

De jazz van de moderne ervaring

Over cultuurvernieuwing, plezier en belevingswaarde

Samenvatting

Deze studie keert zich tegen de tendens van beleidsmakers om cultuurparticipatie voorrang te geven ten koste van cultuurvernieuwing. Weliswaar hebben veel avantgardistische stromingen, met name wanneer zij zich niet of in intellectueel-artistieke vanden en procedés van het modernisme associeerden, vernieuwing in een ongunstig daglicht gesteld, maar dat is nog geen reden aan innovatie minder belang te hechten. Vernieuwende kunstproducten kunnen wel degelijk een hoge belevingswaarde hebben en het publiek aanspreken.

De invloed van het modernisme is ongewild vergroot door de theorieën van Bourdieu en De Swaan, die 'legitieme' kunstreceptie vereenzelvigen met een gedistancieerde houding die vrij is van afzichten. Betwoord wordt dat die theorieën niet volkoren, omdat plezier en emoties tijden de receptie van kunst een grote rol spelen. Door de esthetisering van het dagelijks leven worden die aspecten ook steeds belangrijker.

Echter, niet alle vormen van plezier en *excitement* zouden tot het domein van de kunsten moeten worden gerekend. Ervaringen die gebaseerd zijn op verstrooide aandacht en comfort vallen erbuiten. De stelling wordt uitgewerkt dat cultuurvernieuwing het volstrekte tegendeel is van comfort en zelfgenoegzaamheid. Innovatieve kunst heeft dan ook de impliciete kritische functie comfortabele ervaringen te doorbreken. Ten slotte worden enige cultuurpolitieke implicaties van deze benadering besproken.

'To interpret is to impoverish, to deplete the world – in order to set up a shadow of "meanings" ...'
Susan Sontag

Inleiding

'Kijkcijfers liegen nooit,' zei Henk van Os enkele jaren terug in een aanval op het exclusivisme van het overheidsmaecennat. De directeur van het Rijksmu-

seum klaagde het avantgardisme aan en betreurde dat er zoveel overheidsgeld aan innovatie is besteed. 'Vernooedelijk is er nergens in een beschaafd land relatief zoveel geld besteed aan het continueren van avant-gardetjes op staatskosten. Dat is slecht voor de kwaliteit van de kunst en slecht voor de ontwikkeling van cultuurgoeed voor velen' (Van Os 1993, 51).

Deze stellingname wordt door vele beleidsmakers gedeeld. Zo stelde oud-minister d'Ancona dat het gat tussen de elite kunstenaar en het grote publiek moet worden gedicht. Al te veel nadruk op vernieuwing is 'niet in het belang van de samenleving, gevaarlijk voor het maatschappelijke draagvlak van cultuur en schadelijk voor de cultuur zelf' (d'Ancona 1993, 46).

Ook VVD-fractieleider Bolkestein keerde zich in een recente rede over het Nederlandse toneel af van cultuurvernieuwing.¹ Volgens hem is de niet-affluende vernieuwingsdrang afkomstig van de 'elite van cognoscenti', de specialisten die uitmaken waar de subsidies naartoe gaan. Die vernieuwingsdrang schrijft het publiek af. De meeste mensen houden er immers niet van, geschokt te worden. De theatermakers kunnen zijns inziens beter klassieke voorstellingen brengen waarvoor wel belangstelling bestaat.

In wetenschappelijke kringen staat cultuurvernieuwing eveneens onder verdinking. Zo stelt Hans Blokland – die in zijn dissertatie het belang van cultuurparticipatie opnieuw onder de aandacht heeft gebracht – dat de kloof tussen professionele kunstenaars en het lekenpubliek te groot is geworden. Met name deskundigen in kunstadviesraden hebben volgens hem daartoe bijgedragen. De kenners leggen bij hun beoordeeling te veel nadruk op 'vernieuwing' of 'originaliteit' en verlangen dat de kunstenaar sluitend onbetreden paden bewandelt. 'We zijn niet gebaat met een 'reservaatkunst', een kunst die nog

slechts met zichzelf in debat is en nog uitsluitend door een kleine groep van ingewijden begrepen kan worden' (Blokland 1994, 59).

Kortom, de mening dat het Nederlandse kunstbeleid het avantgardisme te veel tot uitgangspunt heeft genomen, lijkt grote ingang te hebben gevonden. Men verwijt moderne kunstenaars en kunsthoeders dat ze te weinig publieksgericht zijn en men neemt *en passant* afstand van het ideaal van cultuurvernieuwing.

