

Waarom we niet objectief kunnen zijn over de schoonheid van kunst

BACHELORSRIPTIE HIDDE DE VRIES, 3507726
ONDER BEGELEIDING VAN ROB VAN GERWEN

We leven in een samenleving van regels. Nu we steeds meer met computers doen en kunnen doen, ontstaat bij sommigen misschien het beeld dat regels en formules ons met alles kunnen helpen. Zelfs met schoonheid: kunnen we niet gewoon een verzameling regels definiëren en zo alleen nog mooie dingen maken? Van verschillende kunstvormen kan immers worden geclaimd dat voor smaakoordelen erover een objectieve onderbouwing bestaat, bijvoorbeeld door te wijzen op getalsmatige verhoudingen. De Griekse filosoof Pythagoras deed dat al. We kunnen deze neiging naar het objectief denken over kunstschoonheid ook terugvinden in bijvoorbeeld muzikale apps, grafisch ontwerp en literatuur, zoals ik later zal toelichten. In deze scriptie vraag ik me af wat dergelijke objectieve noties betekenen voor onze smaakoordelen over kunst. Ik zal beargumenteren dat smaakoordelen over kunst, hoewel dat soms wel zo lijkt, nooit objectief van aard kunnen zijn. De regelmatigheden die we in objecten terugvinden zijn niet verantwoordelijk voor schoonheid.

Allereerst zal ik een drietal voorbeelden geven van objectivistische claims omtrent wat mooi wordt genoemd. Vervolgens bespreek ik na een korte inleiding op zijn voorgangers enkele begrippen van Immanuel Kant. Daarna zal ik met de argumentatie van Frank Sibley uitleggen hoe we objectieve esthetische termen zouden kunnen overwegen. Tot slot zal ik laten zien dat het objectief beoordelen van kunstschoonheid niet mogelijk is, omdat veel van de objectivistische claims betrekking hebben op de aangenaamheid van kunst en niet de schoonheid daarvan, en dat, belangrijker, twee niet-objectieve zaken zeer belangrijk zijn voor het beoordelen van kunstschoonheid, namelijk culturele context en kennis van kunstgeschiedenis.

I

Wie op zijn tablet het programma GarageBand heeft geïnstalleerd, kan het apparaat gebruiken als muziekinstrument. Het programma is uitgerust met diverse instrumenten, van virtueel drumstel tot gitaar, waarvan sommige zo ingesteld kunnen worden dat je alleen harmonische combinaties van klanken kunt gebruiken. De software komt dus met vooraf ingestelde combinaties van akkoorden, zodat, wat je ook aanraakt in het virtuele instrument, altijd een ‘mooie’ melodie ontstaat. Wat juist deze combinaties van akkoorden bij elkaar doen voert te ver om hier te beschrijven, maar dat harmonie in muziek al vast lijkt te staan en dat er *apps* zijn die van gebruik maken van dit gegeven is interessant te noemen.

Een bekende truuc in grafisch ontwerp is het gebruik van een *grid*-systeem, een tevoren vastgestelde verzameling lijnen waaraan alles in een ontwerp wordt gepositioneerd. Breedtes van kolommen tekst, afbeeldingen en illustraties: steeds worden ze gelijk gezet met lijnen uit het grid. Door in bijvoorbeeld een boek elke pagina gebruik te laten maken van hetzelfde grid, ontstaat een patroon en is het voor de lezer plezierig zo’n boek te lezen. De pagina’s zien er aangenaam en rustig uit, we kunnen ze ‘mooi’ noemen.

De Franse schrijver Georges Polti publiceerde aan het begin van de vorige eeuw *Les trente-six situations dramatiques*, een boek waarin hij de 36 patronen probeerde te definiëren waaraan elke succesvolle literaire passage zou voldoen. Het schrijven van een goed boek wordt dan een kwestie van het selecteren en toepassen van de door Polti in detail beschreven technieken, waaronder ‘7: aan gewelddadigheid of ongeluk worden blootgesteld’ (benodigd: ‘an Unfortunate; a Master of a Misfortune’) en ‘33: foutief oordeel’ (benodigd: ‘The Mistaken One; the Victim of the Mistake; the Cause or Author of the Mistake; the

Guilty Person').¹ De technieken zijn voorzien van subcategorieën, die weer zijn voorzien van voorbeelden uit de literaire geschiedenis.

In deze voorbeelden worden methoden besproken die een persoon kunnen helpen bij het creëren van schoonheid. Of het nu om muziek, grafisch ontwerp of literatuur gaat, er wordt gepoogd een soort formule te ontrafelen: men wil ontdekken wat precies maakt dat een kunstwerk mooi is of als mooi kan worden beschouwd en antwoordt op die vraag in de vorm van een verzameling te volgen regels. Maar, moeten we ons afvragen, is schoonheid te creëren met behulp van regels of methoden? Het creëren van iets moois zou dan vervallen tot het simpelweg volgen van regels. Dat zou het maken van iets moois wel heel gemakkelijk maken en het gaat lijnrecht in tegen een intuïtie die we over kunst zouden kunnen hebben, namelijk dat voor het maken van kunst meer nodig is dan alleen een bewezen proces. Het beoordelen van kunst zou er bovendien triviaal van worden: we zouden gewoon kunnen afvinken of de kunstenaar de regels heeft gevolgd.

II

Zeer belangrijk in de geschiedenis van de filosofische esthetica is Immanuel Kant. De derde van de drie door hem geschreven Kritieken is een kritische beschouwing van het menselijk oordeelsvermogen. Kants analyse van het smaakoordeel kan deels worden beschouwd als reactie op de zijn voorgangers, de rationalisten en empiristen. Ik zal hier eerst kort ingaan op de rationalisten en empiristen voor Kant. Vervolgens zal ik ingaan op zijn theorie over kennis. Tot slot bespreek ik wat hij bedoelt met een smaakoordeel, en de eisen die hij daaraan stelt, en wat hij bedoelt met subjectieve doch universele geldigheid van schoonheidsoordelen.

