

Esthiek: Kunst en morele afstemming

Rob van Gerwen

Universiteit Utrecht

Rob.vanGerwen@uu.nl

Abstract

Aesthetics: Art and moral attuning.

Art can help us understand everyday moral deliberation. Better perhaps than ethics. People don't just act randomly in moral situations nor do they argue internally about which ethical principle to follow before deciding what to do. We built our moral sensitivity whilst living our lives, adhering to aesthetic norms of interaction. Regular engagement with works of art educates our moral sensitivity.

Keywords: Aesthetics, Ethics, Art, moral deliberation, Aristotle, universal practical knowledge, Richard Wollheim, Bernard Williams, Immanuel Kant, thick terms

1. Morele situaties beschrijven

Mensen doen niet zomaar wat in lastige morele situaties, maar evenmin verdiepen ze zich eerst in ethische principes voordat ze iets doen. Een rijke beschrijving van de morele gevoeligheid die morele actoren opbouwen in het leven dat ze leiden zou ons tot bij de esthetische subjectiviteit van de alledaagse morele deliberatie en het subjectieve *doen* van hun gedrag moeten brengen. Waar anders dan in de kunst vinden we dergelijke beschrijvingen?

Neem deze casus: Bij een schermutseling tussen twee 17-jarigen in de Kalverstraat, steekt Bert Jan dood.

Anekdoten vatten gebeurtenissen samen zonder veel details te geven, en in de *kranten* staat vervolgens bijvoorbeeld dat er iets moet gebeuren aan het messenbezit onder Amsterdamse jongeren — een terechte stelling, die evenwel voorbijgaat aan wat er precies gebeurde. De *rechter* zal proberen om met behulp van aanklagers en advocaten de situatie te reconstrueren,

maar stopt zodra de strafmaat is gevonden. Een *psychotherapeut* ontdekt mogelijk meer, maar particulariseert vooral de motivatie van de cliënt. *Wetenschappers* geven objectieve (dunne) beschrijvingen van wetmatigheden of statistische verbanden. Hen gaat het niet om de concrete morele handeling — laat staan om wat die handeling moreel maakt, zijn subjectiviteit.¹

Andere manieren om ons moreel gedrag te beschrijven volstaan al evenmin. Geëmotioneerde kritieken op sociale media zijn doorgaans overhaaste generalisaties, geuit omwille van effecten die men niet overziet (en achteraf betreurt). We kunnen ook de situatie terugbrengen tot wat er moreel in is (particularisme), of de *motivatie* universaliseren (Kants ethiek, daar kom ik zo op). Opnieuw blijven veel motiverende factoren buiten beeld.

In de praktijk is natuurlijk geen enkele morele situatie *volledig* te beschrijven, wat de wetenschappelijke reflex verklaart om naar wetmatigheden en statistische verbanden te zoeken — weg van die particuliere situatie. Maar wat de betrokkenen elkaar aandoen doet zich wel degelijk in de situatie aan hun waarneming voor — hun interactie is esthetisch, in de zin van het oud-Griekse *aesthesis* ('waarneming, zintuiglijke ervaring'). Er heerst een esthetische normativiteit. Het gaat om de manier waarop actoren zich tot elkaar en de situatie verhouden en, tamelijk cruciaal, tot het eigen leven — de psychologie van hun voorgeschiedenis. Dat alles toont zich in gelaat en gebaren.² Al die factoren spelen een rol, en ze zouden ook — metafysisch — in detail gekend moeten kunnen worden.

Een goede film of roman biedt een relevant overzicht van zulke motiverende factoren. We ondergaan zo'n werk met het doel om te begrijpen 'wat voor soort dingen een personage met bepaalde eigenschappen waarschijnlijk of noodzakelijkerwijs zal zeggen of doen', waarin volgens Aristoteles de universele kennis van de kunst gelegen is.³ Het gaat hier overigens niet om algemene kennis, want ook al begrijpen we hoe *iemand als Oedipus* zich zal gedragen, die inzichten kunnen niet op anderen toegepast worden.⁴ Het gaat om (universeel) particulier inzicht, om de vaardigheid om menselijke interactie psychologisch adequaat waar te nemen. We begrijpen door kunst hoe morele keuzen tot stand komen en welke gevolgen dit heeft voor wat mensen voelen, denken en doen — en de foute beslissingen die ze daarbij nemen.

