

De Rol van Moraal in de Artistieke

Waardering van Kunst

Over de artistieke verdienste van immorele aspecten van een
kunstwerk

Naam: Luuk Leenders

Studentnummer: 3534499

Datum: 20-6-2014 (gereviseerd: 24-8-2014, 2e revisie: 25-09-2014, 3e revisie: 11-10-2014)

Bachelorscriptie: 7,5 ECTS

Begeleider: Dr. Rob van Gerwen

Tweede beoordelaar: Dr. Jos Philips

Faculteit: Geesteswetenschappen

Departement: Filosofie en Religiewetenschap

Afdeling: Wijsbegeerte

Inhoud

Inhoud.....	2
1. Inleiding.....	3
2. De discussie.....	5
2.1 Esthetisch dualisme.....	6
2.1.1 Gematigd moralisme.....	6
2.1.2 Gematigd autonomisme.....	7
2.2 Ethicisme	8
2.3 Cognitief immoralisme.....	10
3. Ethisch autonomisme.....	12
3.1 Het kunstwerk als morele actor.....	12
3.2 Autonomie van het kunstwerk.....	13
3.3 Artistieke houding en kunstkritiek.....	14
3.3.1 Kunstkritisch oordelen.....	15
4. Moraal als poortwachter	17
4.1 De mogelijkheid van immorele kunst.....	18
4.2 Immorele aspecten van een kunstwerk.....	19
5. Conclusie.....	22
Bronnen:.....	24

1. Inleiding

Ethisch gemotiveerde kunstkritiek is van alle tijden. Hoewel het al vanaf de oudheid, Plato had het er al over, een problematische kwestie is die speelt in de filosofie van de kunsten, wordt het pas sinds kort gezien als een belangrijk aspect van deze tak van filosofie. In de twintigste eeuw werd de ethisch gemotiveerde kunstkritiek nog weggezet als een irrelevante bijkomstigheid van kunstfilosofie. Ondanks dat kunst in de loop der tijd steeds meer de grenzen van datgene dat we moreel toelaatbaar achten op is gaan zoeken, heeft de nadruk van kunstcritici en esthetici vooral bij de esthetische aspecten gelegen, en niet zozeer op het ethische vlak. Terwijl kunstenaars, voornamelijk morele, grenzen opzochten door middel van hun kunstwerken en deze overschreden, qua inhoud, stijl of materiaal, bleef de beschouwer achter met steeds grotere problemen. Hoe leg je immers een werk uit waarvan een aanzienlijk deel van de artistieke waarde bestaat in het immorele aspect van het gebruik van moreel onwenselijk materiaal, zonder de ethische dimensie hierbij te betrekken. Er ontstond een kloof tussen de kunstpraktijk en de theorie die aangewend wordt om deze kunstpraktijk te beoordelen: de gehanteerde methode om de kunstpraktijk te beoordelen bleek niet toereikend. Uiteindelijk heeft dit zelfs, zoals we later in dit essay zullen zien, geleid tot kunstfilosofische posities die de ethische dimensie van kunst totaal aan de kant schuiven en slechts het esthetische als datgene zien waardoor we een kunstwerk kunnen beoordelen. Door de huidige ontwikkelingen in de kunstwereld, waarin stromingen als performance art en implicatiekunst een steeds grotere rol gaan spelen, is de noodzaak om de morele dimensies van kunst te betrekken in kunstkritiek gegroeid; het lijkt zelfs noodzakelijk geworden te zijn.¹

1 Met implicatiekunst, een term geïntroduceerd door Rob van Gerwen, wordt de kunstvorm bedoeld waarbij de beschouwer impliceert in, deel uit laat maken van-, de handeling die door het kunstwerk verricht wordt. De beschouwer wordt medeplichtig gemaakt aan een dergelijk werk; zij is betrokken bij de handeling zonder deze daadwerkelijk uit te voeren. Deze handeling van het kunstwerk is vaak moreel betwifelbaar, en dwingt de beschouwer zijn morele intuïties te wegen. Vaak hebben werken die onder de noemer 'implicatie-kunst' geschaard kunnen worden slechts het bedoelde effect op hun publiek wanneer ze direct waargenomen worden. Een voorbeeld hiervan is het werk van Santiago Sierra, die met moreel betwifelbaar materiaal (waaronder menselijke uitwerpselen, junks, vluchtelingen en daklozen) de hedendaagse maatschappij wil bevragen. '*Laborers who cannot be payed, remunerated to remain in the interior of carton boxes*' (2000) is een werk waarin een zestal politieke vluchtelingen betaald kregen om zes weken lang, vier uur per dag in een kartonnen doos door te brengen. Het salaris dat ze hiervoor ontvingen moest vervolgens in het geheim geïnd worden vanwege de Duitse wetgeving die het politieke vluchtelingen verbiedt betaald werk te verrichten.

Gerwen, Rob van. 'Implication Art and How it Helps Clarify Both the Definition of Art and Art's Moral Autonomy. A Post-Script to Ethical Autonomism' (2011. manuscript) .

Dit brengt weer nieuwe problemen met zich mee. Immers, is immoraliteit, wanneer we de morele dimensie van kunst betrekken in onze beoordeling daarvan, niet funest voor de waardering van kunst? In dit essay zal ik ageren tegen het ethicisme: de positie waarbij via een calculus zowel ethische als esthetische aspecten van een kunstwerk gewogen worden om zo tot een waardeoordeel te komen. Een centraal idee voor de ethicistische positie is dat een kunstwerk met een immoreel aspect, niet als onderwerp, maar bijvoorbeeld in materiaal of stijl, omwille van dit immorele aspect een verminderde waardering toegeschreven zal worden. Dit geldt andersom ook: een moreel goed aspect zal voor een verhoging van de uiteindelijke waardering leiden. In dit essay zal ik echter proberen aan te tonen dat hoewel een kunstwerk met een immoreel aspect moreel afgekeurd lijkt te moeten worden, dergelijke aspecten artistiek juist van hoge verdienstelijkheid kunnen zijn en dus niet tot een vermindering van de artistieke waardering van een werk hoeven te leiden. Om dit aan te tonen zal de volgende vraag beantwoord worden: *Leidt een immoreel aspect van een kunstwerk (niet qua onderwerp) noodzakelijk tot een verminderde artistieke waardering daarvan?*

Om deze vraag te beantwoorden zal eerst globaal de discussie over de rol van moraal in de artistieke waardering van kunst uiteengezet worden. Hiervoor worden de belangrijkste posities binnen deze discussie kort besproken, waarbij het esthetisch dualisme, de gematigde vormen van dit dualisme, het ethicisme en het cognitief immoralisme aan bod zullen komen. Deze bespreking van de discussie zal niet tot een eenduidige oplossing voor het probleem, namelijk hoe we de moraal kunnen verbinden met de autonomie van een kunstwerk om zo tot een artistieke waardering van het werk te kunnen komen, leiden, maar slechts een basis leggen voor een theorie die wel tot een oplossing lijkt te komen. Elk van de theorieën binnen deze discussie heeft zijn voor- en nadelen, maar ze lijken stuk voor stuk niet in staat te zijn een methode te bieden waarmee voor elke kunstvorm een bevredigend artistiek waardeoordeel geformuleerd kan worden, waarbij zowel de morele en esthetische aspecten als de autonomie van kunst gerespecteerd worden. Om wel tot een oplossing voor dit probleem te komen zal ethisch autonomisme behandeld worden.² Hierbij komen zaken als het moreel actorschap en de autonomie van een werk en de notie van de artistieke houding die wij aannemen ten opzichte van kunst aan bod. Ten slotte zal het idee van de moraal als poortwachter voor kunst behandeld worden waarna zal blijken wat de status van

Santiago Sierra - 'Laborers who cannot be paid, remunerated to remain in the interior of carton boxes', 2000. (<http://www.medienkunstnetz.de/works/laborers/>)

2 Gerwen, Rob van. 'Ethical Autonomism. The Work of Art as a Moral Agent.' In *Contemporary Aesthetics*, vol. 2 (2004) (<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=217>)

immorele aspecten van kunst is en wat de gevolgen hiervan zijn voor de artistieke waardering die wij aan een kunstwerk toeschrijven.

