

## Pornografie en propaganda in de kunst

*Rob van Gerwen*

In dit artikel laveer ik tussen twee posities. Enerzijds de overtuiging dat de kunst volledig vrij gelaten moet worden en dat het niet aangaat haar vanuit welk gevoel van belediging ook ‘op het matje te roepen’, en anderzijds het idee dat we diezelfde kunst, juist om haar te kunnen eren, bewonderen en in haar wezen te kunnen laten, juist wél moeten afschermen. Vrij laten of inperken? Ik oordeel daar hier niet over, maar geef argumenten in overweging die bij zo’n oordeel hopelijk kunnen helpen. Ik ga er hierbij vanuit dat kunstwerken mensen op bepaalde manieren aanspreken. En onder mensen versta ik belichaamde waarnemende wezens van de morele soort. Dat ‘aanspreken’ dat kunstwerken doen, moet u fysiek begrijpen en niet figuurlijk. Ik ga er namelijk vanuit dat kunstwerken ons pas *aan het denken* kunnen zetten als ze ons waarnemingsapparaat geactiveerd hebben – en door de details die daarbij overgebracht worden. Het klinkt banaal, maar het maakt verschil of in een schilderij de kleur van een bepaalde vlek meer of minder uitgesproken is. Kunstwerken raken ons eerst zintuiglijk en pas dan mentaal. Of nog anders: ze trekken onze geest binnen nadat ze eerst onze waarneming aangedaan hebben.

Het ene schilderij doet dat uiteraard anders dan het andere, maar er zijn ook typische verschillen tussen de kunstvormen. Een schilderij spreekt vooral ons visuele zintuig aan, maar toch ook, op een potentiële manier, onze tast: het schilderij hangt hier voor mij en ik zou het kunnen aanraken. Niet dat mijn tast me zal vertellen wat er op het doek wordt afgebeeld, maar wel met welke dikte van klodders dit gedaan is. Die potentiële tastwaarneming van een schilderij vertelt ons iets over de stijl van werken van de kunstenaar, heel niet onbelangrijk – maar daar gaat het me nu niet om. In deze verschilt de schilderkunst eenduidig van bij voorbeeld de film. Films spreken ook ons visuele zintuig aan, naast het gehoor, maar de tast heeft hier niets in te brengen – zelfs niet potentieel. In Godards *Les Carabiniers* zit een scène die dit prachtig illustreert: een van de hoofdpersonages zit in de bioscoop naar een kuis filmpje te kijken van een vrouw die in bad gaat. Omdat het hem niet zint dat hij de vrouw niet helemaal kan zien, klimt hij over de stoelen heen en gaat voor het doek op en neer staan springen om maar over de rand het bad in te kunnen kijken. Uiteindelijk struikelt hij en sleurt het hele scherm los van zijn ophanging. De projectie gaat wel verder achter het scherm, maar veel ziet men er dan niet meer van op de kale bakstenen. Een leuke [einde pagina 129] scène,

die mooi illustreert dat films zich niet zoals schilderijen in de zaal bevinden (alleen het scherm waarop ze geprojecteerd worden).

Kunstvormen worden van elkaar onderscheiden volgens dergelijke fenomenologische karakteristieken van hoe ze hun belichaamde beschouwer aanspreken. Er is hier in de kunst van de afgelopen eeuw een boel om te doen geweest, natuurlijk. Picasso, Duchamp, Fontana, Schnabel, Beuys – ieder op eigen wijze hebben zij bepaalde grenzen tussen de kunstvormen opgerekt of opgeheven en dat heeft uiteindelijk in nieuwe kunstvormen geresulteerd, zoals de performance en de installatie. Misschien zijn zij er niet op uit geweest om nieuwe kunstvormen te beginnen (misschien ook wel) maar hebben zij zich vooral willen verzetten tegen traditionele inperkingen. En misschien is het ontstaan van nieuwe kunstvormen eerder te begrijpen als een inkapseling door de kunsthistorische traditie op dat soort wilde artistieke experimenten (repressieve tolerantie). Misschien. Maar daar wil ik hier niet over hebben. Mij gaat het erom dát we de verschillen tussen kunstvormen fenomenologisch moeten begrijpen, in termen van hoe ze de belichaamde beschouwer aanspreken. Vanuit dát gegeven bekijk ik hieronder de plaats van pornografie en propaganda in de kunst.

