfecte maatschappij waarin onze vrije wil is uitgeschakeld. De waarheid van deze claims is opnieuw cruciaal voor het succes van het werk als artistiek-politiek statement of als satire. Het feit dat waarheid bij zulke genres ertoe doet, wordt ook geïllustreerd door het feit dat lezers achteraf nadenken of discussiëren over de waarheid van de thematische claims die het werk maakt⁵⁴. Dit is bij uitstek zo voor de religieuze, metafysische en morele claims die een 'levende optie' vormen voor de lezer. Het vermogen van een literair werk of kunstwerk om zo'n uitgebreide reflectie te stimuleren en te inspireren, is bovendien een indicatie van hun grote artistieke verdienste (Kivy, 1997: 135).

Ondanks het feit dat waarheid vaak een cognitieve waarde is en essentieel verbonden is met (zuiver) satirische en tragische genres, heeft Lamarque wel een punt. De waarheid van thematische claims is dikwijls niet doorslaggevend. Gauts ethicistische positie dwingt hem om een sterke versie van cognitivisme aan te hangen, waardoor waarheid te veel gewicht krijgt in de artistieke beoordeling. Gaut formuleert de cognitief-ethische waarde van werken in termen van ethische inzichten die ze ons leren. Wat we op ethisch gebied leren uit een werk moet waar, juist of adequaat zijn. We kunnen volgens Gaut niets leren uit foute ethische attitudes of waardeoordelen (tenzij in instrumentele zin). Gauts sterke versie impliceert bijvoorbeeld dat werken als *Paradise Lost* veel cognitief-ethische gebreken hebben, aangezien het hele wereldbeeld van het werk fundamenteel verkeerd is. De ideeën over de erfzonde, goddelijke voorzienigheid en de positie van vrouwen zijn voor veel hedendaagse lezers zowel moreel als religieus achterhaald. Als Gaut zijn sterk cognitivisme consequent doortrekt, beschouwt hij Miltons gedicht dus als een middelmatig werk, maar in plaats daarvan beweert hij dat de cognitief-ethische gebreken van *Paradise Lost* van ondergeschikt belang zijn. De complexe, psychologische tekening van Satan is in Gauts ogen een cognitieve verdienste die het foute wereldbeeld volledig kan compenseren. (Hier zien we dus opnieuw hoe de pro tanto-formulering ad hoc beoordelingen toelaat.)

⁵⁴ Kivy, Peter (1997), "The Laboratory of Fictional Truth", in *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 134

Lamarques argument toont dat we een bescheidener formulering nodig hebben van cognitivisme. Bij veel moreel problematische literaire werken is niet de waarheid maar de plausibiliteit of de intelligibiliteit van de voorgeschreven cognitief-ethische perspectieven belangrijk. Niet zozeer het verwerven van zoveel mogelijk ethische waarheden en inzichten is cruciaal, wel het cultiveren van een diepgaand filosofisch en psychologisch begrip (*understanding*) van die afwijkende perspectieven. Deze minder stringente versie van cognitivisme zal belangrijk zijn voor onze latere verdediging van contextualisme.

5.3.3 Didacticisme

Het laatste argument tegen cognitivisme zegt dat een cognitieve verdienste soms een esthetisch gebrek kan zijn, zoals bij veel didactische werken het geval is. Deze werken leren ons belangrijke morele lessen, maar zijn esthetisch en artistiek inferieur. Het verhogen van de waarheidswaarde in een werk is vaak nefast voor de artistieke waarde ervan. De lange filosofische passages die Tolstoy in *Oorlog en Vrede* inlaste tussen de gebeurtenissen van het verhaal, beschouwen veel critici als een artistiek gebrek. De didactische intenties van de passages ondermijnen (weliswaar in lichte mate) de literaire waarde van *Oorlog en Vrede*.

Om deze kritiek te beantwoorden moeten didactische werken nauwkeurig bestuderen. De hamvraag bij didactische werken is of ze falen op esthetisch vlak, op cognitief-ethisch vlak of op beide vlakken. Neem bijvoorbeeld het schilderij *Freedom from Fear* van Norman Rockwell. Op het schilderij staat een ouderkoppel dat hun twee kleine kinderen toedekt. De huisvader heeft een krant vast waarin WO II-bombardementen worden bericht. Hij kijkt met een tevreden en verantwoordelijke blik op zijn slapende kinderen omdat ze veilig zijn.

Er zijn verschillende redenen waarom dit geen grote kunst is. De boodschap die *Freedom from Fear* wil overbrengen is te banaal en te gemakkelijk. Iedereen weet dat oorlog een verschrikking is waarvoor ieder mens zijn kinderen wil behoeden. Bovendien lijkt het werk (net zoals andere werken van Rockwell) het modale blanke, Amerikaanse middenklassegezin als ideaalbeeld naar voor te schuiven. Het schilderij van Rockwell faalt dus door de banaliteit van zijn boodschap en zijn burgerlijke bekrompenheid. Deze manifesteren zich in de manier van afbeelden: de eenvoudige compositie, het overdreven ordelijke en sneeuwwitte bedlaken en de vrome gezichtsuitdrukkingen. Didactische werken falen dus zowel op esthetisch als cognitief-ethisch vlak.



Fig. 4 Norman Rockwell *'Freedom from fear'*

Sommige didactische werken hebben een nobel karakter. De esthetische onkunde waarmee ze hun morele claims vormgeven, ondermijnt echter hun nobel karakter. De esthetische onkunde bestaat er voor een stuk in dat de morele boodschap of de ethisch goede eigenschappen te dominant zijn. Didactische werken lijken de intelligentie van de toeschouwers te onderschatten door de morele boodschap erin te willen drammen.

We kunnen dus contra Gaut besluiten dat ethische verdiensten soms esthetische gebreken zijn. Dit is het geval bij didactische werken waarbij de artistieke deugden te veel gedomineerd worden door- en dienstbaar gemaakt worden aan de morele boodschap.

5.4 Kunst en morele vaardigheden

De belangrijkste soort kennis voor ons debat hebben we nog niet besproken, namelijk morele kennis. We moeten onderzoeken wat voor morele kennis kunst kan bieden en de vraag of kunst ons bepaalde morele vaardigheden kan aanleren.

5.4.1 Morele kennis en humanisme

De Romeinse dichter Horatius beweerde dat dichters de taak hadden om te behagen en te onderwijzen met hun dichtkunst. Deze uitspraak wordt sindsdien geassocieerd met didactische en moralistische fictie zoals fabels, christelijke parabels en middeleeuwse moraliteitsspelen. Vanaf de 15^{de} eeuw ontstond er een humanistische stroming die onder andere werd aangehangen door de dichter Philip Sidney en de dramaturg Pierre Corneille. Deze laatste meende dat deugden inherent aantrekkelijk waren, zelfs als ze niet worden beloond⁵⁵. Door deugdzaamheid ‘transparant’ te portretteren, kan de kunstenaar het publiek conditioneren tot het goede. Autonomistische critici van deze humanistische strekking verwerpen de educatieve functie van kunst en stellen dat goede kunst niet als een morele ‘peppil’ moet dienen⁵⁶. Het is zeker zo dat we didactische werken niet meteen als de hoogste, artistieke verwezenlijkingen beschouwen. De reden is hiervoor is dat de esthetische kwaliteiten van zulke werken te veel worden opgeofferd voor een morele boodschap of daaraan dienstbaar worden gemaakt. Toch is het niet noodzakelijk zo dat werken die morele claims doen noodzakelijkerwijs artistiek zwakke prestaties zijn.

De humanistische invulling van morele kennis verworven door narratieve kunst, heeft echter een epistemologisch probleem. Doordat humanisten ervan uitgaan dat de morele kennis die wordt overgedragen een vorm van propositionele kennis is, komt het probleem van justificatie weer op de proppen. Welke reden hebben we om de morele autoriteit van de kunstenaar te aanvaarden? Hoe kunnen we nagaan of de morele claims die hij in zijn werk naar voren brengt, juist zijn? Corneilles voorstel was om het theaterpubliek op te vatten als een onpartijdig en objectieve observator van wat er zich op de bühne afspeelt. De toeschouwers bevinden zich volgens Corneille in een ideale positie om morele oordelen te vellen. Dit lijkt echter twijfelachtig: toeschouwers of lezers kunnen aangetrokken worden door verschillende of conflicterende ethische perspectieven in een werk. In *The Picture of Dorian Gray* bijvoorbeeld kan de lezer zich mogelijk vinden in sommige onethische uitspraken van Lord Henry Wotton en minder in de moreel rechtschapen (maar saaie) uitspraken van Basil Hallward.

⁵⁵ In het 17^e en 18^e-eeuwse theater was er de traditie om deugd altijd te belonen aan het eind van het verhaal. Deze traditie hechtte veel belang aan zgn. ‘poëtische rechtvaardigheid’.

⁵⁶ Helen Vendler (1996), "The Booby Trap," *New Republic*, pp. 34, 37

Een aantrekkelijkere invulling dan die van het humanisme, is een invulling in termen van ‘imaginatieve vertrouwdheid’. Deze vorm van kennis behelst een kennismaking met nieuwe ethische perspectieven in onze verbeelding in plaats van het destilleren van morele proposities uit een werk. Deze invulling heeft een epistemologisch voordeel tegenover humanisme. De kwaliteit van onze geactiveerde verbeeldingen en emoties vormt immers een (feilbare) aanwijzing voor hun betrouwbaarheid. Als we rijke, complexe en levendige emoties ervaren bij onze beleving van narratieve kunst dan is dit een *prima facie* bewijs voor het morele belang van die beleving. Dit argument is verwant aan de claim van Descartes dat helderheid en onderscheidenheid (*‘des idées claires et distincts’*) een belangrijk epistemisch gewicht hebben. Het feit dat sommige ervaringen niet genegeerd *kunnen* worden, vormt feilbaar bewijs voor het feit dat ze niet *mogen* genegeerd worden (John, 2005, 425).

Het concept imaginatieve vertrouwdheid laat ook toe om de normatieve of morele autoriteit van de auteur beter te duiden. We hoeven er niet van uit te gaan, zoals de humanisten doen, dat de auteurs altijd een zekere morele expertise bezitten en oprecht zijn in hun morele intenties. Het beste criterium voor de normatieve autoriteit van de auteur zijn onze emotionele responsen. We gaan er immers van uit dat onze emoties gerechtvaardigd zijn, tenzij we aanwijzingen hebben voor het tegendeel. De beste manier om je publiek te overtuigen dat een bepaalde emotie gepast is, is door er effectief in te slagen om die emotie bij het publiek op te wekken. Dit geldt in het bijzonder ook voor morele emoties.

Hoewel humanisme van oudsher morele kennis in propositionele vorm benadrukte en daarnaast ook in de intrinsieke aantrekkingskracht van de afbeelding van deugden geloofde (cf. Corneille), zijn er ook hedendaagse humanisten die het belang inzien of inzagen van morele *vaardigheden*. Iris Murdoch bijvoorbeeld meende dat literatuur het voor de lezer mogelijk maakt om de wereld vanuit een moreel objectiever standpunt te aanschouwen. Op deze manier is de lezer in de mogelijkheid om zijn natuurlijk egocentrisme tijdelijk op te schorten⁵⁷. Literatuur kan ons bijvoorbeeld empathie doen voelen met mensen die we in ons dagelijks leven liefst zoveel mogelijk mijden (Kieran, 2009). We kunnen dit illustreren aan de hand van de roman *Emma* van Jane Austen. De romans van Jane Austen hebben als centraal thema de menselijke feilbaarheid en zwakheid en hoe die twee kenmerken aanleiding geven tot misverstanden. Het hoofdpersoonage Emma Woodhouse ziet zichzelf als de ideale koppelaarster en probeert voor iedereen die ze kent de ware Jacob te vinden. Ze is een

⁵⁷ Iris Murdoch, *The Sovereignty of Good*, Routledge, 1970, p.34.

snobistische, hautaine vrouw die zich voortdurend moeite in het privéleven van anderen. De sympathie die Austen desondanks voor haar hoofdpersonage weet op te roepen, levert ons meer begrip op over hoe snobisme kan gepaard gaan met goede intenties. Desondanks leveren de goede intenties niks op omdat Emma niet in staat is om de waarden van anderen te erkennen en een slecht inlevingsvermogen heeft.

Een gelijkaardige positie in verband met de mogelijkheid van morele kennis is clarificationisme⁵⁸. Carroll (1998) meent dat kunst ons in staat stelt om onze morele concepten te verfijnen door ze toe te passen op de concrete situaties die narratieve kunstwerken aanbieden. Carrolls uitgangspunt is dat we dikwijls een grote hoeveelheid achtergrondkennis nodig hebben om een verhaal te interpreteren. Lezers gaan er terecht van uit dat de biologische en psychologische feiten uit de echte wereld ook waar zijn in de meeste fictionele werelden (tenzij ze aanwijzingen krijgen voor het tegendeel). We veronderstellen dat er bij Romeo en Juliet bloed door hun aders stroomt in plaats van siroop. We snappen eveneens dat liefde ongelooflijk intens kan zijn, intens genoeg om wanhoopsdaden te doen. Het is bovendien noodzakelijk dat verhalen de juiste emoties mobiliseren opdat we het zouden begrijpen (Carroll, 1998, 139). Om *Bleak House* te snappen moeten de lezers een afkeer voelen voor het eindeloos trage Britse rechtssysteem. Binnen het reservoir van kennis en emoties dat de auteur en lezer gemeenschappelijk hebben, moeten zich ook morele kennis en emoties bevinden voor een succesvolle appreciatie van het werk. Een geslaagd narratief werk vormt een gelegenheid om onze morele kennis, concepten en emoties die we al hebben te oefenen (Ibid., p. 141). Dit gebeurt ook en vooral in onze reflectie en discussie over het werk achteraf, zoals Peter Kivy al aangaf. Een werk is niet afgesloten zodra we het boek dichtdoen of de zaal uitlopen.

We zien dus hoe kunst bepaalde morele vaardigheden kan aanscherpen. Deze vaardigheden hebben vooral betrekking op onze morele verbeelding en reflectie. De vorm van humanisme die ik ondersteun is gematigd omdat ze sceptisch blijft over het effectief concretiseren van wat we leren uit kunst en literatuur. Het kan zijn dat sommige moreel bewonderenswaardige kunstwerken ervoor zorgen dat sommige mensen soms beter handelen in hun dagelijks leven of meer empathisch worden met hun medemens. Maar vaak genoeg zullen dergelijke werken hier niet in slagen (of hebben ze geen ambitie om dat te doen).

⁵⁸ Carroll, Noël, Art, Narrative and Moral Understanding. In *Aesthetics and Ethics*, ed. Jerrold Levinson, pp. 128– 60. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

In hoofdstuk 10 zullen we nog terugkomen op de vermeende effecten van (zowel morele als immorele) kunst op het karakter van de toeschouwer.

5.4.2 Tragedies en hun morele verdiensten

De tragedie vormt één van de interessantste genres binnen de narratieve kunst, mede omdat tragedies het meest ambitieus zijn in hun – hoofdzakelijk morele – claims over de wereld. De tragedie wordt om die reden gezien als het literair genre dat het dichtst bij filosofie aanleunt. Filosofische grootheden zoals Aristoteles, Hume, Hegel, Schopenhauer en Nietzsche waren geïntegreerd door de klassieke tragedies. Ze waren er allen van overtuigd dat tragedies een metafysisch of religieus wereldbeeld belichamen⁵⁹. Nietzsche bijvoorbeeld zag in de tragedie de confrontatie tussen twee fundamentele facetten van de menselijke natuur: de Apollinische rationele orde van de fenomenen en de Dionysische, irrationele en extatische orde van de dingen-op-zichzelf. De ondergang van de Apollinische held en zijn overlevering aan de Dionysische afgrond is een symbool voor de tijdelijke, parochiale aard van de menselijke waarden binnen een universum dat fundamenteel amoreel is. Volgens Lamarque zijn de onderliggende metafysische systemen waar filosofen zoals Hegel, Schopenhauer en Nietzsche op wijzen, te ver verwijderd van de specifieke thema's en onderwerpen waarover tragedies handelen.

Lamarque ontkent niet dat sommige tragedies ethische pretenties hebben of beter lijken te hebben. Hij stelt dat het altijd mogelijk is om morele lessen te destilleren uit tragedies maar dit is volgens hem nooit het doel van een tragedie. Lamarque ziet immers het volgende dilemma:

'Either the moral lesson is too close to the work, tied too specifically to the characters and incidents in the work, in which case it cannot function as an independent generalizable moral principle, or the moral lesson is too detached, too loosely connected to the specifics of the work to be perceived as part of the literary content or meaning that the work expresses. The tension

⁵⁹ Hume in iets minder mate aangezien zijn 'Of Tragedy' (1757) meer handelde over de paradox rond tragedie: hoe het voor toeschouwers mogelijk is om te genieten van de negatieve emoties (angst, medelijden, melancholie, woede) die tragedies teweegbrengen.

*here is precisely between the derivability of the moral principle and its independence as a general moral truth.*⁶⁰

De morele lessen hebben in de context van een tragedie niet dezelfde functie als de morele aforismen of principes in de context ons handelen. Ze zijn niet geschikt om die functie te vervullen omdat ze ofwel te specifiek ofwel te algemeen zijn. De specifieke morele lessen (zoals ‘goddeloze hoogmoed wordt vroeg of laat bestraft’ uit *Antigone*) fungeren eerder als thematische beschrijvingen die een tragedie meer eenheid en coherentie geven. De juistheid of waarheid van de morele claims die tragedies doen, is esthetisch irrelevant.

Toch is het terecht dat we bepaalde morele aspecten van tragedies moeten onderbrengen bij de artistieke, literaire dimensie. Niet de morele lessen zoals Lamarque terecht tegenwerpt, wel de morele visies, de fundamentele inzichten in verband met de menselijke conditie die een tragedie impliciet wil tonen. Bovendien is het noodzakelijk dat de protagonist van de tragedie in zekere mate bewonderenswaardig is. Indien de tragische hoofdfiguur perfide is er immers niets tragisch aan zijn ondergang of de ellende die hij hem te beurt valt. De ethische, metafysische pretenties en het karakter van de tragische held zijn noodzakelijke elementen binnen het ontwerp van een tragedie.

5.5 Conclusie

Het is duidelijk dat kunstwerken niet enkel onze perceptuele vermogens en emoties activeren, maar ook cognitief stimulerend zijn. Daartegenover staat dat er een aantal goede redenen zijn om de inhouden en claims die werken proberen over te brengen geen volwaardige vorm van kennis kunnen vormen. Als we de cognitieve inhoud van een werk in propositionele vorm gieten lijkt ze vaak ofwel te banaal of te nauw verbonden met het particuliere onderwerp van het werk. Bovendien produceert kunst geen kennis op de manier waarop filosofie en wetenschap dit doen: kunst levert noch empirische bewijzen noch argumenten voor wat ze claimt.

⁶⁰ Lamarque, Peter, ‘Tragedy and Moral Value’, in zijn *Fictional Points of View*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996, p. 139.

Als we echter een ruimere conceptie van kennis hanteren, lost veel van deze scepsis vanzelf op. Indien het verantwoord is om bepaalde vaardigheden als kennis te categoriseren, dan is het vrij evident dat kunst kennis kan bieden. Het inbeelden van mogelijke scenario's (modale kennis) leert ons iets over de aard van onze feitelijke vooronderstellingen en over de contingentie van de geschiedenis en ons eigen leven. Experiëntiele kennis kan abstracte situaties en problemen emotioneel dicht bij huis brengen. Morele competentie draait niet zozeer om het memoriseren van vuistregels of aforismen, maar wel om het aannemen van een nieuwe perspectieven, de verfijnde toepassing van morele concepten en het herorganiseren van morele opvattingen. Literaire werken zijn vaak ontworpen om deze morele vaardigheden en kennis aan te spreken en te verfijnen. Tot slot, kunnen kunstwerken ons ook nieuwe concepten bieden in de vorm van psychologisch complexe personages en intrigerende fictionele situaties. Al deze niet-propositionele kennisvormen kunnen getoetst worden door het publiek en zo deels verantwoord worden.

Hoe relevant is de waarheid of juistheid van deze vormen van kennis voor de artistieke waarde van werken? We hebben gezien dat deze vraag essentieel afhangt van de ambities, intenties en doelen die een kunstenaar nastreeft. Lamarque en Olsen zien het streven naar waarheid niet als een legitiem onderdeel van de literaire praktijk. Bovendien zijn critici en lezers volgens hen zelden bekommerd om de waarheid van de thematische claims die werken belichamen. Beide beweringen zijn ofwel arbitrair, ofwel onwaarschijnlijk gegeven onze ervaring met literatuur. Ten eerste zien we terugkerende ambities van auteurs en kunstenaar in de loop der geschiedenis om waarheden via artistieke middelen over te brengen. Ten tweede reflecteren en discussiëren lezers over de waarheid van thematische claims en de vraag of de morele claims in een werk voor hen levende opties zijn. Ten derde zijn waarheidsaanspraken soms noodzakelijk om tot een bepaalde genre te behoren, bijvoorbeeld in het geval van tragedies, satires en politiek geëngageerde kunst.

De *no truth*-theorie van Lamarque en Olsen wijst er desondanks op dat we een formulering van cognitivisme moeten kiezen die bescheidener is dan die van Gaut. Hoewel Gaut beweert dat hij een vorm van cognitief pluralisme aanhangt, benadrukt zijn sterke versie vooral de juistheid van ethische inzichten en perspectieven. Bij veel moreel problematische literaire werken is echter niet de waarheid maar de plausibiliteit of de intelligibiliteit van de voorgeschreven cognitief-ethische perspectieven belangrijk. Deze conclusie zullen we verder ondersteunen in de volgende twee hoofdstukken.

6. De uitdaging van immoralisme

Veel werken die schandalen uitlokten omwille van hun morele karakter worden door critici en publiek gezien als artistiek sterke werken of soms zelfs meesterwerken. Immoralisten geloven dat een kunstwerk beter kan zijn, niet ondanks zijn moreel dubieus karakter, maar juist door dit karakter. Dit idee heeft een paar intuïties en motivaties als fundament.

Het eerste achterliggende idee is de aantrekkingskracht die het kwade op ons kan uitoefenen en onze fascinatie voor de psyche van moreel perverse individuen. Kunstenaars zijn in de loop van de geschiedenis in staat geweest om het lelijke op een krachtige, bedreven en - paradoxaal genoeg - mooie manier voor te stellen. De ‘Groteske, Oude Vrouw’ geschilderd door Quenten Massijs is maar één voorbeeld. Net zoals het lelijke, fascineert het kwade ons. Naar analogie van dit soort ‘lelijke’ kunst, kunnen kunstenaars ook het kwade tastbaar en levendig maken door hun creatieve kunde. Eén van de methodes daartoe is om het kwade ‘van binnenuit’ laten ervaren (cf. infra 8.1).

Daarnaast is het motief van de mens als een gevallen natuur, een feilbaar moreel wezen belangrijk. De oorspronkelijke uitwerking van dit idee is afkomstig uit het christendom, meer bepaald van de vijfde-eeuwse filosoof Augustinus. Augustinus zag de mens in zijn wereldse gedaante als getekend door de erfzonde: we kunnen als mensen enkel verlost worden van de erfzonde door de goddelijke genade. In de geschiedenis van de kunst heeft het idee van menselijke feilbaarheid en zwakte talloze religieuze maar ook seculiere invullingen gekregen⁶¹. Pessimistische wereldbeelden zijn niet noodzakelijk immoreel: ook augustiniaans geïnspireerde vormen van christendom prediken uiteraard barmhartigheid en naastenliefde tegenover de medemens. Pessimisme kan echter problematisch zijn indien morele ontaarding als een onvermijdelijk onderdeel van de menselijke natuur wordt voorgesteld. Het idee hierachter is dat een pessimistisch mensbeeld meestal aanleiding geeft tot een defaitistische, cynische moraal. Indien we de mens als onveranderlijk slecht opvatten, is dat mogelijk een vrijgeleide tot een houding van wanhoop, cynisme of nihilisme.