2. De discussie

De rol van moraal in het beoordelen van kunst is altijd al een problematische kwestie geweest. Terwijl men in de oudheid nog geloofde dat de morele en esthetische dimensies van een kunstwerk nauw samenhangen, is daar in meer recente tijden een eind aan gekomen met de opkomst van theorieën over de autonomie van kunst, die bestaat in de eis van een kunstwerk ten opzichte van de beschouwer om zijn houding ten opzichte van het werk aan te passen, en de bijbehorende scheiding tussen de esthetische en ethische dimensies van deze autonomie. Tegenwoordig is er echter nog altijd een discussie gaande over dit onderwerp, de rol van moraal in de beoordeling van kunst, waarin er een aantal theorieën tegenover elkaar gezet worden. De meest belangrijke hedendaagse standpunten in deze discussie zijn grofweg te herleiden tot het moralisme en het autonomisme; esthetisch dualisme.³ Kort gezegd gaan moralisten er van uit dat kunst een morele dimensie heeft. Deze morele dimensie heeft vervolgens invloed op onze esthetische waardering van een kunstwerk.⁴ Een dergelijk standpunt levert problemen op wanneer de beschouwer met meer abstracte vormen van kunst, zoals bijvoorbeeld muziek of abstracte beeldende kunst te maken krijgt: de mate van abstractie van de kunstvorm, en voornamelijk van het beschouwde werk, bepaalt in hoeverre er sprake is van een duidelijk moreel element en in hoeverre dit invloed zou kunnen hebben op de esthetische waardering er van. Muziek is een voorbeeld van een kunstvorm die dermate abstract is dat we moeite hebben er een intrinsieke morele dimensie aan toe te schrijven. Wordt een muziekstuk immoreel door het gebruik van bepaalde ritmes, intervallen, instrumenten of notatie? Dit lijkt niet te verdedigen. Een dergelijke radicaal moralistische stroming zal, evenals een meer gematigde vorm van moralisme, in het vervolg van dit essay verder uitgelegd worden. Lijnrecht tegenover moralisme staat autonomisme. Autonomisme gaat er van uit dat kunst en moraal volledig onafhankelijk van elkaar zijn. De morele dimensie van kunst is non-existent; er is geen enkele connectie tussen de moraal en de esthetische kwaliteiten van een kunstwerk waardoor kunst niet op morele gronden beoordeeld kan worden. Slechts esthetische

3 Weaver, Jasmin . 'In Defense of Moderate Autonomism: Rap Music, Propaganda, and Serial Killers.' p.2 en Peek, Ella. 'Ethical Criticism of Art' (<http://www.iep.utm.edu/art-eth/>)

4 Weaver, Jasmin . 'In Defense of Moderate Autonomism: Rap Music, Propaganda, and Serial Killers.' p.2 en Peek, Ella. 'Ethical Criticism of Art'

beoordeling, beoordeling op basis van kwaliteiten die intrinsiek aan een werk zijn, bijvoorbeeld technische aspecten als materiaal en stijl, is relevant voor onze beoordeling van kunst.⁵ Ook dit is een radicaal standpunt, en ook van dit standpunt zal een meer gematigde vorm voorgesteld worden in het vervolg van dit essay.

2.1 Esthetisch dualisme

2.1.1 Gematigd moralisme

De eerste positie binnen de discussie die behandeld wordt is het gematigd moralisme.⁶ In tegenstelling tot de meer radicale vorm van moralisme stelt men binnen deze gematigde variant dat de morele dimensie van een kunstwerk in veel, maar niet alle, gevallen toegankelijk is voor kunstkritiek. De morele dimensie van een werk heeft invloed op de esthetische waardering hiervan. Het is echter aannemelijk dat er werken of vormen van kunst zijn waarbij dit niet mogelijk is, zoals bijvoorbeeld muziek of abstracte schilderkunst. Anders gezegd: er bestaat kunst die, door het soort van kunst dat ze is, een geschikt object is voor morele evaluatie. Deze redenering leidt ook tot het idee dat een kunstwerk door een moreel onwenselijk aspect een verminderde esthetische waardering dient te krijgen. Een werk met moreel onwenselijke aspecten, bijvoorbeeld qua materiaalkeuze of stijl, waardoor de esthetische ervaring, zoals die door het werk op het publiek wordt overgebracht, verhinderd kan worden, is niet alleen een voorbeeld van de samenhang van de ethische en esthetische dimensies van een werk maar vooral ook een voorbeeld van de idee dat een negatieve ethische waardering kan leiden tot een negatieve esthetische waardering van een werk. Om dit toe te lichten haalt Noël Carroll Aristoteles' discussie over karakters in een tragedie aan. Volgens Carroll claimt Aristoteles dat de karakters in een klassieke tragedie een bepaalde morele houding aangemeten moet worden, zodat het publiek op de juiste manier de intenties van de maker kan ervaren. Een voorbeeld hiervan is medelijden. Om medelijden met het karakter in de tragedie te kunnen hebben mag hij niet inherent slecht voorgesteld worden. Wanneer dit het geval zou zijn zou het publiek het niet als schrijnend ervaren wanneer hem iets aangedaan wordt maar het juist aanmoedigen. Aan de andere kant mag het karakter ook niet perfect zijn, dat zou resulteren in boosheid in plaats van medelijden wanneer hem iets overkomt. Een karakter in een tragedie moet aan bepaalde voorwaarden voldoen zodat de juiste emoties bij het publiek opgewekt worden: emoties die door de maker bedoeld zijn. Wanneer niet aan deze voorwaarden voldaan wordt zal de

5 Shelley, James, "The Concept of the Aesthetic". In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2013 Edition). Edited by E.N. Zalta.

6 Carroll, Noël. 'Moderate moralism' in *British journal of aesthetics*, vol. 36, no. 3 (1996). p.224

tragedie inherent falen *als tragedie*: een esthetisch falen.⁷ Het immorele aspect, waardoor niet aan de voorwaarden van een tragedie voldaan wordt, verhindert de esthetische waardering van het geheel. Het probleem met gematigd moralisme is dat ze tekort schiet om de beoordeling van alle, en dus ook de meer abstracte, kunstvormen te funderen. De morele aspecten van dergelijke abstracte kunstwerken kunnen niet meegenomen in de esthetische waardering van deze werken.

2.1.2 Gematigd autonomisme

De benadering van bepaalde vormen van kunst vanuit een moreel uitgangspunt is ook een mogelijkheid voor een gematigd autonomist. Desondanks is, volgens gematigd moralisme, de esthetische dimensie van een kunstwerk autonoom en daarmee gescheiden van de morele dimensie.⁸ De morele evaluatie van een kunstwerk is dan ook volledig irrelevant voor de esthetische evaluatie daarvan. Wanneer morele- en esthetische vormen van evaluatie los van elkaar gezien dienen te worden betekent dat ook dat, in tegenstelling tot wat we hebben gezien bij het gematigd moralisme, een negatieve morele evaluatie niet noodzakelijk tot een negatieve esthetische evaluatie zal leiden. Carroll verwoordt dit centrale punt van gematigd autonomisme als volgt: *“an artwork will never be aesthetically better in virtue of its moral strengths, and will never be worse because of its moral defects. On a strict reading of moderate autonomism, one of its decisive claims is that defective moral understanding never counts against the aesthetic merit of a work. An artwork may invite an audience to entertain a defective moral perspective and this will not detract from its aesthetic value.”*⁹ Hieruit blijkt duidelijk de cruciale scheiding tussen de ethische en esthetische aspecten van een werk en de non-existentie van de invloed van het ethische op het esthetische. De ethische waarde zit hem in de inhoud, de eventuele esthetische aspecten slaan slechts op de vorm. Waar gematigd autonomisten ontkennen dat morele evaluatie geschikt is voor de waardering van een kunstwerk en zich daarom richten op de esthetische kwaliteiten van het werk, daar verwerpen gematigd moralisten de autonomie van het werk, de eis van een kunstwerk ten opzichte van de beschouwer om zijn houding ten opzichte van het werk aan te passen, en richten zich op de morele kwaliteiten van het werk. De wederzijdse uitsluiting van de