Ik appelleer met deze fenomenologische analyse aan een terecht moeilijk uit te roeien opvatting in de geschiedenis van de moderne esthetica: dat we om ergens de esthetische kwaliteiten van te beoordelen hiervoor een esthetische houding moeten aannemen. Ik geloof dat dat klopt, maar dat dit vaak verkeerd begrepen is.<sup>1</sup> De esthetische houding moet primair fenomenologisch begrepen worden. Komen we een museum binnen waar schilderijen aan de muur hangen, dan weten we wat we moeten doen om ons door die doeken te laten aanspreken: er tegenover plaatsnemen, kijken en er met onze vingers en Stanley mesjes vanaf blijven. Bij films gaat het er vergelijkbaar aan toe, behalve dat we daar, in het donker, in onze stoel moeten blijven zitten en moeten kijken en luisteren. Deze fenomenologische karakteristiek gaat vooraf aan de vraag of de filmkijker niet ook over een dosis aan inzicht in filmische conventies moet beschikken om naar een film te kunnen kijken. Dat ontken ik zeker niet, maar op dat niveau van esthetische analyse wil ik vandaag niet aanbellen. Het gaat mij om wat er in onze esthetische houding nu precies van ons verlangd wordt. Een ander probleem is dat recentere kunstvormen zoals installaties en performances nog weer ander gedrag van de kijker verwachten. Hier moeten we veel lijfelijker aanwezig zijn, en ook niet alleen maar gedetacheerd observeren maar tot op zeker hoogte actief meedoen. In zekere zin gaat het me hier om dat soort veranderingen in de esthetische houding. Maar hebt u nog even geduld.

Want aan de houding die van de kunstbeschouwer verwacht wordt, is in het verleden veel gekk toegeschreven, veel meer dan ik er nu aan lijk toe te schrijven. Ik lijk te zeggen: “het is niets anders dan een bepaalde waarnemingshouding”. Dat is gelukkig maar schijn: mijn fenomenologische analyse heeft ook nog zekere morele consequenties. “Gelukkig” zeg ik, omdat zo’n kale strikt fysiologische opvatting tot problemen [einde pagina 130] leidt. Allereerst, als de esthetische houding alleen maar een manier is om je waarnemend tot iets te verhouden, verliezen we iedere mogelijkheid om het verschil te duiden tussen kunstwerken en de representaties die we bij voorbeeld in de krant vinden. Weliswaar is dit verschil moeilijk te maken, maar niettemin vereist het dat we de esthetische houding ook nog een ‘inhoud’ geven. Een ander verschil kunnen we echter wezenlijk niet meer maken als we de esthetische houding uitsluitend in fysiologische termen begrijpen, en dat is het verschil tussen de artistieke praktijk en de alledaagse leefwereld. Het kan ons toeschijnen dat recente ontwikkelingen in de kunst, zoals de genoemde performances en installaties er ook precies op uit zijn om dat verschil op te heffen, maar dat zou een vergissing zijn; een vergissing die pas ingezien kan worden nadat we de esthetische houding zijn inhoud hebben gegeven.

Die inhoud krijgt het bijna vanzelf wanneer we een onderscheid maken tussen een esthetische en een artistieke houding. Een esthetische houding nemen we als het ware al in wanneer we de tijd nemen om eens rustig naar de uiterlijke kenmerken van het een of ander te kijken. In het bos is dat geen bezwaar, en op straat doorgaans ook niet, maar het wordt anders wanneer deze houding een moreel gepastere overschreeuwt, bijvoorbeeld wanneer u omwille van een esthetisch genoegen met uw blik iemand ‘uitkleedt’, of u bent getuige van zinloos geweld en neemt de schoonheid van de klappen en bloedspetters tot u. Het belang van mijn onderscheid met een artistieke houding ligt precies hier. In de kunstpraktijk is het altijd gepast om een esthetische houding aan te nemen – daartoe hebben we die praktijk, en dat is wat we bedoelen wanneer we op de autonomie van de kunst wijzen. In deze praktijk mag iedere eventuele morele verontwaardiging of lustbeleving afstandelijk waargenomen worden. Sterker nog: het moet hier. (Dat ‘moeten’ geeft precies de plaats aan waar we de morele grenzen van de kunsten moeten zoeken.) Vandaar dat ik liever over de artistieke houding spreek: een esthetische houding die per definitie gepast is. Die praktijk leert ons meteen ook wat we allemaal moeten doen en laten wanneer we de artistieke houding aannemen, en zoals gezegd is dat per kunstvorm weer anders. We kunnen nu zien wat er verder een essentieel onderdeel van uitmaakt: het afzien van moreel gemotiveerd handelen.