In eerste instantie valt er wel wat te zeggen voor dat standpunt. In veel avantgardistische stromingen is vernieuwing een geforceerde en uit ten treure herhaalde methode geworden. Sommigen laten geen middel onbeproofd om het publiek het museum uit te jagen. Maar men kan moeilijk alle avantgardistische kunstelingen op een hoop gooien. Veel vernieuwers bieden kwalitatief werk dat erop wacht door een groter publiek bewonderd te worden.

Bovendien gaan de critici van vernieuwing eraan voorbij dat elk belangwekkend kunstwerk een innovatieve waarde heeft of heeft gehad. Zo is het Rijksmuseum een grote opslagplaats van oude nieuwigheden die in de loop der eeuwen zijn bijeengebracht. Ook de klassieke toneelwerken die Bolkestein graag opgevoerd ziet, hebben in hun onstaans-tijd veel beschouwers geprikkeld en uitgedaagd.²

Ten slotte lijken de genoemde critici te vergeten dat innovatieve ontwikkelingen zich niet alleen in de laboratoria van de 'hogere' kunst voordoen. Ook andere kunstwerelden, die van massacultuur en populmuziek, kennen experimenten en innovaties die door een groot publiek vaak de moeite waard worden gevonden, niet in de laatste plaats omdat ze aansluiten bij de directe belevingswereld. Het is geen toeval dat het geschoolde publiek steeds meer aandacht heeft voor die vernieuwingen en niet meer uitsluitend warm loopt voor het aanbod van de officiële, respectabele circuits.

Dat laatste noopt tot een kritiek op de invloedrijke theorie van Bourdieu en De Swaan, waarin kunstreceptie als een formeel en exclusief proces wordt omschreven, voorbehouden aan hoger opgeleiden. In dat proces zou voor plezier en emotionele overgave geen plaats zijn. Ik probeer aan te tonen dat kunstminnaars juist meer waarde aan plezier en aan de kwaliteit, ook in kringen van hoog opgeleiden, en dat de veronderstelde formele, afstandelijke

kunstreceptie door een 'esthetisering van het alledaagse leven' wordt ondermijnd. Het eerste deel van dit betoeg is daaraan gewijd.

Een tweede vraagstuk hangt daarmee samen. Liefhebbers van massacultuur hechten minder aan intellectuele uitleg en meer aan plezier. Maar is beleving van plezier wel zo'n geschikt criterium? Immers, de vele goedkope ervaringen die de massacultuur dagelijks voorschiet, zouden dan ook kunnen doorgaan voor kunst. Ik zal daarbij ingaan op Sci-tovsky's psychologische onderscheid tussen stimulus en comfort en meen dat op grond daarvan in ieder geval voldoende, een type plezier dat verwijkt van het kunstwerk verlang kan worden.

Een derde vraagstuk heeft betrekking op de kritische functie van vernieuwende kunst. Ik werk de stelling uit dat innovatieve kunst bestaat uit interventie-arbeid: het doorbreken van comfortabele ervaringen. Ook dit vraagstuk wordt geplaatst tegen de achtergrond van een opkomende esthetisering van het alledaagse leven.

De achterliggende gedachte is steeds dat vernieuwing en een hoge belevingswaarde elkaar niet onverenigbaar zijn. Het nieuwe, onbekende en het onvoorspelbare kunnen wel degelijk boeien, al zal men er vaak moeite voor moeten doen.

Distantie?

Volgens Bourdieu en De Swaan – gemakshalve stel ik de twee op één lijn – zijn esthetische voorkeuren in sterke mate gebonden aan de positie die kunstliefhebbers op de maatschappelijke ladder innemen. Vandaar de titel van De Swaans opstel *Kwaliteit is klasse*. De groep of laag die men boven zich heeft, vormt het referentiepunt van de goede smaak, de groep of laag die men onder zich heeft, zou de slechte smaak representeren. Kunstconsumptie staat dus in het teken van sociale distictie, het tonen van sociale meerwaarde.

Verder menen Bourdieu en De Swaan dat voor artistiek oordelen – beter gezegd voor het uitdrukking geven aan de goede smaak – een 'esthetische dispositie' of esthetisch onderscheidingsvermogen nodig is. Dat zou bij voorbeeld moeten blijken uit het belangeloze waarmemen, waarbij de voorstelling er minder toe doet dan de vormgeving. Zij die over dit vermogen beschikken, de hoger opgeleiden, wan-

serene zelfverheffing boven het banale of door onrecht toewijding te worden bedongen. De eis tot distantie zoals Bourdieu en De Swaan die stellen, is dan ook onredelijk. Absorptie is al helemaal niet het groteske lichamelijke plezier dat Bourdieu aan de lagere klassen toeschrijft. In zowat elk kunstgenre kunnen ongescholden een subtiel onderscheidingsvermogen ontwikkelen.