De rationalisten Leibniz en Baumgarten beschouwen schoonheid als perfectie zoals waargenomen met onze zintuigen, en het genot dat we uit het aanschouwen van iets moois halen als het waarnemen van die perfectie. Perfectie impliceert dat we kunnen spreken van een standaard, en dat er regels voor perfectie zijn. En als die er zijn, kunnen daar ook regels voor schoonheid uit worden afgeleid.² De perfectie wordt dus als concept aangenomen, een concept dat we in objecten kunnen waarnemen en waarover we met onze waarneming kunnen oordelen. Deze objectieve theorie legt uit hoe van smaakoordelen universele geldigheid kan worden geclaimd, maar verklaart niet alles: er wordt niet gesproken over het subjectieve karakter van smaakoordelen.³

Empiristen Hutcheson en Hume ontkennen dat schoonheid een kwaliteit van een object is. Volgens Hume vindt een schoonheidservaring plaats wanneer een object een bepaalde emotie in zijn toeschouwer teweegbrengt. Het 'ontvangen' van zo'n emotie is niet iets dat iedereen die naar hetzelfde object kijkt ervaart, en als bij meerdere mensen een emotie teweeg wordt gebracht, hoeft dat niet dezelfde emotie te zijn. Dat schoonheidsoordelen een subjectief karakter hebben lijkt met deze theorie voldoende aannemelijk gemaakt, maar zij verklaart niet waarom van sommige schoonheidsoordelen een universele geldigheid kan worden geclaimd.

Kant brengt, zoals we straks zullen zien, het subjectieve karakter van smaakoordelen met universele geldigheid in één systeem onder. Hierover zal ik na een bespreking van zijn kennistheorie meer zeggen.

In de *Kritik der reinen Vernunft* onderzoekt Kant hoe we de objecten in de wereld waarnemen. De dingen zelf, de *Dingen an Sich*, nemen we niet rechtstreeks waar: het is niet interessant en ook niet mogelijk om erover te spreken. Van de dingen zelf is het bestaan niet vast te stellen. Ruimte en tijd, door Kant 'vormen van aanschouwing' genoemd, zijn los van de waarneming in ons aanwezig. Iemand zou kunnen zeggen dat we de vormen van ruimte en tijd kunnen 'gebruiken' om de wereld te in ons op te nemen, dat ze 'helpen' bij

¹ Georges Polti (Engelse vert. Lucile Ray), *The thirty-six dramatic situations* (Franklin, Ohio: J.K. Reeve, 1921), 31 en 109.

² Pluhar, §4, I (de paginanummers bij de tekst van Pluhar zijn onderkast Romeinse cijfers).

³ Pluhar, §4, li.

het rangschikken van onze indrukken, maar wat Kant stelt is sterker dan dat: deze aanschouwingsvormen zijn niet aan of uit te zetten, ze zijn noodzakelijk en de enige manier om de wereld waar te nemen.⁴ Waarnemen is per definitie waarnemen in ruimte en tijd.

Vervolgens kunnen we met betrekking van die waarnemingen ook oordelen of gedachten vormen, dankzij wat Kant 'categorieën van het verstand' noemt. Dit zijn noodzakelijke categorieën; ze zijn inherent aan onze cognitie om überhaupt van een werkelijkheid te kunnen spreken: we kunnen geen wereld waarnemen zonder deze categorieën, of er tijdelijk voor kiezen de categorieën uit te schakelen. Ook deze begrippen zijn los van enige waarneming al in ons hoofd aanwezig. Een gewaarwording kan bijvoorbeeld zijn van een stoel, een oordeel of gedachte die op basis daarvan wordt gevormd kan bijvoorbeeld zijn 'die stoel is groen'.⁵

Na *Kritik der reinen Vernunft* en de daarop volgende *Kritik der praktischen Vernunft* onderzocht Kant in zijn derde werk, zoals gezegd, het menselijk vermogen tot oordelen. Kant zocht in de *Kritik der reinen Vernunft* naar de mogelijkheidsvoorwaarden voor het hebben van kennis. Smaakoorden zoals hier besproken vallen niet onder die voorwaarden, want het zijn geen objectieve oordelen. Het gaat er namelijk bij smaakoorden om dat je zelf een ervaring hebt, jouw smaakoordeel is op die ervaring gebaseerd. Interessant genoeg kan van dit op eigen zintuigen gebaseerde smaakoordeel wel een universele instemming worden geclaimd. Een 'universele overeenstemming claimen' doen we bijvoorbeeld door 'is mooi' op te nemen in ons dagelijks taalgebruik: door 'is mooi' te zeggen claimen we in feite dat het zo 'is' en krijgt het dus een andere status dan een mening.⁶ Los van dit onderscheid kunnen we ook constateren dat er, in bijvoorbeeld recensies, vaak (impliciet) een onderscheid wordt aangenomen tussen betere en mindere kunstwerken: wie zegt dat een bepaald werk tot de 'betere' kunstwerken behoort, claimt niet per se dat hij dat zelf een goed kunstwerk vindt, maar doet een meer universele claim. We hebben dus te maken met een paradox: een subject kan een smaakoordeel vellen, maar van smaakoorden kan tegelijk ook universele geldigheid worden geclaimd.

In *Kritik der Urteilskraft* (*KdU*) onderzoekt Kant de mogelijkheidsvoorwaarden voor smaakoorden. We bespreken hier de vier door Kant beschreven 'momenten' van het smaakoordeel. Deze begrippen hebben beide betrekking op de eerder beschreven paradox, en zijn belangrijk in Kants systeem, waarin wat we de subjectieve en objectieve aspecten van smaakoorden zouden kunnen noemen worden verenigd.

Kant organiseert zijn analyse van het smaakoordeel, een oordeel over dat wat mooi is, in vier delen of momenten. Dit zijn vier aspecten van één complex, te weten: kwaliteit (*KdU*, eerste boek, §1-5), kwantiteit (§6-9), relatie (§10-17), modaliteit (§18-22).

Het eerste aspect, kwaliteit, behelst dat het oordeel zonder belangen moet worden uitgesproken: een voordeel of nadeel dat ik heb bij het bestaan van een object, mag geen rol spelen bij mijn beoordeling van dat de schoonheid van dat object. Een voorbeeld van een belang dat we zouden kunnen hebben bij een object, dat niets met de schoonheid ervan te maken heeft, is dat het object nuttig is, bijvoorbeeld omdat we het ergens voor nodig hebben. Een smaakoordeel waarbij zo'n aspect een rol speelt is geen belangeloos smaakoordeel.⁷

Het tweede aspect betreft kwantiteit. Er moet, om een object te kunnen beoordelen als 'mooi', een zekere overeenstemming worden geclaimd over de schoonheid van het object: een 'mooi' object is een object dat 'universeel' als genoeglijk wordt gekenmerkt.⁸ Dat klinkt als objectiviteit, maar verderop introduceert hij de term 'subjectieve universaliteit': 'omdat een smaakoordeel behelst dat we ons ervoor

⁴ 'Ruimte' en 'tijd' zelf moeten we niet als 'begrippen' beschouwen; het zijn 'vormen', in de zin dat ze zonder waarneming geen inhoud hebben. Zie van Gerwen, *Kennis in schoonheid*, 59.