7 “[...] He [Aristoteles] conjectures that for tragedy to take hold, the major character must be of a certain moral sort, if we are to pity him. He can not be evil, because then we will regard his destruction as well deserved. The historical Hitler could not be a tragic character; his ignominious death would not prompt us to pity him. Indeed, we might applaud it. Likewise, Aristotle points out the tragic character can not be flawless. For then when disaster befalls him we will be moved to outrage, not pity. [...] If certain characters are inserted into the tragic scenario, in other words, tragedy will not secure the effects that are normatively correct for it. That is, tragedy will fail on its own terms — terms internal to the practice of tragedy — when the characters are of the wrong sort. This failure will be aesthetic in the straightforward sense that it is a failure of tragedy qua tragedy.” Carroll, 1996. p.232

8 Weaver, Jasmin. ‘In Defense of Moderate Autonomism: Rap Music, Propaganda, and Serial Killers.’ p.3

9 Carroll, 1996. p.232

autonomie van een werk en de morele evaluatie ervan leidt tot de premisse dat morele evaluatie betrekking heeft op de proposities die inherent zijn aan een werk, door het werk ondersteund of uitgedragen worden of die door het werk worden opgeroepen in het publiek.¹⁰ Hoe we met deze proposities om moeten gaan en hoe deze relevant zijn voor de morele evaluatie van een werk zal later in dit essay uiteengezet worden wanneer de aanname van een kunstwerk als morele actor besproken wordt. Door dit idee, van het kunstwerk als morele actor, zal duidelijk worden dat zowel gematigd autonomisme als gematigd moralisme tekort schiet om een gepaste waardering van een werk te formuleren.

2.2 Ethicisme

Gematigd moralisme en gematigd autonomisme vinden een gemeenschappelijke tegenstander in het ethicisme; een vorm van moralisme. Berys Gaut is een voorvechter van deze theorie, waarin gesteld wordt dat er een intrinsieke relatie tussen kunst en moraal bestaat; een connectie tussen de esthetische waardering van een werk en zijn morele waarde. Kort gezegd: het morele karakter van een werk beïnvloedt de esthetische en artistieke waardering. Wanneer dit morele karakter onvolkomen of problematisch is zal de artistieke waarde van het werk verminderen. Kunstkritiek dient zich op het morele karakter, zowel de ethische- als de esthetische waarde, van het werk te baseren.¹¹ De morele onvolkomenheid van een werk kan niet zomaar alle esthetische verdiensten teniet doen, zoals een moralist zou kunnen stellen, maar heeft wel een grote invloed op de uiteindelijke algemene waardering van het werk. Deze waardering komt tot stand door esthetische en morele overwegingen naast elkaar te zetten en zo tot een oordeel te komen. Een morele onvolkomenheid zal in een dergelijk geval dus zorgen voor een verminderde algemene verdienste van het kunstwerk.¹² Deze invloed van morele aspecten op de algemene verdienste van het kunstwerk heeft Gaut aangezet tot het formuleren van het zogenaamde *merited response argument*.¹³ Dit argument komt er op neer dat een kunstwerk een bepaalde houding bij zijn publiek oproept door, onder andere door middel van inhoudelijke gebeurtenissen, bepaalde reacties bij het publiek los te maken. Wanneer deze reacties niet verdienstelijk zijn, bijvoorbeeld omdat ze moreel onwenselijk zijn, heeft het publiek geen

10 Van Gerwen, 2004. §2

11 Sauchelli, Andrea. 'Ethicism and Immoral Cognitivism: Gaut versus Kieran on Art and Morality.' in *The Journal of Aesthetic Education*, vol 46, no.3 (2012)p.108

12 Van Gerwen, 2004. §3

13 Jacobson, Daniel. 'In Praise of Immoral Art.' In *Philosophical Topics*, vol. 25 no.1 (1997) p.170

reden om te reageren op de manier die de kunstenaar heeft willen uitlokken. Als dit het geval is faalt het werk, ondanks dat de esthetische kwaliteiten van het werk niet veranderen. De reacties die voorgeschreven worden door het werk zijn ook esthetisch relevant, niet alleen moreel. Het falen van het werk, in de zin dat het niet de juiste moreel verdienstelijke reacties oproept, is dus een esthetisch falen. Moreel onwenselijke reacties zijn niet de verdienstelijke reactie die opgeroepen dienen te worden door een werk, en kunnen gezien worden als een esthetisch defect. Hieruit volgt dat wanneer een werk, of aspecten hiervan, zich als immoreel manifesteert dit de esthetische waardering op een negatieve manier beïnvloedt.¹⁴ Het is belangrijk om in te zien dat ethicisme niet stelt dat een goed kunstwerk noodzakelijk tot een morele verbetering van de beschouwer leidt, of andersom, dat een slecht kunstwerk de morele status van de beschouwer verpest. Het is echter wel mogelijk dat het publiek leert van het kunstwerk. Kunst kan dienen als een middel om morele kennis over te brengen op het publiek en kan op deze manier cognitief waardevol zijn. Het cognitief morele karakter van een werk heeft echter niet dusdanig grote invloed op de esthetische waardering van het werk dat het gezien kan worden als noodzakelijk voor een goede esthetische waardering, maar het weegt wel mee in de calculus.¹⁵

Een werk is, volgens het ethicisme, esthetisch verdienstelijk in zoverre het zich manifesteert in het oproepen van een moreel juiste houding bij zijn publiek. Hieruit volgt echter niet dat deze manifestatie van een werk noodzakelijkerwijs tot een goede of slechte esthetische waardering leidt.¹⁶ Esthetische waardering wordt gevormd door verschillende factoren, waarvan de houding die het werk oproept bij zijn publiek er slechts een is.¹⁷ Dit idee, van de esthetische waardering van een werk die door een pluriformiteit van esthetische en morele verdiensten wordt gevormd, maakt dat het ethicisme een goede manier lijkt te zijn om tot een weloverwogen waardering van een werk te kunnen komen en tot een beter begrip van de grootte van de rol die morele overwegingen spelen binnen een proces van esthetische waardering. Ethicisme stelt ook niet dat elk kunstwerk een moreel aspect in zich heeft, maar dat, wanneer dit wel het geval is, dit aspect invloed zal hebben op de esthetische waardering van het werk. Een ethisch gebrek is voor een ethicist dus altijd een esthetisch gebrek, terwijl dit voor een gematigd moralist niet noodzakelijk zo is. Gematigd moralisme stelt slechts dat

14 Peek, Ella. 'Ethical Criticism of Art'

15 Sauchelli, 2012. p.109

16 "The ethicist principle is a pro tanto one: it holds that a work is aesthetically meritorious (or defective) insofar as it manifests ethically admirable (or reprehensible) attitudes. [...] The ethicist does not hold that manifesting ethically commendable attitudes is a necessary condition for a work to be aesthetically good: there can be good, even great, works of art that are ethically flawed." Gaut, Berys. 'The Ethical Criticism of Art,' in Levinson, J. – *Aesthetics and Ethics* (ed), 1998. p.182

17 Peek, Ella. 'Ethical Criticism of Art'

het mogelijk is dat een moreel defect in een werk ook een esthetisch defect is, en als zodanig invloed heeft op de esthetische waardering van het werk.¹⁸ In het ethicisme is het voor een hoge esthetische waardering van een werk dan ook geen noodzakelijke voorwaarde om een moreel juiste houding te belichamen. Ook is het aannemen van een dergelijke houding geen voldoende voorwaarde voor een hoge esthetische waardering. In de ethicistische calculus voor esthetische waardering kan, zoals hiervoor besproken, nog een ander aspect worden meegenomen, namelijk de cognitieve waarde van een werk. Een kunstwerk kan kennis overbrengen, het kan ons wat leren over datgene wat het vertegenwoordigt en wat het in het publiek oproept. Het blijft echter zo dat een ethisch gebrek van een kunstwerk altijd als een esthetisch defect gewogen wordt.¹⁹ Daarmee is ook meteen duidelijk waarom het ethicisme niet toereikend is om kunstkritiek te funderen. Een ethisch gebrek hoeft namelijk, zoals we later zullen zien wanneer enkele voorbeelden uit de hedendaagse kunst worden behandeld, niet noodzakelijk tot een verminderde esthetische waardering van een werk te leiden.