Het gaat er niet om dat emoties en aanvechtingen worden gedempt of dat men zich toelgt op een gedisciplineerd stilzwingen. Integendeel, voor een adequaat begrip van een kunstwerk, zeker voor een kunstwerk dat niet direct begrepen of herkend wordt, kan het nodig zijn de affecten volledig vrij te laten en zich open te stellen voor vreemde, onalledaagse tekens, beelden en geluiden. Men dient dus over het vermogen te beschikken conventies en gebruikelijke interpretaties ter discussie te stellen en zich in andere perspectieven in te leven. Toegegeven, absorptie zo opgevat is een bewuste strategie; ze is geworteld in belang, niet in afleiding.

Esthetisering van het dagelijks leven

De zienwijze van Bourdieu en De Swaan roept ook vragen op met betrekking tot de civisatie-theorie. Zoals opgemerkt stelt De Swaan in *Kwaliteit is klasse* dat de esthetische dispositie, de goede smaak van de hoger opgeleiden, een demping van affecten en impulsieve neigingen veronderstelt (maakt een zekere vrijdom van economische noodzaak). In al zijn aspecten demonstreert die levensinstelling een distantie tot degenen die wel door affect en materiële bezogne gedreven worden' (De Swaan 1985: 37). Volgens De Swaan is er een opvallende verwantschap tussen deze esthetische dispositie, de afstandelijke en formalistische intellectuele, en de gevestigde habitus van emotie-regulering zoals Elias die heeft beschreven.

Op zich is dat niet onjuist, maar of die afstandelijke emotie-regulering wel zo kenmerkend is voor de huidige samenleving is zeer de vraag. Formalisering heeft namelijk tegenwicht gekregen van een meer onbekommerd, op emoties gericht proces van informalisering. Het lijkt erop dat dit proces de troon van de gedistingeerde 'legitieme' kunst aan het wankelen heeft gebracht. Naarmate informele omgangsregels een grotere ingang vinden, hecht men minder

Deze opvatting lijkt recht te doen aan de vele ongecompliceerde luister-ervaringen die ieder mens heeft. Dat neemt niet weg dat velen het idee dat kunst er voor het plezier is, als te frivol van de hand zullen wijzen. Serieuzer muziek zou niet voor plezier zijn gemaakt. Maar als die muziek loutert en verrijkt, hoe anders dan door een gevoel van voldoende?

Met name cultuurservatieve auteurs als Bell kennen zich tegen de *funmorality* van de populatuur. De *eclypse of distance* die de populaire cultuur zou bewerkslijgen, is hem een doorn in het oog. De technieken van de nieuwe kunst – Bell doet daarbij niet zozeer op popmuziek, maar op film en televisie en ook op de avantgardistische schilderkunst – leiden ertoe dat de afstand tussen de kijker en de visuele ervaring verdwijnt. Het opschorten van deze distantie betekent volgens hem dat men de controle over de ervaring verliest; het vermogen terug te stappen en een dialoog met het getoonde te voeren. Het resultaat van deze psychologische blootstelling, vervolgt hij, is dat teder moment wordt gedramatiseerd en dat de spanningen koortsachtig worden opgevoerd. Na afloop zijn we echter verstoken van een oplossing of een verzoening; van de catharsis van het ritueel. Kortom, volgens Bell is er een voortdurende simulering en desoriëntatie, maar er is ook leegte nadat de 'psychedelische momenten' aan de kijkers voorbij zijn getrokken. De ordenende principes van ervaring en oordeel, zoals tijd, ruimte, chronologie en verhalvorm, hebben afgedaan.

Bellis these van de *eclypse of distance* lijkt me moeilijk houdbaar. Absorptie, het volledig opgaan in een esthetische ervaring (het zelfverlies dat in de westerse cultuur zo lang is gewantrouwd), kan namelijk zeer wel vertrekend werken. De mens die in het kunstwerk 'verzinkt', schort het vermogen tot oordelen tijdelijk op om het gezichtsveld van anderen te kunnen ervaren. Dat vereist een 'laten gaan', het laten varen van controle.⁷ In een meer beschouwend stadium dat op deze ervaringen volgt, kunnen de nieuw verworven indrukken en ontdekkingen weer tot verder onderzoek aanzetten. Zelfverlies en zelfbewuste reflectie zijn dus geen polen, maar vullen elkaar aan.