U zou mijn analyse ook kunnen omkeren: dit is dus de grens waar de kunst van vandaag op stuit: eerst is de fenomenologie van de waarneming van de beschouwer zoals die door de

traditionele kunstvormen wordt bepaald, opgerekt en ter discussie gesteld, waar de kunstpraktijk op reageert door nieuwe kunstvormen te installeren; nu komen we tot het inzicht dat het niet uitsluitend om de fenomenologische karakteristiek van de kunstvormen gaat, maar om wat daarin, dat wil zeggen, in de artistieke houding verder nog geïmpliceerd is, namelijk dat we het ons in de kunstpraktijk mogen veroorloven af te zien van moreel gemotiveerd handelen.

Dus wat gebeurt er in de musea en de bioscopen? Geweld en pornografie krijgen er steeds meer de overhand. Een tijdje de video-clip cultuur volgen is wat dat betreft **[einde pagina 131]** zeer instructief. In de negentiger jaren wordt de hiphop-stijl steeds agressiever. De African-American uit de zwarte getto's weigert nog langer alleen maar te zeggen (zingen) over wat hem is aangedaan, maar presenteert de boosheid door hem zelf te belichamen. De verhaaltjes in de clips worden steeds meer kleine misdaaddrama's. Maar ook dat is niet genoeg en de laatste hit aan de hiphop-boom, *50 Cent*, stijgt in de hitparades omdat hij voor moord in de gevangenis heeft gezeten en ooit met kogels is doorzeefd. Het is maar een voorbeeld, want in de Gangstarap cultuur wordt de criminaliteit die bezongen wordt wel vaker ook uitgeleefd in de werkelijkheid die erachter schuil gaat. Soms is de kwestie gewoon simpel op te lossen: wie zingt of zegt dat hij een moord pleegt, heeft dat daarmee nog niet gedaan en valt zodoende onder de beschermende paraplu van de autonome kunst. Zodra hij echter in het gewone leven van alledag een echte moord pleegt, gaat hij het gevang in. Simpel toch? We zien in de cinema en opnieuw de clipcultuur een ontwikkeling om de onderwereld steeds meer salonfähig te maken. Jean Genet schreef over criminelen, en *Pulp Fiction* gaf ons een kijkje in het denken van criminelen. Denk aan de hilarische dialoog over wie de tenen van de vrouw van de baas mag masseren, terwijl de sprekers wachten tot de deur open gaat waarachter ze meteen met geweld een paar problemen gaan oplossen. Harmony Korine's *Gummo* (1997) is een nog treffender voorbeeld. Deze film gaat over "white trash" maar hier geen beroemde acteurs. Deze film geeft de kijker stellig de indruk dat de acteurs er in hun criminele gedrag zichzelf spelen: dat is niet alleen hooglijk verontrustend maar roept ook de vraag op of hier de grens die de kunstpraktijk van het alledaagse morele leven scheidt niet te ver openstaat.

En – intermezzo – deze kwestie is al zo oud als onze kunsten, denk aan renaissance theorieën over hoe het materiaal tot leven te brengen en, in de kunst zelf: John Cage's *4'33''*, het werk dat ons naar de meest onbenullige geluiden laat luisteren alsof ze tot kunst getransfigureerd zijn.

De kwestie moet echter wel duidelijk voor het voetlicht gebracht worden. Het lijkt immers tot de taken van de kunstpraktijk te behoren om überhaupt onze aandacht op morele

fenomenen te vestigen van welke aard die ook zijn. En lieve verhaaltjes met een 'happy ending' zijn niet altijd even effectief. Het hoeft ook zeker niet allemaal moreel correct te zijn wat er in een kunstwerk gebeurt, zolang een werk zijn publiek maar confronteert met kwesties en het daarover laat denken en voelen. Maar er lijkt, zoals ik al zei, toch wat meer aan de hand. Het is alsof de kunst geen genoegen meer wenst te nemen met de haar toebedeelde morele autonomie: die heeft ook wel wat van wat men in de zestiger jaren repressieve tolerantie noemde: je mag doen wat je wilt zolang je maar in je hok blijft.