1 Thomas Nagel (1979). Het is de vraag of de 'dikke beschrijving' die Clifford Geertz (1994) suggereert als methode voor de sociale wetenschappen, waarin ook de interpretaties van de betrokkenen verwerkt worden, wel volstaat.

2 Gelaatsexpressie is een wederkerig proces. Van Gerwen (2011).

3 Aristoteles (2017: 1451b7, 62).

4 Dat geldt natuurlijk ook voor de uitleg van een echte morele gebeurtenis. Dat het in kunst om ficties gaat is dus geen probleem.

Mensen zijn niet moreel omdat ze goed kunnen redeneren (Kant) of rekenen (utilisme). We leiden tragische levens, overzien onze keuzes slecht en maken daardoor fouten. Zonder de bewerkelijkheid van onze levens waren we geen morele wezens. En dat is de reden waarom we onze morele keuzen niet van logische redeneringen (of externe autoriteiten) kunnen laten afhangen. Logisch sluitende morele theorieën bieden wel een leidraad voor het handelen, maar het gaat om wat we *doen* in situaties die zich aan onze waarneming voordoen.

Ik betoog hieronder dat we bij alle kunst zien hoe interactie zich door een drietal factoren laat uitleggen, en dat we van *narratieve* kunst (toneel, films, romans) concreter leren dat er over iedere morele handeling meer te zeggen is dan we er op het eerste gezicht van meekrijgen. Omdat het in morele deliberatie om *allerlei* motieven en redenen gaat moet het in moraalfilosofie uiteindelijk gaan over de manier waarop mensen met elkaar en de wereld omgaan. Ik bespreek hoe menselijke interactie esthetisch begrepen kan worden, en hoe de moraalfilosoof Immanuel Kant in zijn ontwikkeling ondanks zijn neiging tot transcendente abstractie dichtbij zoiets als een esthiek is geraakt — maar daar toch voor terugdeinsde.

2. Esthiek

Menselijke interactie begint steeds met een zekere machtsbalans. Uit de manier waarop we op elkaar reageren blijkt ons genoeg of ongenoeg over een eventueel machtsverschil. Wat we daar aan kunnen veranderen, en hoe we de ander van ons gelijk kunnen overtuigen (de retorica) hangt vervolgens af van onze psychologische achtergrond, onze subjectiviteit: waar we vandaan komen en wie we zijn of willen zijn. Verder gaat het er om wat het is om de interactie op zichzelf genomen te ondergaan. Dat laatste beschouw ik als de fenomenologie van de interactie, het eerste als de retorica ervan en het tweede als de psychologische factor. Deze retorische, psychologische en fenomenologische factoren in de interactie en hun esthetische normativiteit, bepalen hoe mensen moreel delibereren over wat hen te doen staat in morele situaties. Esthiek is hier de ethische benadering van.

Ik noem deze factoren esthetisch omdat ze beschikbaar zijn in de waarneming — ze worden niet beredeneerd — en omdat precies deze factoren uitleggen hoe kunstwerken en hun publiek zich tot elkaar verhouden. Ze hebben weinig te maken met esthetische waarden in enge zin, schoonheid en lelijkheid, maar alles met hoe kunst werkt. Ik begin met een voorbeeld van de werking van kunst in het algemeen, en bespreek daarna de rol van *narratieve* kunst.

2.1 *Helena*

Stel, we gaan met een groep kunstliefhebbers naar het Trapholt museum (in Kolding, Denemarken) en betreden een kamer waarin op een tafel tien blenders staan opgesteld: *Helena & El Pescador*, een installatie van Marco Evaristti, in 2000. In ieder van de tien blenders zwemt een goudvis.