Een derde belangrijk idee is de opvatting dat goede kunst transgressief of subversief moet zijn. De beroemdste aanhangers van deze strekking zijn Markies de Sade en Oscar Wilde. De

⁶¹ Zie bijvoorbeeld de werken van Graham Greene

Sade is bekend om zijn beruchte romans waarin hij pornografische passages, extreem geweld en een libertijnse filosofie met elkaar vermengde (onder andere in *Juliette* en *Les Cent Vingt Journées de Sodome*). Hoewel Oscar Wilde in de eerste plaats een estheticist was, prees hij in zijn essay *The Decay of Lying* de subversieve en illusionistische kracht van kunst: ‘*Lying, the telling of beautiful untrue things, is the proper aim of Art*’⁶². De transgressieve strekking is historisch gezien gemotiveerd vanuit een radicaal vrijheidsstreven. De Sade wou de morele dogma’s van de romantiek en de Verlichting ondergraven. Hij fulmineerde ook tegen de morele hypocrisie van godsdiensten zoals het christendom. Oscar Wilde was in zekere zin ook een ‘vrijheidsstrijder’: hij wou kunst als een autonome praktijk inrichten, bevrijd van politieke, maatschappelijke en moralistische inmenging.

Ten slotte is ook de aantrekking die heroïek, tribale codes, saamenhorigheid en *in group*-moraliteit een belangrijke motivatie achter sommige moreel problematische werken. Mensen hebben een universele behoefte om tot een hechte gemeenschap te behoren. Sommige misdaadsaga’s slagen erin de wereld van de maffia aantrekkelijk te maken, door de maffia als een hechte gemeenschap voor te stellen. De wereld van de maffia wordt in zulke saga’s gekenmerkt door loyaliteit, vriendschap en wederzijds respect (althans onder de insiders). Zulke werken spelen in op de quasi-universele neiging tot *in-group*-favoritisme. Leden van de *in-group* zien leden van de *out-group* automatisch als homogener, vreemder en moreel minder belangrijk. Een van de redenen waarom mensen deze *bias* hebben is om hun zelfvertrouwen op te krikken⁶³. Als de groep waartoe je behoort superieur is aan de rest dan voel je jezelf ook automatisch superieur aan buitenstaanders.

Het is zeker niet zo dat deze ideeën een universele aantrekkingskracht hebben. Er zijn veel mensen die op zijn minst psychologisch ongemak of verzet voelen bij werken die dubieuze denkbelden aanprijzen (cf. hoofdstuk 9). Desalniettemin zijn er ook lezers en toeschouwers – allicht in de minderheid – die immorele werken uitdagend, inspirerend en origineel vinden.

Op basis van de bovenstaande lijst van ideeën en intuïties is het mogelijk om een ruwe classificatie van moreel problematische werken op te stellen. Er zijn veel verschillende manieren waarop een werk moreel of immoreel kan zijn afhankelijk van het genre, het gebruikte perspectief (visueel of narratief), de stijl, de manier waarop personages worden

⁶² Wilde, Oscar, “The Decay of Lying”, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory since Plato*, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

⁶³ ‘In-group–out-group bias’ in *Wikipedia*, geconsulteerd op 11/05/2011, URL: http://en.wikipedia.org/wiki/In-group%E2%80%93out-group_bias

afgebeeld en het doel van het werk. Door de complexe interrelaties tussen deze elementen, zijn er veel gradaties van de immoraliteit bij kunstwerken. Ik denk dat de onderstaande classificatie ons een idee kan geven wanneer, waarom en in welke mate morele defecten kunnen bijdragen aan de artistieke waarde van uiteenlopende werken.

Ik stel voor om moreel problematische werken op te delen in zes soorten of categorieën:

a) Kunst als propagandamiddel, als vertolker van een ideologische waarheid

- Films van Leni Riefenstahl en Sergej Eisenstein.
- *The Birth of a Nation* van D.W. Griffith: revisionistische geschiedenis van de Reconstructieperiode na de Amerikaanse Burgeroorlog. De leden van de Ku Klux Klan worden geportretteerd als de bevrijders van het Zuiden dat zogezegd gebukt ging onder de barbaarse *black rule*.
- Noord-Koreaanse massaspektakels.

b) Kunstwerken die een pessimistisch mensbeeld vooronderstellen of impliciet verdedigen.

- Werken die nihilisme, libertinisme, cynisme, ... propageren of aanprijzen (de boeken van Markies de Sade, Jonathan Swift *Gulliver's Travels*, James Ellroy *L.A. Quartet*, romans van Céline, Samuel Beckett *Malone Dies*, romans van Michelle Houellebecq). Deze werken hebben een globaal ethisch defect in de vorm van hun macro-perspectief op mens en wereld.

c) Kunst uit historische periodes of culturen met een fundamenteel verschillend wereldbeeld en waardensysteem

- In veel historische werken komt misogynie, antisemitisme, de verdediging van slavernij, racisme, enzovoort, voor. *The Merchant of Venice* van Shakespeare bevat antisemitische passages. In Mark Twains *Adventures of Huckleberry Finn* komen raciale stereotypes voor en wordt het woord *nigger* gebruikt om zwarten aan te duiden.
- Sommige oude werken veronderstellen een ruwe, heroïsche code (de Ilias van Homerus, de Noorse en IJslandse sagen).

- Religieuze werken zoals Dante's *Divina Commedia*, het boek Job, oudtestamentische verhalen, ... die een onverbiddelijke, sanctionerende houding hebben tegen zonde en zondaars behoren ook tot deze categorie. Ze schrijven tevens een totale zelfopoffering aan God voor in het aardse leven.

d) Kunst als middel om afwijkende ethische perspectieven te tonen.

Kunst als een middel om in de huid te kruipen van moreel corrupte of op zijn minst dubieuze figuren.

e) Transgressieve kunst

- Kunstwerken die bourgeoisnormen en conventionele ideeën over moraliteit uitdagen. Kunst moet volgens sommige kunstenaars maatschappelijk subversief zijn om succesvol te zijn. (Markies de Sade, John Wilmot, Oscar Wilde, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Henry Miller, Apollinaire, shock-art)
- Kunst met een ironische houding tegenover geweld, die geweld esthetiseren en stileren (films van Quentin Tarantino; Sam Peckinpah's *The Wild Bunch*, *Straw Dogs*; *A Clockwork Orange* van Stanley Kubrick)
- Pornografische werken (schetsen van Schiele, Klimt, Rodin; de tekeningen van Hokusai en Utamoro)

In de volgende paragrafen zullen we elke categorie belichten aan de hand van een aantal voorbeelden. Daarna zullen we zien in welke gevallen ethische gebreken nefast zijn voor de artistieke waarde van werken.

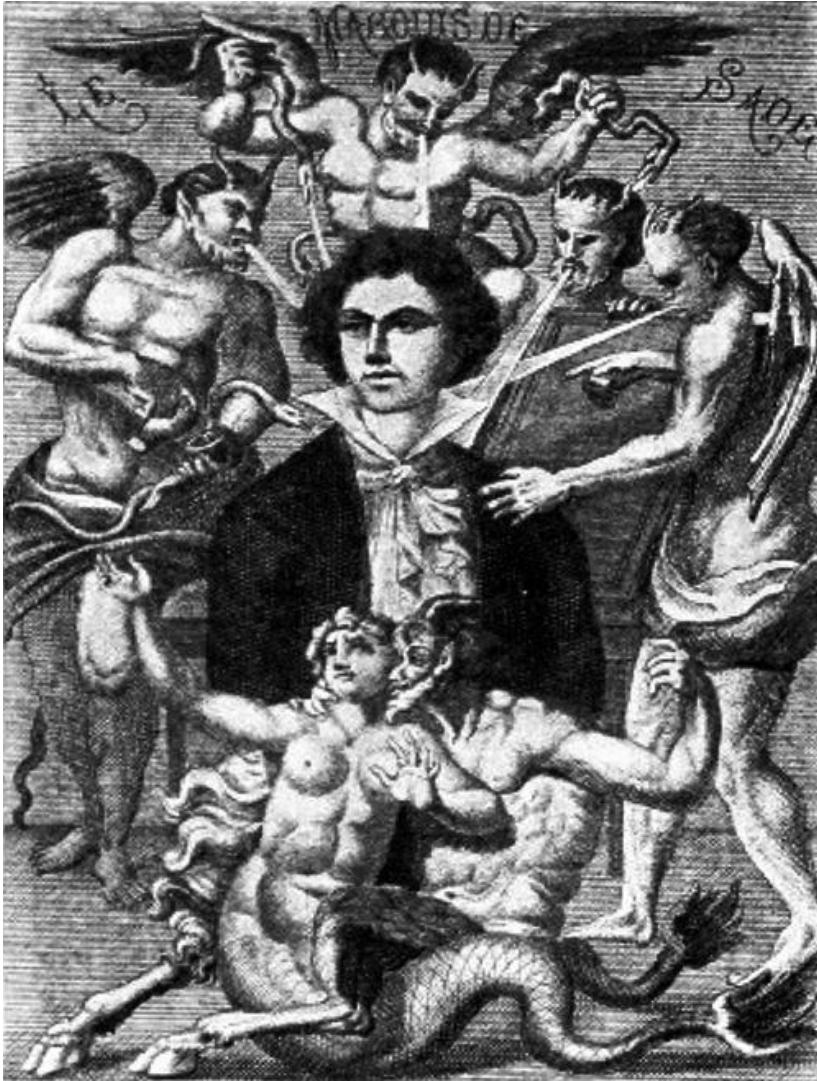


Fig. 5 Markies de Sade: de beruchte 'patroonheilige' van de transgressieve kunst.

6.1 ‘Ein Volk, Ein Reich, Ein Führer’: propagandistische kunst

6.1.1 Het geval *Triumph des Willens*

Leni Riefenstahls film uit 1935 over een nazicongres in Nürnberg is een geliefkoosd voorbeeld in de literatuur over ethiek en kunst. Het wordt vaak als tegenvoorbeeld gebruikt tegen moralisme en ethicisme. *Triumph des Willens* is moreel verontrustend door de vereniging van het kwade met het schone die we in de film belichaamd zien⁶⁴.

Er is een brede consensus over het propagandistische karakter en doel van de film, alsook over het feit dat het een kunstwerk of zelfs een meesterwerk is⁶⁵. De *Triumph* is vernieuwend op filmtechnisch gebied (het kikvorsperspectief bij speeches, dynamische camerawerk en inventieve montage bijvoorbeeld) en bezit veel dramatische intensiteit en doordachte beeldcomposities. Bovendien ontbreekt er een commentaarstem die bij de traditionele nieuwsjournaals werd gebruikt. De afwezigheid hiervan en de volksmuziek en Wagneriaanse score die de beelden begeleidt, zorgt ervoor dat de emotionele impact en retorische kracht van de film groter wordt. Tot slot is de narratieve structuur van de film ook opvallend: er is voortdurend een cyclus van pieken en dalen, van rustpunten en hoogtepunten.

De film bevat veel mooie en treffende scènes: de beroemde scène in de wolken die toont hoe Hitler op weg is naar Nürnberg met zijn vliegtuig, de scène waarin de activiteiten van de Duitse jeugd en jonge mannen worden getoond op de tonen van een Duits volkslied, de scène waarin de Duitse arbeiders hun *Heimat* luid uitroepen, etcetera.

De *Triumph* is een moeilijke film om te beoordelen enerzijds door ‘de conjunctie van het kwade en het schone’ zoals Devereaux zegt en anderzijds door het gevaar van een *hindsight bias*. We zijn geneigd om onze historische kennis over wat er na 1935 is gebeurd (WO II, de Jodenvervolging en -genocide) mee te nemen in onze esthetische beoordeling. We mogen natuurlijk de verderfelijke van het Nazi-regime op dat moment niet minimaliseren: de

⁶⁴ Devereaux, Mary, “Beauty and Evil: The Case of Leni Riefenstahl’s *Triumph of the Will*”, in Jerrold Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 227.

⁶⁵ Noël Carroll (2006) ontkent dat de film artistiek hoogstaand is omdat er veel langdradige passages in zitten en de propagandistische boodschap er te vaak in wordt geramd. Aangezien de *Triumph* zo vaak als voorbeeld wordt aangehaald in het debat, zullen we *for the sake of argument* ervan uitgaan dat de *Triumph* (vooral in de eerste 45 minuten) veel artistieke merites heeft. De film is gratis te bekijken op Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=GcFuHGHfYwE>.

racistische ondertoon van de Nazi-ideologie was al duidelijk in Hitlers *Mein Kampf*. Toch is het niet irrelevant dat de grootste misdaden tegen de mensheid door Hitler en zijn kompanen in 1935 nog niet waren gepleegd. Deze vaststelling is iets dat we al te snel vergeten wanneer we de *Triumph* bekijken of beoordelen.

Een vluchtweg die vaak genomen wordt door filmcritici en aanhangers van een moralisme is dat ze de verdiensten van de film formalistisch benaderen en de politieke boodschap daarvan loskoppelen en streng veroordelen. Voor een aantal scènes lijkt die selectief formalistische strategie inderdaad te werken. We kunnen de schoonheid van de shots van Hitlers vliegtuig dat over Nürnberg vliegt omwille van zijn pure, formele eigenschappen en het indrukwekkende panorama bewonderen. Iemand die onwetend zou zijn over de boodschap van de film zou deze shots prachtig kunnen vinden, zonder gewetensbezwaren te voelen (Walton, 1994). Maar een volledige interpretatie toont dat de esthetische en retorische kracht van de film continu zijn met haar politieke boodschap en inhoud (zoals bijna elke kunstwerk met cognitieve intenties). Dit blijkt uit Mary Devereaux' bespreking van de symboliek en narratieve structuur van de film.



Fig. 6 Het is mogelijk om 'formele' schoonheid in de *Triumph* te zien, maar dit gaat uiteraard voorbij aan de propagandistische intenties van de film.

De visie die de film heeft over Hitler en Duitsland wordt overgebracht via symbolische motieven en via de narratieve structuur van de hele film. De beginscène die Hitlers vliegtuig toont tussen de wolken en de panoramische shots van Nürnberg omgeven door mist, symboliseren Nazi-Duitsland als een soort Walhalla afgeschermd van de rest van de wereld. Visuele en auditieve motieven zoals de arend, de swastika, Speers indrukwekkende architectuur, het schreeuwende volk, de stem van Hitler, ... drukken een heroïsche, mythische visie uit op het Duitse volk. Devereaux wijst op een narratieve structuur bestaande uit drie pijlers:

1) *Ein Führer*: Hitler wordt afgebeeld als een Messiasfiguur die de wil van het Duitse volk belichaamt. Hij is een goddelijke, mystieke figuur die letterlijk afdaalt uit de wolken. Hij is tegelijkertijd ook diep menselijk, verbonden met het volk (Hitler stopt tijdens zijn parade om bloemen te aanvaarden van een vrouw uit het volk).

2) *Ein Volk*: de enorme massa's langs de kant juichen de Führer toe. De bewondering en adoratie voor Hitler schijnt alle klassen en regio's te overstijgen (cf. scène met serie arbeiders die elk hun *Heimat* uitroepen).

3) *Ein Reich*: demonstratie van de militaire macht op het einde van de film door middel van talrijke militaire parades

(Devereaux, 1998: 234)



Fig. 7 *Ein Führer*: Hitler vanuit kikvorspectief

Leni Riefenstahl had duidelijk de bedoeling om haar publiek te overtuigen van de heroïsche lotsbestemming van Hitler en het Duitse volk. Het was niet louter haar bedoeling om de mogelijkheden van het filmisch medium te exploreren of om *a thing of beauty* te creëren. Net zoals in een redevoering of toespraak de retorische stijlfiguren, technieken en drogredeneringen in de eerste plaats ontworpen zijn om het publiek te overtuigen en emotioneel te beroeren, zo gebruikt propagandakunst esthetische technieken om het publiek te manipuleren en te hersenspoelen. De inhoud van de *Triumph* loskoppelen van de (innovatie in) vorm en techniek, getuigt dus van naïviteit.

Haalt Riefenstahls film zijn kracht uit zijn retorische panache of uit zijn prachtige esthetiek of uit beide? Met retoriek bedoel ik in de eerste plaats niet de speeches die worden gegeven door de Nazi-kopstukken en die uitgebreid aan bod komen, maar wel de *visuele* retoriek. Visuele retoriek wijst erop dat krachtige, esthetische beelden een sterke overtuigingskracht kunnen hebben. De visuele motieven (bijvoorbeeld het wapperen van de swastikavlag) hebben dezelfde functie als de retorische stijlfiguren in een redevoering nl. overtuigen. Retoriek kan uiteraard ten goede of ten kwade aangewend worden, zoals Aristoteles al inzag. In *Triumph des Willens* wordt de visuele retoriek om een fascistische ideologie in te prenten bij, in de eerste plaats, de Duitse bevolking. Het verschil met vroegere propaganda is dat de onderliggende boodschap veel subtieler wordt overgebracht. Er is geen stem die commentaar geeft en de meest krachtige scènes zijn die waarin er geen woord wordt gesproken. Vooral het stuk waarin de activiteiten van de jongemannen worden getoond is daar een treffend voorbeeld van. We zien achtereenvolgens hoe de jonge Duitsers zich wassen en zich scheren, hoe het eten wordt bereid in grote soepketels, hoe competitief ze onder elkaar zijn en ten slotte hoe ze samen hout sprokkelen. Bij dat laatste fragment zien we vanuit een schuin cameraperspectief hoe de kar wordt getrokken door verschillende jongelui en een jongen op de kar in de verte kijkt. Daarna zien we een gespierde twintiger (duidelijk het symbool van de Arische *Übermensch*) houtblokken doorgeeft. Dit alles op de tonen van een opgewekt Duits volkslied dat het geheel een uitgelaten, optimistische sfeer meegeeft. De heroïek en de kameraadschap onder de Duitse jeugd - zij zijn het die de grootse lotsbestemming van het Derde Rijk zullen waarmaken- wordt hier *getoond* in plaats van verkondigd door een commentator of een nazi-kopstuk. Deze scènes hebben de meeste retorische kracht. De meer prozaïsche scènes zoals de talrijke speeches en militaire parades zijn eveneens zorgvuldig opgebouwd en esthetisch vernieuwend, maar retorisch minder effectief.

De vraag is wat het voorbeeld van de *Triumph* ons toont met betrekking tot immorele kunst. De film lokt nu nog altijd tegenstrijdige en gemengde reacties uit bij mensen die hem bekijken. De oorzaak hiervan achterhalen is niet eenvoudig. De verklaring die Devereaux naar voren schuift is dat de film er wonderwel in slaagt om het absolute kwaad tot object van esthetische bewondering te maken (Ibid., p. 247). Het is de boosaardige schoonheid die ons begeistert en tegelijk afstoot. Het probleem met deze verklaring is dat de *Triumph* niet als intentie heeft om wat immoreel is, te verheffen tot iets prachtig of bewonderenswaardig. Integendeel wat Riefenstahl voorstelt als bewonderenswaardig, is ook bewonderenswaardig volgens haar. Met andere woorden de gemanifesteerde kunstenaar, Leni Riefenstahl, is oprecht in haar geloof in de verhevenheid van het Naziregime (net zoals het publiek waarvoor de film werd gemaakt). *Triumph des Willens* vormt eigenlijk een goede weergave van de roes waarin een groot deel van de Duitse bevolking zich bevond tijdens de jaren dertig. Het lijkt moeilijk om een werk te beoordelen dat zich niet bewust is van zijn moreel uitdagende of verontrustende status. Dit is de reden waarom propaganda een zeer aparte categorie is binnen immorele kunst. De morele defecten van de film zijn immers niet als zodanig bedoeld.

Triumph des Willens kan hedendaagse kijkers uiteraard veel dingen leren. Bijvoorbeeld hoe het mogelijk was voor de Duitse bevolking om nazisme en fascisme ooit als een heilzame politieke beweging te zien. Het kan ons leren hoe het kwade mooi kan worden voorgesteld, zoals Devereaux zegt. Deze inzichten zijn echter zuiver instrumenteel omdat ze voortvloeien uit een extern, afstandelijk perspectief op de film. Het is uiteraard niet de verdienste van Riefenstahl dat we deze inzichten als hedendaagse kijker verwerven.

Om de film onpartijdig artistiek te beoordelen, zouden we het propagandistische doel ervan als legitiem en moreel onproblematisch moeten beschouwen. Alleen zo kunnen we de betekenis die Riefenstahl aan de scènes gegeven heeft, juist en onbevooroordeeld vatten. Het enige publiek dat zich in de deze positie bevond, waren de Duitse en Europese tijdgenoten van Riefenstahl. Zij waren onpartijdig in hun artistieke beoordeling omdat ze uiteraard onwetend waren over wat er nog zou volgen. Voor de hedendaagse kijkers is deze neutrale houding onmogelijk en immoreel.

6.1.2 Conclusie over de *Triumph*

De *Triumph* is zowel een uitstekend als een atypisch voorbeeld van immorele kunst. Het is een uitstekend voorbeeld van hoe een formalistische benadering van zulke werken faalt. De visuele motieven, narratieve structuur en technische innovaties van de film staan allemaal in dienst van en zijn verweven met zijn propagandistisch karakter⁶⁶. De formalistische houding is te selectief om dit in te zien. De film is bij momenten ook een goede illustratie van de kracht van immorele kunstwerken. Er zijn een aantal scènes die door hun visuele retoriek nog kunnen behagen zonder dat ze al te wrange associaties oproepen met de Nazi-gruwelen. Maar bij de meeste mensen dringt er toch een schuldgevoel door waardoor de film hen terug afstoot.

Anderzijds is de *Triumph* tegelijk een atypisch immoreel werk om verschillende redenen. Ten eerste is de film een gemonteerde weergave van een echte, historische gebeurtenis, namelijk een partijbijeenkomst van de Nazi's in 1935. Hij strooit daardoor zout in de wonde die het nazisme heeft achtergelaten en roept onvermijdelijk associaties op met verschrikkelijk menselijk leed (WO II, de Holocaust). Dit sluit (volledige) imaginatieve betrokkenheid uit bij de hedendaagse kijker. De meerderheid van de westerse bevolking is immuun geworden voor zulke openlijke propaganda en weet dat er een leugen achter schuilt. De film was in de eerste plaats bedoeld voor een Duits publiek dat wel in staat was om de messianistische visie op Hitler te ondersteunen en de leugenachtige ideologie van het nazisme nog slikte. Een andere reden waarom de *Triumph* atypisch is, is het feit dat het niet bedoeld is als een immoreel of moreel uitdagend werk. Riefenstahl bevond zich net als de Duitse bevolking in een soort roes en geloofde in de verhevenheid van de Nazi-idealen die ze afbeeldde. Het feit dat ze bleef volhouden dat de film een vorm van *cinéma vérité* was, is veelzeggend.

Al deze factoren maken een neutrale, artistieke beoordeling van *Triumph des Willens* onmogelijk (en ongepast). We kunnen onze historische kennis niet vrijwillig vergeten om mee te gaan in de nazistische leugen. Het enige publiek dat zich in de juiste positie bevond om de film artistiek te beoordelen waren de Duitse en Europese tijdgenoten van Riefenstahl. Voor de Duitsers en voor sommige Europeanen was de morele optie van het nazisme nog een levende optie. Dit is een noodzakelijke voorwaarde om de film volwaardig te kunnen appreciëren.

⁶⁶ Zie ook het onafscheidelijkheidsargument van Jacobson (cf. supra).

6.1.3 Propaganda en reclame

De meeste mensen die leven in democratieën zijn (gelukkig) weinig ontvankelijk voor extremistische, politieke propaganda. Reclame kan echter in veel opzichten gezien worden als een nazaat van propaganda, omdat ze veel technieken en middelen ervan heeft overgenomen. De reclamespotjes van Coca-Cola bijvoorbeeld slagen er in op korte tijd gelukzalige fantasieën te creëren over de harmoniserende kracht van suikerwater. De spotjes zijn zeer goed gemaakt door hun perfectionering van visueel-retorische middelen: de machtige truckcolonnes die cola vervoeren, mensenmassa's die samen zingen met flesjes cola in de hand, idyllische natuurtaferelen... Het intuïtief verzet om zulke ingenieuze reclamespotjes als kunst te bestempelen, is in feite gelijkaardig aan het verzet om *Triumph des Willens* de status van meesterwerk toe te kennen. Het lijkt erop dat sommige extrinsieke doelen die sommige werken nastreven, zoals politieke propaganda of puur winstbejag, hun status als kunst bemoeilijken of compromitteren.

Vernuftige reclamespotjes, zoals die van Coca Cola, kunnen ons wel een vage indruk geven van het gevoel dat de Duitse toeschouwer uit de jaren '30 had, toen hij keek naar Riefenstahls film. Dit geeft aan dat het niet principieel onmogelijk is voor propagandistische werken om responsen voor te schrijven (aan hedendaagse kijkers) die moreel dubieus zijn. Het feit dat reclame en propaganda gemeenschappelijke esthetische en artistieke middelen gebruiken, onderbouwt die stelling.