2.3 Cognitief immoralisme

De cognitivistische claim die we bij het ethicisme hebben gezien, waarbij de functie van kunst als middel om kennis over te brengen waardoor het een rol speelt in de ethicistische calculus, is de basis van een objectie tegen datzelfde ethicisme. Matthew Kieran stelt in "Forbidden Knowledge" voor om de cognitieve voordelen die het publiek van een kunstwerk zou kunnen ontwaren los te koppelen van de morele juistheid van datzelfde werk.²⁰ De morele status van het werk hangt af van de morele houding die het werk op wil roepen bij zijn publiek.²¹ Het cognitief immoralisme waar Kieran voor pleit komt er op neer dat de esthetische waarde van een werk verrijkt kan worden door zijn immorele aspecten. Dit is mogelijk doordat ons begrip, en daarmee onze waardering, van datgene wat we beschouwen vergroot kan worden door de ingebeelde ervaring van de moreel afkeurenswaardige of problematische reacties en houdingen die een dergelijk werk bij ons op kan roepen. Om dit te beargumenteren stelt hij dat er kunstwerken bestaan die vereisen dat de beschouwer een

18 Carroll, Noël. 'Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research'. In *Etbics*, vol. 110, no.2 (2000) p.350-387 (<http://www.jstor.org/stable/10.1086/233273>). P.374-375.

19 Sauchelli, 2013. P.109

20 Kieran, Matthew. 'Forbidden Knowledge: The Challenge of Cognitive Immoralism' in S. Gardner and J. Bermudez (eds.), *Art and Morality*

21 Sauchelli, 2012. p.109

moreel problematische houding aanneemt.²² Om deze werken te kunnen waarderen moet het publiek dus een moreel onwenselijk standpunt innemen. Daarnaast heeft kunst, volgens de cognitivistische claim die we ook in het ethicisme hebben gezien, de mogelijkheid om kennis en (morele) vaardigheden over te brengen. Ons morele begrip van een handeling hangt af van ons vermogen verschillende aspecten van deze handeling te beoordelen; van ons vermogen om een variatie aan morele standpunten te overwegen. Wanneer we dit vermogen, om verschillende morele en immorele standpunten te overwegen om moreel inzicht te vergaren, en de notie dat er kunst bestaat die vereist dat we een immoreel of moreel onwenselijk standpunt innemen samenvoegen, volgt daar volgens Kieran's argument uit dat kunstwerken die ons een immoreel standpunt laten innemen de reikwijdte van ons moreel begrip, en daarmee onze eventuele mogelijkheden tot handelen, vergroten. Wanneer we daarnaast aannemen dat, wanneer dit cognitieve aspect van een werk meegenomen wordt in de esthetische waardering van het werk en dit werk ons een beter moreel begrip verschaft, dan zal dit, indien alle andere aspecten onveranderd zijn, leiden tot een verhoogde esthetische waardering. Aangezien kunst de mogelijkheid heeft ons van kennis te voorzien, kunnen we stellen dat het een morele verdienste van een kunstwerk is wanneer het ons dwingt een moreel onwenselijk standpunt in te nemen waardoor we onze ervaring en kennis kunnen vergroten. Deze verdienste weegt vervolgens mee in de esthetische waardering van het werk.²³ Cognitief immoralisme lijkt radicaal te zijn in de idee dat het innemen van een moreel onwenselijk standpunt door het publiek toe kan voegen aan de waardering van het werk. Zo lijkt er geen probleem te zijn om sterk immorele handelingen, zoals moord of automutilatie, als kunst te waarderen, zolang er sprake is van een cognitief aspect; een verbreding van het morele begrip van de beschouwer dat als esthetische verdienste gezien kan worden. Externe morele overwegingen leiden niet tot een mogelijke afkeuring van een werk als kunst, maar kunnen juist toevoegen aan de waardering hiervan. Een morele begrenzing van kunst lijkt noodzakelijk te zijn.

22 Ik volg hier de argumentatiestructuur van Matthew Kieran zoals Andrea Sauchelli deze weergeeft . Sauchelli, 2012. p.110

23 Sauchelli, 2012. p.109-110

3. Ethisch autonomisme

Elk van de hiervoor besproken theorieën heeft zijn sterke en zwakke punten. De mogelijkheid om een kunstwerk moreel te beoordelen, terwijl de autonomie van het werk gewaarborgd wordt, lijkt problematisch te zijn. Waar zowel de gematigde moralisten als de ethicisten de autonomie van het werk wegcijferen en de gematigde autonomisten de morele beoordeling van het werk aan de kant schuiven, lijkt er geen eenduidige manier gevonden te kunnen worden om de rol van moraal in de beoordeling van een kunstwerk te duiden zonder de autonomie van datzelfde werk te ontkennen. Ethisch autonomisme is de stroming die daar verandering in probeert te brengen.²⁴ Het is een positie waarin zowel de autonome aard van een kunstwerk gewaarborgd is als de morele beoordeling van het werk toegestaan wordt. Dit is mogelijk door artistieke verdiensten als een morele categorie aan te duiden, en de morele evaluatie van kunst als kunstkritiek te beschouwen. Ook krijgt de moraal een expliciete rol als poortwachter voor kunst. Om deze positie te begrijpen moet een aantal facetten van de theorie uitgelicht worden. Kunst wordt door ethisch autonomisme als een morele actor beschouwd. De autonomie van een kunstwerk is begrepen in termen van de artistieke houding die door een kunstwerk van het publiek geëist wordt. De leidende vraag is wat we verstaan onder een kunstkritisch oordeel en wat de invloed van morele aspecten van het kunstwerk op dit oordeel is.

3.1 Het kunstwerk als morele actor

Het is belangrijk voor ogen te houden waar morele oordelen uiteindelijk over gaan: het zijn oordelen over handelingen. We kunnen iets slechts moreel beoordelen wanneer het een handelend ding is. Kunst moet, als we er een moreel oordeel over willen kunnen vellen, dan ook gezien worden als een morele actor, een handelende entiteit. Daarvoor moet een kunstwerk aan een drietal voorwaarden voldoen. Ten eerste moet het werk gezien worden als de realisatie van de intenties van een moreel persoon, de kunstenaar. Vervolgens moeten we deze gerealiseerde intenties als echt ervaren. Ten slotte is het noodzakelijk het kunstwerk te beschouwen als iets wat zijn publiek iets aandoet, als een handelende actor. De eerste twee voorwaarden zijn vanzelfsprekend. De visie dat een kunstwerk de intenties van de maker realiseert lijkt reëel. De psychologische werkelijkheid van het werk komt voort

²⁴ Van Gerwen, 2004. *Ethical Autonomism: The Work of Art as a Moral Agent*. §6

uit dit idee dat het werk bestaat uit intentionele structuren die voortkomen uit een menselijke geest. Het laatste punt, dat een kunstwerk handelt wanneer het een bepaalde invloed uitoefent op het publiek is wat het mogelijk maakt om een werk als morele actor te zien. Hier dient echter wel een kanttekening bij geplaatst te worden. Een kunstwerk kan niet op dezelfde manier als morele actor fungeren als een persoon. Personen hebben het vermogen te denken, te kiezen en zich op verschillende manieren te manifesteren en te relateren aan anderen; het vermogen om, als morele actor, wederzijdse interactie aan te gaan met een ander en deze te overtuigen van zijn intenties.²⁵ Een kunstwerk is hier niet toe in staat. Waarin een kunstwerk als morele actor wel overeenkomt met andere vormen van moreel actorschap is het cruciale aspect dat een kunstwerk handelt tegenover een beschouwer. Een kunstwerk vraagt, door het zijn van een kunstwerk, aan zijn beschouwer om een bepaalde houding aan te nemen door middel van zijn status van kunstwerk. In deze zin handelt het werk. Een schilderij zal dit op een andere manier doen dan bijvoorbeeld muziek. Het actorschap van een kunstwerk wordt bepaald door de fenomenologische beperkingen van het waarnemingsvermogen van de beschouwer en de manier waarop het werk vormgegeven en gesitueerd is. Hierdoor verschilt de manier waarop we een schilderij ervaren van de manier waarop we muziek of een film ervaren. Een schilderij beschouwen we van een gepaste afstand, terwijl het op een bepaalde plek in een ruimte hangt. Muziek daarentegen ervaren we als iets wat ons omringt, iets dat niet gebonden is aan een bepaalde plaats; de uitvoerende is niet datgene dat we als muziek ervaren.²⁶ Hoewel de manier waarop dus per kunstvorm, of zelfs per werk, kan verschillen, zullen alle werken op een of andere manier de beschouwer mobiliseren om een welwillende, geïnteresseerde houding aan te nemen. Een ander aspect waardoor een kunstwerk als actor gezien kan worden is de stijl van het werk; de inhoud en de manier waarop het gemaakt is. De manier waarop een werk zijn inhoud aan de beschouwer presenteert is van belang voor de manier waarop de houding van de beschouwer aangepast zal worden.