Ons gesprek zou zich als volgt kunnen ontwikkelen. A: Oh, kijk, goudvissen. Mooi oranje. B: Bij ons in de buurt bij de viswinkel hebben ze honderden goudvissen, prachtig! C: Het gaat deze kunstenaar toch zeker niet alleen om dat oranje? D: nee, inderdaad, het gaat om de vissenkommen: blenders! E: Ja, en vissenkommen zijn altijd al veel te klein voor die arme vissen, maar deze zijn nog kleiner. [Er valt een korte stilte waarin men overweegt of hier geen protest op moet volgen. Maar nee.] D. Hé, de stekkers zitten in het stopcontact. E. Ja, en de aan-uit knoppen zijn naar ons gericht. Wat wil de kunstenaar? F. Typisch hedendaagse kunst: het werk is nog niet af, wij moeten het afmaken. G. Maar dat gaan wij mooi niet doen, hè? [De groep is er snel over uit dat we geen vissen gaan pureren *om een kunstwerk af te maken*. We zijn verontwaardigd dat ons die optie wordt geboden, en houden het voor gezien. We willen juist doorlopen wanneer iemand een groepje jongeren ziet aankomen.] H. Wacht even, daar komt een groep kunstenaars-in-spe aan, ik ken ze van de kunstacademie. Die weten waar het in de hedendaagse kunst om draait en zij zullen er *geen* moeite mee hebben om dit werk af te maken. Wat nu? [De groep keert terug naar de tafel.] I. Trekken we de stekkers eruit? J. Nee, dat kan niet, dan vernielen we een kunstwerk. I. De vissen uit de blenders halen mag dan zeker ook niet? J. Nee, inderdaad. [Zo staan we te dubben, tot iemand achterin verzucht:] K. Wat zijn we toch een stel watjes. Wij maken ons druk over die paar goudvissen terwijl we iedere dag honderdduizenden vissen uit de oceanen halen en op het dek van onze schepen laten stikken. [Nu zijn we pas echt stil.]

Ziehier, een werk dat onze beleving van begin tot eind voorschrijft (esthetische normativiteit). Wie *Helena* serieus tot zich laat doordringen (mijn advies: doe het niet in je eentje), komt erachter wat het werk ons wil laten denken en voelen. In het geval van *Helena*: dat iedereen morele intuïties heeft – en dus niet moreel hopeloos is – maar dat we ons daar niet altijd door laten leiden. Deze diepere les doet zich aan ons voor in de waarneming, het is een artistieke, esthetische les. Ze gaat dieper dan een betoog in een krant of tijdschrift ooit zou kunnen. We voelen het morele probleem aan den lijve.⁵

5 Overigens zullen de jonge kunstenaars waarschijnlijk wel begrijpen dat Evaristti ons niet slechts verzoekt om goudvissen te pureren, maar dat het hem inderdaad gaat om onze morele

Dit is een voorbeeld van wat een kunstpubliek meemaakt wanneer het met een goed kunstwerk geconfronteerd wordt. Eerst is het publiek geïmponeerd door de nog niet goed begrepen aard van het werk: een retorische situatie ontstaat, waarin het publiek uitkijkt naar het moment waarop het van zijn onwetendheid afgeholpen wordt door het werk (A tot en met G). Het publiek probeert op te stijgen naar het niveau van het werk, het machtsverschil in balans te brengen. Daarbij wordt de psychologie van alle betrokkenen gemobiliseerd: Wat heeft de kunstenaar met ons voor? Hoe goed begrijpen we dit soort kunst? Waartoe zijn we wel en niet bereid? Op het eind begrijpt men de eigen psychologie beter, alsook de intenties van de kunstenaar (H tot en met K) en komt men tot een esthetisch oordeel over het werk. Ik zou zeggen, op basis van onze gedeelde, esthetisch afgebakende artistieke ervaring, dat *Helena* een meesterwerk is.⁶

Mutatis mutandis gaat het zo met ieder kunstwerk, hoewel het niet met ieder werk positief hoeft af te lopen. Ook hierin is kunst vergelijkbaar met alledaagse morele deliberatie, die evenmin altijd goed uitpakt. In de kunstpraktijk leidt de interactie met een werk overigens niet tot motieven voor handelingen, laat staan tot navenant gedrag – het gedrag van gepaste kunstbeschouwers is ingeperkt door hun artistieke houding.⁷ Het gaat hier om de esthetische beschouwing als zodanig. Zo leren we ervan, zonder moreel te handelen.

Ook de menselijke interactie kent zoals gezegd deze drie factoren in de onderlinge afstemming, met dit verschil dat ze wel tot handelingsmotieven leiden, en tot handelingen. Bernard Williams wijst erop dat in de praktijk dikke (moreel-retorische) termen als ‘leugenaar’, ‘lafaard’, ‘dankbaar’, ons redenen tot handelen aanreiken, maar dat er ook genoeg andere redenen kunnen opkomen die ons verhinderen daar vervolgens ook naar te handelen.⁸ Morele situaties zijn gecompliceerd, en hoe meer typen redenen we overwegen des te beter is het, zo Williams:

[Morele] theorie gaat er typisch vanuit dat we waarschijnlijk teveel ethische ideeën hebben, waarvan er enkele best vooroordelen kunnen blijken te zijn. Ons grootste probleem nu is feitelijk dat we er niet teveel maar te weinig hebben, en we moeten er zoveel mogelijk onderhouden.⁹

worsteling. Zij zullen beseffen dat op de knop drukken het werk evengoed vernietigt als de vis uit het water halen of de stekker uit het stopcontact trekken, omdat het die worsteling beëindigt.