6.2 'Man delights not me': kunstwerken met een negatief wereldbeeld

*"What a piece of work is a man, how noble in reason, how
infinite in faculties, in form and moving how express and
admirable, in action how like an angel, in apprehension how like
a god! the beauty of the world, the paragon of animals—and yet,
to me, what is this quintessence of dust? Man delights not me— "*

Fragment uit *Hamlet* (William Shakespeare)

Pessimistische werken vormen de ruimste categorie binnen de klasse van moreel problematische werken. De opkomst van de moderniteit ging gepaard met een proliferatie van zulke werken. Denk bijvoorbeeld aan de werken van Samuel Beckett, Louis-Ferdinand Céline, Georges Bataille, het dichtwerk van T.S. Eliot, enzovoort.

Romans, nouvelles of toneelstukken met pessimistische visies op de mens zijn echter een constante binnen de geschiedenis van de literatuur. De klassieke Griekse tragedies, christelijke parabels, de schilderijen van Bosch, veel stukken van Shakespeare, de films van Stanley Kubrick en Lars von Trier, om maar een paar voorbeelden te noemen, stemmen vaak niet tot vrolijkheid over de menselijke natuur. Het is natuurlijk een vergissing om alle pessimistische werken te bestempelen als immoreel of moreel problematisch. Als het zo is dat tragedies meestal ontworpen zijn om empathie op te roepen voor de protagonist, ondanks zijn menselijke zwakheid, dan is het duidelijk dat pessimisme over de mens geen morele onverschilligheid impliceert. Wanneer pessimistische werken echter een houding van cynische berusting, quiëtisme of onverschilligheid uitdrukken tegenover onze ‘gevallen natuur’ is dit wel een goede reden om ze als moreel gebrekkig te bestempelen.

Er zijn veel werken die zeer radicaal en eenzijdig zijn in hun pessimisme. Jonathan Swifts satirische roman *Gulliver's Travels* is zo'n werk. In Jonathan Swifts fictieve reisverslag bezoekt Lemuel Gulliver allerlei eilanden waarop vreemde wezens zoals lilliputters, reuzen, yahoo's en sprekende paarden wonen. Elk volk is een personificatie van een aantal negatieve aspecten van bepaalde politieke klassen of van de mensheid in zijn geheel. In het boek wordt de mensheid meestal als lachwekkend, kleinzielig, onbeduidend, bestiaal en lafhartig voorgesteld. De overkoepelende houding van het werk is er een van honende minachting en woede tegenover de mensheid en dood als een welkome verlossing van ridicule schouwtoneel dat de mensheid is.

De film *Dogville* van Lars von Trier toont hoe het hoofdpersonage Grace wordt uitgebuit, tot slaaf gemaakt en misbruikt door een gemeenschap van een klein, Amerikaans bergdorp. Uiteindelijk neem Grace wraak door de bewoners allemaal te laten executeren door haar maffiose vader. Von Triers film toont de mens als een roofdierachtig en manipulatief wezen dat in feite enkel bekommerd is om het welzijn van zichzelf en zijn parochie.

Francis Bacon is een ander voorbeeld van een kunstenaar die in zijn werk dikwijls een troosteloos mensbeeld naar voren brengt. De serie *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* beelden een soort antropomorfe, misvormde creaturen af die zich in staat van

afgrijselijke angst en pijn bevinden. Bacons bedoeling is om de menselijke conditie voor te stellen als verrot, ziekelijk en onvermijdelijk getekend door fysieke en mentale pijn. Het is volgens Bacon ons lot om die pijn te dragen, aangezien ze toch niet te remediëren is.

Bovenstaande werken lijken een cognitief-ethisch gebrek te hebben doordat ze – in de ogen van de meesten onder ons – een fundamenteel vervormd, eenzijdig en verkeerd perspectief hebben op de mensheid of delen van de mensheid. Indien we personen zouden ontmoeten die het wereldbeeld aanbevelen door *Gulliver's Travels*, *De 120 dagen van Sodom*, de schilderijen van Bacon of *Dogville* werkelijk zouden aanhangen, zouden we ze liefst zoveel mogelijk mijden. De waarde van fictionele, narratieve werken is echter dat we de intelligibiliteit van pessimistische attitudes en wereldbeelden kunnen verkennen en inzien, zonder ze effectief te moeten aanhangen of de consequenties ervan te moeten ondergaan. Veel mensen hebben op sommige momenten in hun leven gelijkaardige visies over hun medemens als die van Swift, Von Trier en de Sade. Wanneer we gedegouteerd zijn door de hypocrisie van bijvoorbeeld het christendom, het protestantisme of van sociale relaties kunnen we de Sades radicaal libertinisme beter begrijpen. Sommige mensen zullen protest aantekenen om pessimistische attitudes aan te nemen, omdat hun geloof in fundamentele goedheid te diep geworteld is. Zulke mensen zijn – hoewel moreel lovenswaardig – niet in de juiste positie om pessimistische werken artistiek te beoordelen (zoals we later zullen beargumenteren).

6.3 'O tempora, o mores': historische werken met een afwijkende moraliteit

Volgens de autonomist Richard Posner vinden we binnen de wereldliteratuur een hele lijst goedkeurende beschrijvingen van moreel bedenkelijke ideeën en praktijken. In de *Ilias* van Homerus zien we hoe moord, plundering, aanranding, slavernij, ... wordt beschreven zonder dat dit alles expliciet wordt veroordeeld⁶⁷. In de werken van Shakespeare en Dickens treffen we soms misogynie en antisemitisme aan. *Huckleberry Finn* van Twain bevat racistische passages waar het woord *nigger* in voorkomt. Posner zegt dat moralisten en ethicisten deze werken weinig artistieke waarde mogen toekennen, omdat de ethische gebreken van deze werken zeer groot zijn. Dit is volgens Posner een bewijs dat moralisme en ethicisme een

⁶⁷ Posner, Richard, "Against Ethical Criticism", *Philosophy and Literature*, 21, 1997, p. 3

esthetisch ongevoelige theorie is. Al deze werken worden immers universeel beschouwd als meesterwerken.

Posner stelt dat de morele inhoud van deze klassiekers altijd irrelevant is voor hun literaire waarde. De meeste lezers stoppen niet met lezen wanneer ze ontdekken dat er in *Othello* een onverdraagzame houding wordt uitgedrukt tegenover gemengde huwelijken, of wanneer ze zien hoe *The Merchant of Venice* gebruikt maakt van lelijke stereotypes van joodse hebzucht en bloeddorstigheid⁶⁸. Ze aanvaarden verouderde morele overtuigingen, net zoals ze verouderde medische technieken of archaïsch taalgebruik accepteren. Bovendien is in het omgekeerde geval, bij werken met ethische verdiensten, de morele inhoud ook irrelevant. Stendhals aanvallen op de monarchie en de clerus in *Le Rouge et Le Noir* zijn op zich bewonderenswaardig, maar irrelevant voor de hedendaagse lezer omdat ze te nauw verbonden zijn met de sociologische omstandigheden van de Restauratieperiode (Posner, 1997: 5).

Gaut heeft twee antwoorden op deze kritiek. Ten eerste stelt hij dat we de verschillen in morele opvattingen tussen vroegere periodes en onze moderne opvattingen niet mogen overdrijven. We delen een aantal belangrijke waarden met auteurs als Shakespeare en Dickens, zoals menslievendheid en sympathie voor de underdog. Daarnaast moeten we ook mild zijn in ons oordeel over een auteur die niet al te koosjere opvattingen naar voor brengt in zijn werk. We moeten rekening houden met het feit dat slechts weinig mensen moedig genoeg zijn om in te gaan tegen verkeerde of kortzichtige ideeën die algemeen aanvaard waren in hun tijd. Shakespeares controversiële portrettering van Shylock in *The Merchant of Venice* wordt deels geëxcuseerd omdat hij in een antisemitische cultuur en periode leefde (Gaut 2007: 78-80).

Dit laatste tegenargument van Gaut ruikt een beetje naar historisch relativisme: als we deze redenering zouden doortrekken, zouden we even toegeeflijk moeten zijn tegenover historische figuren die praktijken als slavernij ondersteunden. Deze consequentie zal Gaut wellicht zeer onwenselijk vinden en dus is zijn argument waarschijnlijk een *ad hoc* argument.

De meeste lezers lijken net zoals Gaut vergevingsgezinder te zijn tegenover de *vicious manners* die beschreven worden in oude literaire werken. Een mogelijke verklaring hiervoor is dat de confrontatie met de waarden uit lang vervlogen culturen en periodes slechts nominaal is. We bekijken zulke werken eerder met een antropologische blik en zien de

⁶⁸ De vraag of en in welke mate *The Merchant of Venice* antisemitisch is, is onderwerp van debat binnen de literatuurkritiek. Zie bijvoorbeeld: Shapiro, J., *Shakespeare and the Jews*. Columbia UP, 1995.

afwijkende moraal die erin voorondersteld wordt als een vreemde curiositeit. Hoe ouder de werken zijn, hoe meer dit het geval lijkt te zijn. Voor werken die cultureel veel dichter bij ons staan, zoals de psychologisch-realistische romans (Austen, James, Flaubert, enzovoort) uit de negentiende eeuw zijn onze morele vereisten strenger. Met andere woorden de confrontatie met andere waarden is in dit geval reëel in plaats van nominaal. Indien een auteur een pro-attitude tegenover eer-en bloedwraak zou verkondigen in een werk met een hedendaagse context, dan zou het wellicht een schandaal veroorzaken. Als we werken lezen die fictionele werelden presenteren die psychologisch gezien ‘ver van ons bed’ zijn, laten we onze morele principes makkelijker los.

Een goede illustratie hiervan is de *Ilias* van Homerus. Is het mogelijk om in onze verbeelding de morele code van de ruwe helden zoals Agamemnon, Achilles en Hector (tijdelijk) als juist te beschouwen, zoals de gepostuleerde auteur, Homerus, dat ook doet? De heroïsche code van Griekse en Trojaanse strijders draait volledig om de eer van de gemeenschap waartoe ze behoren. Ze zijn bereid hun leven op te offeren om de hoogste eer te behalen. Homerus ondersteunt deze ruwe krijgersmoraal en stelt de Trojaanse oorlog en de menselijke offers die ze vergt voor als een nobele onderneming. We kunnen de heroïsche code van de *Ilias* best begrijpen binnen het fatalistisch wereldbeeld dat de meeste Grieken ten tijde van Homerus (rond 1000 voor Christus) aanhingen. Ze zagen oorlog en strijd als een noodzakelijk en onvermijdelijk onderdeel van de menselijke conditie, opgelegd door de goden. Wegvluchten of zich laf gedragen op het slagveld had geen enkele zin aangezien ieders noodlot toch al vaststond. Wat de goden hadden vastgelegd, kon niet meer veranderd worden door menselijke daden.

Stecker (2005) heeft een theorie geformuleerd over de manier waarop hedendaagse lezers de *Ilias* meestal appreciëren. Hij meent dat ondanks onze weerzin tegenover de Oud-Griekse waardensystemen, dit op geen enkele manier onze esthetische betrokkenheid belemmert⁶⁹. De morele principes van Achilles en co vormen geen ‘levende optie’ voor moderne lezers door de enorme culturele- en tijdsafstand die hen scheidt van het werk (Ibid. p. 147). Stecker zegt niets over de aard van onze esthetische of imaginatieve betrokkenheid. Vermoedelijk ziet hij die betrokkenheid enerzijds als een soort antropologische, afstandelijke houding tegenover de vreemde mores van de Oude Grieken en anderzijds als een formalistische benadering van de

⁶⁹ Stecker (2005), p. 147. Stecker haalt het voorbeeld van de *Ilias* aan als tegenvoorbeeld voor het *merited response*-argument. Er is immers sprake van een moreel defect in het werk zonder dat dit defect de voorgeschreven responsen verhindert bij het publiek.

esthetische merites (bvb. de prachtige, Homerische vergelijkingen). We hebben gezien bij de bespreking van *Triumph des Willens* dat een dergelijke verklaring in feite met een boog om het probleem van immorele kunst loopt.

Matthew Kieran (2009) meent dat we onze morele opvattingen tijdelijk kunnen opschorten. Volgens Kieran moeten we om de Ilias te appreciëren denkbeeldig de heroïsche code aanvaarden die de Homerische helden als juist aanvaarden. Als we dit niet doen kunnen we het werk niet ten volle waarderen, omdat er zogenaamde ‘imaginatieve weerstand’ plaatsvindt (cf. infra). Er zijn goede redenen om aan te nemen dat zo’n weerstand bij de meeste lezers afwezig is. Er zijn immers talloze populaire Hollywood-films (*Braveheart*, *Gladiator*, *Kill Bill*) waarin een gelijkaardige erecode wordt gepresenteerd als moreel correct. Bovendien vergt het appreciëren van andere oude werken een gelijkaardige ‘*suspension of moral belief*’ in onze verbeelding. Voorbeelden hiervan zijn sommige verhalen uit het Oude Testament, de vertellingen van Duizend-en-één nacht, wraaktragedies zoals *Titus Andronicus* en komedies zoals *The Taming of The Shrew* (Kieran 2009: 680). Het lijkt er wel op dat een zekere psychologische afstand tussen onszelf en de fictionele wereld van oude werken onvermijdelijk is. Maar dit sluit imaginatieve betrokkenheid en het denkbeeldig aanvaarden van vreemde morele codes niet uit. We zullen hier in hoofdstuk 9 nog op terugkomen.

6.4 Kunst en verdachte ethische perspectieven: klassieke maffiasaga’s

"As far back as I can remember, I always wanted to be a gangster" – Henry Hill

Onze normale reactie op immorele, criminele of psychopathische individuen is er een van walging, woede en angst. In de geschiedenis van de literatuur en andere fictie vinden we echter talloze personages die zeer slecht zijn en waar we toch empathie of zelfs bewondering voor voelen. De evidente verklaring voor het feit dat we deze emoties bij onszelf toelaten is het feit dat het om fictionele personages in fictionele werelden gaat. Er wordt geen enkele echte persoon geschaad door wat kolonel Kurtz, Tony Soprano of Humbert Humbert allemaal doen. We voelen ons duidelijk vrijer en minder gebonden aan morele overwegingen in onze responsen tegenover fictie⁷⁰. Matthew Kieran (2009) benadrukt ook de rol van artistieke

⁷⁰ Dit fenomeen doet zich niet alleen voor bij fictie. Gebeurtenissen die historisch of ruimtelijk veraf liggen, nemen we minder serieus of raken ons emotioneel minder. Veel mensen kunnen bijvoorbeeld geamuseerd zijn door krantenkoppen als ‘Man bezwijkt aan eten van 65 hotdogs’.

kunde en meerbepaald narratieve technieken in het transformeren van onze normale responsen tegenover slechteriken en criminelen.

Een uitstekend voorbeeld van hoe dit gebeurt is de televisieserie *The Sopranos*. *The Sopranos* draait rond het leven van Tony Soprano, een maffiabaas uit New Jersey. Tony probeert een balans te vinden tussen zijn gezinsleven en zijn leven als hoofd van een misdaadorganisatie. De serie is psychologisch zeer diepgaand en toont de buitengewone complexiteit van Tony's personage. We volgen Tony doorheen zijn dagelijkse activiteiten, gaande van zijn ontbijt bij zijn gezin, de sessies bij zijn vrouwelijke psychiater, zijn criminele activiteiten, tot zelfs zijn dromen. De kijker krijgt door de psychiatrische sessies en zijn dromen een diep inzicht in Tony's motivaties en angsten. Het vreemde is dat de meeste kijkers, ondanks het feit dat Tony een gevaarlijke sociopaat is, toch bij momenten sympathie voor hem voelen. Tony is een cynische, machiavellistische en moordzuchtige leider van een misdaadorganisatie, maar tegelijk een bezorgde huisvader die oprecht van zijn vrouw en kinderen houdt. Hij is ook iemand met een hoge sociale intelligentie: hij heeft een goed inzicht in de persoonlijkheden van zijn dichtste familie en zijn *partners in crime* en kan ze handig bespelen.

De sympathie voor Tony wordt ook handig opgewekt door het gebruiken van onsympathieke nevenpersonages. Als we zien hoe Tony hen ridiculiseert of hen een hak probeert te zetten, staan we aan zijn kant. De kijkers sluiten een alliantie met Tony omdat hij het personage is met de meeste morele deugden los van zijn ziekelijke en misdadige karaktertrekken. Hij is minder sadistisch, meer oprecht in zijn sociale relaties, meer toegewijd aan het belang van loyaliteit binnen zijn organisatie en hij is zeer bezorgd om het welzijn van zijn gezin. Zowel de maffialeden (Uncle Junior, Ralphie Cifaretto) als de niet-maffialeden (de FBI, Tony's zus en moeder) hebben ofwel een hypocriet en manipulatief karakter ofwel zijn ze door en door corrupt. Binnen de morele economie van de fictionele wereld van *The Sopranos* is Tony relatief gezien het meest prijzenswaardig personage⁷¹. Als we deze analyse bekijken, lijkt het (lokale) morele defect van *The Sopranos* te verdwijnen. Er is immers weinig moreel verkeerd met het feit dat we (denkbeeldige of echte) allianties zoeken met personen die relatief gezien de meeste deugden hebben in een context waarin iedereen verdorven is. Deze conclusie gaat echter voorbij aan het feit dat de morele economie van *The Sopranos* een fictionele constructie is, ontworpen om sympathie voor Tony op te wekken. De fictionele morele economie wijkt sterk af van de werkelijkheid: de FBI is in werkelijkheid lang niet zo corrupt

⁷¹ Met uitzondering van zijn dochter Meadow, die echter geen centrale rol vertolkt.

en meedogenloos als hij in *The Sopranos* wordt voorgesteld. Gelieerde buitenstaanders zijn in het echt evenmin altijd hypocriet, meedogenloos en manipulatief. *The Sopranos* geeft in sommige opzichten dus een verdraaid beeld van de morele werkelijkheid en dit is (ondanks de functionaliteit van die verdraaiing) een moreel gebrek.

De mengeling van sympathie en afschuw die Tony Soprano teweegbrengt is functioneel: ze laat een beter imaginatief begrip toe. De empathie die we voelen met Tony (weten wat hij voelt, denkt of gaat doen) bevordert de verkenning van belangrijke thema's zoals de aard van psychopathie, de verwarring van moraliteit met macht en de sociale dynamiek binnen misdaadorganisaties.

The Sopranos is een werk met een ethisch verdacht perspectief, namelijk dat van Tony Soprano, maar desalniettemin geen immoreel werk pur sang zoals *Triumph des Willens* of *De 120 dagen van Sodom*. De serie bevat een 'moreel centrum' in de vorm van de vrouwelijke psychiater dr. Melfi, die dikwijls op subtiële wijze haar ongemak en afkeer (maar ook soms fascinatie) laat zien voor Tony's verdediging van de maffiacode en zijn rationalisering van geweld. De scènes in Melfi's praktijk laten ons een objectievere waarheid zien over Tony's daden. Een tweede belangrijk element is dat het vele geweld niet glorieus of quasi-komisch wordt voorgesteld, maar in al zijn ruwe brutaliteit getoond wordt. Ten slotte is het personage van Tony niet de meest gelukkige man op aarde: zijn leven is geen realisatie van de American Dream. Hij gaat dikwijls gebukt onder zijn gezinsproblemen en de voortdurende noodzaak om zijn macht binnen de maffia te affirmeren. 'Misdaad loont' is geen boodschap die we uit de serie kunnen destilleren. De sympathieën voor Tony die de reeks soms teweegbrengt, kunnen dus best gezien worden als lokale ethische defecten.

Een werk dat in een aantal opzichten moreel problematischer dan *The Sopranos* is, is de klassieker *Goodfellas* van Martin Scorsese. *Goodfellas* gaat over Henry Hill, een man die sinds zijn tienerjaren betrokken geraakt in de georganiseerde misdaad van de Bronx in New York. Hij beleeft de *American Dream* door schatrijk te worden op korte tijd zonder ooit een dag gewerkt te hebben. *Goodfellas* toont het leven in de maffia bijna volledig vanuit het perspectief van Henry, wat uiteraard een vertekend (maar tegelijk ook uniek) beeld geeft van de Italiaans-Amerikaanse maffia. De voordelen van het criminele bestaan worden uitgebreid getoond: de weelderige decadentie, de ontelbare connecties, de camaraderie bij de partners in crime, de vrijheid... De film is veel subjectiever in zijn perspectief dan *The Sopranos* door de vele vormelijke ingrepen van Scorsese. Dit valt vooral op in het begin van de film. Henry's

jeugd en zijn introductie bij de maffia wordt in sneltempo verteld. Scorsese gebruikt verschillende cameratechnieken zoals kikvorsperspectief, *close-ups*, *freezeframes* om het snelle levensritme van een lid van de maffia uit te drukken. Tegelijk benadrukken ze ook de vlotheid en het gemak waarmee lastige elementen door de maffiosi worden uitgeschakeld. Bij gewelddadige scènes worden steevast flamboyante popmuziek gebruikt om er een lichte, bijna komische toon aan te geven.

Goodfellas toont in de eerste plaats het glorieuze, entertainende en gestileerde aspect van de maffia. De maffia biedt veel privileges en opent talloze deuren die *law abiding citizens* nooit te zien krijgen. Dit wordt subliem getoond in de beroemde Copacabana-scène. Henry en zijn vriendin worden gevolgd door een steadicam terwijl ze de geheime zijingang van de bar nemen, passeren door talloze gangen, door de grote keuken lopen, tot ze uiteindelijk in de bar aankomen, waar ze de beste plaatsen krijgen.

De functie van het portretteren van immorele personages in de besproken werken is niet enkel een beter begrip proberen te krijgen in de psyche van slechte individuen. Het opwekken van empathie voor personages als Tony Soprano en Henry Hill laat een verkenning toe van interessante en diepzinnige thema's zoals de aard van zelfbedrog, de verwarring van macht met moraliteit, de mechanismen van een *in group*-moraal, de soms wazige grenzen tussen goed en kwaad, enzovoort. Moreel verontrustende werken bieden soms een krachtigere en meer fascinerende verkenning van zulke thema's op een manier waarop moreel neutrale of goede werken dit niet zouden kunnen doen. Sommige stukken van Shakespeare gebruiken dezelfde methode voor thematische exploratie en zijn daarom om dezelfde reden moreel ambigu.

Er zijn uiteraard nog ontelbaar andere werken waarin personages van een bedenkelijk allooi voorkomen, die minder problematisch zijn of juist een moreel punt willen maken. Het is inderdaad zo dat er een verschil bestaat tussen het portretteren van een personage en het goedkeuren van wat hij zegt of doet. In de romans van Jane Austen, Charles Dickens, George Eliot, Herman Melville, and Henry James komen talloze boosaardige individuen voor waarvoor de auteurs geen sympathie proberen op te wekken. Deze werken kunnen evengoed inzicht geven in de motieven en verlangens van slechte mensen (Stecker 2008). Moralisten zullen dus concluderen dat sympathie of een eerste-persoonsperspectief 'van binnenuit' niet noodzakelijk is om slechte mensen te kunnen begrijpen. Zo'n sympathie of perspectief

kunnen bovendien schadelijke neveneffecten hebben op onze morele waarden en persoonlijkheid. We zullen in hoofdstuk 7 onderzoeken of deze tegenwerping correct is.

6.5 Transgressieve kunst

6.5.1 ‘Epater les bourgeois’: kunst als provocatie

Het meest extreme voorbeeld van een transgressief werk is *De 120 dagen van Sodom* van Markies de Sade, waarvan de schrijver zelf beweerde dat het schandelijkste boek was dat ooit is geschreven. Het verhaal vertelt hoe een groep jongens, meisjes en volwassenen worden gevangen gehouden door vier gewetenloze libertijnen in een ontoegankelijk kasteel. Ze worden gedwongen tot een eindeloze resem aan perversiteiten. Ze worden gefolterd, verkracht en uiteindelijk vermoord. Volgens de Sade⁷² is de mens in essentie een pervers en gewelddadig wezen. De meeste mensen ontkennen deze natuur als onderdeel van hun sociale, politieke en morele hypocrisie. De libertijnse filosofie affirmeert onze verdorven natuur en kiest er resoluut voor om deze te cultiveren. Alleen op deze manier, door te genieten van het vernederen en folteren van onze medemens, kunnen we waarlijk authentieke en vrije individuen zijn, aldus de Sade. De transgressieve moraal of eerder anti-moraal die als de juiste keuze wordt voorgesteld in de *120 Dagen van Sodom* was duidelijk een provocatie van de conventionele, maar vooral ook religieuze ideeën over moraliteit. De beschreven perversiteiten in het boek zijn vaak taboedoorbrekend en blasfemisch.