3.2 Autonomie van het kunstwerk

De eis van het kunstwerk ten opzichte van de beschouwer om zijn houding aan te passen is de autonomie van het werk. Kunst is in algemene zin autonoom in de zin dat wij, het publiek, het intrinsiek waardevol achten dat er iets bestaat *als kunst* dat de mogelijkheid biedt aan

²⁵ Spontaniteit, vergelijkbare voorgeschiedenis etc.

²⁶ Dit wordt in Van Gerwen (2004) als de algemene 'agency' van een werk aangeduid. §4.

ons om onze gevoelens en gedachten over belangrijke onderwerpen te uiten zonder dat we noodzakelijk moeten handelen naar deze gedachten en gevoelens. Kunstwerken kunnen ons confronteren met morele vraagstukken tegen deze achtergrond. We moeten kunst echter wel beschouwen als autonoom en het vervolgens zonder handelingsbereidheid beschouwen om zo tot een kritisch oordeel te komen. Het toeschrijven van de algemene autonomie van kunst aan een particulier werk, dus slechts in zoverre het kunst is, en niet op basis van de inhoud of betekenis, is echter problematisch. Immers, wanneer we morele vraagstukken die opgeworpen worden door een kunstwerk wegzetten als kunst, waardoor we er niet naar hoeven te handelen, lijken we een fout te maken. Wanneer we een moreel onwenselijke situatie als een installatie beschouwen, en er dus de algemene autonomie van kunst aan toeschrijven, zullen we genoodzaakt zijn om een artistieke houding aan te nemen en af te zien van onze handelingsbereidheid. Een dergelijke houding is ongepast.²⁷ Dit lijkt op te gaan voor kunst waar een dermate sterk immoreel aspect in zit dat het moreel onwenselijk zou zijn om de houding die door kunst gevraagd wordt aan te nemen. De morele grens die hier dan overschreden zou worden, is er een waar de hedendaagse kunstpraktijk zich op richt.

3.3 Artistieke houding en kunstkritiek

Kunstwerken moeten we belangeloos, zonder morele handelingsbereidheid en zonder streven naar persoonlijk gewin, beschouwen. Wanneer we een werk niet op een dergelijke wijze beschouwen zijn we niet in staat de gepaste artistieke houding aan te nemen. Slechts wanneer we belangeloos beschouwen kunnen we, als publiek, een gepaste waardering formuleren over een kunstwerk. We dienen een houding aan te nemen waarin we afstand nemen van onze morele handelingsbereidheid: een artistieke houding. Wanneer we een dergelijke houding aannemen abstraheren we van onze morele houding. Het publiek wordt gevraagd slechts die dingen te denken en te voelen die het werk wil overbrengen. Op deze manier kan een kunstwerk een absorberende ervaring bieden die gevoelens, gedachten en intenties overbrengt zonder dat het publiek daarnaar hoeft te handelen. Wanneer we kunst zien als een moreel handelende entiteit kunnen we aannemen dat het niet slechts leidt tot

²⁷ Hier speelt het probleem dat in Van Gerwen, 2004 §5 aangegeven wordt door middel van het voorbeeld waarbij de getuige van een verkeersongeluk, die toevallig op weg was een installatie te bekijken in het Stedelijk Museum, het ongeluk beschouwt als een installatie; als kunst. Hiermee neemt de beschouwer in kwestie een moreel verwerpelijke artistieke houding aan. Hoewel het goed mogelijk is op die wijze naar een dergelijke situatie te kijken, is het in een dergelijke situatie niet gepast en dit zouden we intuïtief gezien ook niet moeten doen.

een esthetische houding, maar dat kunst een artistieke houding eist: een houding waarin je afziet van de directe handelingsbereidheid naar aanleiding van morele normen waardoor je een werk op een meer afstandelijke, abstracte manier kan beschouwen.²⁸ Een esthetische houding is niet hetzelfde als een artistieke houding, het is slechts een onderdeel daarvan.

De artistieke houding behelst meer dan slechts het aandachtig beschouwen van het esthetische aspect van een kunstwerk. Het is de noodzakelijke houding die het publiek moet aannemen om het werk op zowel het morele als esthetische vlak correct te beschouwen; een vereiste voor het beschouwen en waarderen van kunst. Slechts wanneer we deze houding aannemen kunnen we de betekenis van het werk adequaat vatten. Een kunstwerk kan ons pas meeslepen in de ervaring die het presenteert wanneer we onze morele handelingsbereidheid niet meer centraal stellen en afzien van de handelingen die buiten de kunstpraktijk gepast zijn. Dit wil dus niet zeggen dat we absoluut geen gevoelens en emoties mogen ervaren wanneer we een kunstwerk beschouwen. Deze gevoelens moeten wel gepast zijn voor datgene dat het werk uitdraagt. We hoeven onze persoonlijkheid niet weg te cijferen om belangeloos te beschouwen. Emoties en persoonlijke verlangens zijn geoorloofd in de beschouwing van kunst, zolang ze niet tot een behoefte om direct te handelen naar aanleiding van deze emoties en verlangens leiden. Anders gezegd: emoties en verlangens mogen het uitblijven van de handelingsbereidheid niet tegenwerken.²⁹

3.3.1 Kunstkritisch oordelen

De beschouwer dient zijn morele handelingsbereidheid af te leggen zodat de dingen die het werk hem door middel van zijn structuur en fenomenologie als kunst wil laten ervaren ook daadwerkelijk ervaren kunnen worden. Het werk vraagt ons als morele entiteit om morele gedachten en gevoelens te hebben, maar hier vervolgens niet naar te handelen. Hiermee wordt de psychologische opmaak van het geweten veranderd. Door kunst te beschouwen als een morele entiteit wordt de stap van esthetische waardering naar artistieke waardering van kunst gerechtvaardigd volgens het ethisch autonomisme. Een werk, als morele entiteit, biedt zijn publiek een ervaring die een morele dimensie kan bevatten en kan daarmee moreel relevante gevoelens oproepen. Het publiek wordt door het werk geconfronteerd met een situatie en moet daarover oordelen. Dat oordeel is kunstkritisch met een artistieke grondslag,

28 Van Gerwen, 2004. §6: *“After all, taking up an aesthetic attitude means treating the perceived as lying outside the exemplary moral aspect of one’s perception. The beholder is, temporarily, to put his present surroundings on hold, i.e. he is to suspend anticipating moral demands on his agency.”* Wanneer we een esthetische houding aannemen beschouwen we het kunstwerk als iets dat buiten onze morele belevingswereld bestaat. We weigeren op morele gronden te handelen naar datgene wat het kunstwerk ons laat ervaren.

29 Ibid. §6

geen moreel oordeel. Een kunstkritisch oordeel is niet alleen een oordeel over de mate waarin het kunstwerk er in slaagt om zijn publiek een absorberende ervaring te laten beleven, maar ook in hoeverre het de artistieke houding van zijn publiek respecteert. Het werk moet hetgeen dat gerepresenteerd wordt, de manier waarop dit gedaan wordt (bijvoorbeeld qua materiaal) en de verandering van houding in zijn publiek die geëist wordt respecteren. Om dit respect tot uiting te brengen moet een werk coherent en geloofwaardig zijn in zijn relatie tot voor het werk relevante kunstgeschiedenis en tot de boodschap die mogelijk inherent is aan het werk.³⁰ Wanneer een werk zijn publiek niet respecteert, zoals een uitvoering van 'Kunst und Revolution' in 1968 waarin de Wiener Aktionist Günter Brus onder meer publiekelijk zijn behoefte deed en vervolgens het Oostenrijkse volkslied zong terwijl hij masturbeerde, zal het publiek het werk afwijzen als kunst.³¹ Externe morele overwegingen verhinderen in een dergelijk geval de beschouwer om een artistieke houding aan te nemen. Aan de hand van moraal wordt bepaald of een werk al dan niet tot kunst gerekend zal worden.