6 Op deze manier is een kunstwerk een morele actor zoals ik betoogde in Van Gerwen (2004).

7 Dit dient in een definitie van de kunst een plaats te krijgen. Van Gerwen (2004 en 2014).

8 Williams (1985: 140).

9 Williams (1985: 117).

De esthiek voegt hieraan toe dat ook de esthetische normativiteit van de genoemde factoren cruciaal is voor de morele deliberatie omdat deze factoren in de waarneming beschikbaar zijn voor alle betrokkenen en hun getuigen en ze (minstens impliciet) centraal staan in de wederzijdse afstemming.

2.2 Narratieve kunst

Ook in een tweede zin is morele deliberatie verbonden met de kunst. In veel films en romans worden de relevante details en achtergronden van iemands handelingen uitgelicht. Aristoteles denkt om die reden dat:

[...] dichtkunst filosofischer en serieuzer [is] dan geschiedschrijving. Dichtkunst is meer gericht op het universele, waar de geschiedschrijving de concrete afzonderlijke gebeurtenissen behandelt. Onder het universele verstaan we wat voor soort dingen een personage met bepaalde eigenschappen waarschijnlijk of noodzakelijkerwijs zal zeggen of doen, en dat is waarop de dichtkunst doelt, hoewel ze specifieke namen invult.¹⁰

Het universele waar Aristoteles het hier over heeft, gaat gek genoeg over het leven en het gedrag van specifieke individuen, die bovendien fictief zijn, zoals Oedipus in Sophokles' tragedie.

Jagten (Thomas Vinterberg, 2012) laat goed zien hoe films de morele interactie van hun personages gedetailleerd in beeld kunnen brengen, gedetailleerder dan op het toneel mogelijk is — dankzij camera's en microfoons, die de kleinste gebaren en blikken (van de acteurs, echte mensen) reproduceren, en dankzij montage, die scènes subtiel combineert.¹¹ Deze film toont niet alleen de morele deliberatie van Lucas (Mads Mikkelsen) die door Klara (Annika Wedderkopp), een meisje in de kinderopvang waar hij werkt, beschuldigd wordt van seksueel grensoverschrijdend gedrag; maar ook die van het schoolhoofd, van het meisje zelf en haar ouders (Lucas' beste vrienden), en uiteindelijk zelfs die van iedereen in het dorp. We horen wat ze tegen elkaar zeggen en hoe ze het zeggen, wat ze doen en hoe, alsook welke verdere gevolgen dit heeft buiten de directe interactie. Hier meer over zeggen zou de lezer hinderen bij het ondergaan van de esthetische ontwikkelingen in de film, dus ik moet het hierbij laten als ik mijn conclusies niet performatief wil tegenspreken.

De kennis die deze film ons biedt is denk ik inderdaad universeel (zoals Aristoteles zegt) omdat ze alle kijkers toont waarom een Lucas met

¹⁰ Aristoteles (2017: 1451b7, 62).

¹¹ Van Gerwen (2020).

zijn eigenschappen in deze omstandigheden, met deze anderen (en hun eigenschappen) noodzakelijk of waarschijnlijk het zijne denkt en doet. Ze toont ook hoe lastig het is voor deze mensen om uit te maken wat het meisje eigenlijk beweert en of ze de waarheid spreekt. Het is de samenhang in de film die dit alles plausibel maakt. In de film blijkt ook hoezeer de gemeenschap als geheel een essentieel personage is in de verwikkelingen, die zelfs na Lucas' vrijspraak nog lang niet op orde zijn.

Jagten bewijst niet dat *alle* witte mannen die op basisscholen werken, pedofiel zijn of daar onterecht van beschuldigd worden, of dat het er in witte gemeenschappen *altijd* zo aan toe gaat, enzovoort. Een narratief kunstwerk betoogt niet 'Dit is hoe mensen van dit type zich gedragen', maar laat zien wat deze man in deze omstandigheden doet en waarom. Kijkers begrijpen wat er gebeurt en dat dat past bij deze gebeurtenissen in deze complexe morele situatie — deze gemeenschap — met deze individuen. De nadruk ligt hier op de individuen, voor wie het verhaal opgaat zoals het verteld wordt. Hierbuiten zijn de inzichten niet operationaliseerbaar. Dit is cruciaal, want een kunstwerk is geen sociale theorie, geen typering. Kunstwerken zijn dat hoogstens *ex negativo*, wanneer de psychologische karakterisering van de personages tekortschiet (*flat characters*).