⁵ Vrij naar het voorbeeld in Crawford, 52.

⁶ Pluhar, §4, xlvii.

⁷ van Gerwen, 70.

⁸ Kant, §6, 212. Paragraaf- en paginanummers corresponderen met die in de *Akademie*-uitgave, ontleend aan de Hackett-vertaling.

bewust van alle belangen ontdoen, moet het ook een claim van geldigheid voor iedereen behelzen, zonder dat [die] universaliteit op concepten is gebaseerd': een smaakoordeel 'moet dus subjectieve universaliteit claimen'.⁹

Hier wordt bedoeld dat wanneer we zeggen dat iets 'mooi' is, we erop rekenen dat anderen het daar met ons eens moeten zijn. Dat is niet het geval wanneer we zeggen dat we iets prettig of aangenaam vinden.¹⁰ Wanneer we stellen iets 'mooi' te vinden, hebben we conform het aspect 'kwaliteit' gezorgd dat persoonlijke belangen geen invloed op onze stelling hadden, en dan moeten we vervolgens ook claimen dat 'mooi' in dit object voor alle andere mensen ook geldt.

Everyone has his own taste (of sense). It is quite different (exactly the other way round) with the beautiful. It would be ridiculous if someone who prided himself on his taste tried to justify [it] by saying: This object [...] is beautiful for me. For he must not call it beautiful if [he means] only [that] he likes it.
(Kant, §6, 212, cursieven en aanvullingen overgenomen)

Kant maakt hier duidelijk dat 'mooi' iets is waarvan universele geldigheid dient te worden geclaimd, en iets dat door bij nader inzien alleen door de spreker zelf als aangenaam wordt ervaren niet 'mooi' genoemd dient te worden (en dus die universele geldigheid niet kan of hoeft te claimen). Later benoemt hij dit onderscheid als tussen smaakoordeel van reflectie en smaakoordeel van de waarneming.¹¹

Het derde aspect dat Kant noemt is dat van de 'relatie tussen de zaken die het onderwerp van een smaakoordeel zijn', we zouden dit de 'inhoud' van het smaakoordeel kunnen noemen.¹² Schoonheid, in dit derde aspect is 'de vorm van *doelmatigheid*, in zoverre het los staat van de representatie van een doel'.¹³ Als voorbeeld noemt Kant het feit dat (kunst)critici vaak schoonheid toedichten aan simpele vormen zoals een cirkel of een vierkant, terwijl een representatie eigenlijk alleen laat zien wat we bedoelen met woorden als 'rond' of 'vierkant'.¹⁴ En dat is dus niet voldoende, want naast dit representatieve aspect zit er volgens Kant aan wat mooi is ook het aspect van doelmatigheid: dat zouden we kunnen beschouwen als een verzameling eigenschappen van een object die groter is dan alleen de eigenschappen die het uiterlijk van dat object betreffen. Dit zou bijvoorbeeld een abstract idee achter een kunstwerk kunnen zijn: niet te vatten in een beschrijving van het uiterlijk van het werk, wel te beschouwen als onderdeel van wat een object mooi maakt. Critici die schoonheid aan geometrische vormen toedichten hebben het niet bij het juiste eind, beargumenteert Kant: geometrische vormen in objecten zijn namelijk niets anders dan een concrete uitvoering van een specifiek concept, de regel die voorschrijft hoe die vorm eruit behoort te zien.¹⁵ Ze reduceren schoonheid tot alleen een concept. Dat is het tegenovergestelde van hetgeen Kant van een smaakoordeel eist: doelmatigheid die juist los van een concept staat.

Het vierde en laatste aspect in Kants analyse omtrent het smaakoordeel betreft de *modaliteit* van wat genoeg doet in een object: wat mooi is, wordt –los van enig concept– noodzakelijk als genoeglijk beschouwd. Smaak en de kenvermogens die we gebruiken om een smaakoordeel te vellen, zitten in ieder van ons. Als iedereen dezelfde kenvermogens heeft, dan moet er een zekere gelijkenis zijn in de manier waarop we objecten aanschouwen. Deze 'sensus communis' (*Gemeinsinn*) moeten we a priori aannemen.¹⁶ Onze kenvermogens, die dus tot op zekere hoogte overeenkomen met die van anderen, participeren in wat Kant noemt een 'vrij spel der kenvermogens': we thematiseren wat we zien door onze kenvermogens te laten samenwerken. Dat thematiseren doen we zelf, maar met kenvermogens die we met anderen delen. Zo kan een universaliteitsaanspraak worden gemaakt op het smaakoordeel dat volgt uit een proces dat we subjectief

⁹ Kant, §6, 212.

¹⁰ Crawford, 54.

¹¹ Kant, §8, 214.

¹² Crawford, 55.

¹³ Kant, §10, 220.

¹⁴ Kant, §22, 241.

¹⁵ Kant, §22, 241.

¹⁶ Pluhar, liv-lv.

zouden kunnen noemen. Aan een smaakoordeel kunnen we volgens Kant *subjectieve noodzakelijkheid* toekennen: ‘het smaakoordeel verwacht overeenstemming van iedereen; en een persoon die iets als mooi beschrijft, staat erop dat iedereen het object in kwestie *zou moeten* goedkeuren en met de rest meedoet het object als mooi te beschrijven’ (zijn cursieven).¹⁷

Belangrijk hier is te zien hoe Kant een onderscheid maakt tussen ‘aangenaam’, een persoon kan iets aangenaam vinden, en ‘mooi’: het eerste is een smaakoordeel van de zintuiglijke waarneming, het tweede van de reflectie. Ook is interessant dat schoonheid niet aan de aanwezigheid van geometrische vormen kan worden toegedicht, omdat we in een smaakoordeel doelmatigheid en niet louter de uitdrukking van een concept moeten zoeken. Kant ontkent dat schoonheid een begrip of een eigenschap is van objecten: we proberen met onze kenvermogens een doelmatigheid te vinden. Een smaakoordeel is dus geen kwestie van het aanwijzen van een specifieke eigenschap: het komt voort uit een vrij spel van de kenvermogens. Dat ‘spel’ zelf is subjectief, maar de kenvermogens delen we met anderen.