De ervaring van sublieme momenten berust dikwijls op 'gegrepen worden', op verrukking of op vervoering. Het sublieme heeft dus niet per se door

Een ander kritiekpunt op Bourdieu en De Swaan is dat de 'legitieme' smaak geen oog heeft voor 'minderwaardige' kunstgenres die desondanks een grote populariteit weten af te dwingen, ook in de landen van hoog opgeleiden. Popmuziek is daarvan een goed voorbeeld. Ondanks de vele banale en afstotende songs die populaire zenders de ether insturen, maar misschien dankzij de hoge belevingswaarde, weet popmuziek veel mensen die bekend zijn met de codes in de 'hoge' officiële kunstingen te binden. Binnen de pop-zingen zich regelmatig bepaalde genres of stijlen los die het predikaat 'serieus' krijgen toebedeeld en al snel het aandachtsveld van critici en andere kenners krijgen.⁴ In het *MRC Handelsblad* worden lezers uit de hogere lagen regelmatig geconfronteerd met beschouwingen over dichters en zangers uit de maatschappelijke ralefrand, zoals Tom Waits. Pop heeft kennelijk muzikale ontwikkelingen te bieden die een onderzoekend kunstliefhebber zullen aanspreken. Veel wijst erop dat popmuzici de schatten van zowel de klassieke traditie als de volksmuziek beter weten te benutten dan modernistische componisten.

Desondanks benadrukt René Boomkens dat het in de popmuziek niet gaat om intellectuele verdieping, maar om de liffelijke ervaring van het unieke moment.⁵ Hoewel deze zienwijze lang niet altijd opgaat – veel bands in de rhythm & blues-traditie bij voorbeeld bieden een code-gestoordheid die vaak tot analyse en onderzoek noopt – zullen veel luisteraars onderdaan snel in beslag worden genomen door de grote expressiviteit van popsongs. De stem van de zanger(es) brengt het publiek in vervoering of biedt simpelweg plezier. Boomkens verwijst hierbij naar de filosoof Barthes, die stelt dat de 'burgerlijke esthetica', door vaste interpretatiesjablonen te volgen of door ervaringen te reduceren tot codes, ons tegen het plezier van de muziek zelf immuniseert. Volgens Barthes zouden we niet zozeer de diepte-structuur dienen op te sporen, maar kunnen we beter op het 'oppervlak' van muziek, en met name de stem, reageren. Het plezier van het zingen, voor zover wel luisteraar als zanger, is niet zozeer danken aan de gebruikte noten of woorden, maar aan de kleur van de stem, de 'stoffelijkheid van het lichaam' erin. Zingen is lichamenlijk plezier, het heeft een directe, weldadige aantrekkingskracht (Boomkens 1994: 116; Barthes 1977).⁶

trouwen en onderdrukken impulsieve reacties op het kunstwerk. Om kunst op 'legitieme' wijze te beschouwen, zegt De Swaan, dient men behoedzaam te werk te gaan, affectieve aanvechtingen te dempen en toegewijde distantie te bewaren. Dit is niet weggelegd voor 'halfgeschoolden' en 'onontwikkelden' voor wie een kunstwerk iets moet uitdrukken, ergens op lijken of een maximeerbare emotie moet oproepen (De Swaan 1985: 27 e.v.; Bourdieu 1984: 41 e.v.).

Deze opvatting, die lange tijd gezagsvol is geweest, heeft ongewild het modernistische streven aangemoedigd om kunstwerken te beoordelen als autonome objecten, los van hun esthetische waarde. Al hebben modernistische experimenten expressief gezien weinig tot niets te bieden (de stapel bakstenen of het rijtje gisbranders in de museumzaal) en is enige representatie ver te zoeken (het onbeschilderde schilderij), de betellende vondsten zouden belangeloos en met distantie moeten worden onderzocht en beoordeeld. Formele en intellectuelistische maatstaven geven daarbij dikwijls de doorslag. Een mooi (en welhaast klassiek) voorbeeld van zo'n kunstvertoeg is Fuchs' beoordeeling van het *Zwarte vierkant* van Malewitsch. Hij acht dit schilderij een als kunstwerk vrij van de last van het verleden, een echt vrij en echt bevrijd schilderij (...) het is met geweld uit die oude, eerbiedwaardige bedding losgerukt. Zijn beslistie breuk met het verleden dat het heeft voortgebracht, het onomkeerbare maar optimistische en avontuurlijke afscheid van de moeder, dat is de grootheid van dit schilderij.³