De artistieke status van de werken van de Sade is niet onbetwist, hoewel ze zeker literaire kwaliteiten bezitten. Het obscene karakter van vele passages is inderdaad een goede reden om vraagtekens te plaatsen bij de artistieke verdienste van de Sades werk (cf. infra). Toch bezitten de ideeën die verwerkt zitten in zijn romans een grote gedurfdheid en drukken ze een drang naar vrijheid en authenticiteit uit. Dit is een van de redenen waarom zijn geschriften niet verbrand zijn en nog altijd gelezen worden⁷³.

Pornografische kunst wordt vaak als transgressief ervaren omdat ze zich bedient van seksueel expliciete afbeeldingen. Pornografie brengt hierdoor de dierlijke natuur van de mens naar

⁷² De Sade als gemanifesteerde auteur.

⁷³ Zie bijvoorbeeld: De Beauvoir, S., *Must We Burn de Sade?*, vertaald door A. Michelson, London: Peter Neville, 1953.

boven en wist soms de subjectiviteit uit van de personen die worden afgebeeld. Dit is echter niet noodzakelijk zo. Als het pornografische louter een subcategorie is van het erotische, dan is er geen reden om de mogelijkheid van pornografische kunst a priori uit te sluiten. Seksuele explicietheid sluit niet noodzakelijk artistieke kunde of expressiviteit uit. De bewering dat pornografische kunst onmogelijk of onbestaande is, is dus duidelijk een vooroordeel gebaseerd op de overvloedige, vulgaire pornografie die te vinden is in pulpliteratuur en op het internet. De geschiedenis van de kunst leert ons dat er wel degelijk artistiek waardevolle afbeeldingen mogelijk zijn die tegelijk seksueel expliciet zijn. Gaande van de eeuwenoude *Kama Sutra*, de tekeningen van Hokusai's tentakelerotica tot aan de werken van Rodin, Klimt, Schiele en Anaïs Nin vinden we zulke pornografische kunst.

6.5.2 De ironisering en esthetisering van geweld

Veel actiefilms en Aziatische vechtfilms worden regelmatig bekritiseerd om hun verheerlijking van geweld en oppervlakkig machismo. Meestal hebben deze films weinig artistieke intenties of verdiensten: ze hebben stereotype, dunne verhaallijnen, vlakke karakters en zijn in de eerste plaats bedoeld als entertainment. We zullen twee voorbeelden overlopen van films die wel artistieke intenties hebben. Allebei slagen ze erin om geweld op een krachtige (en daardoor problematische) manier te esthetiseren.

A Clockwork Orange van Stanley Kubrick is zwaar onder vuur gekomen toen hij werd uitgebracht in 1971 door de verheerlijking van geweld in de film. De film gaat over Alex, een eloquente jongeman die zijn dagen en avonden vult met het luisteren naar Beethoven, het drinken van hallucinogene melk en 'ultrageweld'. De film vertolkt het ik-perspectief van Alex en laat de aantrekkelijke kant van geweld zien: de vitaliteit, de humor en de elegantie ervan. De esthetisering van geweld gebeurt door een combinatie van opzwepende Beethovenmuziek, sierlijk camerawerk en het eloquente, grappige taalgebruik van Alex. De scène waarin hij een beroemde schrijver in zijn huis overvalt en diens vrouw verkracht krijgt een bizarre, komische sfeer doordat Alex ondertussen luidop *Singing in the Rain* aan het zingen is. De hele film baadt in feite in een futuristische, humoristische en surreële atmosfeer waarin zware misdrijven als een vorm van deugnieterij worden gezien.

In de jaren negentig lokten de films van Quentin Tarantino (*Pulp Fiction*, *Reservoir Dogs*) veel controverse uit omwille van het buitensporige geweld dat er in voorkwam en de manier

waarop het gebanaliseerd werd door de personages. Beide films, *Pulp Fiction* in het bijzonder waren parodieën op goedkope B-films met dramatisch slechte scenario's en gratis geweld. Tarantino's film *Kill Bill* uit 2003 is op het eerste zicht een wraakepos over The Bride (Uma Thurman) die een zekere Bill wil vermoorden en daardoor onder andere in de clinch raakt met de yakuza, de Japanse maffia. In feite is de hele film een eclectische stijloefening, een postmoderne ode aan allerlei filmgenres zoals de westerns van Sergio Leone, Hong Kong-actiefilms, Aziatische samoeraifilms en gangster anime. Hoewel *Kill Bill* extreem gewelddadig is, heeft Tarantino niet de intentie gehad om echt geweld te promoten, aangezien alles zich afspeelt binnen de artificiële en fictieve microkosmos die de film creëert.

De film wordt gedomineerd door minutieus gechoreografeerde en gemonteerde gevechtsscènes waar het bloed alle kanten uitspat. Tarantino slaagt erin een krachtige stilerings- en esthetisering van geweld te realiseren door een ijzersterke choreografie en soundtrack. De film nodigt de toeschouwer om de enorme buitensporigheid van het geweld komisch te vinden en tegelijk de schoonheid en elegantie ervan te bewonderen. In een beruchte scène moet het hoofdpersonage The Bride het opnemen tegen een doodseskader van een honderdtal yakuza's die haar allemaal te lijf gaan met een samoeraizwaard. Ze slaagt erin ze allemaal stuk voor stuk op een onwaarschijnlijk gruwelijke- maar ook creatieve en elegante- manier te doden.

Kill Bill is een film die geen pretenties heeft om belangrijke inzichten over de aard van geweld mee te geven. *Kill Bill* vormt ook geen impliciete waarschuwing voor de aantrekkelijkheid van geweld of een kritiek op de manier waarop Hollywood geweld soms verheerlijken. Hij is in de eerste plaats bedoeld om escapistisch entertainment te bieden net zoals de films waarop het parodie is. De '*suspension of moral belief*' en afstandelijke houding tegenover geweld is noodzakelijk om sommige scènes als grappig te kunnen zien en om mee te gaan in de 'western/samoerai-fantasie'. De film heeft desalniettemin artistieke merites door zijn uitmuntende stilerings- en choreografie. *Kill Bill* is een voorbeeld van hoe immorele assumpties ook instrumenteel gebruikt kunnen worden om esthetische of stilistische doeleinden te dienen.



Fig. 8 Extreem gewelddadige maar ironisch bedoelde gevechtsscène uit Kill Bill

6.6 Obsceniteit, pornografie en kunst

Bovenstaande opsomming van immorele kunst is zonder twijfel zeer selectief. Kunstwerken en representaties kunnen uiteraard ook grof, vulgair, walgelijk en schokkend zijn zonder (veel) artistieke merites te bezitten. Immorele kunst is dus vanzelfsprekend niet vrijgepleit van beschuldigingen zoals perversiteit, vulgariteit of obsceniteit. Deze eigenschappen kunnen wel degelijk de esthetische of artistieke waarde ondergraven. Laat ons obscene ‘kunstwerken’ definiëren als werken die door hun gratuite appellerende aan immorele verlangens en fascinaties weinig of geen waarde hebben.

Het werk van de fotograaf Joel-Peter Witkin bijvoorbeeld beeldt misvormde, verminkte lichamen en soms lijken of kadavers af. Onze aandacht wordt gericht op de lelijke verminkingen en meestal niet op de personen zelf. Soms dragen de personen zelfs maskers om een extra vervreemdend element in te voeren en om hun individualiteit te wissen. Werken zoals die van Witkin appelleren rechtstreeks aan de fascinatie en nieuwsgierigheid die mensen voelen voor lichamelijke misvormingen en afwijkingen. Witkins foto's hebben weinig intentie of ambitie om inzichten te ontwikkelen over die fascinatie of over hun onderwerp. Andere werken uit de hedendaagse shock-art die een mengeling van genot en walging willen opwekken voor dode kadavers zijn op een gelijkaardige manier obscene.

Sommige werken of representaties komen tegemoet aan immorele, seksuele verlangens. Egon Schiele's pornografische schilderijen van minderjarige meisjes nodigen uit tot zo'n verlangen door te fixeren op hun geslachtsorganen. De romans van de Sade nodigen zelfzeker uit om

genot te scheppen in seksuele foltering. Veel pornografische werken en afbeeldingen sluiten aandacht voor de subjectiviteit en de persoonlijkheid grotendeels uit en zijn uitsluitend gefixeerd op genot. Dit is echter geen noodzakelijk moreel gebrek van pornografische kunst: net zoals in het echte leven kan een seksuele, lichamelijke interesse wel gepaard gaan met een interesse voor de psyche en het karakter van de (afgebeelde) persoon in kwestie⁷⁴.

De morele gebreken in de geciteerde voorbeelden zijn in veel opzichten gratuit. Het gratuite karakter vloeit voort uit een extrinsiek, immoreel verlangen bij de kunstenaar dat eventuele artistieke intenties naar de achtergrond verdringt. De voornaamste intentie van de maker van obscene representaties is niet om een immorele attitude op een complexe, verrijkende manier te verkennen, maar om de toeschouwer hetzelfde verlangen te doen voelen. Obscene werken zijn ook inferieur omwille van vormelijke, esthetische redenen. Obscene voorstellingen vallen dikwijls op door hun rechttoe rechtaan aanpak en het directe, choquerende karakter van hun representaties.

6.7 Voorlopige conclusies in verband met immorele kunst

We kunnen de volgende besluiten trekken uit de bovenstaande classificatie:

1. Er is meestal een *suspension of moral belief* mogelijk zowel bij historische, pessimistische, streng religieuze als bij transgressieve werken. Zo'n opschorting wordt gerealiseerd door sympathie op te wekken voor immorele personages of door immorele visies als aantrekkelijk voor te stellen. Er zijn verschillende esthetische middelen en narratieve technieken waardoor werken dit kunnen realiseren.
2. Deze opschorting van onze normale morele opvattingen, levert meestal een cognitieve meerwaarde op: we krijgen een beter inzicht in ethisch verdachte of immorele perspectieven, dubieuze personages of pessimistische ideeën over de menselijke natuur.

⁷⁴ Zie Kieran (2005), p. 151-165 voor een uitgebreide verdediging van de mogelijkheid van pornografische kunst.

3. Bij propagandistische werken is de opschorting moeilijk of onmogelijk (voor mensen die democratische principes omarmen) om historisch-contingente redenen. Films zoals *The Birth of a Nation* en *Triumph des Willens* zijn psychologisch tegelijkertijd ‘te dicht en te veraf’. Te dicht omdat ze ideologieën (fascisme, onverholen racisme) propageren die enorm menselijk leed hebben veroorzaakt en omdat deze ideologieën nog nazaten hebben in de vorm van extreem rechts populisme, subtieler racisme en discriminatie van minderheden. Te veraf omdat het onverholen en radicaal karakter van het afgebeelde fascisme en racisme geen morele optie vormt voor mensen die democratische waarden ondersteunen.
4. Morele gebreken kunnen ook (zeer) nefast zijn voor kunstwerken. Ze verminderen aanzienlijk de artistieke waarde van werken als ze louter appelleren aan perverse verlangens en fascinaties. Deze verlangens en fascinaties impliceren meestal een gedepersonaliseerd perspectief op datgene wat wordt afgebeeld. Dit is het geval bij obscene werken. Obscene voorstellingen bezitten ook weinig artistieke merites omwille van hun vaak grove esthetische vormgeving.

In het volgende hoofdstuk zullen we een formeler argument voor contextualisme onderzoeken, afkomstig van Matthew Kieran. Bovenstaande lijst van kunstwerken kan als illustratie- en bewijsmateriaal voor dat argument dienen.

7. ‘Verboden kennis’: cognitivisme en immoralisme

Kieran verdedigt in ‘Forbidden Knowledge’ (2003) een vorm van immoralisme of contextualisme. Esthetisch cognitivisme lijkt op het eerste zicht ethicisme of een andere vorm van moralisme te impliceren zoals we in hoofdstuk 5 zagen. Kieran probeert echter aan te tonen dat de stelling dat de cognitieve waarde van een werk intern verbonden is met zijn artistieke waarde, gebruikt kan worden om een immoralistische of contextualistische positie te verdedigen. Kieran vertrekt van de *common sense*-opvatting dat het ondergaan van slechte ervaringen, ons goede ervaringen beter doet begrijpen en appreciëren. Op basis daarvan formuleert hij een complex argument voor immoralisme. We zullen het uiteenzetten en becommentariëren in de volgende paragraaf.

7.1 Het ‘verboden kennis’-argument

Kieran benadrukt net zoals Aristoteles het belang van een rijke, gediversifieerde ervaring (in de zin van ondervinding) voor het hebben van afgeronde en betrouwbare, praktische kennis:

- (1) Experiential grounding- een bepaalde soort ervaring hebben is de voornaamste manier om te weten te komen hoe die ervaring is en wat ze inhoudt.
- (2) Appreciation constraint – het appreciëren en begrijpen van de aard van een ervaring (‘hoe het is om ze te ondergaan’) gebeurt in gradaties en is afhankelijk van het vermogen om verschillende perspectieven in te nemen en onderscheid te maken tussen elementen van de ervaring en hoe ze gerelateerd zijn aan mekaar.
- (3) Comparative experience requirement – om een ervaring te appreciëren en te begrijpen is het nodig om vergelijkbare ervaringen te hebben, zowel ervaringen van dezelfde soort als contrasterende ervaringen.
- (4) Psychological claim – comparatieve ervaringen zijn ook vereist voor bepaalde hogere orde-mentale toestanden en voor bepaalde hogere orde-attitudes en -karaktereigenschappen.

Kieran ontkent dat nieuwe ervaringen hoofdzakelijk fenomenale kennis of kennis van ‘qualia’ opleveren. Het gedachte-experiment van Frank Jackson over de neurowetenschapper Mary suggereert dit nochtans. Mary is opgesloten in een zwart-witkamer en heeft door jaren te studeren een perfecte neurologische kennis over het waarnemen van kleur. Ze weet echter niet ‘hoe het is om rood te zien’: ze mist een aantal visuele qualia. Kieran meent terecht dat informatieve ervaringen ons in de eerste plaats nieuwe vermogens en vaardigheden aanleren. Mary ontbeert in essentie geen qualia, maar een vermogen om bepaalde kleuren te herkennen (Kieran, 2005: 140). Het aanleren van vaardigheden is primair bij ervaring, niet het hebben van fenomenale of kwalitatieve ervaringen (‘hoe het is om X te ervaren’). Een van die vaardigheden is het vermogen om fijnere discriminaties te maken tussen onze ervaringen (Ibid.). Stel dat we als voetballiefhebber een honderdtal stadions hebben bezocht. We kunnen dan ervaren hoe de stadioncapaciteit, de hoeveelheid toeschouwers, hun verdeling over de tribunes, de stadionakoestiek, het weer, het belang van de wedstrijd telkens zorgen voor een heel specifieke sfeer en ervaring.

Comparatieve ervaringen kunnen onze discriminaties verbeteren. Het feit dat we zowel in bouwvallige stadions als in voetbaltempels hebben gezeten, kan ons die laatste meer en beter doen waarderen.

(5) Primacy claim – het ervaren van slechte responsen en attitudes op manieren die moreel problematisch zijn, biedt een comparatieve ervaring/perspectief die we niet op een andere manier kunnen verwerven.

(5.1.) Bepaalde slechte ervaringen kunnen ons onderscheidingsvermogens of perspectieven verschaffen die nodig zijn voor een volledige appreciatie van bepaalde goede ervaringen.

Dit is de centrale stelling van het ‘verboden-kennis’-argument. Kieran ondersteunt de claim aan de hand van het voorbeeld van een hypothetische persoon die heel zijn leven in Arcadia heeft geleefd. Ze geniet van volmaakte vriendschappen en liefdes die niet gebukt gaan onder oneerlijkheid, verraad, enzovoort. De kunstwerken waarmee ze zich bezighoudt, zijn nooit vulgair of oppervlakkig, maar altijd verfijnd en hoogstaand. Zo iemand leidt een oppervlakkig en naïef leven aangezien ze nooit geconfronteerd met slechte ervaringen: het ontdekken van het verraad van een vriend of het lezen van waardeloze en oppervlakkige pulp bijvoorbeeld (Kieran, 2003: 65).

(5.2) De *Primacy claim* geldt niet alleen voor slechte ervaringen als zodanig, maar ook voor ervaringen die moreel problematisch zijn.

Kieran maakt een onderscheid tussen twee soorten ‘slechte ervaringen’. Ten eerste het onderworpen zijn aan ervaringen die in een of ander opzicht slecht zijn. Ten tweede het ervaren van dingen op een slechte manier. Hij illustreert dit aan de hand van voyeurisme: iemand kan onderworpen zijn aan een slechte ervaring (nl. een vernedering) door het object te zijn van voyeuristisch genot. Ik kan ook in de positie van voyeur zitten. Ik voel op zich geen slechte ervaring: ik ervaar plezier en genot in het bespieden van iemand anders. Maar ik heb wel een ervaring die moreel problematisch is (Ibid. p. 65-6).

Een ander voorbeeld is pestgedrag. Ik kan door anderen te zien pesten, weten dat mensen plezier kunnen scheppen uit pesten en zo hun motivatie begrijpen. Ik kan pesten dus tot op zekere hoogte begrijpen aan de hand van observationeel bewijs, maar ik kan tegelijk onwetend zijn over waarom en hoe het pesten van anderen leuk kan zijn. Daarvoor moeten we in de schoenen van de pester kruipen door zelf het genot van superioriteit te voelen en te begrijpen (Ibid. p.66). Onderworpen zijn aan pesters of getuige zijn van pestgedrag is volgens Kieran onvoldoende om tot een volledig begrip ervan te komen.

Kieran gaat vervolgens in op de rol van kunst en verbeelding in het schenken van immorele ervaringen:

(6) Imagination claim

(6.1) Imaginatieve ervaring kan een indirect en informatief middel zijn om te leren door ervaring.

(6.2) Het is mogelijk om onze werkelijke morele oordelen op te schorten en ook om andere morele oordelen in onze verbeelding aan te hangen, die we in werkelijkheid niet ondersteunen.

Beide claims hebben we al verdedigd en geïllustreerd in vorige hoofdstukken. De eerste claim over imaginatieve ervaring is in feite een formulering van cognitivisme. Om een rijke en informatieve kennis te hebben over verschillende morele situaties is het nodig om slechte ervaringen op te zoeken en te verkennen. De uitgelezen manier om dit te doen is via imaginatieve ervaringen die kunst ons kan bieden, zodat er geen echte mensen slachtoffer moeten zijn (Ibid. p. 67-8). Imaginatieve ervaring kan ons moreel problematische ervaringen verschaffen, enkel als het mogelijk is om onze morele oordelen op te schorten als we omgaan met kunstwerken.

De bewering dat zo'n opschorting mogelijk is, is onder vuur gekomen door Walton (1994). Walton meent dat er vaak weerstand optreedt bij lezers of toeschouwers wanneer ze worden uitgenodigd om fictionele werelden in te beelden die moreel afwijken van de onze. Een lezer zal zich bijvoorbeeld nooit kunnen inbeelden dat infanticide moreel legitiem is, zelfs niet in

de wereld van de fictie. We zullen dit fenomeen van imagatieve weerstand uitgebreid bespreken in hoofdstuk 9.

7.2 Samenvatting van het argument

We kunnen Kierans argument als volgt samenvatten. Wanneer het morele karakter van een werk verbonden is met de cognitieve waarde ervan dan is het moreel karakter relevant voor zijn artistieke waarde. De cognitieve waarde omvat grosso modo het inzicht en begrip dat we opdoen tijdens de imagatieve ervaring die het werk biedt. Werken die ons moreel problematische ervaringen bieden door responsen en attitudes te vergen die we (in het echte leven) als immoreel beschouwen, kunnen ons begrip van die ervaringen verhogen. Als de cognitieve ‘beloning’, waartoe het immorele karakter van een werk bijdraagt, groot genoeg is om onze imagatieve weerstand te overwinnen, dan is het immorele karakter een artistieke deugd in plaats van een gebrek (Kieran, 2006: 138).

7.3 Verboden kennis en Gauts dilemma

Berys Gaut heeft een aantal kritieken geformuleerd op basis van zijn invulling van cognitivisme. Deze invulling benadrukt de juistheid van de ethische inzichten die een werk moet overbrengen. Indien onjuist kunnen die inzichten nooit een cognitieve of artistieke verdienste vormen.

Gaut focust in zijn kritiek op de noties van ‘slechte ervaringen’ of ‘moreel problematische ervaringen’ die in ‘Forbidden Knowledge’ (2003) worden gebruikt. Gaut zegt dat er twee mogelijke interpretaties mogelijk zijn van ‘moreel problematische ervaringen’. De eerste interpretatie is dat de toeschouwer zich *inbeeldt* dat hij een immorele houding aanneemt tegenover een stand van zaken. Het doel van de verbeelding bepaalt haar morele status in dit geval. De verbeelding kan hier dus moreel onproblematisch zijn, indien het doel ervan dat ook is. Een voorbeeld hiervan is een detective die in huid van de moordenaar kruipt om een zaak op te lossen. De tweede invulling bepaalt dat het werk ons uitnodigt tot een immorele houding tegenover een ingebeerde stand van zaken:

'In this case, the work is immoral in this respect, but does it teach us anything about immorality? Since it presents an immoral state of affairs as morally good, then it does not, since one cannot (successfully) teach someone something false. So, again, cognitivist contextualism fails, this time because the cognitive aspect lapses. So on the first disambiguation, taking up an attitude in imagination teaches us something, but the imagined attitude need not be immoral, and on the second disambiguation, the attitude is immoral, but it does not ipso facto teach us, since it falsely represents what is immoral as being morally permissible. '(p. 185)

Dit dilemma zorgt ervoor dat de immoralist niet kan aantonen hoe een ethisch defect van een werk de artistieke waarde ervan kan verhogen.

7.4 Een vals dilemma?

Jacobson (2008) valt dit argument aan in zijn review van Gauts boek. Hij vindt Gauts formulering van cognitivisme tendentieus. Een betere formulering is de volgende. De cognitieve waarde van een kunstwerk kan liggen in de manier waarop het werk toont hoe de wereld eruit ziet vanuit een bepaald ethisch perspectief, een bepaalde benadering van het evaluatieve landschap. Emotionele vertrouwdheid verwerven of kennismaken (*acquaintance*) met nieuwe perspectieven is centraal voor onze betrokkenheid bij narratieve kunst:

'Nevertheless -- and this is the crucial point -- this sort of knowledge does not require the relevant perspective to be true or virtuous. A work can teach us how things look and feel from vicious or false perspectives as well. Indeed, many artworks seem profoundly engaging precisely for their success at making vivid alien and suspect ethical perspectives. These will be the cases most challenging to ethicists: intrinsically immoral art that seems aesthetically excellent for just the same reason that it's morally dubious (Ibid., p. 3)

Het ethisch perspectief dat een werk manifesteert moet niet deugdzaam zijn om ons die imaginatieve vertrouwdheid te bieden. We hebben in hoofdstuk 5 reeds beargumenteerd dat een bescheiden formulering van esthetisch cognitivisme aantrekkelijker is dan de relatief strenge versie van Gaut. Bij veel narratieve werken is niet de waarheid maar de plausibiliteit of de intelligibiliteit van de voorgeschreven cognitief-ethische perspectieven de belangrijkste vereiste.

Er zijn nog een aantal antwoorden mogelijk op het dilemma. Kieran (2006) gebruikt hiervoor het voorbeeld van *C'est arrivé près de chez vous*, een zwarte komedie/pseudo-documentaire over een seriemoordenaar. Laat ons eerst de eerste hoorn van Gauts dilemma onderzoeken. Gauts favoriete interpretatie van de film is er één in termen van een verleidingsstrategie van de gemanifesteerde kunstenaar. *C'est arrivé près de chez vous* laat zien hoe gemakkelijk we worden verleid door films en tv-programma's om moorden opwindend en zelfs grappig te vinden. De film wil de kijkers laten zien dat ze, door te lachen en plezier te scheppen in gewelddadige beelden, medeplichtig zijn aan de verharding van de maatschappij (Kieran, 2006:138). De verleiding die de film presenteert, bestaat er volgens Gaut in dat de kijker wordt gestimuleerd om een immorele houding te *verbeelden*. Dit is op zich niet immoreel (herinner het voorbeeld van de detective).