Zouden we dus volgens Kant regels kunnen opstellen waaruit we kunnen afleiden of bewijzen of specifieke objecten schoonheid kennen? Nee, want, als er al sprake is van de toepassing van regels, dan doet de aard van die regels niet terzake voor het smaakoordeel. Er zijn andere eisen, zoals belangeloosheid van de beoordelaar en diens bereidheid tot het claimen van universaliteit. De toepassing van een bepaalde regel bij het construeren van een object geeft geen garantie dat beschouwing van dat object tot een bepaald smaakoordeel zal leiden: het is uiteindelijk het vrije spel der kenvermogens waaruit een smaakoordeel tot stand komt.

III

In het begin van deze scriptie gaf ik drie voorbeelden van objectieve noties met betrekking tot wat mooi is: achtereenvolgens in een consumentenproduct, in het grafische vak en in het schrijven van literaire werken. We zagen dat Kant schoonheid niet tot concepten wil reduceren. Frank Sibley neemt dat standpunt in ieder geval niet aan, en overweegt in zijn paper “Objectivity and Aesthetics” het bestaan van esthetische ‘eigenschappen’, en daarmee min of meer de objectiviteit van schoonheidsoordelen, aannemelijk maken. Hij beschrijft zijn aanpak in dit artikel zelf als ‘giving aesthetic “properties” a trial run’.¹⁸ Sibley stelt dus niet, zoals Kant, eisen aan het smaakoordeel, hij wil onderzoeken hoe normen aan smaakoordelen eruit zouden kunnen zien als ze zouden bestaan.

Esthetische beschrijvingen zijn volgens Frank Sibley niet alleen ‘karakterisering [van dingen] als bijvoorbeeld “elegant” of “ontroerend”, maar ook langere opmerkingen van critici van hetzelfde soort’ en daarnaast rekent hij ook metaforische omschrijvingen.¹⁹ In een ander artikel, “Aesthetic Concepts”, noemt hij voorbeelden van dit soort metaforische omschrijvingen: ‘dynamisch’ en ‘gebalanceerd’ zijn buiten de context van smaakoordelen geen esthetische termen.²⁰ Sibley merkt op dat er een onderscheid is tussen ‘adequaat’ en ‘waar’, wanneer we het hebben over schoonheidsoordelen, en dat de metaforische omschrijvingen waar hij het over heeft geen mate van waarheid, maar een mate van adequaatheid beschrijven. De vraag naar objectiviteit van schoonheidsoordelen is volgens Sibley de vraag of een karakterisering van een ding als ‘elegant’ een feit kan worden genoemd: een feit dat als waar of onwaar kan worden genoemd, waarover je het wel of niet bij het juiste eind kunt hebben of waarvan je kunt zeggen dat het een ‘adequate’ omschrijving is.

Sibley beschrijft de verwarring rondom het woord ‘eigenschap’ (property) wanneer gebruikt met betrekking tot schoonheidsoordelen. Zo is er de discussie over de vraag of iets waaraan we op een bepaalde manier esthetische termen toekennen, bijvoorbeeld ‘elegant’, de bijbehorende eigenschap, ‘elegantie’, heeft.

¹⁷ Kant, §22, 237.

¹⁸ Sibley, 53.

¹⁹ Sibley 1968, 31.

²⁰ Sibley 1959, 422.

Een alternatief voor het gebruik van ‘eigenschap’, is een formulering in de trant van ‘object X kan Y zijn’, waarbij Y iets esthetisch beschrijft, bijvoorbeeld ‘het meisje is mooi’, op dezelfde manier als wanneer X iets dat niet per se als esthetisch wordt beschouwd zou beschrijven, bijvoorbeeld ‘het meisje is 1.78m lang’. We vragen ons dus af of we op dezelfde manier kunnen zeggen ‘ze is mooi’ als ‘ze is 1.78m lang’. Het verschil moge duidelijk zijn: de lengte van 1.78m kunnen we middels een meetlat objectief nagaan, we kunnen dus nagaan of de zin waar of onwaar is, maar geldt dat ook voor de schoonheid? Kunnen we met betrekking tot schoonheid ‘meten’ om na te gaan of een smaakoordeel waar of onwaar is?

Om het probleem te verduidelijken, vergelijkt Sibley esthetische beschrijvingen met kleurwoorden. Sibley vindt het interessant dat men van toewijzingen als ‘is rood’ lijkt te accepteren dat die objectief zijn, en van toewijzingen als ‘is elegant’ niet.²¹ Want waarom wordt wel toegegeven dat een bepaalde kleur een eigenschap is, terwijl dat van een esthetische omschrijving wordt ontkend? Sibley stelt dat we ons moeten afvragen op welke manieren we “eigenschap” in de taal gebruiken en wat de relevantie van “eigenschap” is ten opzichte van het debat omtrent objectiviteit.²²

Van esthetische termen wil men objectiviteit, volgens Sibley, alleen erkennen als er enige vorm van bewijs wordt geleverd, bijvoorbeeld een procedure om vast te kunnen stellen of een uitspraak met esthetische term (‘X is elegant’) waar of onwaar is. Zo’n procedure zou bij herhaling tot dezelfde uitkomst moeten leiden, los van op welke X hij wordt toegepast. Naast enige vorm van bewijs, vereist men voor het accepteren van objectiviteit ook dat er sprake is van overeenstemming. We moeten ons volgens Sibley afvragen of deze twee eisen niet veel te streng zijn.²³ Moet bijvoorbeeld, om te kunnen accepteren dat een esthetische term objectief is, overeenstemming bestaan tussen *alle* mensen? Een hypothetisch geval, want achterhalen wat *iedereen* mooi vindt, is een onmogelijke opgave. Sibley suggereert dat sceptici misschien het gebrek aan overeenstemming over esthetische termen overdrijven: zijn we het er inderdaad zo weinig over eens wat we bedoelen met een woord als ‘elegant’? Tot slot noemt Sibley ook dat wie om bewijs voor objectiviteit van esthetische termen vraagt, misschien wel naar het ‘verkeerde soort’ bewijs op zoek is.²⁴ De sceptici komen niet met voorwaarden waaraan zo’n bewijs zou moeten voldoen, dat is namelijk zeer onduidelijk.