Het is niet verwonderlijk dat velen dit soort mystificaties hebben bekranserd. Het modernisme lijkt gebukt te gaan onder een 'chronische zelfreflectie', een onophoudelijke zelfbevraging (zie Bevers 1993, hoofdstuk 7). Het esthetische vertoog verwijst alleen naar zichzelf en werpt met zijn stercle en abstracte intellectualisme de nodige drempels op. Van der Tas wijst er dan ook op dat de beleving van kunst te lijden kan hebben onder de dwang van niet-artistische maatstaven en conventies, zoals de eis dat kunst een bijdrage dient te leveren aan een filosofisch debat. 'Minimal art, radicale vormen van conceptuele kunst en het strenge modernisme in de architectuur zijn kunstuitingen waarin vormdwang de beleving nadellig kan beïnvloeden' (Van der Tas 1994: 68).

waarde aan de distantie die in de 'hoge kunsten' wordt verondersteld. Kunstminnaars, juist in vele deelpubliceën met hoge opleiding, articuleren zich lossener en vrijer, zonder de veelzijdige regels van het esthetische onderscheidingsvermogen altijd in acht te nemen. Het keurslijf van intellectuele zelfbevatting wordt minder dwingend, de omslachtige weg van de modernistische uitlegkunde wordt vermeden.

Laten we nader ingaan op informalisering. Dit proces bestaat volgens Wouters uit een bewuste poging meer aandacht te geven aan primaire impulsen en emoties. Het 'boven krijgen' van een verstopt gevoelstevan wordt meer en meer noodzakelijk geacht om tot zelfkennis en psychische gezondheid te komen. Informalisering bewerkstelligt een emancipatie van de emotie: meer waardering voor spontane gevoelens (Wouters 1990, 100).

Wouters wijst erop dat met het afnemen van hiërarchische verhoudingen mensen in hun onderlinge prestigestijfheid meer oog krijgen voor individuele kwaliteiten. Ook de toename van welvaart heeft de vastheid in de omgangsvormen verminderd, waardoor de smaak- en statusonzekerheid is toegenomen. De enorme hoeveelheid variaties in levensstijlen en de intensiteit waarmee deze levensstijlen verdedigd worden, getuigen daarvan.

Een ander aspect van informalisering, vervolgt Wouters, is dat de antennes voor zowel toemaderings- als mijdinggedrag verfijnd zijn, wat gepaard gaat met een groeiende aandacht voor het lichaam en een groeiend bewustzijn van de erotische aspecten in de onderlinge omgang. Dat leidt tot een 'eroticisering van het alledaagse leven': 'Erotische toespelingen zijn frequenter, wederzijds, openhaarder en subtieler geworden. Zij variëren van speelse en onverplichtende vormen tot directe holmakerij (Wouters 1990, 165). Omgangsvormen die voorheen als onbehoorlijk werden ervaren, raken in toenemende mate geaccepteerd. Mensen zoeken steeds meer opwindende en verleidelijke situaties op die ze eerder probeerden te ontlopen of hadden verdrongen.' Uitdagen, provoceren, het overwinnen van angst en het opzoeken van grenzen is een geliefd soort van sport geworden die zich ook voordoet in het rijk van de verbeelding en amusement' (Wouters 1990, 166). Vele vormen van moderne stimulering staan in het teken van deze *quest for excitement*: van bergbe-

klimmen en verre reizen tot drugs en dansen op *hour*.

Wouters gaat niet in op de gevolgen van dit informaliseringsproces voor de beleving van kunst. Maar is het niet logisch te veronderstellen dat het ook tot een 'esthetisering van het alledaagse leven' heeft geleid? De toegenomen onderlinge prestigestijfheid en de smaakonzekerheid zetten immers aan tot het zoeken van een eigen stijl en identiteit waarmee men zich kan onderscheiden van anderen.⁹ Mensen zijn zich ervan bewust dat ze niet alleen met hun interieur, huis en auto, maar ook met hun lichaam en kleren spreken.

Een esthetiek van authenticiteit doet zijn intrede, met name in de klasse van hoger opgeleiden. Veel mensen tonen zich artiesten die van hun leven een uniek kunstwerk, een oeuvre, maken. Gestaltegeven aan het goede leven heeft niet langer betrekking op de beantwoording van morele principes, maar is een vorm van *sculpture de soi*: niet zozeer het intellectuele werk van *Bildung*, maar het psychologische werk van welgevalligheid, in de smaak willen vallen. Ook: de ervaringswereld zo ordenen en herscheppen dat zij ons 'zint'. Ethiek wordt esthetiek, de scheiding tussen kunst en leven vervaagt (Feaststone 1991, Vuyk 1992, De Lange 1993, Onfray 1993).¹⁰

De preoccupatie met stijl is in feite in alle bevolkingslagen groter geworden. Het grote publiek wordt geconfronteerd met een vloed van esthetische beelden en symbolen: het staat open voor modieuze producten en volgt de mediadromen met grethigheid. De insiders-kunst met zijn status- en prestigestructuur staat onder druk, terwijl de stilistische aandacht voor reclame, fotografie, design en kleding is vergroot. De nabijheid van deze commerciële cultuur zorgt ervoor dat de aandacht voor stijl in de eigen leefwereld verankerd raakt en verbonden wordt met identiteitsvragen (Laermans 1991).