Deze interpretatie is echter onbevredigend (Ibid.). De film nodigt ons effectief uit om een immorele houding aan te nemen. De meeste kijkers vinden het grappig dat het hoofdpersonage Ben een oud besje met een hartkwaal letterlijk dood doet schrikken om een kogel uit te sparen. Het is niet zo dat we ons louter inbeelden dat we geamuseerd zijn om datgene wat de film afbeeldt. Het is inderdaad zo dat de morele boodschap van de film in zijn geheel onze goedkeurende reacties op geweld ondergraaft. Maar hieruit volgt niet dat de strategieën die *C'est arrivé* gebruikt om dit moreel punt te maken automatisch moreel zijn of dat onze responsen op die strategieën automatisch verdiend zijn. De middelen blijven nog steeds moreel problematisch, hoewel het doel bewonderenswaardig is (Ibid. p. 139). Stel dat statistisch wordt aangetoond dat het bekijken van gruwelijke auto-ongevallen, het aantal verkeersongevallen met tien procent doet dalen. Dit doet niets af aan het feit dat het traumatiseren van mensen verkeerd is, ook al worden er mensenlevens mee gered. Dit is dus eveneens een geval waarin een lovenswaardig doel wordt gerealiseerd met moreel draconische middelen.

De tweede hoorn van het dilemma voor de immoralist, stelt dat het aanprijzen of ondersteunen van een immorele houding ons niets kan leren. Zulke attitudes geven ons immers een vervormde of manipulatieve voorstelling van de werkelijkheid. Kieran meent dat we wel kunnen leren uit perspectieven of attitudes die vals, irrationeel of manipulatief zijn. De redenering hiervoor gaat als volgt. Kunstwerken met een immorele houding overdrijven bepaalde attitudes of veralgemenen ze te veel. Zulke attitudes kunnen echter in sommige situaties of contexten psychologisch herkenbaar zijn of zelfs gerechtvaardigd zijn. *Gulliver's Travels* van Jonathan Swift presenteert een erg pessimistische kijk op de menselijke natuur en

nodigt uit tot een houding van wanhoop en berusting tegenover onze corrupte, bestiale aard. Hoewel Swifts pessimistische wanhoop waarschijnlijk ongegrond is voor de mensheid in zijn geheel, kan ze wel gerechtvaardigd zijn voor bepaalde individuen of in bepaalde situaties (Ibid. pp. 139-40).

Een belangrijke voorwaarde voor een goede appreciatie is dat we achteraf met een kritisch oog naar zulke pessimistische werken kijken. De houding van de lezer tegenover Swifts boek is voor een stuk vergelijkbaar met de houding van hedendaagse filosofen die klassieke, filosofische werken bestuderen, zoals de dialogen van Plato. Plato's werk wordt nog altijd gelezen zonder dat er vandaag de dag nog zuivere Platonisten zijn. De redenen hiervoor zijn analoog aan de redenen waarom Swift nog wordt gelezen. Veel van Plato's ideeën bevatten gedeeltelijk juiste inzichten. Zelfs de ideeën die door iedere hedendaagse filosoof worden verworpen, zijn nog waardevol. Ze zijn waardevol omdat ze bekende valkuilen van ons denken blootleggen, bijvoorbeeld de verabsolutering van ethische waarden. Dit kan lijken op een vorm van zuiver instrumenteel leren. Wat we leren uit Plato is niet de verdienste van Plato: veel van zijn filosofie is immers fout. Deze redenering gaat echter te kort door de bocht. Plato had veel inzichten die gedeeltelijk juist waren. Veel van zijn ideeën zijn evenmin evident fout: ze vergen een zorgvuldige bewijsvoering om weerlegd te kunnen worden.

7.5 Kritiek van Robert Stecker

Robert Stecker heeft een andere, uitgebreide kritiek gegeven op contextualisme⁷⁵. Stecker probeert eerst op te sommen wat we beschouwen als een ethisch defect van een werk. Het defect kan betrekking hebben op de macro-consequenties van het werk (bvb. het aansporen tot rassenhaat), op de productiewijze van het werk (bvb. zelfverminking bij sommige hedendaagse werken), het ondersteunen van ethisch incorrecte of immorele standpunten of op de manier waarop het ethische problemen verkent (de verkenning kan clichématig, oppervlakkig, simplistisch,... zijn). Op het eerste zicht lijken de twee laatste problemen het meest relevant voor onze discussie (Stecker, 2008: 150). Aangezien het zeer onwaarschijnlijk is dat immoralisten het laatste gebrek als een artistieke verdienste zien, valt de focus dus op het ondersteunen of promoten van immorele attitudes en de micro-consequenties daarvan.

⁷⁵ Stecker, R. , 'Immoralism and the Anti-Theoretical View', *British Journal of Aesthetics* 48 (2), 2008, pp. 145-161.

Stecker formuleert een ‘cognitief inzicht argument’ (CIA) waarvan hij denkt dat de meeste immoralisten het zullen ondersteunen:

1. Er zijn verschillende concepties mogelijk over ethische waarden: verschillende opvattingen over de menselijke natuur, de aard van moraliteit en juist handelen, welke karaktereigenschappen deugden zijn en wat die deugden inhouden.
2. Kunstwerken zijn bijzonder goed in het mogelijk maken van begrip en sympathie bij de toeschouwers voor zulke diverse concepties.
3. Kunstwerken die onjuiste ideeën of openlijk immorele visies ondersteunen of verkondigen, hebben dat vermogen ook.
4. Bijgevolg kunnen immorele werken artistiek waardevol zijn, juist door hun immoreel karakter.

(Ibid. p. 151)

Een evidente tegenwerping tegen CIA zou zijn dat dit argument een instrumentele verantwoording is van immorele kunst en dat artistieke waarden nooit instrumenteel zijn. Zo’n kritiek gaat al uit van het feit dat artistieke waarde nooit instrumentele waarde heeft en dit is vrij onwaarschijnlijk (cf. supra: hoofdstuk 2). Als kunstwerken terecht geprezen worden omwille van hun cognitieve deugden, dan is de waarde van kunst soms wel degelijk instrumenteel.

Volgens Stecker is het argument echter onjuist omwille van een andere reden. CIA vooronderstelt dat het *ondersteunen* van immorele visies noodzakelijk is voor het mogelijk maken van begrip. Het louter representeren van die visies kan echter hetzelfde werk doen maar beter, aldus Stecker (Ibid. p. 152). De romans van Jane Austen en George Eliot zijn voorbeelden van ethisch correcte werken die inzicht bieden in grove ondeugden zoals hoogmoed, egoïsme, zelfbedrog, enzovoort. Er moet dus iets uniek zijn aan immorele visies waardoor ze een specifieke esthetische of cognitieve verdienste hebben die niet gerealiseerd kan worden door ethische verdiensten. Die unieke eigenschap is het bieden van een imaginerende ervaring die immoreel is, zoals Kieran voorstelt.

Stecker verfijnt dus het argument tot ECIA (*the experience-based cognitive insight argument*) zodat het meer aansluit bij Kierans theorie:

1. De imaginatieve ervaring van 'slecht-te-zijn' op een of andere manier is essentieel om complexe en verfijnde morele kennis te vergaren.
2. Enkel moreel gebrekkige werken kunnen ons voorzien van die ervaring of zijn op zijn minst uitermate geschikt om die te voorzien.
3. Moreel gebrekkige werken zijn uitermate geschikt juist door hun immoreel karakter.
4. Bijgevolg is het morele gebrek van die werken essentieel voor hun cognitieve waarde.
5. Hun cognitieve waarde is onderdeel van hun waarde als kunst.
6. Bijgevolg is het morele gebrek essentieel voor hun artistieke waarde.

(Ibid. p. 153)

Immoralisten ondersteunen het cognitieve belang van moreel problematische ervaringen (premissie 1) met twee subargumenten. Ten eerste stellen ze dat we slechte dingen moeten ervaren om het goede te kunnen begrijpen en appreciëren. Om dingen zoals vriendschap en liefde ten volle te waarderen, moeten we inzien hoe gemakkelijk die dingen kunnen mislopen door verraad, oneerlijkheid of bindingsangst. We hebben bovendien ervaring nodig om slechte dingen te begrijpen, niet enkel abstracte kennis. Observationele kennis van mensen die zich slecht gedragen is echter niet voldoende: voor een diepgaand begrip van het kwade moeten we zelf immorele ervaringen hebben. Gelukkig is de verkenning in onze verbeelding voldoende om dit diepgaand begrip te verkrijgen en kunnen uitmuntende kunstwerken ons hierbij helpen door onze verbeelding te gidsen

Het tweede argument is bijna identiek, maar stelt gewoon dat om het kwade te begrijpen we het kwade ook moeten ervaren. De motivering is daarna dezelfde als die voor het eerste argument.

De cruciale premisse in beide subargumenten is de claim dat observationele kennis onvoldoende is om een volwaardig begrip van het slechte te krijgen. Om de destructieve kracht van jaloezie te kennen, moeten we jaloezie effectief beleven van binnenuit. Om het genot dat soms gepaard gaat met pesten, moeten we het perspectief van de pester innemen van binnenuit.

Stecker beweert dat observationele, derde persoonskennis wel voldoende is. Hij stelt dat het voor iemand die getuige is van pestgedrag gemakkelijk is om in te zien waarom het leuk is. Pesten geeft namelijk een gevoel van macht en superioriteit en samen pesten schenkt een sterke groepsband. Als we iets scherp observeren, dan is dit een volwaardig substituut voor mentale simulatie (Ibid. p. 154).

De vraag of Steckers vertrouwen in scherpe observatie gegrond is, is natuurlijk afhankelijk van de correctheid van de *theory theory*⁷⁶. Die stelt dat we een soort van impliciete folkpsychologische theorie hanteren om te redeneren over de mentale toestanden van anderen. Deze theorie is voor een deel aangeboren en voor een deel het product van de observatie van het gedrag van andere mensen. De *simulation theory* stelt dat mentale simulatie noodzakelijk is om mentale toestanden bij anderen te postuleren en te interpreteren. Hieruit volgt dat observationele folkpsychologische kennis noch primair noch voldoende is om de motivaties van anderen te begrijpen.

Stecker valt ook de tweede premisse aan die stelt dat enkel immorele werken zulke imaginatieve ervaringen kunnen bieden. Hij is van mening dat moreel onproblematische werken evengoed die ervaringen kunnen leveren (cf. supra, tegenwerping tegen CIA). Hij geeft als voorbeeld de toneelstukken van Shakespeare. *Othello* biedt de destructieve ervaring van jaloezie, *Macbeth* die van waanzinnige ambitie en paranoia, *Richard III* de ervaring van door en door slecht te zijn. In geen enkel stuk worden de voorgestelde ondeugden aangemoedigd (ibid.). In die zin maakt het ECIA-argument geen vooruitgang ten opzichte van CIA. De cruciale vraag is natuurlijk of de geciteerde werken wel zo moreel onproblematisch zijn als Stecker doet uitschijnen. Het lijkt erop dat een stuk als *Macbeth* op zijn minst een zekere morele ambiguïteit bezit. Bovendien maakt Shakespeare in zijn stukken veel gebruik van monologen die een kijk bieden in de gedachtewereld van de vaak immorele protagonisten. Het belang van zulke monologen spreekt in het voordeel van het ECIA-argument, omdat ze in feite een ervaring van ‘slecht-te-zijn’ bieden en dus ook meer inzicht geven in de motivaties van de slechte hoofdpersonages.

Het is interpretatief gezien mogelijk om Shakespeares werken als moreel onproblematisch te beschouwen, zoals Stecker doet. Desondanks gebruiken ze literaire strategieën die immorele werken ook gebruiken. Het verschil is dat ze bij immorele werken uitgebreider en grondiger gebruikt worden.

We kunnen het argument nog bescheidener maken door de eerste en de tweede premisse aan te passen. Stecker noemt dit het ‘*weakened experienced-based cognitive insight argument*’

⁷⁶ De *theory theory* is een positie binnen het debat rond *theory of minds*. Dit debat binnen de evolutionaire psychologie kunnen we hier niet uitgebreid behandelen. Er is wel consensus over het feit dat mentale simulatie een rol moet spelen bij *theory of minds*. De ontdekking van zogenaamde ‘spiegelneuronen’ door neurologen heeft dit beslissend aangetoond.

(WECIA). Dit argument vertoont de meeste gelijkenis met Kieran's 'verboden kennis'-argument:

1. De imaginatieve ervaring van slecht-te-zijn vormt één route of methode om verfijnde en complexe morele kennis te vergaren.
2. Moreel problematische werken kunnen ons voorzien van die ervaring.
3. Moreel problematische werken kunnen die ervaring soms geven door hun morele gebrek.
4. Bijgevolg draagt het morele gebrek bij tot de cognitieve waarde van het werk.
5. Hun cognitieve waarde is onderdeel van hun waarde als kunst.
6. Bijgevolg draagt het morele gebrek bij aan de artistieke waarde.

Stecker denkt dat de eerste twee premissen plausibel zijn, maar vindt geen enkele reden om de derde premisse te aanvaarden. Net zoals Gaut ziet hij niet in waarom het verbeelden van slecht-te-zijn of het voorschrijven van die verbeelding een moreel gebrek zou zijn.

Deze ethicistische strategie om moreel problematische meesterwerken te recupereren als morele werken is in feite ad hoc. Stecker en Gaut zeggen eigenlijk dat werken zoals *Macbeth*, *Richard III*, *The Destructors*, ... een immoreel jasje hebben waaronder een zuivere morele kern zit. Dit zijn vrij tendentieuze interpretaties van werken die minstens moreel dubbelzinnig zijn.

7.6 De kracht van immorele ervaringen

We kunnen Steckers kritiek als volgt samenvatten. Een werk met een immoreel karakter kan begrip cultiveren en ons nieuwe dingen leren. Maar we hadden hetzelfde of een gelijkaardig inzicht kunnen verwerven door een ander werk zonder een immoreel karakter. Wat het inzicht ook is, het is niet essentieel verbonden met het immorele aspect van het werk. Dus het immorele aspect blijft een artistiek gebrek.

Hierop zijn twee antwoorden mogelijk. Ten eerste lijkt de psychologische wetmatigheid of volkswijsheid dat we het meest leren uit onze fouten – inclusief morele fouten – te kloppen. Dus bepaalde vormen van leren lijken dus – contra Stecker – wel verbonden te zijn met handelen en reageren op een (moreel) verkeerde manier (Kieran, 2006: 140). We kunnen opnieuw het voorbeeld oproepen van een persoon die in Arcadia. Zo iemand mist essentiële

kennis over sociale interacties doordat ze gevangen zit in een fantasiewereld. Ook morele en religieuze concepten zoals inkeer, berouw, biecht suggereren zo'n vorm van ethisch leren. Bovendien geeft immorele kunst ons de mogelijkheid om responsen en attitudes uit te testen, die we nooit zouden kunnen uitproberen in het echte leven omdat we ze moreel ongeoorloofd vinden. Het louter voorstellen van een jaloerse houding zoals Shakespeare in *Othello* doet, schenkt ons weinig inzicht over hoe we zelf zouden reageren indien we jaloers zouden zijn. Een werk dat een jaloers perspectief aanmoedigt, slaagt daar allicht beter in. In het algemeen kunnen we stellen dat werken die meer inspelen op onze (mogelijke) verlangens, meer zelfkennis kunnen bewerkstelligen door onze verbeelding sterker te activeren.

Een tweede antwoord op Stecker is dat hij een essentialistisch cognitivisme projecteert op zijn tegenstanders. Het is waarschijnlijk juist dat we sommige of de meeste dingen die we leren door immorele responsen en attitudes te hebben, ook op andere manieren kunnen leren. We kunnen kennis opdoen over psychopaten door een handboek psychologie te raadplegen, in plaats van naar *The Sopranos* te kijken of de Sade te lezen. Hetzelfde geldt voor immorele en morele kunst. Ik kan *To Kill a Mockingbird* lezen of *The Birth of A Nation* lezen om (een mogelijk gelijkaardig) inzicht te krijgen in de motieven van racisten (Ibid. p. 140). Er zijn verschillende methoden om gelijkaardige kennis te vergaren. Contextualisten beweren dat het ethische karakter in beide gevallen een diepgaand begrip cultiveert en zo bijdraagt aan de artistieke waarde van beide werken. Contextualisten claimen niet dat het immorele karakter altijd een unieke of bijzondere bijdrage aan onze kennis oplevert.

7.7 Conclusies

1. Matthew Kieran verdedigt een contextualisme of immoralisme op basis van zijn 'verboden kennis'-argument. Het argument berust op de intuïtie dat slechte ervaringen (waaronder moreel problematische ervaringen) nodig zijn om een beter, genuanceerder en vollediger inzicht in goede ervaringen te krijgen. Het van 'binnenuit ervaren' van immorele ervaringen schenkt ons dus een beter, genuanceerder en vollediger inzicht in immorele perspectieven en gedrag.

2. Robert Stecker geeft toe dat een werk met een immoreel karakter ons dingen kan leren over immorele personen en visies. Maar hij stelt dat we een gelijkaardig inzicht kunnen verwerven door een ander werk zonder een immoreel karakter. Wat het inzicht ook is, het is niet essentieel verbonden met het immorele aspect van het werk (namelijk het ondersteunen van de immorele visie(s) die in het werk worden voorgesteld).
3. De kritiek van Stecker is onjuist. De imaginatieve ervaring die een immoreel werk biedt, kan uitdagender, intenser en informatiever zijn dan die van een moreel correct werk. Een immoreel werk kan ons zo een beter inzicht verschaffen in de manier waarop immorele visies aantrekkelijk kunnen zijn. Stecker kan niet aantonen dat moreel correcte werken die inzichten met dezelfde kracht kunnen overbrengen (tenzij door lokaal literaire middelen en strategieën te gebruiken die courant zijn bij immorele werken⁷⁷).

8. Kunst en emotie: Het *merited response*-argument

Kunstwerken zijn in staat om complexe emoties uit te drukken en op te wekken bij hun publiek. Emoties zijn centrale elementen in onze interacties en ervaringen met kunst. Tot hier toe werd de rol van emoties bij de appreciatie en beoordeling enkel impliciet behandeld. De tijd is aangebroken om de complexe relaties tussen kunst, emoties en ethiek dichter onder de loep te nemen.

8.1 Verdiende en onverdiende responsen

Het *merited response*-argument (cf. infra) draait in essentie rond deze relaties. Een versie van het argument is zowel geformuleerd door Noël Carroll als door Berys Gaut⁷⁸. De versie van Carroll⁷⁹ gaat als volgt:

⁷⁷ Bijvoorbeeld het gebruik van innerlijke monologen om begrip en empathie op te wekken voor een immoreel hoofdpersonage (cf. Macbeth).

⁷⁸ Een minder systematische versie is ook door Hume geformuleerd (cf. infra)

- 1) Narratieve kunstwerken hebben als esthetisch doel het voortbrengen van bepaalde responsen bij het publiek: ze streven naar absorptie, het opsorpen van de aandacht van het publiek. Specifieke genres hebben elk hun eigen soorten doelen en responsen: tragedies proberen medelijden op te roepen bij het publiek voor de protagonist, satires zijn ontworpen om geamuseerdheid op te wekken.
- 2) Morele defecten zorgen ervoor dat een moreel gevoelig publiek niet in staat is om de bedoelde responsen te ervaren. Morele defecten kunnen psychologische absorptie of betrokkenheid verhinderen bij toeschouwers of lezers.
- 3) Morele defecten zijn dus soms ook esthetische defecten indien ze psychologische absorptie of betrokkenheid verhinderen.

De centrale notie binnen Carrolls argument is die van een moreel sensitief publiek. Berys Gaut meent dat het *merited response*-argument zich niet mag beroepen op een moreel gevoelig publiek (Gaut, 2007: 228). Autonomisten kunnen immers tegenwerpen dat het gebruik van die notie eigenlijk een cirkelredenering is. De noodzaak van een moreel sensitief publiek is nu juist wat autonomisten ontkennen, aangezien ze morele en esthetische gevoeligheid streng van elkaar scheiden (Hitler kon immers ook genieten van Mozart). Bovendien wordt de psychologische absorptie niet altijd verhinderd door morele defecten. De aandacht en de interesse van een moreel sensitief publiek kan juist aangezogen worden door een moreel afstotelijk werk. Een houding van morele afkeuring is perfect verenigbaar met een nauwgezette aandacht voor immorele werken en de wil om het kwade te doorgronden, aldus Gaut (Ibid. p. 229).

Gaut stelt dus de volgende redenering voor:

- 1) De attitudes die een werk manifesteert worden duidelijk door de responsen die het werk voorschrijft aan het publiek. De voorgeschreven responsen zijn niet altijd verdiend. Soms zijn ze onverdiend omdat ze onethisch zijn.
- 2) De cognitief-affectieve theorie over de waarde van kunst ondersteunt de esthetische relevantie van de voorgeschreven responsen. De responsen constitueren immers een cognitief-affectief perspectief op de voorgestelde gebeurtenissen.

⁷⁹ Zie Carroll, N. (1996) 'Moderate Moralism', *British Journal of Aesthetics*, 36, pp. 231–237

- 3) Indien de voorgeschreven responsen onverdiend (*unmerited*) zijn⁸⁰, wegens immoreel, dan is dit een esthetisch defect in het werk.

Het argument van Gaut focust op de emoties die een werk voorschrijft en het feit of ze verdiend zijn. De responsen kunnen onverdiend zijn omdat het werk obscene is (cf. supra: paragraaf 6.6). Emoties kunnen eveneens onverdiend zijn langs de kant van de toeschouwers of lezers. Hier kunnen verschillende redenen of oorzaken voor zijn. De meest evidente oorzaak is een misinterpretatie bij de toeschouwer: hij lacht bijvoorbeeld om een gruwelijk beschreven moord in een serieus bedoeld werk. Mensen die esthetisch ongevoelig zijn en wiens dieet bestaat uit lichtere, oppervlakkige genres (zogenaamde ‘filistijnen’) zijn meer geneigd tot zo’n misinterpretatie. Een andere oorzaak voor misplaatste reacties is dat de toeschouwer een immoreel karakter heeft of een hang naar immorele fantasieën. Ten slotte kan iemand ook onverdiende reacties hebben door esthetische verdiensten te zien waar ze niet zijn. Een fervente fan van een soap kan tranen laten om de hopeloos sentimentele plotlijnen.

In wat volgt zullen we de verschillende kritieken op het *merited response*-argument overlopen en nagaan of het algemeen geldig is. We zullen ook ingaan op het morele karakter (indien noodzakelijk) van het ideale esthetische publiek.

8.2 De (on)gepastheid van emoties

Er zijn binnen de psychologie en filosofie diverse theorieën geformuleerd over de aard van emoties. Laat ons er één uitlichten: de perceptuele theorie⁸¹. De perceptuele theorie over

⁸⁰ Gaut voegt nog een interpretatieve caveat toe: de prescripties van responsen/houdingen zijn hiërarchisch: er zijn zowel eerste-ordeprescripties als tweede-ordeprescripties. Deze laatste bepalen de echte houding van een werk:

‘Consider an instance of the seduction strategy—a novel that apparently prescribes its readers to be amused at a character’s undeserved suffering, but that does so in order to show up the ease with which the reader can be seduced into callous responses. Thus my amusement at the character’s suffering is apparently prescribed, but there is a higher-order prescription that this amusement itself be regarded as callous, and therefore as unmerited. So the complete set of prescriptions that a work makes must be examined in order to discover what attitudes it really manifests: taking individual prescriptions out of context may mislead us about the work’s attitudes.’ (Gaut 2007, p. 230)

⁸¹ Zie voor een kort overzicht van de verschillende theorieën over emotie (inclusief de perceptuele theorie): de Sousa, Ronald, ‘Emotion’, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2010 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2010/entries/emotion/>>.

emoties meent dat emoties meer of minder epistemisch adequaat kunnen zijn naar analogie met onze waarneming. Emoties kunnen soms ‘objectiever’ en soms ‘subjectiever’ zijn. Intuïtief gaan we ervan uit dat onze emoties ‘zich moeten schikken’ naar de wereld of ‘de dingen in een juist licht moeten zien’. Max Scheler⁸² suggereerde dat emoties waarnemingen van ‘tertiaire kwaliteiten’ zijn die superveniëren op feiten over sociale relaties, psychologische feiten en feiten over genot en pijn. De perceptuele theorie bevat minstens een deel van de waarheid over emoties. Ze sluit goed aan bij ons alledaags discours over emoties en evaluatieve eigenschappen. We *zien* dingen in onze omgeving als grappig, opwindend, aangenaam, angstaanjagend, benijdenswaardig, beschamend, wraakroepend, enzovoort.