Esthetische beschrijvingen, schrijft Sibley, verschillen van kleurwoorden. In de zinnen ‘deze pen is mooi’ en ‘deze pen is groen’ wijzen we respectievelijk een esthetische beschrijving en een kleurwoord toe aan een object, maar het is duidelijk dat het hier deels een ander soort toewijzing betreft. De typering ‘elegant’ kan worden toegewezen op basis van vele verschillende elementen, vaak meerdere tegelijk bovendien: vorm, verhoudingen, zelfs kleur. In contrast, er is maar één element dat ‘veroorzaakt’ dat een bepaald ding de omschrijving ‘is groen’ krijgt toegewezen, namelijk dat het groen is. Iemand die esthetische kwaliteiten in een ding wil waarnemen, zal het daarvoor in veel gevallen aandachtig moeten bestuderen, en moeten proberen elementen te herkennen die elegantie teweegbrengen: dat kan één eigenschap zijn of een veelheid aan eigenschappen. Voor kleuren geldt zoiets volgens Sibley niet: ‘we “zien ze gewoon”, of niet’²⁵ We hoeven er dus niet lang over te discussiëren of een object aandachtig te bestuderen, in ieder geval niet op de manier die bij het geven van een esthetische omschrijving onvermijdbaar is.

Naast dit verschil is er ook een duidelijke overeenkomst tussen kleurwoorden en esthetische termen, namelijk dat groen-zijn en elegant-zijn beide kunnen worden ondersteund door een overlap in overeenstemming tussen verschillende (groepen) personen over wat we precies met een term bedoelen. We zouden een lijst met voorwaarden kunnen maken waaraan in ieder geval moet worden voldaan om te kunnen spreken van groen-zijn. Zo’n verzameling voorwaarden noemt hij ‘ultiem bewijs’:

²¹ Sibley 1968, 33.

²² Sibley 1968, 33.

²³ Sibley 1968, 34.

²⁴ Sibley 1968, 35.

²⁵ Sibley 1968, 36.

By ultimate proof I refer to that complex set of conditions which specify those agreements in discrimination which ramify beyond the present moment and which settle that a thing is really red, or blue, *and* that people are not colour-blind. (Sibley 1968, 37)

Zo'n lijst van voorwaarden of 'ultiem bewijs' kan worden opgesteld voor zowel groen-zijn als elegant-zijn. Naast overeenstemming tussen personen over het adequaat gebruik van een esthetische term, is het ook van belang dat de personen tussen wie de overeenstemming plaatsvindt voldoende in staat zijn te oordelen. In het geval van kleurwoorden is het bijvoorbeeld belangrijk dat ze niet kleurenblind zijn, maar ook dat ze zich in een ruimte bevinden waar de lichtomstandigheden in orde zijn.

Een ultiem bewijs voor esthetische termen kan in principe uitgaan van soortgelijke eisen, maar het opstellen van de lijst van voorwaarden is nog lastiger. Er zijn namelijk veel meer zaken die invloed kunnen hebben op het adequaat gebruiken van een esthetische term, dan zaken die invloed hebben op het adequaat gebruiken van een kleurwoord. Om de kleur rood te herkennen, moeten we weliswaar enige kennis hebben over wat in onze wereld gebruikelijk is met 'rood' aan te duiden, maar dat is niet zo complex als de kennis die nodig is voor het herkennen van een mooie literaire tekst: we moeten daarvoor bijvoorbeeld inschatten of de romanpersonages authentiek overkomen.

In zijn tekst laat Sibley zien dat onenigheid over het adequaat gebruiken van esthetische beschrijvingen op allerlei manieren kan ontstaan. Wie bijvoorbeeld de elementen die maken dat het adequaat is een specifieke esthetische beschrijving toe te passen niet als zodanig herkent, of zich niet voldoende openstelt om deze elementen te herkennen, kan het met anderen oneens zijn over of een bepaalde esthetische beschrijving passend is. Sibley stelt dus dat er een inspanning benodigd is om te kunnen bepalen over een esthetische term bij een object past, namelijk het nauwkeurig bestuderen van het object waarop de term moet worden toegepast. Voor het toepassen van een kleurwoord is niet zo'n grote inspanning nodig als voor het juist toepassen van een esthetische term, maar, argumenteert Sibley, zelfs al zou het zien van kleuren een zeer ingewikkeld proces zijn afhankelijk van moment van de dag, leeftijd en wat niet al – het zou de objectiviteit van kleurwoorden niet bedreigen.²⁶ De onenigheid over het juist gebruiken van een esthetische term kan uit de weg worden genomen wanneer de benodigde inspanning kleiner wordt gemaakt. De inspanning benodigd om een esthetische term juist te gebruiken maken we kleiner op allerlei manieren: door simpelweg ouder te worden, maar ook door recensies te lezen of ons in een culturele context in te lezen. Het consumeren van cultuur vereist niet per se zo'n gedegen voorbereiding, we kunnen kunstwerken tot ons nemen onder invloed van elke mate van voorbereiding. Echter, als we streven naar het zo adequaat mogelijk begrijpen en beoordelen is een inspanning nodig.

Sibley concludeert dat we 'niet alle objectiviteitsclaims hoeven te verwerpen', omdat we erin slagen esthetische termen in ieder geval voor een deel als eigenschappen te gebruiken.²⁷ Daarvoor vereist hij wel een inspanning. Die eis maakt het onmogelijk snel te controleren regels te beschouwen als de zaken die verantwoordelijk zijn voor schoonheid: het toepassen van esthetische beschrijvingen die verder gaan dan alleen kleurwoorden en te maken hebben met het beoordelen van kunst, is dus mogelijk, maar inspannend.

IV

In het nu volgende deel zal ik beargumenteren dat we niet objectief kunnen oordelen over kunst, aan de hand van teksten van Edmund Burke, Michaël Zeeman en Roger Scruton. Burke laat in zijn essay zien dat schoonheid in algemene zin niet wordt bepaald door objectief te bepalen eigenschappen als proportie. Ik bespreek die argumentatie hieronder. Vervolgens bespreek ik kort een essay van cultuurcriticus Michaël Zeeman, die stelt dat het voor het beoordelen van culturele uitingen zoals literatuur van groot belang is op de hoogte te zijn van de culturele context waarin het werk zich bevindt. Tot slot zal ik de argumenten die

²⁶ Sibley 1968, 39.

²⁷ Sibley 1968, 53.

Roger Scruton noemt tegen de objectiviteit van schoonheidsclaims bespreken en de tegenvoorbeelden die hij daarbij geeft kritisch bekijken.