Dat laatste geldt vooral voor popmuziek. De maatschappelijke invloed die pop heeft weten te bewerkstelligen, is zo groot dat je kunt afvragen in hoeverre hierdoor het beschavingsproces wordt beïnvloed. Volgens Boomkens spreekt popmuziek de taal van het gewone volk, dat geen behoefte heeft aan de 'hogere uitlegkunde' en wereldvreemdheid van het modernisme. Popmuziek betekent dan ook een uitdaging voor de gevestigde cultuur: zij brengt

vrijheidsdromen voort die de geldende culturele codes op het spel zetten. Vooral de rock 'n' roll is baanbrekend geweest bij de vorming van een nieuw cultureel publiek. 'Rock 'n' roll was een sociaal-culturele omwenteling. (...) vooral omdat zij, wellicht het eerst in de geschiedenis, een beschavingsproces in gang zette dat niet van "hoog naar laag" verliep, maar grotendeels andersom' (Boomkens 1994, 113). Geen enkele beschavingstheorie, vervolgt hij, lijkt rekening te houden met de mogelijkheid van een autonoom initiatief van onderaf: 'een beschavingsproces dat zich onttrok aan de heersende kaders van de bestaande cultuur, dat verarring en ongelooft zaaide en ten langens leste werd aanvaard als nieuwe code' (Boomkens 1994, 114)

Hoe deze these te beoordelen? Vanuit de civilisatietheorie van Elias, maar ook vanuit de informaliserings-theorie van Wouters is dit proces moeilijk te verklaren, omdat de hogere, door zelfbeheersing en vooruitzichten gekenmerkte lagen de civiliserende initiatieven nemen. Misschien moet de civilisatietheorie op dit punt worden bijgesteld. De veronderstelling dat de gang van laag naar hoog, zonder historisch precedent is, zoals Boomkens stelt, moet echter betwijfeld worden. Misschien is dit 'omgekeerde beschavingsproces' wel kenmerkend voor wat Sorokin *sensate cultures* noemde, culturen die hun gedrag organiseren rondom plezier en praktisch nut, niet rondom toewijding, geloof en laaiste principes. In die culturen wordt het goede geïdentificeerd met wat goed voelt en worden geïdealiseerde waarden (kenmerkend voor *idealional cultures*) gewaardeerd (Sorokin 1970).¹¹

Enige conclusies lijken op hun plaats. Naarmate het proces van informalisering sterker doortzet, zal van de eis van gedistantieerd waarmemen minder invloed uitgaan. En naarmate mensen hun leven authentieker willen vormgeven en zich daarbij sterker spiegelen aan de authenticiteit van specifieke kunststromen, zal psychologische distantie (zich in existentieel opzicht willen onderscheiden) een voornamere rol spelen dan sociale distantie (zich als klasse of groep willen onderscheiden) (zie ook Abbing 1989, 78). Weliswaar behalen elites nog altijd goedgevoel wat gevestigde kunst is, en wordt de behoefte zich te onderscheiden van buitenstaanders of nieuwkomers even snel gevoeld als voorheen, maar sociale lagen hebben te veel uiteenlopende voorkeuren en

vertonen te veel smaakonzekerheid om aan 'groepsdistantie' de overheersende rol te geven die Bourdieu en De Swaan haar toeschrijven.¹²

Ten slotte is duidelijk dat vernieuwing niet voorbehouden is aan geprivilegieerde, avantgardistische groepen en dat vernieuwing – zoals in de popmuziek – kan aansluiten bij de belevingswereld van een groot publiek.

Verstrooide aandacht en comfort

De esthetisering van het alledaagse leven, de invloed van de commercie en de onvoortvorige benadering van populaire kunstproducten, ook door hoog opgeleiden, hebben de moderne cultuur ingrijpend veranderd. Het spelen met en switchen tussen artistieke stijlen en emoties, ook de banale, en het rusteloze zoeken naar nieuwe uitdagingen, dat is de jazz van de moderne ervaring.