Jacobson en D’Arms⁸³ hebben in de lijn van de perceptietheorie gesteld dat emoties intrinsieke criteria voor gepastheid hebben die kunnen afwijken of zelfs conflicteren met ethische normen. Met andere woorden passende (*fitting*) emoties zijn niet noodzakelijk moreel. Gepastheid (*fittingness*) is voor D’Arms en Jacobson een zuiver epistemisch criterium:

‘There is a crucial distinction between the question of whether some emotion is the right way to feel, and whether that feeling gets it right.’ (Jacobson en D’Arms, 2000: 66)

Jacobson en D’Arms geven het voorbeeld van afgunst. Ze zeggen dat emoties altijd evaluatieve voorstellingen in zich dragen. Bij afgunst stellen we ons een rivaal voor die iets bezit dat we zelf verlangen en dit alles zien we in een negatief licht. De vraag of afgunst passend (*fitting*) is, hangt enkel af van het feit of ze conformeert aan deze omschrijving. De gepastheid van afgunst heeft in dit geval dus geen betrekking op morele gepastheid.

8.3 De moralistische drogredenering

Jacobson en D’Arms hebben in de context van een ethisch debat over emoties een tegenargument geformuleerd tegen de gelijkschakeling van passende (*fitting*) met verdiende (*merited*) emoties of responsen. D’Arms en Jacobson menen dat veel filosofen zich schuldig maken aan een ‘moralistische drogredenering’:

⁸² Scheler, Max. *The Nature of Sympathy*, Translated by Peter Heath. Hamden, CT: Archon, 1954.

⁸³ D’Arms, J. and Jacobson, D. (2000), ‘The Moralistic Fallacy’, *Philosophy and Phenomenological Research*, 61, p. 65-90.

'Hence, philosophers and others are guilty of a kind of fallacious reasoning in their inferences about the fittingness of emotion, which we term the "moralistic fallacy." Put most simply, to commit the moralistic fallacy is to infer, from the claim that it would be wrong or vicious to feel an emotion, that it is therefore unfitting. We shall contend, to the contrary, that an emotion can be fitting despite being wrong (or inexpedient) to feel. In fact, the wrongness of feeling an emotion never, in itself, constitutes a reason that the emotion fails to be fitting.' (Ibid. pp. 68-9)

Volgens Jacobson zijn er drie redenen om een respons/emotie te hebben. Ten eerste zijn er *reasons of warrant*: deze redenen komen overeen met de epistemische criteria van emoties ('*whether the feeling gets it right*'). Een emotie of gevoel is terecht wanneer het object waarop de emotie zich richt de relevante evaluatieve eigenschap (grappig, beschamend, meelijwekkend, enzovoort) bezit. Daarnaast zijn er ook strategische redenen: redenen gebaseerd op de consequenties van een emotionele respons. Strategische redenen vallen uiteen in twee soorten: morele en prudentiële. Een voorbeeld van een morele reden is het volgende: een rouwende weduwe kan haar diep verdriet niet tonen of te veel ondergaan omwille van haar kinderen. Ze moet het voor een deel verdringen en zich sterk houden om haar kinderen niet te traumatiseren. Vanuit een moreel opzicht is het in dit geval dus verkeerd om veel verdriet om een dode echtgenoot te ervaren (Ibid. p. 78). Dit komt overeen met een instrumentele vorm van rationaliteit. Ten slotte zijn er ook niet-strategische of intrinsieke redenen. We kunnen weigeren iets grappig te vinden omdat we een moreel verdorven houding moeten aannemen om de grap te kunnen appreciëren. Er is sprake van een angst om moreel gedesoriënteerd te geraken (cf. infra 9.4).

Overwegingen in verband met voordeligheid of morele gepastheid van emoties of responsen worden soms 'verkeerde soort redenen' genoemd binnen het ethisch debat over emoties. Hoewel ze wel degelijk relevant zijn voor het hebben van een emotie, richten zulke overwegingen zich op de eigenschappen (en consequenties) van de emotionele toestand in plaats van op de evaluatieve eigenschappen van het object van de emotie. We kunnen dit illustreren aan de hand van humor. Het kan verkeerd zijn om geamuseerd te zijn door een grap omwille van strategische of intrinsieke redenen, maar de grap kan desondanks hilarisch zijn omwille van *reasons of warrant*. *Reasons of warrant* komen hier overeen met esthetische redenen om te lachen: het ontwerp van de grap en/of de incongruentie die ze gebruikt is

ingenieus, verrassend, surreëel, enzovoort. In dit geval is lachen een esthetisch verdiende respons⁸⁴.

Jacobson vindt bijgevolg dat er een equivocatie zit in het *merited response*-argument. De notie *merit* verwijst zowel naar moreel verdiende responsen als naar esthetisch verdiende responsen. Het is echter niet zo dat alle ethisch onverdiende responsen ook esthetisch onverdiend zijn, zoals de analogie met immorele grappen toont. Kunstwerken kunnen soms zelfs esthetisch krachtiger zijn juist *door* de onethische responsen die ze voorschrijven. De enige oplossing voor Gaut is om morele gepastheid te incorporeren in de criteria voor de gepastheid van esthetische responsen. Dit is echter een vorm van *begging the question*: Gaut kan geen reden geven waarom morele gepastheid een noodzakelijk criterium moet zijn.

8.4 De morele kritiek van emoties

Gaut probeert Jacobson te counteren door te verwijzen naar onze dagelijkse praktijk om emoties te bekritisieren. Hij stelt dat de notie *merit* altijd verwijst naar de evaluatieve eigenschappen van het object van een emotie. Voorbeelden van onverdiende responsen zijn woede tegenover iemand die geen schade heeft berokkend, het genieten van andermans pijn, lachen omwille van sadistische wreedheden, slechte dingen verlangen (Gaut 2007: 238). Als we deze reacties bekritisieren in het dagelijkse leven omwille van morele redenen, verwijzen we niet noodzakelijk naar de consequenties van zulke reacties. De morele redenen zijn eerder intrinsieke redenen die verwijzen naar een verkeerd oordeel over het intentioneel object van de emotie. Sadisten lachen om iets dat niet grappig is, heethoofden zijn kwaad op iets dat niet wraakroepend is, telkens in de normatieve zin van het woord. Zelfs als deze reacties geen schadelijke gevolgen hebben, zouden we ze nog altijd afkeuren. Gauts punt is in essentie dat intrinsieke, morele redenen dikwijls vervat zitten in de *warrant conditions* van emoties (Ibid. pp. 238-9).

De discussie tussen Gaut en Jacobson kan eigenlijk eenvoudig worden samengevat. Gaut benadrukt de normativiteit van een grote klasse emoties, namelijk de klasse van morele

⁸⁴ Jacobson (1997) geeft een uitgebreide uitwerking van de analogie tussen immorele grappen en immorele kunst.

emoties (woede, schaamte, afgunst, bewondering, enzovoort). Jacobson benadrukt vooral de intelligibiliteit van zowel amorele emoties (angst, geamuseerdheid) als van veel morele emoties (woede, jaloezie, leedvermaak). De vraag of de voorgeschreven responsen bij kunst moreel verdiend dan wel intelligibel moeten zijn, komt eigenlijk overeen met de vraag of het ideale esthetische publiek moreel sensitief moet zijn of niet. Dit zullen we in 8.6 onder de loep nemen. Eerst zullen we zien dat onze emotionele reacties bij narratieve kunst en fictie soms afwijken van onze normale reacties in het dagelijks leven.

8.5 Verdiende responsen versus emotionele asymmetrieën

Het *merited response*-argument is geïnspireerd door de vaststelling dat emoties en responsen in ons dagelijks leven vaak onderworpen zijn aan een ethische beoordeling. Gaut veronderstelt dat de analogie tussen alledaagse, emotionele responsen en responsen gericht op kunst (met name narratieve fictie) voldoende sterk is om een soort van *normequivalentie of normsymmetrie* te postuleren. Met andere woorden: onze emotionele responsen op kunstwerken en de responsen die een werk voorschrijft, moeten volgens dezelfde morele criteria beoordeeld worden. Dit lijkt grotendeels correct te zijn voor bepaalde soorten werken en genres. Artistieke werken die de intentie hebben om ethisch correct te zijn en die psychologisch, historisch en cultureel dicht bij ons staan, vergen min of meer een normsymmetrie in onze responsen. De responsen tegenover de fictionele gebeurtenissen en personages in realistische genres moeten overeenkomen met onze cognitief-affectieve attitudes tegenover hun tegenhangers in de werkelijkheid. Als we *De Gebroeders Karamazov* lezen is het terecht dat we walging voelen tegenover Smerdjakov en zijn moord op vader Karamazov. Als we *Jane Eyre* lezen is verontwaardiging over de manier waarop haar levenskeuzes en toekomstperspectieven beknot worden, terecht. Indien lezers deze emoties niet zouden voelen, zouden we het verhaal fundamenteel verkeerd interpreteren en appreciëren.

Matthew Kieran (2009) wijst er echter op dat er belangrijke emotionele asymmetrieën zijn tussen onze emoties in het dagelijks leven en emoties tegenover kunstwerken en fictie⁸⁵. Wanneer we bezig zijn met kunstwerken hebben (normale) toeschouwers soms emoties of

⁸⁵ Kieran, M., 'Emotions, Art and Immorality' (2009) in *The Oxford Handbook of the Philosophy of Emotion* (ed. Peter Goldie). Oxford University Press, p. 683-684.

empathieën die we in het echte leven streng zouden veroordelen of nooit zouden (kunnen) hebben. Dit was reeds duidelijk in onze bespreking van soorten immorele kunst: we sympathiseren met gewetenloze maffiabazen zoals Tony Soprano, we voelen medelijden voor pedofielen als Humbert Humbert, we kunnen esthetisch genieten van zorgvuldig gechoreografeerde gevechtsscènes in Kill Bill, enzovoort. Kieran geeft humor als voorbeeld:

'In watching 'Arsenic and Old Lace' we are amused by rather than straightforwardly appalled at the spinster aunts who have the 'bad habit' of poisoning lonely old men. When reading David Foster Wallace's 'Brief Interviews with Hideous Men' we may find hilarious the dispassionate dissection of the ludicrous narcissism of the clinically depressed.' (Ibid. p. 684)

We kunnen dus sommige fictionele gebeurtenissen als humoristisch zien, terwijl hun feitelijke tegenhangers dat allerm minst zouden zijn. Het is evident dat de fictionaliteit van werken een belangrijke rol speelt in deze asymmetrieën. Het fictionele karakter van voorstellingen zorgt ervoor dat we minder morele verantwoordelijkheid dragen voor onze emotionele responsen tegenover die voorstellingen. De voorgestelde gebeurtenissen zijn immers het product van iemands verbeelding. Het is uiteraard zinloos en onnodig om als toeschouwer te interveniëren in de fictieve situaties. (Niemand belt een ambulance tijdens het bekijken van een rampenfilm.)

Kieran beweert echter dat de emotionele asymmetrieën niet enkel verklaard kunnen worden door het simpele onderscheid tussen feit en fictie. Er zijn immers ook non-fictiewerken die er even goed in slagen empathie op te wekken voor echte moordenaars, zoals *In Cold Blood* van Capote. Het schilderij *De dood van Marat* van Jacques-Louis David slaagt erin bewondering op te wekken voor een radicale en gewelddadige jakobijn uit de tijd van de Franse Revolutie.

Een andere factor naast de fictionaliteit van werken, is de artistieke kunde waarmee onze responsen gestuurd en gestructureerd worden. Narratieve kunstwerken zijn nooit een objectieve rapportering of registratie van echte gebeurtenissen: ze worden gepresenteerd door middel van artistieke middelen en technieken. Bij literatuur spelen de volgende vormelijke elementen een rol: narratieve opbouw en structuur, het gebruikte vertelperspectief, het gebruik van innerlijke monologen of vrije indirecte rede, metaforen en beeldspraak, etcetera. Al deze elementen kunnen ons ertoe overhalen om sympathie of empathie te voelen voor immorele personages of zelfs een ethisch verdacht perspectief in te nemen op wat het werk voorstelt.

8.6 Morele sensitiviteit versus morele flexibiliteit

Bij veel genres lijkt het erop dat de lezer of toeschouwer moreel gevoelig en beschaafd moet zijn om het werk te appreciëren en te beoordelen. Dit is zeker zo wanneer de auteur of de verteller blijkt geeft van morele ernst en competentie. Genres zoals tragedies, de psychologisch-realistische romans uit de negentiende eeuw, politiek geëngageerde kunst, non-fictiedocumentaires veronderstellen dikwijls een normsymmetrie. Als we systematisch anders zouden reageren dan in het echt op hetgeen *Desastres de la guerra* van Goya voorstelt, zouden we de genreconventies schenden en daardoor de schetsen volledig fout interpreteren. De notie van verdiende responsen drukt dus een onmiskenbare normativiteit uit van onze esthetische interpretaties en appreciaties.

Indien het *merited response*-argument van toepassing is voor alle kunstwerken, zouden we moeten oordelen dat veel problematische werken systematische, esthetische gebreken vertonen. De ethicist weigert waarschijnlijk om ethisch vreemde of dubieuze perspectieven volledig aan te nemen in zijn verbeelding. Jacobson benadrukt à la John Stuart Mill het belang van zulke perspectieven in moderne, pluralistische samenlevingen:

‘Broad perspectival acquaintance is not, on my view, a practical recommendation: it might not be good for you. But it is nonetheless a form of epistemic assent; moreover, it is a pre-requisite of nondogmatic ethical debate. (...) Of course, we can choose to be parochial, and direct our ethical arguments only at those who share our perspective, at the cost of excluding nonbelievers from our normative discourse and excluding ourselves from theirs. Or we can encourage them to see things from our perspective and, in fairness, offer as much in return. Then our narrative art is likely to provide our best hope for influence, and theirs, our best opportunity for understanding.’ (Jacobson, 1996: 335)

Narratieve kunst kan dus mogelijk de incommensurabiliteit van verschillende ethische visies binnen het maatschappelijk debat verlichten. Dit lijkt opnieuw een zuiver instrumentele verantwoording van immoralisme te zijn. Het argument verwijst immers naar de gunstige maatschappelijke effecten van immorele kunst. De esthetisch relevante troef van immorele werken is evenwel dat ze mensen meer *open minded* maken door het dieper inzicht dat ze verschaffen in de verdachte perspectieven die ze voorschrijven. Die esthetische en cognitieve verdienste is inherent aan het werk want ze is onder meer afhankelijk van de artistieke kunde

die het bezit. Het feit dat iemand minder dogmatisch is in maatschappelijke debatten over ethische kwesties is een gunstig neveneffect van die verdienste.

Op basis van Jacobsons argument is het aantrekkelijker om het ideale publiek als flexibel en *open minded* te zien in plaats van moreel streng en consequent. De ethicistische toeschouwer die weigert de onverdiende (maar wel intelligibele) voorgeschreven responsen te hebben bij bijvoorbeeld *A Clockwork Orange* is soms te bekrompen in zijn verbeelding. Door het botweg weigeren om mee te gaan in de attitudes die *A Clockwork Orange* voorschrijft, mist de ethicist een potentieel verrijkende filmervaring.

8.7 Make-believe-moraliteit

De vraag of emoties tegenover kunst intelligibel zijn of niet, is afhankelijk van de veronderstellingen die de *make believe*-wereld van kunstwerken als gegeven beschouwt (Kieran, 2009: 689). Het concept '*make believe*' of doen-alsof is afkomstig van Kendall Walton die een theorie over fictionaliteit heeft gebouwd rond dit concept⁸⁶. Fictionele werelden hebben 'generatieprincipes' oftewel principes die fictionele waarheden genereren. Als we ons in een doe-alsofspel (*a game of make believe*) inbeelden dat een boomstronk een grizzlybeer is, dan 'genereert' het feit dat de boom twee takken heeft het fictieve feit dat de beer twee poten heeft. Iets gelijkaardig gebeurt bij onze omgang met fictie⁸⁷.

Het is bovendien zo dat er ook principes zijn die morele en immorele waarheden over de wereld van de fictie genereren. Een goed voorbeeld is filmmuziek: het feit dat er Beethovenmuziek wordt gespeeld bij de geweldscènes in *A Clockwork Orange* genereert (binnen de fictie) het morele feit dat geweld mooi, aangenaam en soms grappig is. De heroïsche volksmuziek in een propagandafilm genereert het feit dat de aangeprezen ideologie heroïsch is. We zullen op het concept van *make believe morality* terugkomen in het volgende hoofdstuk over kunst en verbeelding.

⁸⁶ Walton, K.L., *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard UP, 1990.

⁸⁷ De precieze theorie van Walton over fictie kan ik hier niet uiteenzetten omdat het ons te ver zou leiden. Voor het debat is het enkel belangrijk dat ficties net als *games of make believe* generatieprincipes hebben.

8.8 Conclusies

1. Het *merited response*-argument maakt zich schuldig aan een equivocatie tussen moreel verdiende en esthetisch verdiende responsen. Gaut kan geen enkele reden geven waarom esthetisch responsen altijd onderworpen moeten zijn aan morele criteria.
2. Moreel problematische of imperfecte emoties – onverdiende emoties/responsen in de termen van Gaut – kunnen soms intelligibel zijn. De reden hiervoor is dat emoties in de eerste plaats onderworpen zijn aan epistemische criteria (*reasons of warrant*) voor gepastheid (*fittingness*). De artistieke kunde die een werk tentoon spreidt kan een van de redenen vormen waarom onze emotionele responsen terecht (*warranted*) zijn.
3. De notie van verdiende responsen is wel relevant voor bepaalde genres en werken die de intentie en ambitie hebben om moreel juist te zijn in de behandeling en verkenning van hun thema's. Psychologisch-realistische romans uit de negentiende eeuw, politiek geëngageerde kunst, non-fictiedocumentaires vergen een normsymmetrie. Ze veronderstellen dezelfde morele standaarden dan de standaarden die moreel sensitieve lezers hanteren in hun dagelijks leven. Indien zulke werken (moreel) onverdiende responsen voorschrijven is dit wel een esthetisch gebrek.
4. Er zijn belangrijke asymmetrieën tussen onze emotionele reacties gericht op fictionele gebeurtenissen en onze emotionele reacties in het echte leven. Het fictionele karakter van voorstellingen maakt dat onze emoties minder moreel gewicht hebben. Om die reden is het onwaarschijnlijk om een normsymmetrie te postuleren tussen emoties tegenover kunst en emoties in het echte leven.
5. Een ideaal esthetisch publiek is soms moreel sensitief en soms moreel flexibel naargelang de impliciete, morele context van een kunstwerk. Sommige werken veronderstellen andere morele opvattingen dan de opvattingen die modale lezers of toeschouwers hebben. In dit geval moet de lezer of toeschouwer denkbeeldig de

make believe-moraal van het werk aanvaarden en dus moreel flexibel zijn in zijn verbeelding.

9. Verbeelding en kunst

Veel kunstwerken zijn fictieel. Ze vormen uitnodigingen om bepaalde scenario's en personages in te beelden die niet echt bestaan. Het gebruik van onze verbeelding is dus essentieel voor onze betrokkenheid bij veel kunstwerken. Binnen de filosofische esthetica is de aandacht voor de rol van verbeelding de laatste twee decennia spectaculair gestegen⁸⁸. De focus van die aandacht ligt enerzijds op de aard van verschillende soorten verbeelding (emotionele, ruimtelijke, zintuiglijke, motorische, ... verbeelding) en anderzijds op de relatie tussen wat we geloven (*beliefs*) en wat we ons inbeelden (*imaginings*). Deze twee hoofdproblemen zijn verwant met elkaar: emotioneel intense verbeeldingen bijvoorbeeld, hebben meer invloed op onze opvattingen dan louter hypothetische gedachten.

Deze problemen rond de precieze aard van onze verbeelding zijn relevant voor onze discussie om drie redenen. Ten eerste omdat de invloed van onze verbeelding op onze opvattingen, inclusief morele opvattingen, zeer onduidelijk is. Traditioneel wordt ervan uitgegaan dat onze echte opvattingen vrij robuust zijn in relatie tot wat we ons verbeelden. Mensen kunnen meestal een helder onderscheid maken tussen 'fictie' en 'realiteit'. Anderzijds geloven we ook dat mensen te veel kunnen opgaan in hun fantasie en dat het veelvuldig en intens verbeelden van scenario's onze overtuigingen wel kunnen wijzigen. Dit lijkt zowel het geval voor amorele, feitelijke overtuigingen als voor morele overtuigingen⁸⁹. De tweede reden voor de relevantie van verbeelding is dat de psychologische afstand die toeschouwers behouden tegenover fictionele kunstwerken variabel is. Bij historische werken is die afstand bijvoorbeeld groter dan bij een hedendaagse roman. Een grotere psychologische afstand zorgt ervoor dat we moreel gezien vrijer zijn in onze responsen (cf. 8.5). Problemen rond fictie en verbeelding zijn tot slot ook belangrijk omdat ze dikwijls gaan over de flexibiliteit van onze verbeelding. De *common sense*-opvatting is dat de verbeelding een onbeperkt vermogen is. Volgens sommige filosofen zijn er echter restricties aan de verbeelding als gevolg van de

⁸⁸ Zie bijvoorbeeld Matthew Kieran & Dominic Lopes (2003). *Imagination, Philosophy, and the Arts*. Routledge.

⁸⁹ Binnen de psychologie is het bijvoorbeeld bekend dat mensen opmerkelijk goed in staat zijn tot zelfbedrog en *wishful thinking*. Dit 'vermogen' lijkt onder meer voort te vloeien uit de kracht van menselijke verbeelding.

interactie met onze opvattingen. Onze morele opvattingen bepalen soms verboden zones voor de verbeelding (bijvoorbeeld het inbeelden dat racisme juist en goed is in een bepaalde fictieve wereld). Althans dit is wat Kendall Walton beweert. Deze bewering zullen we samen met de andere problemen rond morele verbeelding in de volgende paragraaf bespreken.

9.1 De opstandige verbeelding

Kendall Waltons artikel ‘Morals in Fiction and Fictional Morality’ uit 1994 behandelt het probleem dat sindsdien de naam *imaginative resistance* of imagatieve weerstand kreeg. De oorspronkelijke formulering van het probleem is afkomstig van Hume in zijn essay ‘Of the Standard of Taste’ (1757). Hume neemt als uitgangspunt kunstwerken uit andere periodes of culturen waarin mensen andere morele ideeën hadden dan de hedendaagse lezer of toeschouwer. Als we ons storen aan rare gewoonten of gebruiken, of aan feitelijke onjuistheden, dan is dit een misplaatste gevoeligheid (*a false delicacy*) volgens Hume⁹⁰. Wanneer we echter met moreel verwerpelijke ideeën geconfronteerd worden— die niet worden gemarkeerd met de ‘*proper characters of blame and disapprobation*’— dan voelen we terecht afkeuring tegenover het werk (Hume, 1971: 282).

Hume formuleerde zelf geen uitgewerkte theorie over de relatie tussen kunst en moraliteit. Zijn voornaamste stelling lijkt te zijn dat de esthetische deugden van een werk moreel ontoegankelijk worden, indien het werk uitnodigt om een moreel verderfelijk perspectief of immorele ideeën aan te nemen. De ideale critici zijn niet in staat om te genieten van bijvoorbeeld *The Birth of a Nation* of om te lachen om een racistische grap omdat, indien we het wel zouden doen, dit zou neerkomen op het ondersteunen van de boodschap van de film of de grap. Zelfs indien sommige mensen toch in staat zouden zijn tot zulke goedkeurende responsen, dan zouden ze het eigenlijk niet mogen doen, aldus Hume:

‘I cannot, nor is it proper I should, enter into such sentiments; and however I may excuse the poet, on account of the manners in his age, I never can relish the composition.’ (Hume 1971: 282)

⁹⁰ Hume, David, ‘Of the Standard of Taste’, in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory since Plato*, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1971, p. 282.

Imaginatieve weerstand waarschijnlijk zijn wortels in het misprijzen dat we voelen voor mensen die verwerpelijke, morele posities verdedigen. Mensen kunnen dit verdedigen in een lezing, een opiniestuk of gewoon door het aan anderen te verkondigen. Het is echter ook mogelijk om verwerpelijke claims te maken door bepaalde verhalen te vertellen, door gedichten te schrijven of door ficties te creëren. Door het indirecte en impliciete karakter van die claims, is de overtuigingskracht automatisch veel groter. Een goed voorbeeld is het gebruik van anekdotes over allochtonen door racistische mensen: de racist laat het zogezegd objectief vertelde verhaal ‘voor zichzelf spreken’.