Het komt op mij over als de laatste grens van de kunst. Als we die laten schieten, laten we meteen ook alle goeds schieten en valt voortaan alles wat er in de kunstpraktijk voorvalt onder de hamer van de rechter. Om dat te voorkomen en de kunst- **[einde pagina 132]** praktijk te behouden, moeten we bereid zijn de artistieke houding te verdedigen. We moeten bereid zijn op tafel te slaan wanneer kunstenaars te ver gaan, bereid om hen terug de kooi in te sturen. Ik zeg het expres zo beladen omdat hier iets aan de orde is wat me niet bepaald populair zal maken in kunstkringen. Artistieke vrijheid boven alles: en dan bedoelen we echt ALLES. We moeten overigens niet vergeten (maar dat is *ad hominem*) dat als we de kunst haar gang laten gaan bij het opblazen van de grenzen met het morele, ze zichzelf vanzelf zal opheffen. Om haar te behouden moeten we haar haar grenzen wijzen. Het is allemaal op het scherpst van de snede.

Ik zou het toch over porno en propaganda in de kunst hebben? Daar kom ik nu op. Ik noemde zojuist al de toename van geweld in de film en de clipcultuur. Qua onderwerp is daar, zo zei ik, niets mis mee. Dit soort onderwerpen behoort tot het leven en het is hypocriet om, zoals de radicaal moralist dat zou doen, te verlangen dat de kunst over dergelijke moreel onwelgevallige onderwerpen het zwijgen doet. Het lijkt echter anders te worden wanneer dat leven zelf haar intrede in de kunst doet: het argument dat geen kunstwerk over criminele zaken zo overtuigend als een werk gemaakt door een crimineel.

Toen ik in 1991 Sonnabend Gallery in New York binnen liep, werd ik daar geconfronteerd met het laatste werk van Jeff Koons. Geconfronteerd is het juiste woord: wat ik daar over me heen kreeg, was zijn serie levensgrote doeken, *Made in Heaven*. Op ieder van die doeken was Koons zelf te zien terwijl hij seks had met zijn toenmalige vrouw, de Italiaanse pornoster Cicciolina. De schilderijen waren evident naar foto's gemaakt en ze lieten geen twijfel over sommige details. Zo zag ik in die kunstgalerie geslachtsdelen en geslachtshandelingen. Mijn eerste, preutse reactie was er een van om me heen kijken wie er verder nog waren. Maar dat ging over en ik moet zeggen, het doet me nu niet veel meer om die afbeeldingen te zien. Qua schilderwerk waren ze al niet bijster interessant, maar dat is natuurlijk geen bezwaar, Koons is

geen *schilder* maar een conceptueel kunstenaar. Wat hij deed met deze doeken was, natuurlijk, kijken of er na de introductie van kitsch en banale objecten ('Ushering in Banality') ook van porno kunst gemaakt kan worden. En jawel, dat kan. Klaar. Interessanter dan dat is dit werk niet.

Ik heb nagedacht over het illustratiemateriaal bij dit artikel en uiteraard de afbeeldingen van Koons overwogen, maar dat leek me niet genoeg, daar die werken inmiddels al kunst zijn geworden en dus geen porno meer zijn. Ik dacht: om porno te kunnen laten zien moeten we voorkomen dat het publiek een niet-morele artistieke houding gaat aannemen. Het verschil tussen porno en kunst zit hem immers in de verschillende houdingen waarmee we ze tegemoet treden. Wat is eigenlijk porno? Als u het mij toestaat deze vraag uitsluitend in termen van de houdingen van de waarnemer te beantwoorden, dan komt daar het volgende uit. Zowel bij kunstwerken als bij pornoplaatjes legt de kijker zijn alledaagse morele houding af. Hij – het is meestal een hij [**einde pagina 133**] die van porno geniet, maar voel u niet buitengesloten – weet dat hij met die mooie vrouwen die daar zijn afgebeeld niet echt in interactie staat. Hij kan ze niet strelen of penetreren of wat ook; dat soort dingen doet hij allemaal in zijn fantasie. Ook bij kunstwerken doet de kijker natuurlijk alles in zijn waarneming en zijn fantasie (we vergeten de installaties even). Maar door porno wordt hij toch niet slechts als waarnemend lichaam aangesproken. Porno geniet men masturberend. Dat gedrag vormt een adequate omgang met porno. Bij kunst zou het ongepast zijn. Kant maakt in zijn *Kritik der Urteilskraft* een opmerking die dit inzichtelijk (of filosofisch *salonfähig*) maakt: als we over de schoonheid van een object oordelen, abstraheren we daarbij van om wat voor belangstelling voor de existentie van het object. Voor het masturberen bij porno is de fantasie die aan de afgebeelde vrouwen realiteit toezegt cruciaal. Een adequate omgang met pornografie staat een theoretische of esthetische benadering in de weg. Schrijft men er toch over – zoals ik hier doe – of benadert men het als kunst – zoals Koons het van ons verlangt – dan bejegt men haar niet adequaat: niet als pornografie, maar als iets waar men zijn vinger over kan opheffen.