Mijn stelling is dus niet louter descriptief, maar ook evaluatief; we hebben het over goede kunst. Aristoteles had het ook niet over slappe tragedies. Bij goede kunst wordt in de esthetische waardering van een werk, zoals *Helena*, nergens 'afgesneden' — door te 'letterlijk' activisme dat de beschouwer eenduidig een standpunt aanreikt zonder dat deze hiervoor een proces van wederkerige afstemming heeft hoeven ondergaan. In het geval van goede narratieve kunst gaat het om verhalen met psychologisch plausibele personages — wat volgens de esthiek inhoudt, dat alles in de wederkerige afstemming serieus wordt genomen. Adequaat acteren is realistisch acteren, zodat de kijker zich kan voorstellen wat de personages doormaken en kan begrijpen waarom ze doen wat ze doen.

Esthiek is geen kunstkritiek (vandaar dat ik alleen enkele voorbeelden geef en geen algemene criteria), maar ik ontkom er niet aan hier iets *over* te zeggen, omdat de kern van de driedelige afstemming — in kunst én morele deliberatie — een kwestie is van esthetische normativiteit en het precies dit is wat het belang van de kunst, voor de morele opvoeding, uitlegt.

Sommigen zien kunst wel als typerend. Zij protesteren tegen werken waarin iemand van een bepaald ras of geslacht (*gender*) een rol speelt die zij niet als representatief voor dat type beschouwen. In kunst gaat het evenwel niet om representativiteit en typering, juist niet. Doet het dat wel, dan is *dat* reden voor kunstkritiek. Wie goede films sociaal-politiek bekritiseert begaat een serieuze categoriefout.

2.3 Morele deliberatie

Tijd voor wat meer achtergrond bij onze casus. Jan plaagt al zijn klasgenoten voortdurend, maar Bert in het bijzonder. Hem bedreigt Jan vaak met het mes dat hij bij zich heeft. Bert draagt geen mes, daar is hij op tegen. Op de noodlottige dag loopt hij evenwel kastanjes te pellen met een schilmesje. Hij ziet Jan al van ver aankomen en probeert hem nog te ontwijken, maar Jan ontdekt hem en stevent op hem af. Jan duwt en slaat hem (ze zijn immers niet op school, wie kan hem wat maken?). Ze vallen op de grond, waarbij Jan noodlottig op het schilmes van Bert terechtkomt. Dit is wat er zich werkelijk afspeelt tussen deze twee zeer verschillende pubers.

Als we de gebeurtenissen echt adequaat willen beschrijven, moeten we echter ook laten zien hoe Jans dagelijkse plagen zich afwikkelt, en dat Bert op school vaak ingrijpt om slachtoffers van Jans pesterij te ontzetten. Jans gedrag verandert door wat Bert doet, en zeker wanneer Bert beseft dat hij Jans favoriete slachtoffer is geworden. (De fenomenologie van voorafgaande confrontaties vormt het startpunt voor de retorica bij de volgende.) De verstoorde machtsbalans en Berts verzet ertegen hebben ook een voorgeschiedenis. Waar komen Berts moralisme en machteloosheid, en Jans agressie vandaan?

Of Bert erin slaagt om Jan mild te stemmen, hangt dus niet alleen van zijn retorische vaardigheden af. Bert is al angstig aangelegd en moralistisch — en het psychologisch repertoire van Jan verhoudt zich daar slecht mee ook om redenen uit zijn achtergrond. Bij hun schermutselingen op school hebben hun onderlinge verschillen zich versterkt en verstrengeld.

De psychologie die actoren inbrengen in een situatie kan hen afremmen of juist opwinden en ook wat de ander daarvan meekrijgt zal de afstemming sturen. Als laatste is er het gevoel dat je krijgt over de manier waarop de interactie verloopt of verlopen is: voel je je achteraf minderwaardig als je verslagen thuiskomt, of schuldig omdat de ander buiten verwachting meegaand was? Dit zie ik als de fenomenologische factor, die voor continuïteit in ons gedrag zorgt.