30 Van Gerwen, 2004. §6.

31 Günter Brus – 'Kunst und Revolution' .1968. (http://www.frieze.com/issue/article/clean_up_your_act/)

4. Moraal als poortwachter

Als kunstkritiek een vorm van morele evaluatie van kunst is, waarbij het kunstwerk als morele entiteit gezien wordt dat zijn eigen representatie, zijn materiaal en de verandering van houding die het van de beschouwer eist moet respecteren, lijkt er een probleem te ontstaan. Wat doen we immers met werken die de grenzen van dit respect lijken te overschrijden? In de hedendaagse kunst wordt deze grens tussen de autonomie van een kunstwerk, die we in zijn vraag aan het publiek om een artistieke houding aan te nemen plaatsen, en de morele dimensie van het werk vaak opgezocht en overschreden. Kunnen we dergelijke werken, waarin de grenzen van wat wij normaal gesproken als moreel toelaatbaar zouden bestempelen overschreden worden, nog wel als kunst beschouwen of verliest zo'n werk zijn status van morele entiteit doordat het zijn representatie, materiaal of publiek niet respecteert? Een voorbeeld van een werk dat zijn status van kunst lijkt te verliezen is Günter Brus' 'Kunst und Revolution' dat eerder beschreven is.³² Hierbij is het onder andere de materiaalkeuze die de grenzen van het moreel toelaatbare lijkt te overschrijden en waardoor men kan betogen dat het werk zijn publiek niet respecteert. Ethisch autonomisme geeft hier een oplossing voor, namelijk dat de moraal als poortwachter voor kunst fungeert. Hiermee wordt bedoeld dat, gezien het idee van een kunstwerk als morele entiteit en kunstkritiek als een vorm van morele evaluatie van kunst, een kunstwerk niet volledig immoreel mag zijn. Immers, wanneer een kunstwerk immoreel zou zijn zou het zijn publiek in een tweestrijd brengen. Wanneer wij iets immoreels ervaren in een werk, zoals materiaal dat we vanwege externe morele overwegingen niet kunnen accepteren, willen we daar tegen ageren. Een kunstwerk vraagt ons echter per definitie om niet te handelen naar de gedachten en gevoelens die het ons laat ervaren. De verandering van houding die het publiek wordt gevraagd te maken om kunst te ervaren (als kunst) wordt door een immoreel werk niet gerespecteerd. Een werk dat immoreel is en daardoor verhindert dat het publiek een artistieke houding aan kan nemen of vast kan houden kunnen we dan ook niet onder de noemer *kunst* scharen. Hieruit volgt dat we bijvoorbeeld een moord of zelfmoord niet als kunst kunnen beschouwen. Een dergelijke handeling roept vanwege de immorele aard niet de juiste, artistieke, houding op bij het publiek. Wat dan overblijft is slechts een immorele stand van zaken die wij niet belangeloos kunnen beschouwen en daarmee niet kunnen ervaren als kunst.

³² Brus, 1968.

4.1 De mogelijkheid van immorele kunst

In de hedendaagse kunstpraktijk wordt de grens tussen datgene wat we moreel toelaatbaar achten en dat wat wij als immoreel beschouwen echter regelmatig opgezocht. Hierbij worden radicale onderwerpen en het gebruik van onorthodox of omstreden materiaal niet geschuwd. Het idee van de moraal als poortwachter voor kunst wordt dus bevestigd. Is een werk dat we op externe, strikt morele, gronden af zouden wijzen nog wel kunst? En wat moeten we doen met een werk wanneer er slechts één aspect van het werk naar aanleiding van deze externe overwegingen als immoreel beschouwd kan worden? Een voorbeeld van een dergelijk project dat naar aanleiding van een enkel aspect op morele gronden afgekeurd lijkt te moeten worden is *'My dearest cat pinkeltje'* van de Nederlandse kunstenares Tinkebell.³³ Dit werk bestaat uit een tas die gemaakt is van het bont van de huiskat van de kunstenares, met de bedoeling de maatschappelijke hypocrisie te duiden wanneer er onderscheid wordt gemaakt tussen dieren die geslacht worden voor consumptie en bijvoorbeeld huisdieren.

Om de mogelijkheid van immorele kunst en het verschil tussen kunstwerken die tegen de grens van immoraliteit schuren en de praktijken die deze overschrijden aan te duiden, zullen we naar het verschil kijken tussen het werk van performance artist Marina Abramovic en de *'carnal art'* van Orlan.³⁴ Performance art lijkt, zeker in het geval van Abramovic, vaak over het lichamelijke en mentale uithoudingsvermogen van de mens te gaan. De kunstenaar *is* in deze kunstvorm het kunstwerk. Marina Abramovic heeft in 1973-1974 een reeks performances uitgevoerd, de zogenaamde *Rhythm*-serie, waarin het fysieke en psychische uithoudingsvermogen van de kunstenaar getest werd en waarmee de kunstenaar zelf het object en subject van de artistieke praktijk werd.³⁵ *Rhythm 0* was de laatste in deze serie, en hield in dat het publiek gedurende de 6 uur durende performance alles met de kunstenaar en een selectie aan voorwerpen, waaronder scharen en een geladen pistool, mocht doen. De passiviteit van de kunstenaar, haar totale afhankelijkheid van het publiek, was hierbij de performance. Uiteindelijk is deze uitvoering van *Rhythm 0* geëscaleerd en geëindigd op het moment dat Abramovic met tranen in haar ogen, een hoofdwond, een ontbloot bovenlijf en een geladen pistool tegen haar hoofd stond. De

33 Tinkebell – 'My dearest cat pinkeltje.' 2009. (<http://www.torchgallery.com/tinkebell-.html>)

34 Van Gerwen, 2004. §6.,

Abramovic, Marina – 'Rhythm 0, 1974' (<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/display/dla-piper-series-constellations/marina-abramovic-rhythm-0-1974>),

Rose, Barbara. 'Orlan: is it Art? – Orlan and the Transgressive Act.' In *Art in America*, vol. 81 no.2 (1993)

35 Ik baseer me hier op de beschrijving van het werk, dat overigens in Napels werd uitgevoerd, op de website van het Tate Liverpool museum: Abramovic, Marina – 'Rhythm 0, 1974' (<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/display/dla-piper-series-constellations/marina-abramovic-rhythm-0-1974>)

performance bleek, vooral psychisch, zeer zwaar te zijn. Orlan voert haar performance uit in operatiekamers, waar ze zich laat bewerken door plastisch chirurgen om zich gelaatstreken van bekende vrouwen uit de kunsthistorie aan te laten meten.³⁶ Hiermee lijkt ze de hedendaagse obsessie voor schoonheid te willen bekritisieren. Beide kunstenaars zoeken de grenzen op van wat wij moreel toe zouden willen laten. In beide gevallen is het de vraag of het wel moreel te verantwoorden is om een artistieke houding ten opzichte van het werk aan te nemen. Het grote verschil zit hem er in dat, hoewel zowel Abramovic als Orlan het eigen lichaam gebruiken als voorwerp om hun intenties over te brengen op hun publiek, de een het lichaam gebruikt als doel van het werk en de ander als middel. Barbara Rose weet dit idee in een drietal korte zinnen te vatten: "*Orlan is not her name. Her face is not her face. Soon her body will not be her body*".³⁷ Wat hiermee bedoeld wordt is dat bij Orlan haar lichaam onomkeerbaar veranderd, en daarmee beschadigd, wordt.³⁸ Het lichaam is het middel om de intentie duidelijk te maken. Bij Abramovic is het zoeken naar de psychische en lichamelijke grenzen door middel van een performance ook meteen het doel van de performance. Hierin zit het verschil. Zodra het verminken van een lichaam, intuïtief een immorele daad, slechts een doel is en daarmee het uiteindelijke punt dat gemaakt wordt, kunnen we hier op externe morele gronden niet mee akkoord gaan en mogen we geen artistieke houding aannemen. We moeten zelfs, op basis van deze externe morele gronden, ingrijpen. Wanneer het, zoals in het geval van Abramovic, een niet-permanente beschadiging van het lichaam betreft, dat niet meer dan een middel is, kan het publiek wel zonder externe morele bezwaren een artistieke houding aannemen.³⁹