Die ontwikkeling stemt niet altijd hoopvol. André van Es heeft er terecht op gewezen dat vernieuwing die kicks en *excitement* op de voorgrond plaatst, vaak gebaseerd is op een oppervlakkige behoeftebevestiging.¹³ Dit type van vernieuwing biedt niet de creatieve vrijheid die we idealiter van cultuurvernieuwing zouden mogen verwachten. Hoe de vernieuwingen binnen de kunstwereld te onderscheiden van die onlesbare consummatedorst? Een innovatief kunstbeleid kan immers beter niet worden afgestemd op de muzikale eendagsvlieg of op de zoveelste geweldadige film. We zouden dan alle zinnenprikkende activiteiten het predikaat kunst moeten verlenen.

Halen we met genot en plezier toch de verkerde maatstaven in huis? Misschien dat een onderscheid tussen diverse vormen van plezier uitkomst biedt. De 'kale' psychologische theorie van Seitovskij kan ons daarbij op weg helpen. Zijn uitgangspunt is onerbiedig: de eigenlijke functie van kunst bestaat eruit voor vermaak en opwindende zorg te dragen. Maar lustbevestiging, een oogstreling bij voorbeeld, is nog geen voldoening. Om voldoening te ontlenen aan beelden of indrukken dienen spanningen te worden opgebouwd die aan het eind worden opgelost. Om die reden vinden we tv-kijken doorgaans minder bevredigend dan het lezen van een boek of het geconcentreerd luisteren naar muziek. Niet alleen geven die activiteiten plezier omdat de spanning

wordt opgevoerd, maar ze bieden ook de verwachting van een later te verkrijgen plezier, wanneer de spanning zal zijn weggelaten. Deze 'tweede beloning' bekrachtigt de activiteit. Zonder deze beloningen zouden de frustratie en moeilijkheden die deze activiteiten vaak begeleiden, veel moeilijker geaccepteerd worden. Maar waar het om gaat, benadrukt Scitovsky, is dat mensen stimuli het plezierigst vinden als ze volledig gebruik moeten maken van hun vaardigheden, ervaringen en kennis (Scitovsky 1992, 77/8 en 164).

Volgens de Scitovsky's theorie, dan kunnen we esthetische ervaringen een eigen domein blijven toeschrijven. Een aantal massaculturele ervaringen zouden we niet tot dat domein moeten rekenen. Daartoe behoren verstrooide ervaringen (a) en comfortabele ervaringen (b). De eerste groep ervaringen wordt gekenmerkt door een gebrek aan artistieke doorgang, de tweede groep houdt artistieke vernieuwingen op een afstand. Beide vormen hebben 'plezierige' aspecten (de eerste biedt in een korte tijdspanne relatief veel prikkels, de ander schenkt gemak of vertrouwde ervaringen), maar bieden niet de voldoening die we van werkelijke kunst mogen verwachten.

3. De kunstreceptie van het massapubliek bestaat tegenwoordig voor een groot deel uit verstrooide waarneming. Consumenten willen zich vaak op snelle wijze op de hoogte te stellen en laten zich daarbij vaak door het toeval leiden. Boomkensis gereed dat deze manier van kijken of luisteren een winstpunt is. Hij stelt haast ironisch vast dat het vermogen de aandacht over vele verschillende zaken te verdelen en daarmee alles slechts voor even te am- of beschouwen, een zegen is voor de consumptie. In deze verstrooide aandacht voor de omgeving zou de mens namelijk een vorm van zelfvertrouwen en een gevoel van thuisbehoren vinden (Boomkensis 1994, 204). Maar is het niet saamemelijker dat verstrooid waarnemen het zelfvertrouwen juist aantast? Dat wordt door een onverdrachtelijke bron bevestigd. De 'postmoderne' psycholoog Gertraud, auteur van *The saturated self*, wijst erop dat mensen die overtuigd worden met gegevens en indrukken, gekenmerkt worden door een verzadigd zelf. Dit zelf gaat gebukt onder de last van *multitasking*: de oplossing van het zelf in een veelheid zelfinveste-

werkt dat ze door een groot publiek aangenaam 'verbruikt' of 'verteerd' kunnen worden. De presentatie mag niet storen en het vooroordeel wordt meer dan eens bevestigd (hoewel controversiële thema's dikwijls moeten wijken voor onderwerpen die niet pijnlijker zijn voor vele heterogene groepen).

Verstrooide aandacht en comfort stellen de kijker in staat op een gemakkelijke wijze plezier te beleven. Toch verschillen de twee, iemand die verstrooid waarnaemt, tast nieuwe, onbekende of afwijkende beelden en geluiden af. Maar met de verzameling tekens die deze scanning oplevert, wordt verder weinig gedaan. Er is geen sheppende werkzaamheid, alleen het directe genoegen van zinnenprikkeling. Comfort daarentegen vertrouwt op het bekende en sluit het (bedreigende) buiten. Maar verstrooiing en comfort lijken dit gemeenschappelijk te hebben: niet willen onderzoeken, geen verdere moeite willen doen.