In elke morele situatie spelen zoals gezegd deze retorische, psychologische en fenomenologische factoren een rol in de onderlinge afstemming. Men kan dit met recht morele deliberatie noemen. De uitkomst ervan bestaat doorgaans uit de handeling die er verricht wordt — jegens de ander.

3. Ethische overwegingen

3.1 Kants ethiek in drie pogingen

De ethiek van Immanuel Kant vormt een goed voorbeeld van een morele theorie, die verwacht dat morele actoren *abstraheren* van de concrete situatie waar zij in verkeren. Maar hij worstelt ook met die aanpak. Kants filosofische vraag is wat een motief moreel maakt en volgens hem is dat de aandacht voor de *form* van de overweging. In zijn *categorische imperatief* verlangt hij daarom dat we ons afvragen of onze motivatie voor onze handeling een principe voor iedereen zou kunnen zijn.¹² Zo niet, dan moeten we het niet doen. Enkele bladzijden verder erkent hij de weerbarstigheid van die eis en stelt hij voor, in de *praktische imperatief*, dat we in ons handelen de mensheid van onszelf en van de ander nooit alleen als middel gebruiken maar altijd ook als doel.¹³

Maar wat is deze ‘mensheid’, zo begrepen: een rede-idee? Is dit minder abstract? Ik zou dit psychologisch formuleren: dat we onszelf als de persoon moeten gedragen die we menen te zijn en dat ons gevraagd wordt om de ander te bejegenen als de persoon die zij menen te zijn. En de ander ervaart dezelfde esthetische normativiteit, want zo werkt de waarneming.

In de Inleiding van de *Kritik der Urteilskraft* gooit Kant het dan over een andere boeg. Hij stelt vast dat we weliswaar de vermogens van het verstand en de rede kennen — waarmee we objectieve kennis over een situatie verkrijgen en, respectievelijk, onze plichten beredeneren — maar nog niet weten hoe we die in deze concrete situatie op elkaar moeten betrekken. Daartoe hebben we een oordeelsvermogen nodig. Kant lijkt aangekomen te zijn bij het inzicht dat we *niet* van de concrete situatie moeten abstraheren maar juist daar over moeten oordelen. Toch blijkt uit hoe hij vervolgens het esthetisch oordeel begrijpt, dat het hem juist niet om onze eigen positie in de situatie gaat:

we [moeten] *abstraheren* van de beperkingen die toevallig aan ons eigen oordelen verbonden zijn; wat vervolgens daardoor bewerkt wordt dat we zoveel mogelijk *dat wat materie is weglaten, d.w.z. sensatie*, in de gewaarwordingstoestand, en door alleen aandacht te schenken aan de *formele eigenschappen* van onze voorstelling of van onze voorstellingstoestand.¹⁴

¹² Kant (1758: 4:421).

¹³ Kant (1758: 4:429).

¹⁴ Kant (1974 (1793): 225-226, § 40, B 157), mijn cursivering.

Opnieuw beweegt Kant zich weg van de concrete waarneming. Hij verdiept zich niet in de manier waarop betrokkenen samen de esthetische normativiteit achterhalen zoals die zich ontspint in de omstandigheden. Had Kant geen werk moeten maken van de normativiteit *in de situatie*, waarin betrokkenen hun waarneming toch correct, of tenminste passend proberen te maken? Wat ze daarvan terecht brengen is toch waar hun morele deliberatie uit bestaat? We zijn geen heiligen en vergissen ons in details om uiteenlopende redenen. Kant geeft geen argument om onze sensaties (en vergissingen) uit de weg te gaan.

3.2 Esthetische normativiteit

Wat is dat oordeelsvermogen waar Kant het over heeft, deze bemiddelaar tussen rede en verstand? Ik zou denken dat het een vermogen van de waarneming is: onder meer om in de ander diens zedelijk innerlijk (de persoon, of zoals Kant het noemt de mensheid) waar te nemen, niet om daar ethisch over te oordelen. Maar in § 17 van de *Kritik der Urteilkraft* spreekt hij over ons oordeel of we dan een goed mens zien, waarvoor we toch weer de rede nodig hebben:

De zichtbare uitdrukking van zedelijke ideeën, die de mens innerlijk beheersen, kan weliswaar uitsluitend uit de ervaring gewonnen worden; maar ten einde de verbinding van deze zedelijke ideeën met al wat onze rede vastknoopt aan het zedelijk-goede in de idee van de hoogste doelmatigheid (zoals goedheid van de ziel, of zuiverheid, of sterkte, of rust, enzovoort) als het ware zichtbaar te maken in lichamelijke uitdrukking (als uitwerking van het innerlijke): daartoe horen zuivere ideeën van de rede en grote verbeeldingskracht verenigd te zijn [...].¹⁵