4.2 Immorele aspecten van een kunstwerk

Zoals het voorbeeld van Marina Abramovic' *Rhythm 0* aantoont kan een kunstwerk wel degelijk immorele aspecten, in dit geval het eigen lichaam als materiaal, bezitten zonder dat deze er toe leiden dat het werk buiten de kunstpraktijk geplaatst dient te worden en vervolgens zal falen om een artistieke houding bij de beschouwer van het werk op te roepen. Dat aan een kunstwerk immorele aspecten, zoals in het voorbeeld qua materiaal, kunnen worden toegeschreven wil niet zeggen dat het kunstwerk als geheel als immoreel beschouwd dient te worden. Immorele aspecten zorgen er dus niet per definitie voor dat een werk immoreel is en niet als kunst gezien kan worden. Een werk met dergelijke aspecten is

36 Rose, 1993.

37 Rose, 1993.

38 Dit idee vinden we ook terug in Van Gerwen, 2004. §6

39 Het zoeken naar de grenzen van het lichaam of de psyche lijkt niet zodanig immoreel te zijn dat het het publiek op basis van externe morele gronden dwingt om in te grijpen.

in staat te handelen als een morele actor; een artistieke houding op te roepen bij zijn publiek. Wanneer het werk hierin slaagt kunnen we het kunstkritisch beoordelen en er een artistieke waardering aan toekennen. Wanneer de immorele aspecten echter, om externe morele redenen, het publiek verhindert een artistieke houding aan te nemen. Eenmaal als kunst geaccepteerd zijn de immorele aspecten van het kunstwerk niet noodzakelijk slecht voor de artistieke waardering hiervan. Sterker nog, het is niet uitgesloten dat ze juist bijdragen aan een hogere waardering. Zodra het werk, inclusief zijn immorele aspecten, niet bij voorbaat door externe morele overwegingen afgekeurd dient te worden als kunst, zal het een artistieke houding oproepen bij zijn publiek. Zoals we eerder hebben gezien is een kunstwerk een morele entiteit die zijn publiek een ervaring biedt die een morele dimensie kan bevatten. Hiermee roept het werk morele gevoelens op bij zijn publiek en dwingt het zijn publiek een kunstkritisch oordeel met een artistieke grondslag te geven over de situatie waarmee het werk hen confronteert. Een voorbeeld van een werk dat immorele aspecten bevat maar wel in aanmerking lijkt te komen voor artistieke waardering is Gerhard Richters *October 18 – 1977*.⁴⁰ Dit werk bestaat uit een serie fotorealistische schilderijen die gebaseerd zijn op politiefoto's. Op deze politiefoto's zijn de lijken van een aantal Rote Armee Fraktion-leden die gevonden zijn in hun cel in de Stuttgart-Stammheim gevangenis te zien. Dit werk bracht tijdens de eerste keer dat het tentoongesteld werd een schok teweeg bij zijn publiek. Het onderwerp is immoreel: er worden beelden getoond van dode leden van de controversiële Rote Armee Fraktion, waaronder een beeld van een van de slachtoffers die nog aan het touw hangt waar hij of zij aan gestikt is. De context, het besef dat het geenszins vaststaat dat er sprake was van zelfmoord in hun cel in een na-oorlogs Duitsland, maar dat het vanwege de reputatie van de Rote Armee Fraktion ook mogelijk is dat er sprake is van een buitengerechterlijke executie, voegt extra morele lading toe aan het werk.⁴¹ Wanneer de politiefoto's waar de werken op gebaseerd zijn tentoongesteld zouden worden, zouden we vanwege de transparantie van dergelijke foto's ten opzichte van de werkelijkheid waarschijnlijk stellen dat ze immoreel zijn en niet tot het domein van de kunst behoren. Zulke transparante beelden van een immorele situatie, die niet met de intentie zijn gemaakt om kunstfoto's te maken maar slechts om de dood van leden van een omstreden groepering te documenteren, roepen geen artistieke houding op bij een publiek. Het aannemen van een artistieke houding zou in dit geval, op basis van externe morele overwegingen, verhinderen dat men het werk belangeloos kan beschouwen, en daardoor niet mogelijk zijn. Dit zou een reden kunnen zijn waarom dergelijke beelden niet tentoongesteld zouden moeten worden. De schilderijen die op deze foto's gebaseerd zijn hebben echter hetzelfde onderwerp. Toch

40 Richter, Gerhard – 'October 18, 1977' (http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/photo_paintings/category.php?catID=56)

41 Jones, Jonathan 'What's the biggest show in New York? Paintings of terrorists'. In *The Guardian*, 2002. (<http://www.theguardian.com/culture/2002/apr/25/artsfeatures>)

lijken ze minder problematisch in de zin dat het een minder transparante weergave van de werkelijkheid is. Sterker nog, het is een minder transparante weergave van de originele foto's, en slechts indirect een weergave van de werkelijkheid.⁴² Deze intransparantie maakt het makkelijker voor het publiek om de artistieke houding in te nemen, waarna men het werk kan ervaren. De stijl en het materiaal lijken hier de reactie van het publiek enigszins te temperen, hoewel de moreel problematische inhoud van het werk weinig aan kracht verliest.

De immorele aspecten van een kunstwerk zullen, wanneer een stand van zaken beschouwd wordt die aan de voorwaarden die we aan een kunstwerk stellen voldoet, namelijk dat het niet zodanig immoreel is dat het ons dwingt in te grijpen in plaats van het als een morele entiteit te beschouwen en een artistieke houding aan te nemen, niet noodzakelijk tot een vermindering van de artistieke waarde leiden. Het lijkt zelfs mogelijk te zijn dat ze bijdragen aan een hogere artistieke waardering van het werk. Dit is mogelijk door het idee, dat eerder al aan bod is gekomen bij de bespreking van Kieran's cognief immoralisme, dat de esthetische waarde van een werk verrijkt kan worden door zijn immorele aspecten. Het ervaren van de immorele aspecten van een werk, terwijl we een artistieke houding aangenomen hebben, kan ons begrip van de morele dimensie van het werk vergroten. We kunnen leren van de ervaring van de problematische reacties die een dergelijk werk bij ons op kan roepen. Onze kennis van de gevoelens die we ervaren wanneer we, naar aanleiding van het kunstwerk als morele entiteit, een ingebeelde ervaring van immorele aspecten hebben, kan de esthetische waarde vergroten, waardoor de artistieke waardering van het werk verhoogd kan worden.⁴³ De verbreding van onze kennis is een esthetische en daarmee artistieke verdienste van een werk. Als we het cognitieve argument aannemen kunnen we stellen dat immorele aspecten kunnen leiden tot een verhoogde artistieke waardering van een kunstwerk. Het is echter niet uitgesloten dat we een immoreel aspect negatief waarderen waardoor de artistieke waardering van een werk zal dalen. Er is echter geen direct lineair verband vast te stellen tussen immorele aspecten van een kunstwerk en een verminderde artistieke waardering. Een dergelijk verband kan evenmin vastgesteld worden tussen de immorele aspecten van een werk en een verhoogde artistieke waardering. Het effect dat immorele aspecten hebben op de artistieke waardering van een werk lijkt afhankelijk te zijn van hoe we de kennis die we opdoen over onze emoties, dankzij de confrontatie met immorele aspecten, waarderen. Het is een effect van de artistieke verdienste van het werk.

42 Hiermee wil ik niet zeggen dat ze de inhoud van de gedocumenteerde gebeurtenis noodzakelijk minder transparant weergeven, maar slechts dat een foto een directe, zeer transparante weergave van een bepaalde stand van zaken in de werkelijkheid is terwijl een schilderij een beeld geeft dat meer vertroebeld of 'gekleurd' is door de gebruikte technieken, materiaal en intenties van de maker.