Fictionele werken kunnen een pleidooi voor slavernij of genocidepraktijken bevatten. *The Birth of A Nation* van W.D. Griffith verkondigt de superioriteit van het blanke ras aan de hand van een revisionistische geschiedenis over de Reconstructieperiode en het heroïsche verzet van de Ku Klux Klan tegen de *black rule* in het Zuiden. De film schildert zwarten af als gewelddadig, barbaars en achterbaks. Zijn deze verwerpelijke boodschappen ook esthetische mankementen? Volgens de autonomisten niet: de morele defecten zijn eerder ongelukkige obstakels of ‘tactische fouten’ van een werk. We kunnen ze vergelijken met een muur die ons verhindert om het prachtige landschap achter de muur te kunnen zien en appreciëren. In het geval van *The Birth of a Nation* verhindert het manifeste racisme dat we de filmtechnische innovaties en virtuositeit kunnen appreciëren.

Een andere verklaring is dat we niet *bereid* om over de muur te klimmen, omdat we geen (esthetisch) voordeel willen halen uit morele verdorvenheid:

‘Rather than regretting our inability to appreciate the work aesthetically, we may feel that we don't want to; we may be unwilling even to try to look beyond our moral concerns in order to enjoy the work's beauty, as though the beauty itself is tainted. Perhaps our thought, sometimes, is that we don't want to profit (aesthetically) from moral depravity. (The realization that the pyramids were built by slave labour might ruin one's enjoyment of them.)’ (Walton, 1994: 29)

Wanneer een werk het te bont maakt door het propageren van schandelijke principes zijn we geneigd om weinig of geen esthetische verdienste eraan toe te kennen. We kunnen niet meer esthetisch genieten van het werk, omdat – indien we het wel zouden doen – we de boodschap zouden ondersteunen, aldus Walton. Hij concludeert:

‘If the work's obnoxious message does not destroy its aesthetic value, it nevertheless renders it morally inaccessible. That must count as an aesthetic as well as a moral defect.’ (Walton, 1994: 30)

9.2 Een belangrijk contrast

Literaire (en andere narratieve) werken nodigen ons meestal uit om ons in te beelden dat lezers bepaalde morele principes of perspectieven aanvaarden, zonder ervoor te pleiten dat lezers ze ook werkelijk aanvaarden. Als we echter vinden dat een perspectief te weerzinwekkend is, kunnen lezers weigeren om het aan te nemen. Bij het inbeelden van niet-morele, feitelijke proposities – waarvan we zeker zijn dat ze onwaar zijn – voelen we die weerstand veel minder. Lezers kunnen ons bij *Alice in Wonderland* zonder al te veel moeite inbeelden dat er speelkaarten zijn die leven en kunnen spreken bijvoorbeeld. Bij de roman *Time's Arrow* van Martin Amis beeldt de lezer zich een leven in dat van toekomst naar verleden beweegt en ook zo beleefd wordt.

Walton probeert dit contrast in onze verbeelding tussen morele en niet-morele proposities te verklaren. Eén van de verklaringen is dat we bang zijn dat, wanneer we ons inbeelden immorele principes aan te hangen, we er op de duur mee zullen instemmen. We zijn sterk gehecht aan onze waarden en principes en willen niet dat ze gecorrumpeerd worden. Dat het veelvuldig verbeelden van een bepaald perspectief of een bepaalde houding, een impact kan hebben op onze opvattingen, is de onderliggende assumptie van deze vrees. Walton geeft het voorbeeld van een cricketmatch. Iemand besluit om zich in te beelden dat hij supportert voor een van beide ploegen, gewoon om de wedstrijd spannender te maken. Aanvankelijk werkt dit niet goed omdat de persoon beseft dat zijn ingebeelde voorkeur voor dit team eigenlijk arbitrair en kunstmatig is. Na het verloop van een aantal matches echter, is hij een vurige supporter geworden zonder dat hij hiervoor een gegronde reden heeft.

9.3 Morele oriëntatie

De vorige analogie is volgens Walton niet bevredigend aangezien we dikwijls heilig overtuigd zijn van onze morele opvattingen en dus niet verwachten dat ze gecorrumpeerd kunnen worden door onze verbeeldingen. Deze assumptie van Walton is echter twijfelachtig. De veelgehoorde kritiek op seks en geweld in de media bijvoorbeeld, is duidelijk gebaseerd op de

overtuiging dat representaties en de bijbehorende verbeeldingen wel een effect hebben op onze morele persoonlijkheid. Het is mogelijk dat mensen hun morele standvastigheid overschatten. Het is eveneens mogelijk dat na een lange training in hun verbeelding veel mensen beginnen te ‘supporteren’ voor ideeën die ze voordien verwerpelijk vonden.

Walton stelt evenwel voor een betere metafoor te gebruiken voor imagatieve weerstand. De weerstand tegenover immorele fictie komt voor uit een vrees om moreel gedesoriënteerd te geraken. Hij geeft het voorbeeld van iemand die verdwaald is in een bos. Hij kijkt op zijn kompas en ziet waar het noorden is, waar het oosten is, enzovoort. Ondanks het feit dat hij nu weet waar het noorden is, blijft hij gedesoriënteerd: die andere richting *voelt* nog altijd aan als het noorden. Hij lost dit op door zich in te beelden dat de richting die het kompas als noorden aanduidt, effectief het noorden is. Hij visualiseert bijvoorbeeld zijn huis en beeldt zich in dat het dààr, in het noorden ligt.

Dit voorbeeld is analoog aan onze morele oriëntatie bij het appreciëren van fictie: we willen dat onze morele overtuigingen op een lijn staan met onze morele instincten, anders geraken we ‘gedesoriënteerd’. Kunstwerken kunnen onze morele oriëntatie aantasten zonder onze morele overtuigingen te veranderen. De niet-morele, feitelijk onwaarschijnlijke proposities die een werk ons voorschrijft te verbeelden, zijn blijkbaar minder desoriënterend. Als we lezen dat er een ring is die de drager ervan onzichtbaar maakt, verzetten we ons niet om dat in te beelden. Het gevaar dat we echt beginnen geloven in magische ringen of verward zullen zijn in onze opvattingen, lijkt minimaal.

Het contrast dat Walton wil tonen is minder sterk dan we op het eerste zicht zouden denken. Het is bijvoorbeeld mogelijk om ‘feitelijk gedesoriënteerd’ te geraken door sommige fictie. Sommige mensen lopen nog een tijdje angstig en achterdochtig op straat na het zien van een spannende thriller. Horrorfilms over paranormale verschijnselen kunnen mensen soms aanzetten om te geloven in die verschijnselen. Dit wijst erop dat imagatieve weerstand vaak meer een kwestie is van onwil om iets in te beelden dan een kwestie van onvermogen. Mensen zijn algemeen genomen meer *bereid* om ‘feitelijk gedesoriënteerd’ te raken door horrorfilms, thrillers of science fiction dan dat ze bereid zijn om moreel gedesoriënteerd te worden. Een mogelijke reden is dat mensen de desoriëntatie teweeggebracht door paranormale films minder schadelijk achten omdat ze gefascineerd zijn door paranormaliteit. Onbewust willen toeschouwers soms in zulke verschijnselen geloven.

9.4 Het realiteitsprincipe en onbetrouwbare vertellers

Wanneer we fictie interpreteren, gebruiken lezers veel van hun achtergrondkennis en psychologische vaardigheden die we ook in de echte wereld hanteren. Lezers maken bijvoorbeeld gebruik van hun folkpsychologische kennis om de gevoelens en handelingen van de personages te begrijpen en te beoordelen. Lezers gaan er ook van uit dat de personages moeten eten en slapen, dat ze een lichaam hebben, dat ze op aarde rondlopen, enzovoort, zonder dat het werk dit expliciet vermeldt. Deze conventie bij fictie noemen we het realiteitsprincipe. Het realiteitsprincipe (RP) stelt dat we fictionele werelden zoveel mogelijk modelleren naar de echte wereld als mogelijk. We gaan uit van een groot aantal vooronderstellingen over de fictionele personages, tenzij we aanwijzingen krijgen voor valsheid van een of meer van die assumpties.

Het RP gaat minder vaak op dan we zouden denken. Als we een middeleeuwse kroniek lezen waarin aderlaten als een betrouwbare geneesteknik wordt voorgesteld, zijn de meeste lezers bereid om zich in te beelden dat dit juist is (Ibid. p. 36). In paragraaf 9.3 zagen we bovendien dat onze verbeelding flexibel genoeg is om surreële wezens en werelden met rare natuurwetten in te beelden. Wat betreft ons moreel oordelen zijn we echter minder bereid om het RP te laten varen. Walton stelt zich de vraag of *morality fiction* (naar analogie met *science fiction*) überhaupt wel mogelijk is. Kunnen morele uitspraken die onwaar zijn in onze wereld, waar zijn in de fictionele wereld die wordt afgebeeld? Walton denkt van niet. Hij geeft het volgende voorbeeld:

‘In killing her baby, Giselda did the right thing; after all, it was a girl’.

Deze zin is geen uitspraak die de morele realiteit van de fictionele wereld karakteriseert: ze drukt in plaats daarvan de houding van de verteller uit. De lezer zal de verteller dus logischerwijs veroordelen. Hij is niet bereid om zich te verbeelden dat de verteller gelijk heeft, zelfs niet in de fictionele wereld waarin deze zich bevindt (Ibid. p. 38). We hebben altijd de vrijheid als lezer om het oneens te zijn met de verteller inzake morele kwesties. De morele oordelen van de verteller zijn nooit een onlosmakelijk onderdeel van de fictionele wereld, in tegenstelling tot de feitelijke informatie over die wereld (bijvoorbeeld de namen van de personages):

'I am happy to go along with an 'omniscient' narrator who informs me that there are griffins or fairies or that someone travels in time. But I jealously guard my right to decide questions of virtue and vice for myself, even in a fictional world. It is as though I would be compromising my actual moral principles, should I allow that different moral principles hold in a fictional world.' (Walton, 1994: 39)

Het is inderdaad vaak zo dat we uitspraken die we moreel absoluut niet kunnen onderschrijven, quasi automatisch toeschrijven aan een (onbetrouwbare) verteller. Als een alwetende verteller zijn goedkeuring voor infanticide uitdrukt, dan ontstaat er bij de lezer direct wantrouwen tegenover de auteur⁹¹. Hieruit blijkt dat imagatieve weerstand in sommige contexten een reëel fenomeen is. In moreel goede kunst en literatuur gaat de auteur ervan uit dat de lezer zo'n weerstand tegenover de verteller zal voelen. Dit kan bijvoorbeeld een indicatie zijn van het feit dat de gepostuleerde auteur doelbewust een onbetrouwbare verteller gebruikt.

Wat gebeurt er dan bij ficties zonder verteller? Walton geeft het voorbeeld van een foto met een zwarte man en een blanke vrouw die een koppel vormen. Foto's en afbeeldingen in het algemeen presenteren geen (fictioneel) verslag van bepaalde gebeurtenissen door een verteller. Ze stellen standen van zaken onbemiddeld voor. Om die reden lijkt het ook zeer moeilijk voor foto's om *morele* feiten of waarheden voor te stellen. Het is meestal aan de toeschouwer die de foto bekijkt om zelf zijn oordeel te vellen. Daarom voegt Walton een interessant element toe aan zijn voorbeeld: de titel van de foto van het gemengde koppel is 'Schande!'. Er bestaat een gevestigde traditie om de titel van een schilderij of andere afbeelding te laten bijdragen aan wat fictioneel is in de wereld van de afbeelding (Walton, 1994:40)⁹². Toch kan de titel 'Schande!' dit niet realiseren in het geval van de foto. De walgelijke houding die de titel uitdrukt, verwijst niet naar de morele realiteit van de fictie, maar naar de houding van de kunstenaar of fictionele auteur.

De vraag is of we dezelfde reactie zouden hebben indien de foto het koppel als gemeen, onverzorgd of seksueel pervers zou afbeelden. Bij de meeste mensen zou er uiteraard nog altijd verzet zijn tegen het fictioneel waar zijn dat gemengde huwelijken schandelijk zijn. Personen die meer geneigd zijn tot racisme of die veelvuldig blootgesteld zijn aan

⁹¹ Dit is zeker zo wanneer het *plots* gebeurt, dit wil zeggen zonder dat we inzicht krijgen in de motieven en redenen waarom de samenleving binnen de fictionele wereld infanticide zou goedkeuren. Zie ook Matravers (2003) en zijn 'report model' voor literaire fictie.

⁹² Denk bijvoorbeeld aan het 'Fontein' van Marcel Duchamps of de 'Guernica' van Picasso.

stereotyperende of racistische boodschappen zouden wellicht minder moeite hebben om het als fictieel waar te zien. De reden hiervoor is dat in dit geval de discrepantie tussen iemands echte morele opvattingen en de fictionele moraal veel kleiner is. Maar iemand moet geen racist zijn om mee te gaan in de titel van de foto. Als een persoon ooit op een racistische manier heeft gedacht of gehandeld, is de morele optie die de foto aanbiedt ook intelligibel. In dit geval is die persoon in staat om het doe-alsof-spel te spelen waarin gemengde huwelijken schandelijk zijn, op voorwaarde dat hij zijn schuldgevoel om zoiets te verbeelden opzij kan zetten.

Schande!



Fig. 9 Voorbeeld van Walton: foto, getiteld 'Schande', die een gemengd koppel afbeeldt.

9.5 Imaginatieve weerstand en contextualisme

Het concept imaginatieve weerstand is vrij relevant voor de geldigheid van het *merited response*-argument. Indien zo'n verzet in onze verbeelding een wijdverbreid fenomeen is bij normale toeschouwers of lezers van narratieve fictie, dan is het *merited response*-argument algemeen geldig. Imaginatieve weerstand is dan een perfecte indicator voor onverdiende responsen die werken voorschrijven.

Er zijn twee belangrijke vragen voor het debat tussen contextualisten en ethicisten wat betreft imaginatieve weerstand. De eerste kwestie is of er überhaupt zoiets bestaat als verzet in onze

verbeelding tegen het onderhouden van bepaalde fictionele proposities. Een tweede probleem is de vraag of het een ‘misplaatste gevoeligheid’ (*a false delicacy*) bij de lezer of toeschouwer is.

Er zijn een aantal redenen waarom het fenomeen van imagatieve weerstand overdreven lijkt. Ten eerste zijn de voorbeelden die Walton gebruikt uitdrukkingen van een extreem immorele houding: infanticide (Giselda-voorbeeld), de verheerlijking van Hitler (*Triumph des Willens*) en manifest racisme (*The Birth of A Nation*). Infanticide is een handeling die we associëren met barbaarse, tribale culturen; de verheerlijking van Hitler is verbonden met fascisme en nazisme, politieke ideologieën die een onnoemelijk menselijk leed hebben veroorzaakt; racisme is een kwaad dat nog steeds een bron is van sociale conflicten en ongelijkheid. De reden waarom veel lezers of kijkers zich verzetten tegen de waarheid van deze immorele uitspraken in de relevante fictionele werelden, is dat ze associaties oproepen met historische of maatschappelijke trauma's. Die associaties zorgen voor *no-go* zones in onze verbeelding. Het lijkt veel minder waarschijnlijk dat mensen zich psychologisch zullen verzetten tegen het denkbeeldig innemen van attitudes die herkenbaarder zijn. Stel dat we bijvoorbeeld naar de film *Wall Street* kijken waarin Gordon Gekko overtuigend beweert dat hebzucht goed is. Veel mensen kunnen zich iets voorstellen bij een hang naar buitensporige rijkdom, zelfs al keuren ze hebzucht af. Ze zien de verleidelijkheid in van het opvatten van hebzucht als een deugd. Kieran (2003) geeft het voorbeeld van Graham Greenes kortverhaal *The Destroyers* dat toont hoe pestgedrag een waar genot kan zijn en een bindingsmiddel binnen een sociale groep. Deze ervaring is voor een groot aantal individuen herkenbaar en zou dus niet op imagatieve weerstand mogen botsen.

De tweede reden is dat de voorbeelden die Walton gebruikt, selectief zijn. Ze zijn ontdaan van hun fictionele of artistieke context. Zoals reeds opgemerkt spelen narratieve technieken een belangrijke rol in het sturen van onze responsen. De moord die Raskolnikow doet op de oude woekeraarster is aanvaardbaarder door de innerlijke monologen die Dostojevski gebruikt zodat we zijn logica voor de misdaad kunnen begrijpen. Stel dat we enkel de zin ‘De moord op de oude vrouw is rechtvaardig en juist, want de wereld is beter af zonder haar’ zouden lezen. Dan zou het in dit geval inderdaad moeilijker zijn om dit als een ware, morele propositie te kunnen inbeelden binnen de wereld van *Misdaad en Straf*. Onze onderdompeling in het verhaal en de empathie die we vanzelfsprekend voelen voor Raskolnikow, zorgt er (op zijn minst tijdelijk) voor dat we de moord binnen de fictionele wereld deels of volledig gerechtvaardigd vinden.

Ten derde is het contrast dat Walton aanhaalt tussen de verbeelding van feiten en de verbeelding van fictionele moraliteit minder scherp dan we op het eerste zicht zouden denken. Als het aangeboden perspectief van een werk te immoreel is, bieden we weerstand, maar we reageren gelijkaardig op fictieve scenario's die incoherent, surreëel en verward zijn. Sommige mensen zijn bijvoorbeeld niet bereid om zich in te leven in fantasyromans, sprookjes of science fiction. Als we oordelen dat er geen compensatie of *pay-off* is voor het inbeelden van de onwaarschijnlijkheden en incoherenties in een werk, dan vinden we het werk zonde van de tijd. In dit geval zullen we oordelen dat werk onbevredigend is of stoppen we gewoon met lezen of kijken. In het geval van immorele werken is onze weerstand (als er geen *pay-off* is) soms groter omdat we voelen dat we verleid zijn en gemanipuleerd tot een verdorven perspectief zonder dat we iets in de plaats krijgen. Een extreem gewelddadige film met vulgaire, obscene thema's, geeft ons geen dieper begrip over die thema's (*Cannibal Holocaust* is hier een voorbeeld van).

De vierde reden om het fenomeen van imaginatieve weerstand te relativeren is het concept van *make believe*-moraliteit dat we al kort aanraakten (zie 8.7). Het denkbeeldig aanvaarden van andere morele opvattingen is noodzakelijk voor het appreciëren van werken uit historische periodes die cultureel (en moreel) ver van ons af staan, zoals de *Ilias* en de Noorse en IJslandse sagen. Wanneer we zulke werken lezen, moeten we in onze verbeelding ervan uitgaan dat moorden omwille van wraak, of om de familie-eer te herstellen toegelaten is, dat heldenmoed de grootste deugd is, dat 'oog om oog, tand om tand' een juist principe is, enzovoort. Dit wil zeker niet zeggen dat we deze morele principes ook in ons dagelijks leven zouden moeten goedkeuren of toepassen:

'It is not that we think that as such these attitudes and emotional responses are merited. It is just that in the world as represented through the sagas these are appropriate and merited cognitive-affective responses and attitudes to have.' (Kieran, 2009)

Aangezien de fictionele werelden van de *Ilias* en de IJslandse sagen psychologisch ver van ons af staan, is het aannemen van de *make believe*-moraal gemakkelijker en treedt er dus minder weerstand op bij de toeschouwer (cf. supra 6.4).

9.6 Conclusies

1. Er treedt soms imagatieve weerstand op bij toeschouwers wanneer werken uitnodigen tot extreem immorele visies of visies die historisch of maatschappelijk zeer gevoelig zijn. In de meeste gevallen is dit een gebrek aan bereidheid eerder dan een principieel onvermogen om iets in te beelden. Er zijn twee mogelijke redenen en oorzaken voor imagatieve weerstand. Enerzijds de vrees voor morele desoriëntatie en anderzijds de verwachting dat het inbeelden van morele onjuistheden geen esthetische of cognitieve *pay-off* zal bieden. In dat laatste geval voelt de toeschouwer zich gemanipuleerd door het werk en stoot het werk hem of haar af.

2. Bij toeschouwers en lezers met een moreel flexibele verbeelding kan die weerstand deels of volledig overwonnen worden, indien het werk levende morele opties aanbiedt. Toeschouwers kunnen in dit geval de *make believe*-moraal die het verhaal veronderstelt, denkbeeldig aanvaarden (cf. hoofdstuk 6). De esthetische middelen (bijvoorbeeld filmmuziek) die een werk gebruikt, kunnen helpen bij het aanvaardbaarder maken van die *make believe*-moraal.

3. Het contrast dat Walton ziet tussen feitelijke verbeelding en morele verbeelding is niet zo scherp als hij denkt. Het is niet zo dat feitelijke verbeelding onbeperkt en vrij is van restricties en morele verbeelding volledig onderworpen aan het realiteitsprincipe, i.e., wat moreel (on)waar is in de echte wereld moet ook (on)waar zijn in de wereld van de fictie. Toeschouwers en lezers kunnen ook weigeren om mee te gaan in zeer onwaarschijnlijke, incoherente of verwarde fictionele scenario's.

10. Kunst en morele persoonlijkheid

De bezorgdheid over de corrumperende kracht van kunst verscheen voor het eerst bij Plato, zoals we hebben gezien in hoofdstuk 2. Plato meende dat de emotionele incontinentie van de dichter besmettelijk was voor de toeschouwers. Als de dichters niet zouden worden verbannen uit de ideale staat, liep iedereen in de samenleving het gevaar om een slap en laf karakter te kweken. De Platoonse achterdocht heeft zich vandaag verplaatst naar de vulgaire en obscene beelden uit de populaire cultuur en naar immorele kunst. Een van de motivaties achter de bewering dat morele gebreken nooit esthetisch verdienstelijk kunnen zijn, is precies die (vrees

voor) morele desoriëntatie die moreel problematische werken kunnen teweeg brengen. Wie vasthoudt aan een dieet van de Sade, Céline, Bataille, Wagner, harde misdaadfictie, enzovoort, zal mogelijk een slecht karakter kweken of het nog verder cultiveren.

Nochtans is de bezorgdheid niet enkel beperkt gebleven tot moreel dubieuze kunst en cultuur. Jean-Jacques Rousseau meende dat moreel verheven theater ons de illusie geeft dat we verschillende morele deugden bezitten. We vinden onszelf deugdzaam en superieur als we medelijden voelen met personages die onrecht moeten ondergaan of als we bewondering voelen voor de held, zonder dat we er de morele verplichtingen bij moeten nemen. Toneelstukken kunnen bovendien omwille van de wetten van de vrije markt niet anders dan hun publiek (of beter: consumenten) naar de mond praten⁹³. Rousseau's kritiek gaat lijnrecht in tegen het humanistisch geloof in de opvoedende kracht van kunst. Rousseau toont aan dat humanisten de verheffende functie van kunst voor veel toeschouwers of lezers overschatten. Het lezen van moreel goede werken kan tot een zelfgenoegzaamheid leiden die weinig morele praxis inhoudt.

De meeste theoretici en vooral moralisten zijn geneigd om de duidelijkheid en explicietheid van wat we (moreel) leren uit kunst te overschatten. Bovendien zijn de effecten van kunst op de persoonlijkheid van de toeschouwer divers en niet per se moreel verheffend:

'Art can make one's life more interesting; can make one a more interesting person to talk to; can deepen one's sense of life in various ways, for example, by helping one to understand one's own and others' motives; can provide so much pleasure that one feels light of spirit; can give one a sense of being in touch with people more interesting than those one happens to find around one; can help one become wittier, or more outrageous or self-assertive, or quirkier or more uninhibited; can deepen and expand one's sense of order and thus feeling of freedom; and much else besides. But it is very easy to confuse these with becoming more virtuous.' (Hamilton, 2003: 43)

Toch is het niet onwaarschijnlijk dat kunst bepaalde morele vaardigheden kan aanscherpen of op zijn minst onze egocentrische horizon kan verruimen, zoals we in hoofdstuk 5 hebben verdedigd. Deze 'morele opvoeding' is evenwel beperkt omdat niet alle mensen ontvankelijk of geïnteresseerd zijn in werken die zulke vaardigheden cultiveren. Bovendien kunnen mensen gespleten zijn. Ze kunnen de morele inzichten die ze uit pakweg literatuur halen, in moreel verscheurende situaties vergeten of verdringen.

⁹³ Rousseau, J.-J., *Politics and the Arts: Letter to M D'Alembert on tht Theatre*, trans. Allan Bloom, Idiaca, NY: Cornell U.P., 1991, p. 25.