Edmund Burke is net als Hume een empirist en beschouwt de zintuiglijke ervaring als bron van kennis. In *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful* onderzoekt hij waaruit het schone bestaat. Een definitie die hij daarvan aan het begin van zijn onderzoek geeft is de volgende: 'met schoonheid bedoel ik, die kwaliteit(en) in lichamen waardoor ze liefde veroorzaken, of een passie die daarop lijkt'.²⁸ Burke neemt dus evenals Hume aan dat bepaalde eigenschappen in een object een schoonheidsemotie kunnen veroorzaken bij de persoon die dit object beschouwt: het toeschrijven van een esthetische kwaliteit gebeurt op basis van die schoonheidsemotie.²⁹ Dit zijn eigenschappen die een persoon kan herkennen door er voor open te staan: we zouden het subjectieve eigenschappen in objecten kunnen noemen. In zijn werk bekritiseert Burke het idee dat objectieve eigenschappen in objecten, zoals proportie, schoonheid veroorzaken, omdat die geen emotie of passie in de toeschouwer veroorzaken.

Eén eigenschap die vaak maakt dat men van schoonheid spreekt, is het bestaan van een zekere proportie of verhouding. In het voorbeeld over grafisch ontwerp, waarmee ik deze scriptie begon, is dat ook het geval: aan verhoudingen tussen de delen van een pagina wordt relevantie voor schoonheid toegedicht.

Burke heeft bij de rol van proportie als criterium voor het spreken van schoonheid zijn twijfels. Hij merkt op dat proportie een eigenschap is die bijdraagt aan gemak (*convenience*), zoals ook andere eigenschappen die met overzichtelijkheid te maken hebben dat doen.³⁰ Het is volgens hem daarom een eigenschap die inspeelt op de rede en niet zozeer op de zintuigen of fantasie. En een eigenschap die inspeelt op de rede, kan niet een eigenschap zijn die maakt dat we iets mooi vinden. Iets mooi vinden is volgens Burke namelijk geen activiteit van de rede, maar is te vergelijken met bijvoorbeeld iets warm vinden. Wie de dag met een koude douche begint, hoeft niet lang na te denken om deze temperatuur te voelen: het is een 'directe', zintuiglijke ervaring.

Proportie, zegt Burke, is de maat van relatieve hoeveelheid. Dat wil zeggen, een proportionele hoeveelheid is een hoeveelheid die in een relatie staat met een andere, grotere hoeveelheid. Neem bijvoorbeeld een hele kop rijst in relatie met een hele kop water (relatie 1:1) of, in grafisch ontwerp, op een pagina is eenderde van die pagina witruimte, de rest tekst (relatie 1:3). Wat precies de verhouding rijst is ten opzichte van water heeft te maken met het kookpunt van water en de kooktijd. Variatie kan de smaak van het eten variëren, maar een groot deel ervan zouden we een scheikundig proces kunnen noemen. Wat in een pagina-ontwerp precies de hoeveelheid witruimte is ten opzichte van de tekst, wordt ook vaak met getalsverhoudingen bepaald, we zouden kunnen zeggen dat het daar mooier van wordt, of laten we 'aangenamer' zeggen. Een getal toepassen en de pagina ziet er aangenamer uit: dat klinkt als magie, maar het is niet meer dan logisch, zegt Burke. 'Het is evident dat ieder deel dat je verkrijgt binnen hetzelfde deelproces een bepaalde relatie heeft tot het geheel'.³¹ Dergelijke relaties kunnen worden opgemeten, en er kunnen wiskundige formules op worden losgelaten. We kunnen vaststellen dat een deel bijvoorbeeld een-vierde, een-vijfde of de helft van het geheel vormt. Maar, moeten we volgens Burke vaststellen, deze relaties zijn 'indifferent to the mind' en 'schoonheid is geen idee dat aan metingen toebehoort, en heeft niets met berekeningen en geometrie te maken.' Een object mooi vinden, betoogt Burke, is niet iets dat we doen door onze aandacht er lang op te vestigen, we hebben er 'geen hulp van onze rede bij nodig' en ook onze wil wordt er buiten gehouden.³² Reflectie, dat later bij Kant een belangrijke rol speelt, is dus bij Burke expliciet

²⁸ Burke, 81.

²⁹ van Gerwen, 45.

³⁰ Burke, 83.

³¹ Burke, 84.

³² Burke, 84.

geen onderdeel van het smaakoordeel-proces. We zullen ons hier niet richten op dit onderscheid tussen Kant en Burke.

Om te laten zien dat het idee klopt dat schoonheid niet aan proportie kan worden toegedicht, onderzoekt Burke het dierenrijk en de natuur. Want als schoonheid aan proportie toebehoort, zouden in het dierenrijk en de mooie natuur proportionele verhoudingen aangetroffen moeten kunnen worden.

Burke noemt de zwaan als voorbeeld, wiens nek vrij lang is in verhouding met de rest van zijn lichaam. De zwaan wordt vaak beschouwd als een mooi dier, dus kunnen we zeggen dat diens verhouding als mooi kan worden getypeerd? Dat moeten we volgens Burke toegeven. Maar als we vervolgens naar de pauw kijken, een dier dat ook vaak beschouwd wordt als mooi, zien we een totaal andere verhouding. Onder de dieren zijn er oneindig veel verschillende verhoudingen, en daarnaast ook veel dieren die als zeer mooi worden beschouwd. Net zoiets geldt voor kleuren: er zijn hele mooie dieren met maar één kleur, dieren met alle kleuren van de regenboog en onder alle andere dieren zijn er vele gradaties van hoeveelheid en type kleur. Er zijn dieren die we heel mooi vinden onder de dieren met één kleur, die met twee of meer verschillende kleuren en die met alle kleuren. We moeten wel concluderen dat proportie en kleur niet de oorzaak van schoonheid is bij dieren.³³

Proportie is aanwezig in veel objecten die we ‘mooi’ noemen, maar niet per se omdat het een eigenschap van een object is die verantwoordelijk is voor haar schoonheid. Proportie is in schone objecten aanwezig omdat het in algemene zin in onze wereld aanwezig is, zo stelt Burke.³⁴ Proportie kan worden gevonden in objecten zonder dat er sprake is van schoonheid, en schoonheid kan ook aan andere eigenschappen dan proportie worden toegewezen: schoonheid en proportie zijn dus geen ‘ideeën van dezelfde aard’;³⁵ als termen opereren ze niet op hetzelfde niveau. Er is niet zoiets als een schaal met aan de ene kant schoonheid en aan de andere kant disproportie, of aan de ene kant ‘niet-schoonheid’ en aan de andere kant proportie. Burke stelt dat iets anders het tegenovergestelde van schoonheid is: lelijkheid.