43 Sauchelli, 2012. p.110

5. Conclusie

We hebben gezien dat de scheiding van de autonomie van een kunstwerk en de morele dimensie van kunst er voor zorgde dat deze aspecten van kunst lange tijd als onverenigbaar gezien werden. Kunstkritiek diende zich ofwel op de autonomie van het werk te baseren, ofwel op de morele dimensie om tot een waardeoordeel over een kunstwerk te kunnen komen. Dit dualisme staat bekend als het esthetisch dualisme, waarbinnen verschillende substromingen van het moralisme en het autonomisme lijnrecht tegenover elkaar staan. Toch bleek er binnen dit dualisme, via het gematigd moralisme en het gematigd autonomisme, al enige toenadering gezocht te worden om tot een geloofwaardig waardeoordeel te kunnen komen. Dit lijkt echter niet toereikend te zijn. Vervolgens hebben we gezien dat de tegenhanger van het gematigd moralisme en gematigd autonomisme, het ethicisme, een radicaal standpunt inneemt in de zin dat het stelt dat wanneer een kunstwerk een moreel aspect bezit, dit aspect noodzakelijk van invloed is op de esthetische waardering daarvan. Morele aspecten worden immers, naast esthetische aspecten, meegewogen in de ethicistische calculus. Als reactie op deze positie betoogt het cognitief immoralisme, in tegenstelling tot het ethicisme, de mogelijkheid dat de esthetische waarde van een kunstwerk juist verhoogd wordt door zijn immorele aspecten. Dit is mogelijk doordat een kunstwerk ons kennis van de door het kunstwerk voorgestelde stand van zaken kan bijbrengen. Het publiek kan zonder daadwerkelijk immoreel te handelen ervaring opdoen van deze handeling. Deze mogelijkheid om kennis op te doen door middel van een kunstwerk wordt vervolgens gezien als esthetisch waardevol. Vervolgens hebben we gezien dat het ethisch autonomisme een uitkomst biedt voor de wederzijdse uitsluiting van de autonomie van kunst en moraal. Het is de positie waarin de autonome aard van een kunstwerk gewaarborgd wordt terwijl het werk open staat voor morele beoordeling. Hiervoor is het noodzakelijk het kunstwerk aan te duiden als morele actor; als handelende entiteit, waardoor het in aanmerking komt voor morele beoordeling. Een kunstwerk handelt in de zin dat het een bepaalde, artistieke, houding van zijn publiek eist waarna het publiek de intenties die in het kunstwerk besloten zitten kan ervaren. Deze eis legt de autonomie van een kunstwerk uit. Om een dergelijke artistieke houding aan te nemen moeten we een kunstwerk belangeloos kunnen beschouwen. Slechts wanneer we dit doen kunnen we een correcte artistieke waardering formuleren. Het beschouwen van kunst als ethische entiteit rechtvaardigt de stap van esthetische waardering naar artistieke waardering. Tenslotte hebben we gezien dat de moraal als een soort poortwachter fungeert voor kunst. Gezien het idee dat een kunstwerk een morele entiteit is en kunstkritiek een vorm van morele evaluatie,

kan een kunstwerk niet immoreel zijn. Wanneer het dat wel is zijn wij, als moreel handelende wezens, niet in staat de artistieke houding aan te nemen en onze handelingsbereidheid af te leggen. Een kunstwerk dat immoreel is faalt in datgene wat het tot kunst maakt: de mogelijkheid om het publiek een artistieke houding aan te laten nemen en belangeloos te laten beschouwen. Een voorbeeld hiervan is het eerder genoemde 'Kunst und Revolution' van Günter Brus, waarbij, door de immorele aspecten van het werk, externe morele overwegingen het publiek verhinderen de artistieke houding aan te nemen. Een immoreel kunstwerk is dus niet mogelijk. Hiermee wordt de mogelijkheid van immoraliteit in een kunstwerk niet uitgesloten. Een kunstwerk lijkt zonder al te veel problemen morele aspecten te kunnen bezitten terwijl het geheel niet op externe morele gronden, en de daarbij horende onmogelijkheid om een artistieke houding aan te nemen, afgewezen zou moeten worden. Hiervan hebben we het voorbeeld van de vergelijking tussen Marina Abramovic en Orlan gezien, en geconcludeerd dat het verschil in de rol van het immorele aspect in het totale kunstwerk, het verschil tussen het immorele aspect als doel of als middel van het werk, het verschil maakt tussen de mogelijkheid om een artistieke houding aan te nemen en het verhinderen van deze houding. Aan het werk van Abramovic zullen we door de immorele aspecten niet noodzakelijk een mindere artistieke waardering toeschrijven. De artistieke waardering zou, wanneer we het cognitieve argument, dat we in de bespreking van het cognitief immoralisme hebben gezien, toepassen op deze eindpositie, zelfs verhoogd kunnen worden door de mogelijkheid onze ervaringshorizon en kennis te verbreden door middel van het kunstwerk. Het werk van Orlan staat, door het verschil in rol van het immorele aspect dat bij Abramovic niet tot problemen leidt voor het toeschrijven van artistieke waardering, niet toe dat de beschouwer een artistieke houding aanneemt en komt daardoor niet in aanmerking voor artistieke waardering. Immorele kunst is niet mogelijk. Externe morele overwegingen van het publiek laten dit niet toe. Kunst met immorele aspecten is echter wel mogelijk, en lijkt niet noodzakelijk de artistieke waardering van het werk te verminderen. Sterker nog, immorele aspecten kunnen de artistieke waardering van een werk verhogen.

Bronnen:

Carroll, Noël. 'Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research.' In *Ethics*, vol. 110, no. 2 (2000)

Carroll, Noël. 'Moderate moralism' in *British journal of aesthetics*, vol. 36, no. 3 (1996)

Carroll, Noël. 'Moderate moralism versus moderate autonomism,' in *British journal of aesthetics*, vol. 38, No. 4 (1998)

Gaut, Berys. 'The Ethical Criticism of Art,' in Levinson, J. *Aesthetics and Ethics* (ed), 1998. p.182 -203

Gerwen, Rob van. 'Ethical Autonomism. The Work of Art as a Moral Agent.' In *Contemporary Aesthetics*, vol. 2 (2004) (<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=217>)

Gerwen, Rob van. 'Implication Art and How it Helps Clarify Both the Definition of Art and Art's Moral Autonomy. A Post-Script to Ethical Autonomism' (2011, manuscript)

Jacobson, Daniel. 'In Praise of Immoral Art.' In *Philosophical Topics*, vol. 25 no.1 (1997)

Kemp, Gary. 'The Aesthetic Attitude.' In *British journal of aesthetics*, vol. 39, no.4 (1999)

Kieran, Matthew. 'Forbidden Knowledge: The Challenge of Cognitive Immoralism' in S. Gardner and J. Bermudez (eds.), *Art and Morality* (London: Routledge, 2002)

Kieran, Matthew. 'Art and Morality.' In J. Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2003).

Rose, Barbara. 'Orlan: is it Art? – Orlan and the Transgressive Act.' In *Art in America*, vol. 81 no.2 (1993)

Sauchelli, Andrea. 'Ethicism and Immoral Cognitivism: Gaut versus Kieran on Art and Morality.' in *The Journal of Aesthetic Education*, vol 46, no.3 (2012)

Shelley, James, "The Concept of the Aesthetic". In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2013 Edition). Edited by E.N. Zalta. (<http://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/aesthetic-concept/>)

--

Abramovic, Marina – 'Rhythm 0, 1974' (<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/display/dla-piper-series-constellations/marina-abramovic-rhythm-0-1974>) (Laatst geraadpleegd: 18 juni 2014)

Brus, Günter – 'Kunst und Revolution' ,1968. (http://www.frieze.com/issue/article/clean_up_your_act/) (Laatst geraadpleegd op 22-8-2014)

Jones, Jonathan 'What's the biggest show in New York? Paintings of terrorists'. In *The Guardian*, 2002. (<http://www.theguardian.com/culture/2002/apr/25/artsfeatures>) (Laatst geraadpleegd op 12-8-2014)

Peek, Ella. 'Ethical Criticism of Art' (<http://www.iep.utm.edu/art-eth/>)

Richter, Gerhard – 'October 18, 1977' (http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/photo_paintings/category.php?catID=56) (Laatst geraadpleegd: 18 juni 2014)

Tinkebell – 'My dearest cat pinkeltje.' 2009. (<http://www.torchgallery.com/tinkebell-.html>) (Laatst geraadpleegd op 25 september 2014)

Weaver, Jasmin . 'In Defense of Moderate Autonomism: Rap Music, Propaganda, and Serial Killers.'
(https://philosophy.stanford.edu/apps/stanfordphilosophy/files/wysiwyg_images/weaver.pdf) (Laatst geraadpleegd: 11 juni 2014)