10.1 Twee uitdagingen

Meestal is er een vermoeden dat wie zulke problematische kunstwerken en fictie opzoekt, een onderhuids verlangen naar morele transgressie heeft of op zijn minst verdachte voorkeuren. De vraag is dus wat onze responsen en onze artistieke voorkeuren reveleren over ons karakter? Deze vraag heeft twee aspecten of uitdagingen: een epistemische uitdaging en de morele uitdaging. De epistemische uitdaging behelst de vraag wat onze emotionele responsen op fictionele gebeurtenissen vertellen over ons karakter.

Hoe revelerend die emoties zijn hangt voor een groot stuk af van de diversiteit of uniformiteit binnen de reacties van verschillende toeschouwers. Er zijn goede redenen om te geloven dat de reacties van toeschouwers bij veel werken uniform zijn. Psychologisch onderzoek heeft erop gewezen dat het gekozen perspectief van een narratief werk meestal de aard van de emotionele responsen bij het publiek bepaalt. Als een werk slaagt als kunst zal het waarschijnlijk dezelfde soorten responsen genereren bij een groot deel van de toeschouwers of lezers. Indien dit het geval is, is het onwaarschijnlijk dat onze responsen iets uniek uitdrukken of reveleren over onszelf (Kieran, 2009: 671).

Bij controversiële werken is uniformiteit in de reacties minder waarschijnlijk. De ene toeschouwer kan geschokt reageren op *Kill Bill*, de andere vindt het een stilistische *tour de force*. Een gelovige lezer zal bepaalde blasfemische passages in de boeken van de Sade verafschuwen, terwijl een fervente atheïst er om kan lachen. Het valt te verwachten dat mensen die zeer toegewijd zijn aan hun morele ideeën en principes, meer moeite en weerstand zullen ondervinden om problematische werken te appreciëren. In die zin is imaginatieve weerstand soms een onthulling van een diepe, morele toewijding. Anderzijds kunnen ze ook wijzen op een parochiale visie op ethische kwesties, op een dogmatische weigering om andere ethische of cognitieve perspectieven in te nemen. De ‘goedkeurende’ reacties bij immorele werken kunnen op een analoge manier een onderontwikkeld moreel zintuig blootleggen. Anderzijds is een goedkeurende reactie bij immorele kunst niet noodzakelijk een uiting van een obsceen verlangen naar morele transgressie. Veel hangt af van de complexiteit en verschillende niveaus van reflectie die vervat zitten in de reactie van een toeschouwer. Een toeschouwer kan cognitief plezier ervaren tussen enerzijds het inzien van de verleidelijkheid en intelligibiliteit van een immoreel perspectief (dat het werk op een artistiek kundige manier

voorschrijft) en anderzijds het besef dat dit perspectief fundamenteel verkeerd is⁹⁴. Hij kan de immorele responsen, die het werk voorschrijft, als functioneel zien voor de interpretatie en appreciatie van het werk. Dit laat toe dat hij zijn reacties perfect kan scheiden van hoe hij in het echt zou handelen of reageren.

De angst van ethicisten en humanisten is vooral gebaseerd op de (vermeend) causale link tussen verbeelding, fantasie en gedrag. Onze verbeeldingen zeggen echter niet noodzakelijk iets over onze werkelijke disposities of over hoe we in werkelijkheid zouden reageren of handelen. Psychologen hebben bijvoorbeeld geen duidelijk causaal verband kunnen vinden tussen het hebben van bepaalde seksuele fantasieën en werkelijk seksueel gedrag⁹⁵. Fascinaties en fantasieën wijzen dikwijls op een verlangen, bewust of onbewust, om verboden dingen te doen. Maar iemand kan altijd om pragmatische, morele of praktische redenen besluiten om zijn verlangens niet in daden om te zetten.

De tweede uitdaging behelst het morele aspect van onze emoties en verbeelding bij fictie. Gegeven het feit dat iemand zich bewust is dat datgene wat hij zich verbeeldt een fantasie is, is het een open vraag of zijn verbeeldingen *an sich* moreel problematisch zijn. Ik denk dat we intuïtief zulke verbeeldingen als immoreel zien wanneer ze een slechte karaktereigenschap verhullen. Dit is afhankelijk van de manier van verbeelden en de emotionele intensiteit van de verbeelding in kwestie. Sommige filosofen, onder andere Roger Scruton, menen dat fantasie altijd een immorele of minstens moreel gebrekkige manier van verbeelden is. Fantasieën keren zich per definitie af van de werkelijkheid en zijn gericht op verboden handelingen, aldus Scruton⁹⁶. Deze verengde definitie komt eerder overeen met onze definitie van obsceniteit. Scruton moraliseert het begrip fantasie te veel: het is duidelijk te streng om mensen die fantaseren over lekker eten, mooie reizen of seks als moreel gebrekkig te beschouwen. Het verschil tussen fantasie en verbeelding is eerder gradueel. Fantasieën zijn meestal intenser omdat ze verbonden zijn met onze verlangens en fascinaties. Ze werken ook autonomer: fantaseren kan gemakkelijk zonder dat we representaties nodig hebben.

⁹⁴ Dit besef kan een lezer tijdens zijn appreciatie hebben of in zijn reflectie over het werk achteraf. Een werk is waarschijnlijk het meest effectief in het laatste geval.

⁹⁵ Bauserman, R. (1996). 'Sexual Aggression and Pornography: A Review of Correlational Research'. *Basic and Applied Social Psychology* 18: 405–27.

⁹⁶ Roger Scruton, *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture* (South Bend, IN: St Augustine's Press, 1998), p.151.

10.2 Morele onbeslistheid of onvolledigheid

Het is meestal zo dat wanneer iemand begeesterd raakt door een werk dat op een of andere manier moreel problematisch is, dit aanleiding geeft tot morele reflectie. Narratieve werken kunnen iemand stimuleren om de betekenis van zijn morele opvattingen te verkennen of de juistheid van zijn aangehangen principes in vraag te stellen. Iemand kan door zijn artistieke bewondering voor een werk weigeren om de principes die het voorschrijft of vooronderstelt als immoreel te beschouwen⁹⁷. Hierin schuilt duidelijk de vrees van moralisten. Immorele kunst is volgens hen in staat om ons – zoals de verboden vrucht in de tuin van Eden – te misleiden en corrumperen met zijn retorische kracht. De film *Aguirre* van Werner Herzog over de Spaanse conquistadores stelt een leven vol hebzucht, machtshonger en dadendrang als ideaal voor. Het is in ieder geval te verkiezen boven een vredig, saai en conformistisch bestaan, zo lijkt de boodschap van de film te luiden. De juiste appreciatie van *Aguirre* en andere problematische werken is uiteraard niet om de levenswijze of attitude die ze aanprijzen klakkeloos te imiteren. Een juiste appreciatie van zulke kunst bestaat erin om ze als aanleiding te gebruiken voor morele reflectie. Eventueel als aanleiding om onze morele opvattingen en waarden te herorganiseren.

Immorele werken met een verleidelijk maar verdacht ethisch perspectief wijzen erop dat onze morele overtuigingen minder rotsvast en onveranderlijk zijn dan we zelf willen toegeven. Bovendien is het voor onszelf niet altijd duidelijk welke morele opvattingen we juist hebben en wat die opvattingen voor ons betekenen. We kunnen ons gevangen voelen door bepaalde principes, ze als een last ervaren of ze kunnen ons inspireren en met ons diepste zijn verbonden zijn (Hamilton, 2003: 50). Sommigen vinden het principe dat alle mensen gelijkwaardig zijn een politiek correcte vorm van onoprechtheid, anderen zien het als een aansporing om te streven naar sociale rechtvaardigheid. De bewering dat ik een bepaald moreel principe of opvatting aanhang, is geen afsluitende conclusie maar juist een aanzet tot verdere reflectie over de exacte betekenis van die opvatting of dat principe. Kunstwerken met ethisch uitdagende perspectieven of personages kunnen daar een uitgelezen middel toe zijn om die reflectie te stimuleren en te begeleiden.

⁹⁷ Hamilton, Christopher. 'Art and Moral Education', *Art and Morality*. Eds. Sebastian Gardner and José Luis Bermúdez. London: Routledge, 2003.

10.3 Conclusies

1. De scepsis over de moreel opvoedende kracht van kunst is terecht. Een sceptische houding over de moreel corrumperende kracht van kunst is eveneens gegrond en dit om twee redenen. De emoties en verbeeldingen die toeschouwers hebben bij kunst zijn niet noodzakelijk revelerend zijn voor hun karakter. Bovendien vertellen die emoties en verbeeldingen vaak weinig over hoe we zouden reageren op werkelijke situaties die gelijkaardig zijn aan bepaalde fictieve situaties.
2. Moreel uitdagende werken kunnen iemand stimuleren om de betekenis van zijn morele opvattingen te verkennen. Mensen zijn op sommige vlakken moreel onbesliste of ambigue wezens. Dit verklaart de aantrekkingskracht van sommige, immorele kunst.

Conclusie

Ik heb in deze thesis een versie van contextualisme of immoralisme verdedigd die zowel flexibel is als substantieel. Contextualisme is de stelling dat zowel het morele karakter als het immorele karakter van een werk kan bijdragen aan de artistieke waarde ervan. Wat betreft het immorele karakter zijn twee argumenten cruciaal. Ten eerste de stelling dat immorele eigenschappen soms mee bijdragen aan het realiseren van het integrale doel (of doelen) van een kunstwerk. Ten tweede de stelling dat de cognitieve waarde van sommige werken soms bestaat uit het aanprijzen, verdedigen of veronderstellen van een ethisch vreemd of verdacht perspectief. Vooral de laatste claim is in deze thesis uitvoerig verdedigd, omdat ze de potentiële bijdrage van immorele eigenschappen aan de artistieke waarde van een werk toont. We hebben gezien dat immorele of moreel gebrekkige werken zeer divers zijn en dat er meestal een *suspension of moral belief* mogelijk is (hoofdstuk 6). Vervolgens hebben we aangetoond dat we uit immorele werken kennis over verdachte perspectieven kunnen opdoen die krachtiger, levendiger en vollediger is dan de kennis over diezelfde perspectieven die moreel goede werken bieden (hoofdstuk 7). Daarna hebben we geconstateerd dat moreel problematische responsen soms gerechtvaardigd of intelligibel zijn omdat ze onze imaginatieve betrokkenheid bij immorele werken verhogen. Zulke responsen kunnen het

begrip en inzicht in immorele perspectieven verdiepen en verfijnen (hoofdstuk 8). We hebben het fenomeen van imaginerende weerstand kunnen relativiseren: in veel gevallen is er *morality fiction* mogelijk doordat we de vooronderstelde moraal en waardensystemen van een werk in onze verbeelding tijdelijk overnemen (hoofdstuk 9). Dit is mogelijk enerzijds doordat esthetische middelen een slecht perspectief aantrekkelijker kunnen maken (cf. Inleiding: voorbeeld van *A Clockwork Orange*) en anderzijds doordat de toeschouwers (en mensen in het algemeen) moreel feilbare, ambigue en complexe wezens zijn. Sommige immorele responsen en perspectieven worden of zijn hierdoor intelligibel (hoofdstuk 10).

Contextualisme in verband met de intrinsieke relatie tussen kunst en ethiek is onvermijdelijk aangezien gematigd autonomisme, ethicisme en moralisme falen.

Autonomisten kunnen de strikte conceptuele scheiding tussen het ethische, cognitieve en/of esthetische niet volhouden zonder geweld te doen aan de manier waarop de overgrote meerderheid van toeschouwers en critici kunstwerken ervaren en beoordelen. De strikte conceptuele scheiding is onhoudbaar omdat de expressieve vorm en cognitief-ethische inhoud bij representatieve werken onlosmakelijk verbonden zijn. Ze zijn niet van elkaar te scheiden in onze artistieke beoordeling. De analyse van concepten zoals sentimentaliteit en morele schoonheid toont dit duidelijk aan.

Ethicisme faalt om verschillende redenen. Berys Gaut, de voornaamste aanhanger van ethicisme, vindt dat *voor zover* iets een ethisch(e) kwaliteit/gebrek is, het een esthetisch(e) kwaliteit/gebrek is. (Deze waarderrelatie geldt volgens Gaut *altijd*: ethische gebreken kunnen bijgevolg nooit esthetische of artistieke troeven zijn.) De pro tanto-structuur van deze formulering laat ad hoc interpretaties toe omdat ze geen gewicht toekent aan de beoordeelde eigenschappen. Bovendien miskent zo'n formulering het feit dat esthetische en ethische eigenschappen altijd verbonden zijn met het doel (of doelen), de intentie(s) en betekenis(sen) van het werk in kwestie (cf. 4.4). Ze zijn met andere woorden nooit geïsoleerd van het geheel van het werk, maar hebben eerder een organische functie. De tweede reden waarom ethicisme fout is, is dat het onrechtstreeks een overdreven moreel sensitief publiek veronderstelt. Er is sprake van een equivocatie tussen ethisch verdiende en esthetisch verdiende responsen in het *merited response*-argument.

De positie van gematigd moralisme, verdedigd door Noël Carroll, is in een aantal opzichten aantrekkelijker. Carrolls positie is dat morele defecten *soms* esthetische defecten zijn en morele verdiensten *soms* esthetische verdiensten. Deze claim is in feite verenigbaar met de

versie van contextualisme die hier werd verdedigd. Immorele eigenschappen zijn esthetische gebreken wanneer ze louter obscene en gratuit zijn, dit wil zeggen wanneer ze *enkel* appelleren aan immorele verlangens bij de toeschouwer (cf. 6.6.). Contextualisme laat ook toe dat morele verdiensten soms esthetische verdiensten kunnen zijn. Wat betreft morele kennis die sommige kunstwerken ons bieden, hebben we gezien dat een gematigde vorm van humanisme verdedigbaar is. Veel narratieve werken spreken onze morele emoties en kennis aan. Deze zijn noodzakelijk voor een juiste appreciatie van zulke werken. Narratieve werken zorgen dikwijls ook voor een verfijning van onze morele concepten door ons te confronteren met particuliere morele situaties (cf. 5.4). Het feit dat kunstwerken onze morele vaardigheden kunnen aanscherpen is echter niet voldoende om een volwaardige morele opvoeding te verschaffen. De imaginatieve ervaring die moreel competente werken bieden, kan slechts een tijdelijke en verwaarloosbare invloed hebben op de verlangens, motivaties en het gedrag van de toeschouwer (hoofdstuk 10). Bovendien zijn de effecten van kunst en andere representaties op ons gedrag vaak idiosyncratisch, uiteenlopend en moeilijk empirisch te onderzoeken (hoofdstuk 2). Gematigd moralisme is dus een belangrijk onderdeel van contextualisme, maar de positie laat niet toe dat immorele eigenschappen soms kunnen bijdragen aan de artistieke waarde van een werk.

Het contextualisme dat ik in deze thesis uitgebreid heb verdedigd, stelt dat werken die ons moreel uitdagen en op de proef stellen juist door dit uitdagende karakter grote artistieke hoogten kunnen bereiken. Deze theorie is voldoende genuanceerd en complex om ons te doen inzien waarom moreel verontrustende kunst emotioneel en cognitief verrijkend kan zijn. Om die reden is ze de enige correcte positie binnen het debat over kunst en ethiek.

Bibliografie

Anderson, J. & J. Dean (1998) 'Moderate Autonomism', *British Journal of Aesthetics*, 38 (2), pp. 150-166.

Beardsley, Monroe. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (second edition). Indianapolis, Hackett, 1981.

Carroll, Noel, 'Moderate Moralism', *British Journal of Aesthetics*, 36, 1996, pp. 223–38.

- 'Art, Narrative, and Moral Understanding', in Jerrold Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- 'Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research', *Ethics* 110 (2), 2000 pp. 350-387,

- 'Ethics and Aesthetics: Replies to Dickie, Stecker, and Livingston', *British Journal of Aesthetics* 46 (1), 2006, pp. 82-95.

Currie, Gregory, The Moral Psychology of Fiction. *Australasian Journal of Philosophy* 73, 1995, pp. 250–59.

De Beauvoir, S., *Must We Burn de Sade?*, translated by A. Michelson, London: Peter Neville, 1953.

Devereaux, Mary, 'Beauty and Evil: The Case of Leni Riefenstahl's *Triumph of the Will*', in Jerrold Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- 'Moral Judgements and Works of Art: The Case of Narrative Literature.' *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62.1, 2004, pp. 3–11.

Dickie, George, 'The Triumph in *Triumph of the Will*', *British Journal of Aesthetics*, 45, 2005, pp. 151–6.

Diffey, T. J., 'What Can We Learn from Art?', in Stephen Davies (ed.), *Art and its Messages: Meaning, Morality, and Society*, University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1997.

Gardner, Sebastian and José Luis Bermúdez, eds. *Art and Morality*. London: Routledge, 2003.

Gass, William, 'Goodness Knows Nothing of Beauty: On the Distance between Morality and Art', *Harper's Magazine*, 274, 1987, pp. 37–44.

Gaut, Berys, *Art, Emotion and Ethics*, Oxford UP, 2007.

- 'The Ethical Criticism of Art', in Jerrold Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- 'Just Joking: The Ethics and Aesthetics of Humor', *Philosophy and Literature*, 22, 1998, pp. 51–68.

- " 'Art' as a Cluster Concept", in Noël Carroll (ed.), *Theories of Art Today*, Madison: University of Wisconsin Press, 2000, pp. 25–44.

- 'Art and Knowledge', in *Oxford Handbook to Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson, Oxford University Press, 2003.

- 'Art and Ethics', in Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics* (second edition), Routledge, 2005.

Graham, Gordon, 'Learning from Art', *British Journal of Aesthetics*, 35, 1995, pp. 26–37.

Greenspan, Patricia, *Emotions and Reasons: An Inquiry into Emotional Justification*, London: Routledge, 1988.

Hamilton, Christopher. 'Art and Moral Education.' *Art and Morality*. Ed. Sebastian Gardner and José Luis Bermúdez. London: Routledge, 2003.

Hume, David, 'Of the Standard of Taste', in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory since Plato*, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

Hyman, Lawrence W., 'Morality and Literature—The Necessary Conflict', *British Journal of Aesthetics*, 24, 1984, pp. 149–55.

Jacobson, Daniel, 'Sir Philip Sidney's Dilemma: On the Ethical Function of Narrative Art', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54, 1996, pp. 64-79.

- 'In Praise of Immoral Art', *Philosophical Topics*, 25 (1), 1997, pp. 155–99.

- and D'Arms, J. (2000), 'The Moralistic Fallacy', *Philosophy and Phenomenological Research*, 61, pp. 65-90.

- 'Ethical Criticism and the Vice of Moderation', in *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, ed. Matthew Kieran, London: Blackwell, 2005.

- 'Review of Berys Gaut, Art, Emotion and Ethics', *Notre Dame Philosophical Reviews*, 2008, p.1 , URL: <http://ndpr.nd.edu/review.cfm?id=12584>

John, Eileen. 'Artistic Value and Opportunistic Moralism' *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Ed. Matthew Kieran. Oxford: Blackwell, 2006. 331–41.

- 'Art and Knowledge', in *The Routledge Companion to Aesthetics* (second edition), eds. Berys Gaut en Dominic McIver-Lopes, 2005.

Kieran, Matthew, 'Art, Imagination, and the Cultivation of Morals', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54, 1996, pp. 337–51.

- 'In Defence of the Ethical Evaluation of Narrative Art', *British Journal of Aesthetics*, 41, 2001, pp. 26-38.

- 'Art and Morality', in Jerrold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, New York: Oxford University Press, 2003,.

- 'Forbidden Knowledge: The Challenge of Immoralism', in José Luis Bermudez and Sebastian Gardner (eds.), *Art and Morality*, London: Routledge, 2003.
- 'The Value of Art' in *The Routledge Companion to Aesthetics* (second edition), Routledge, eds. Berys Gaut en Dominic McIver-Lopes, 2005.
- *Revealing Art*. London: Routledge, 2005.
- 'Art, Morality and Ethics: On the (Im)Moral Character of Art Works and Inter-Relations to Artistic Value', *Philosophy Compass* 1 (2), 2006, pp.129–143.
- 'Emotions, Art and Immorality', in *The Oxford Handbook of the Philosophy of Emotion* (ed. Peter Goldie), Oxford: Oxford University Press, 2009.

Lamarque, Peter, 'How Can We Fear and Pity Fictions?', *British Journal of Aesthetics*, 21, 1981, pp. 291–304.

- and Olsen, Stein Haugom, *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*, Oxford: Clarendon Press, 1994.
- 'Tragedy and Moral Value', in zijn *Fictional Points of View*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996.
- 'Cognitive Values in the Arts: Marking the Boundaries', in Matthew Kieran (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell, 2006.

Levinson, Jerrold, 'Intention and Interpretation in Literature', in zijn *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996.

- 'Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain', in Mette Hjort and Sue Laver (eds.), *Emotion and the Arts*, New York: Oxford University Press, 1997.

- and Mele, Alfred R., 'Evaluating Emotional Responses to Fiction', in Mette Hjort and Sue Laver (eds.), *Emotion and the Arts*, New York: Oxford University Press, 1997.

Mackie, John, *Ethics: Inventing Right and Wrong*, Harmondsworth: Penguin, 1977.

Moran, Richard, 'The Expression of Feeling in Imagination', *Philosophical Review*, 103, 1994, pp. 75–106.

Murdoch, Iris, *The Sovereignty of Good*, London: Routledge, 1970.

-*The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists*, Oxford: Oxford University Press, 1977.

Nabokov, Vladimir, *Lolita*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1959; reprinted Penguin Classics, 2000.

Nehamas, Alexander, 'The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal', *Critical Inquiry*, 8, 1981, pp. 133–49.

- 'Plato and the Mass Media', *Monist*, 71, 1988, pp. 214–34.

Nussbaum, Martha, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York: Oxford University Press, 1990.

Plato, *The Collected Dialogues*, eds. Edith Hamilton and Huntington Cairns, Princeton: Princeton University Press, 1961.

Posner, Richard, 'Against Ethical Criticism', *Philosophy and Literature*, 21, 1997, pp. 1–27.

Radford, Colin, 'How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?', *Proceedings of the Aristotelian Society*, supp. vol. 49, 1975, pp. 67–80.

Roberts, Robert C., 'What An Emotion Is: A Sketch', *Philosophical Review*, 97, 1988, pp. 183–209.

Sade, Marquis de, *The 120 Days of Sodom and Other Writings*, trans. Austryn Wainhouse and Richard Seaver, London: Arrow Books, 1990.

Scruton, Roger, 'Fantasy, Imagination and the Screen', in *The Aesthetic Understanding*, London: Methuen, 1983.

- *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*
South Bend, IN: St Augustine's Press, 1998.

Scheler, Max, 1954. *The Nature of Sympathy*, Translated by Peter Heath. Hamden, CT: Archon.

Sibley, Frank, 'Aesthetic Concepts', in his *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, eds. John Benson, Betty Redfern and Jeremy Roxbee Cox, Oxford: Clarendon Press, 2001.

- 'Arts or the Aesthetic—Which Comes First?', in *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, ed. John Benson, Betty Redfern and Jeremy Roxbee Cox, Oxford: Clarendon Press, 2001.

Sidney, Sir Philip, 'An Apology for Poetry', in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory since Plato*, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

Sircello, Guy, 'Expressive Properties of Art', in Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, 3rd edn., Philadelphia: Temple University Press, 1987.

Stecker, Robert, *Artworks: Definition, Meaning, Value*, University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1997.

- 'The Interaction of Ethical and Aesthetic Value', *British Journal of Aesthetics*, 45, 2005, pp. 138–50.

- 'Immoralism and the Anti-Theoretical View', *British Journal of Aesthetics* 48 (2), 2008, pp. 145–161.

Stolnitz, Jerome, 'On the Cognitive Triviality of Art', *British Journal of Aesthetics*, 32, 1992, pp. 191–200.

Todd, C. 'Aesthetic, Ethical, and Cognitive Value', *South African Journal of Philosophy*, 2007, pp. 216-227.

Tolstoy, Leo, *What is Art?*, trans. A. Maude, Oxford: Oxford University Press, 1930.

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

- 'Morals in Fiction and Fictional Morality', *Proceedings of the Aristotelian Society*, supp. vol. 68, 1994, pp. 27–50.

- 'Spelunking, Simulation, and Slime: On Being Moved by Fiction', in Mette Hjort and Sue Laver (eds.), *Emotion and the Arts*, New York: Oxford University Press, 1997.

Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, Ware: Wordsworth, 1992.

Zangwill, Nick, *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001.