Kant vermag het oordeelsvermogen niet als een vermogen van de waarneming te begrijpen, maar kan hij het dan wel van de rede onderscheiden? Een passage uit *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*, een boek over een autistische jongen, illustreert Kants vergissing. Christopher lijkt zoiets als het oordeelsvermogen te missen:

En vader zei, “Christopher, begrijp je dat ik van je hou?” En ik zei, “Ja”, want van iemand houden is hen helpen wanneer ze in de problemen raken, en voor hen zorgen, en hen de waarheid zeggen, en Vader zorgt voor mij als ik in problemen kom, zoals naar het politiebureau komen, en hij

¹⁵ Kant (1974 (1793): 154, § 17, B 61).

zorgt voor me door maaltijden voor me te koken, en hij zegt me altijd de waarheid, wat betekent dat hij van me houdt.¹⁶

Christopher moet blijkbaar redeneren om uit te vinden of zijn vader van hem houdt, terwijl deze het hem in een interactie vraagt, waarbij vader en zoon, neemt men aan, elkaar aankijken. Vader verwacht natuurlijk van Christopher dat deze ontdooit en hem omhelst of zoiets. Wie evenwel, zoals Christopher, het oordeelsvermogen mist, ontbeert een onmiddellijke, zintuiglijke toegang tot de persoon van de ander, en kan alleen redenerend tot de juiste morele keuzen komen. Net als bij de categorische imperatief, lijkt ook een Christopher belangrijke details te missen.

In mijn optiek stond Kant met de *Kritik der Urteilskraft* op het punt om de esthiek van menselijke interactie te beschouwen als de onderlinge afstemming tussen de betrokken actoren over esthetische factoren die ik hier als beslissend begrip. Om zijn inzicht door te zetten zou Kant dan wel zijn abstractere ethische strategieën vaarwel moeten zeggen en daarvoor lijkt hij terug te deinzen.¹⁷ Ik meen dat de esthiek Kants derde spoor beter uitwerkt — maar hier hangt mijn betoog niet vanaf. Dit is geen Kant-exegese.

3.3 Morele gevoeligheid

Kant meent dat het niet relevant is wat mensen in werkelijkheid doen — empirisch kan er van alles en nog wat gebeuren — zolang de *vorm* van hun deliberatie maar een bepaald karakter heeft, zoals verkregen door een redenering volgens de categorische of de praktische imperatief. Maar de alledaagse morele deliberatie waarin mensen hun morele gevoeligheid ontwikkelen is nu eenmaal empirisch en ingebed in hoe we onze levens leiden — waarom zouden we ervan weggijken? Richard Wollheim is er ook kritisch over:

Moraalfilosofie is de spiegel die het zelfbewustzijn ophoudt naar de moraal, en ze neigt dat te vervormen wat ze reflecteert. Ze idealiseert het. Ze geeft het een samenhang of een omtrek die het ontbeert, en stelt het voor als uniform goedaardig, wat het niet is. Ze komt hiermee weg omdat ze het verhaal van de moraal negeert of verduistert. Hersteld naar zijn gepaste plaats in de levensgeschiedenis van het individu, heeft de

¹⁶ Mark Haddon (2004: 109).

¹⁷ In plaats daarvan concentreert hij zich daarom in zijn boek op het esthetische smaakoordeel (en de biologie), hoewel er ook interessante aanknopingspunten in zitten, zie Van Gerwen (2001).

moraal niet vanzelfsprekend, of zelfs overduidelijk, de eigenschappen die moraalfilosofen eraan gegeven hebben.¹⁸

Met ‘morele gevoeligheid’ doel ik op de motieven die mensen tot hun handelingen brengen. Gegeven de mogelijkheid van een volledig begrip van het handelen, moet het ons wel opvallen hoezeer mensen wanneer ze elkaar iets aandoen — positief of negatief — voortdurend delibereren over hun opties en die van de anderen. Theoretisch ingestelde ethici houden zich *daar* niet mee bezig, onder het mom dat dit allemaal verward is en moreel onzuiver. Maar wat de moraalfilosofie zich hier veroorlooft te veronachtzamen, heeft mogelijk grote gevolgen voor de manier waarop mensen hun leven inrichten. Moraalfilosofie moet over morele psychologie gaan, zoals Wollheim betoogt. De esthiek betoogt bovendien dat morele deliberatie een esthetische kwestie is.