Burke bekritiseert helder het gemak waarmee we proportie, iets dat objectief en vaak vrij eenvoudig aan te wijzen is, voor schoonheid verantwoordelijk wordt gehouden. Met zijn voorbeelden is het duidelijker geworden dat het beoordelen van schoonheid geen kwestie is van het volgen van regels.

Om beter te laten zien dat het geen objectief vast te stellen zaken zijn die belangrijk zijn voor wat we mooi vinden, zullen we nu kijken naar wat dan wel van belang is bij het beoordelen van schoonheid.

Cultuurcriticus Michaël Zeeman beschrijft in zijn essay “Met twee maten” dat kennis van een specifieke cultuur een sterke invloed kan hebben op iemands oordeel over een kunstwerk uit die cultuur. Wat hij zich in deze tekst afvraagt is, iets ingekort: ‘kunnen wij (...) een belangwekkende, diepzinnige en verdedigbare uitspraak doen over kunstwerken van buiten onze traditie?’³⁶

Op het eerste gezicht zouden we misschien geneigd die vraag met ‘ja’ te beantwoorden, door te spreken van een smeltkroes van culturen. Zeeman beredeneert dat iets dergelijks er misschien wel niet is. Er is sprake van wat hij ‘cultureel separatisme’ noemt, een sterkere variant van begrippen als multiculturalisme of culturele diversiteit. In Amerika bijvoorbeeld, bekend als culturele smeltkroes, kunnen we in boekhandels de Amerikaanse literatuur zien versplinteren tot steeds meer subgenres, waarbij Engels-Amerikaanse literatuur maar een klein onderdeel is.

Cultuur en de beoordeling daarvan is volgens Zeeman sterk van context afhankelijk. Om kunst adequaat te kunnen beoordelen, moeten we het in context ten opzichte van eerder gemaakte kunst kunnen plaatsen. Kunstwerken, schrijft Zeeman, zijn ‘in gesprek met alle kunstwerken die eraan voorafgingen.’³⁷ In

³³ Burke, 86.

³⁴ Burke, 94.

³⁵ Burke, 94.

³⁶ Zeeman, 348.

³⁷ Zeeman, 350.

het geval van literatuur is dus voor een juist oordeel over een specifiek boek, ook kennis benodigd van de boeken waaraan het refereert en waarnaar het verwijst. Dat is geen eenvoudige opgave, want wie niet bekend is met een werk waarnaar wordt verwezen, kan doorlezen en de referentie missen, zonder dat zelf door te hebben. En ook wie denkt een referentie tegen te komen, kan het bij het onjuiste eind hebben. Misschien bedoelde de schrijver wel helemaal niet te refereren. Maar zelfs wanneer referentie aan eerdere werken niet of onterecht herkend wordt, spreekt het voor zich dat de hoeveelheid en aard van eerder gelezen literatuur invloed heeft op het 'begrijpen' van een boek. En daarmee op de beoordeling ervan, aangenomen dat een goed begrip van een boek daarvoor van belang is, zoals Zeeman stelt. Het 'gesprek' dat Zeeman noemt is misschien wat overdreven, maar het belang van eerdere werken bij de beoordeling van huidige werken moeten we zeker niet onderschatten.

En dat niet alleen: ook culturele context kan beïnvloeden hoe we over kunst denken, want verwijzingen naar gebruiken in een bepaalde cultuur kunnen alleen worden opgepikt door lezers die met deze gebruiken of cultuur voldoende bekend zijn. In de Chinese cultuur speelt het overhandigen van een rode envelop een grote rol. Bij onder meer trouwerijen en Chinees nieuwjaar overhandigen vrienden en familie elkaar op deze manier, ter ondersteuning van hun levensgeluk, substantiële geldbedragen. Wie in een boek gesitueerd in China leest dat de hoofdpersoon aan zijn broer een rode envelop met onbekende inhoud overhandigt, zal zich deze situatie zonder meer kunnen inbeelden. In deze inbeelding zal de kleur rood misschien niet eens terugkomen, de lezer zou dat als onbelangrijk detail kunnen beschouwen, en de inhoud van de envelop blijft onbekend. Echter, een lezer die bekend is met het Chinese gebruik 'een rode envelop overhandigen', beeldt zich de envelop en de kleur rood in, en zal bovendien begrijpen dat er een geldbedrag werd overhandigd. Het begrijpen van de passage verschilt dus tussen een persoon die het leest zonder deze specifieke culturele kennis en een persoon die het leest met die kennis. Ook zal het begrip van iemand die de passage leest zonder ooit in China te zijn geweest en het vervolgens na een bezoek aan het land opnieuw leest, veranderen. Deze persoon leest het de tweede keer 'met andere, geïnformeerde ogen'.³⁸ Iets dergelijks schrijft Zeeman als recensent zeer regelmatig te hebben meegemaakt, bijvoorbeeld toen hij jaren na het zeer positief beoordelen van een boek van Salman Rushdie diens geboorteland India bezocht, en vaststelde dat hetgeen hij bij eerste lezing voor een mooi beeld had gehouden een cliché moest zijn geweest. Het verschil tussen wat een cliché is en wat een mooi beeld is, kunnen we steeds beter beoordelen naarmate we meer ervaring hebben, lijkt Zeeman te willen zeggen. 'We zijn incompetent beoordelaars, we hebben hoeveel we ook gelezen, beluisterd of gezien hebben, altijd te weinig gelezen, gehoord of gezien.'³⁹

Roger Scruton bespreekt in *Beauty* drie redenen waarom schoonheidsoordelen niet objectief kunnen worden genoemd. De eerste betreft culturele geschiedenis, dat wil zeggen, die dingen waar iemand bekend mee is omdat hij in een specifieke cultuur is opgegroeid, kunnen veranderen hoe iemand oordeelt over specifieke kunst. Dit doet denken aan Zeemans argument. Scruton merkt op dat het feit dat er verschillen tussen culturen bestaan, niet automatisch betekent dat er geen overeenkomsten bestaan tussen die culturen. Natuurlijk zijn er naast verschillen ook overeenkomsten tussen culturen. Is het niet zo dat die onze kans op een adequaat schoonheidsoordeel juist kunnen vergroten? Daarnaast zegt hij dat het bovendien niet zou impliceren dat zulke verschillen, als ze zouden bestaan, geen onderdeel van onze menselijke aard zijn.⁴⁰

Ten tweede is er in een schoonheidsoordeel volgens Scruton geen logische gevolgtrekking tussen premissen en conclusie. Dit is precies wat Sibley's lijst van voorwaarden voor een ultiem bewijs problematisch maakt: het staat iemand altijd vrij staat het niet eens te zijn met een schoonheidsoordeel. Een afwijkende mening over hetzelfde object kan een smaakoordeel zo aan het wankelen brengen. In

³⁸ Zeeman, 354.