Pornografie is een moeilijk onderwerp, zeker om daarover publiekelijk te schrijven. Het voelt alsof ik teveel over mezelf vrijgeef – dingen die volstrekt privé zijn. Als ik nu ook nog pornografische afbeeldingen zou tonen, zou u onwillekeurig bedenkingen over mij als moreel persoon krijgen. Onwillekeurig, hoe vrijgevochten u ook bent. Ik probeer het niet uit, want ik doe dat mezelf niet aan. Dit zegt iets over de manier waarop porno zijn kijkers aanspreekt. Zoals het zeer gepast is om erbij te masturberen, zo is het evenzeer gepast – afhankelijk van uw seksuele voorkeur – om dit in private omstandigheden te doen, in uw eentje bedoel ik. Wanneer ik een zaal pornoplaatjes zou laten zien zou ik van mijn publiek verlangen dat het

een op masturbatie (of wat dies meer zij) gerichte houding met mij en de anderen in de zaal zou delen. Waar het me om gaat is dat de artistieke houding van een heel andere aard is. Vandaar dat Koons' porno-schilderijen niet zo interessant zijn (voor mijn betoog) omdat ze immers al kunst zijn geworden en dus al geen porno meer zijn.

Porno kan per definitie geen kunst zijn, dit volgt uit haar fenomenologie en uit die van kunst. Ik geloof niet dat dit puur academisme is. Omgekeerd, kunstenaars die menen hun publiek bij de les te moeten krijgen door porno in de kunst te introduceren, – tenminste als ze het serieus bedoelen, zoals Koons – maken gebruik van een trucje en willen ons laten geloven dat ze iets grensoverschrijdends doen. *Quod non*. Als er naakt in welke kunstvorm dan ook geïntroduceerd wordt en dit raakt ons als ongepast, dan zijn we eerder zoals de Victorianen die te hoop liepen tegen naaktschilderijen wij vandaag de dag eerder 'braaf' vinden dan pornografisch. Om kort te gaan: qua afbeeldingen past pornografie. Afbeeldingen van geslachtsorganen en zo, met welk argument zouden we die uit de kunst willen houden? Qua porno heeft ze er echter niets te zoeken. **[einde pagina 134]**

Ook de plaats van propaganda in de kunst kan met mijn fenomenologische analyse begrepen worden. Er wordt in kringen van esthetici veel gediscussieerd over het probleem *Triumph des Willens*, de film die de onlangs overleden Leni Riefenstahl maakte over de Nazi-Parteitag van 1934. Dit probleem wordt als volgt omschreven: *Triumph des Willens* is een mooie film, hoe kan ze dan toch moreel verderfelijker zijn? Ook in deze film (net als in *Gummo*) spelen de criminelen zichzelf, maar hier gaat het niet om hun leefwereld, persoonlijkheid of psychologie, maar uitsluitend om hun boodschap. Dit is een propaganda-film, en misschien kan het daarom überhaupt geen kunst zijn, omdat het op een of andere wijze verhindert dat wij een artistieke houding innemen, zoals we dat zojuist bij porno zagen? Dat is inderdaad mijn argument. Denk u in hoe het geweest was als u destijds, in 1934, in de buurtbioscoop naar deze film zat te kijken en de erin gepresenteerde ideologie overwoog. Had u boos kunnen opstaan en uit protest de zaal uit kunnen stampen? Misschien dat dat in Nederland gekund had (wat ik betwijfel), maar in Duitsland toch zeker niet. Of dit empirisch juist is, is niet aan de orde. Ik noem dit omdat het ons leert dat een werk van propaganda de kijker niet als een denkende en voelende persoon aanspreekt, zoals de artistieke houding getypeerd is, maar als een moreel handelende belichaamde persoon. Wat u van de film vindt heeft consequenties voor uw sociale omgang met de anderen.