4. Conclusie

De conclusie moet zijn dat mensen — morele actoren, rechters, ethici — er wel bij zouden varen als ze regelmatig van goede kunst zouden genieten zowel als van goede romans en films die de retorische, psychologische en fenomenologische samenhang in interacties tussen personages overbrengen. Dit helpt ons om ons oordeelsvermogen, begrepen als een vermogen van de waarneming, te ontwikkelen en om te accepteren dat er in principe van morele handelingen volledige verhalen bestaan én dat we een zekere bescheidenheid aan de dag moeten leggen voordat we daar over oordelen. De kunst is aan dit regulatieve ideaal toegewijd. Kunst gaat niet over morele principes, maar over de moraal *in actu*, over morele deliberatie zoals we die in het leven van alledag ondergaan.

De esthiek laat weliswaar ruimte voor een zogezegd autonome ethiek, waarin rationeel wordt nagedacht over politiek beleid, mensenrechten en ethische principes. Maar ze waarschuwt dat die niet beschrijft wat we in de alledaagse morele deliberatie doen. De esthiek betoogt verder dat de kunst, zoals ik die hier geïllustreerd heb met de voorbeelden van *Helena* en *Jagten*, laat zien waaruit de esthetische normativiteit van deliberatie in concrete morele situaties bestaat. Kunst is een belangrijke praktijk voor onze morele opvoeding — op een ethisch verantwoorde manier, want zonder immorele experimenten.¹⁹

¹⁸ Wollheim (1984: 199).

¹⁹ Van Gerwen (2004).

We moeten een kunstwerk echter niet interpreteren met het oog op zijn vermeende morele les, maar het ondergaan volgens zijn eigen esthetische normativiteit, opdat we die aan den lijve ondervinden, precies zoals menselijke interactie. Wie van kunst houdt vertel ik eigenlijk niets nieuws.

Bibliografie

- Aristoteles. (2017). *Poëtica*. Red. & vert. Piet Gerbrandy en Casper de Jonge. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Geertz, C. (1994). Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture. In: *Readings in the Philosophy of Social Science*, edited by Michael Martin and Lee C. McIntyre, 213–232. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Gerwen, R. van. (2001). On Exemplary Art as the Symbol of Morality. Making Sense of Kant's Ideal of Beauty. In: *Kant und die Berliner Aufklärung. Akten des IX. Kant Kongresses*, edited by Volker Gerhardt, Rolf-Peter Horstmann, and Ralph Schumacher, Volume 3, 553–62. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Gerwen, R. van. (2004). Ethical Autonomism. The Work of Art as a Moral Agent. *Contemporary Aesthetics*, vol. 2.
- Gerwen, R. van. (2011). Gesichter sprechen an. Eine philosophische Betrachtungsweise des Gesichtsausdrucks (und der kosmetischen Chirurgie). In: *Im Dienste der Schönheit? Interdisziplinäre Perspektiven auf die Ästhetische Chirurgie*, edited by Arianna Ferrari, Beate Lüttenberg, and Johann S. Ach, 189–204. Berlin: Lit Verlag.
- Gerwen, R. van. (2014). Artists' Experiments and Our Issues with Them – Toward a Layered Definition of Art Practice. Edited by Fabian Dorsch and Dan-Eugen Ratiu, *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, Volume 6. 158–180.
- Gerwen, R. van (2020). What They See is What We Get in Film: Reality Tells the Fiction. In: *Aesthetic Investigations*, Vol. 3, No. 2, 365–386.
- Haddon, M. (2004). *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*. London, etc.: Vintage.
- Kant, I. (1758). *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. J. F. Hartknoch.
- Kant, I. (1974). *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (A: Berlin, Libau 1790; B: Berlin, 1793).
- Nagel, T. (1979). Subjective and Objective. In: *Mortal Questions*, 196–214. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Williams, B. (1985). *Ethics and the Limits of Philosophy*. London: Fontana Press.
- Wollheim, R. (1984). *The Thread of Life*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Over de auteur

Rob van Gerwen is schrijver, filosoof, senior universitair docent filosofie aan de Universiteit Utrecht, en directeur van Consilium Philosophicum. Hij schrijft momenteel een boek over Esthiek. Morele afstemming is een esthetisch proces.