³⁹ Zeeman, 355.

⁴⁰ Scruton, 119.

wetenschappelijk onderzoek is meer nodig om een zelfde soort wankeling teweeg te brengen: nieuw onderzoek, en dat kost veel tijd.⁴¹

Een derde reden die Scruton aanhaalt is dat het objectiveren van schoonheidsoordelen potentiëel een bedreiging vormt voor datgene waar het nastreven van schoonheid vaak voor is bedoeld:

(...) originality and the challenging of orthodoxies are fundamental to the aesthetic enterprise, an element of freedom is built into the pursuit of beauty, whether the minimal beauty of everyday arrangements, or the higher beauties of art. (Scruton, 119).

Het nastreven van schoonheid, lijkt Scruton te willen zeggen, veronderstelt een zekere vrijheid. Het bestrijden van wat conventioneel is hoort heel erg bij het streven naar schoonheid, en dat staat haaks op het objectiveren van wat schoonheid is. Wanneer iets dat we als mooi beschouwen lijkt te voldoen aan een objectieve verzameling regels, kan er naast dit voldoen aan regels ook een subjectieve, vrije omgang met die regels worden geconstateerd. Scruton noemt Bach's *Das wohltemperierte Klavier* en het Parthenon: beide voldoen perfect aan een objectieve verzameling regels, maar dat is niet de reden van hun volmaaktheid: die zit in de creatieve omgang met die regels.⁴² Die creatieve omgang is het werk van de kunstenaar: in deze voorbeelden respectievelijk de componist en de architect.

V

Laten we terugkijken naar de in de inleiding gestelde vraag: is schoonheid zodanig dat we een verzameling regels kunnen definiëren die maken dat een object 'mooi' is, en zouden we dan dus op een objectieve manier over kunst kunnen oordelen?

Objectieve eigenschappen als proportie werden al door Burke geridiculiseerd: hij betoogt dat ze weliswaar zouden kunnen helpen bij het toeschrijven van eigenschappen als 'correct', maar die hebben niets met schoonheid te maken.

We zagen dat volgens Kant geen smaakoordeel kan worden opgehangen aan een concept zoals een geometrische vorm: smaakoordelen zijn reflectief en die reflectie bestaat in een vrij spel der kenvermogens. Reflectie wordt ook door Sibley zeer belangrijk geacht: er lijkt weliswaar een zekere overeenstemming tussen wat we bedoelen met esthetische beschrijvingen als 'X is elegant', maar die is niet zo gemakkelijk te bereiken als overeenstemming over het gebruik van kleurwoorden: er is veel meer inspanning voor nodig.

Met meer inspanning kan een reflectief oordeel kan adequater worden. Dat zagen we ook bij Zeeman: naarmate de beoordeler meer kennis heeft van de culturele en kunsthistorische context waarin een werk is verschenen kan zijn smaakoordeel anders en mogelijk beter worden. Het verkrijgen van die kennis, zien we in zijn voorbeelden, is een ingewikkeld proces, en het is bovendien niet altijd duidelijk in hoeverre we over de juiste kennis beschikken. Zoals Sibley in zijn tekst beargumenteert en de voorbeelden bij de tekst van Zeeman in feite laten zien, is het vinden van een "ultiem" bewijs voor het adequaat gebruiken van esthetische termen een inspannende opgave.

Een smaakoordeel berust niet op eenvoudig vast te stellen objectieve regels, maar vereist inspanning en zelfs met die inspanning is het nog maar de vraag of we wel voldoende achtergrondinformatie hebben om tot een adequaat smaakoordeel te komen.

⁴¹ Scuton, 118.

⁴² Scruton, 121.

Literatuur

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Oxford World's Classics). Oxford: Oxford Paperbacks, 1990.

Crawford, Donald W.. "Kant". In: *The Routledge Companion to Aesthetics*. Onder redactie van Berys Gaut en Dominic McIver Lopes. London/New York: Routledge, 2001. Digitale editie gepubliceerd in de Taylor & Francis e-Library, 2005 .

Gerwen, Rob van. *Kennis in Schoonheid: een inleiding in de moderne esthetica*. Meppel/Amsterdam: Boom, 1992.

Kant, Immanuel. *Critique of Judgment*. Vertaling en ingeleid door: Werner S. Pluhar. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company. 1987.

Lyas, Colin. "Sibley". In: *The Routledge Companion to Aesthetics*. Onder redactie van Berys Gaut en Dominic McIver Lopes. London/New York: Routledge, 2001. pp. 131-142. Digitale editie gepubliceerd in de Taylor & Francis e-Library, 2005.

Pluhar, Werner S. "Translator's Introduction". In: *Critique of Judgment*, vertaald door Werner S. Pluhar. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company. 1987.

Polti, Georges. *The thirty-six dramatic situations*. Uit het Frans vertaald door Lucile Ray. Franklin, Ohio: J.K. Reeve, 1921.

Scruton, Roger. *Beauty*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Sibley, F.N. "Objectivity and Aesthetics". In: *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, Vol 42. Blackwell Publishing, 1968. pp 31-54.

— "Aesthetic Concepts". In: *The Philosophical Review*, Vol 68, No 4. Durham: Duke University Press, 1959. pp 421-450.

Werde, Bill. "We've Got Algorithm, but How About Soul?" Gepubliceerd op 21 maart 2004. URL: <http://www.nytimes.com/2004/03/21/weekinreview/21werd.html> Geraadpleegd op 18 juli 2012.

Zeeman, Michaël. "Met twee maten: de kunstkritiek en de culturele diversiteit." In: *Michaël Zeeman: Aan mijn voormalig vaderland*. Onder redactie van Maarten Asscher, Maarten Doorman en Willem Otterspeer. Amsterdam: De Bezige Bij, 2011. pp 343-358.