David Hume zei aan het einde van zijn klassieke artikel *Of the Standard of Taste* dat het publiek veel pikt van een kunstwerk.<sup>2</sup> Als er gebeurtenissen in beschreven worden die eigenlijk onmogelijk zijn maar binnen het verhaal prima kunnen, dan gaan we daarin mee

(denk aan sciencefiction of horror films), maar als de moraal die in het werk gepropageerd wordt voor ons gevoel niet te verenigen is met de onze, dan protesteren we.<sup>3</sup> Hume poneert dat zomaar als een onvoldongen feit, maar waarom protesteren we in zo'n geval? Hier verschilt literatuur van perceptueel genoten kunsten (museale en fotografische kunsten). Op het eerste gezicht is het in de beeldende kunsten moeilijker om een *immoralium* te presenteren zonder iets van de bijbehorende houding te incorporeren dan in de literatuur, waar de (geïmpliceerde of daadwerkelijke) verteller per definitie meer afstand tot het vertelde inneemt.

Ik denk dat we hier beter over na kunnen denken wanneer we van de hier voorgestelde fenomenologische analyse van de artistieke houding uitgaan. En toch komen we er niet echt uit. Werken die het contract verbreken dat onze cultuur met de kunstpraktijk is aangegaan, door ofwel op ontorechte gronden van de kijker een artistieke houding te verlangen, ofwel deze houding in te zetten voor het direct afdwingen van moreel ingrijpende handelingen, zouden op het matje geroepen moeten worden. Maar bij welke rechtbank? Afhankelijk van het soort vergrijp mag het hierbij om justitie gaan, wanneer kunstenaars hun publiek tot crimineel gedrag aanzetten. Maar gaat het om de mindere soort contractbreuk van een werk van slechte artistieke kwaliteit, dan volstaat de rechtbank der kritiek – en het wegblijven van het publiek. We komen hier **[einde pagina 135]** niet goed uit omdat iedere afbakening er één is die weer tot werken zal leiden die hem overschrijden. Ik zei het al, je kunt alle voorbeelden die ik gegeven heb in een ander licht interpreteren. Het blijft laveren tussen vrij laten en ingrijpen. Deze paradox intrigeert me al jaren.

Dat zal dus nog wel even zo blijven.

## *Noten*

<sup>1</sup> Vooral door Schopenhauer, wiens fout was dat hij de esthetische ervaring als een kenervaring beschouwde waarbij alle belangen ons weerhouden de ware werkelijkheid (de Wil, of, eventueel: de Platoonse Ideeën) waar te nemen; omdat belangen ons ondergeschikt maken aan het *principium individuationis* waaronder de Wil aan ons *verschijnt*. Kants verzet tegen belangen is gebaseerd op de niet-mededeelbaarheid van de beleving (laat staan het oordeel erover) van de consumptieve ervaring – d.w.z. een ervaring van de contactzintuigen: leg een ander maar eens uit hoe iets smaakt, laat staan waaromje zo'n smaak aangenaam vindt. was Schopenhauers opvatting die latere generaties van politiek-correcte critieken heeft verwekt. Denk aan Marxistische en feministische kritiek op het idee van een belangeloos welbehagen. Het was Schopenhauers opvatting die latere generaties van politiek-correcte critieken heeft verwekt. Denk aan Marxistische en feministische kritiek op het idee van een belangeloos welbehagen.

<sup>2</sup> Hume (1985, 226-250), zie vooral 247.



<sup>3</sup> Berys Gaut (1998) heeft het over 'endorsed attitudes'. Denk ook aan de bespreking over een dergelijk 'fictional assent' (met vreemde morele opvattingen) van Kendall Walton (1994) en de reactie daarop van Michael Tanner (1994). Voor een uitgebreidere bespreking van deze kwesties, zie Van Gerwen (2004)

### *Referenties*

Hume, D. (1985) 'Of the Standard of Taste' in D. Hume *Essays Moral Political and Literary*. Indianapolis: Liberty Fund.

Gaut, B. (1998) 'The Ethical Criticism of Art', in J. Levinson (red.) *Aesthetics and Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press. 182-203.

Tanner, M. (1994) 'Morals in Fiction and Fictional Morality', in *Proceedings of the Aristotelian Society Supplementary Volume*, 68. 51-66.

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

Walton, K. (1994) 'Morals in Fiction and Fictional Morality', in *Proceedings of the Aristotelian Society Supplementary Volume*, 68. 27-50. [einde pagina 136]