Interventie-arbeid

In navolging van Scitovsky vatten we stimulans en comfort, vernieuwing en primair genot, op als te aspecten van comfort. Zelfgenoegzaamheid kunnen dan ook op gespannen voet met de zelfgenoegzame aspecten van comfort. Zelfgenoegzaamheid kunnen we zelfs beschouwen als aartsvijand van de sheppende activiteit. Dat lijkt in eerste instantie wilkeurig. Waarom komen bij voorbeeld macht, geld of bezit niet in aanmerking? Omdat, zo luidt het simpele antwoord, kunst, willen haar scheppingen gezien en gehoord worden, aangewezen is op een onderzoekende houding, het tegendeel van gewinning of zelfgenoegzaamheid.

Zo beschouwd heeft vernieuwende kunst een inherent kritische functie. Welke rol kan de kunstenaar hier op zich nemen? Laten we eerst ingaan op enige globale gevolgen die de esthetisering van het dagelijks leven – en de rol van de media daarbij – heeft voor de aard en uitoefening van kritiek.

De mediawereld is altijd het strijdtooneel van concurrerende elites geweest. In die strijd spelen collectieve ideologieën en levensbeschouwelijke visies nog maar een marginale rol. Mensen hebben zich gemanancepeerd van het 'valse bewustzijn'. Het ge-

hamer op het ideologische gelijk heeft plaatsgevoerd voor een management van indrukken, de succesvolle bespeeling en bewerking van emoties. Webers *Sirei der Gräter* lijkt zich te hebben verplaatst van het domein van geloofsverzuimen naar het domein van dramaturgie. Mensen worden niet meer aangetrokken door weldoeners, heiligen en andere moreel aansprekende figuren, maar door de glamour en elegantie van media-*person-lities*. Identiteitsvorming geschiedt steeds meer op basis van esthetische verenzelving.

Een belangrijk gevolg hiervan is dat esthetische kritiek (met smakeloosheid als criterium) doeltreffender is geworden dan moralistische kritiek (met slechtheid of verdorvenheid als criteria). Moderne mensen horen niet graag dat ze er een smakeloze levensstijl op na houden, zeker niet in maatschappelijke lagen waar stijl en gevoeligheid met zorg worden gecultiveerd. Zo'n verwijt suggereert niet alleen onaantrekkelijkheid, maar ook emotionele amoeide. In feite wordt de aangesprokene een onbeduidende, minderwaardige identiteit toegeschreven. Het heeft er alle schijn van dat het verwijt van verdorvenheid heden ten dage minder indruk maakt: velen blijven onaangedaan, sommigen vatten de aantijging zelfs als compliment op. Bij een esthetische confrontatie ligt dat waarschijnlijk anders: statusverlies dreigt, men voelt zich beschamd en gedwongen tot heroriëntatie.¹⁴

De succesvolle uitoefening van kritiek komt dus in een heel ander licht te staan. Was voorheen de intellectueel – de journalist en de academicus – de aangewezen persoon om de gevestigde culturele machten te kritiseren, nu lijken kunstenaars daarvoor beter uitgerust. Zij hebben immers een scherp zicht op menselijke beweegredenen en de wijze waarop emoties worden bespeeld. De intellectueel kan de psychologiserende macht van *soap* wel ont-ruffelen, bij voorbeeld door erop te wijzen hoe de aandacht van de toeschouwer wordt gemanipuleerd door spanningsopbouw en ontlading, en de zorgvuldige afwisseling van angst, seksuele opwindning en humor, maar dit bewijs van raffinement of manipulatieve overtuigt niet, omdat *soap* de consument desondanks aansprekt. Intellectuelen beschikken niet over de middelen om gevoelsmatig gebonden en

gefascineerde mensen te overtuigen, net zomin als een vertiefd persoon vatbaar is voor rationele overwegingen. Zij kunnen de 'macht van welbespraaktheid' adequaat bestrijden, maar niet de 'macht van de welgevalligheid'. Kunstenaars lijken daartoe beter in staat. Zij kunnen comfortabele en zelfgenoegzame ervaringen op een ander plan brengen of doorbreken. Het middel hier toe is niet de interpretatie – op begrip brengen – maar de interventie: bij voorbeeld door beelden te scheppen die in één oogopslag het lijd en de razernij die achter veel alledaagse routine verborgen ligt, te onthullen.

Voor wie bekend is met de cultuurkritiek van Adorno, zal dat bekend in de oren klinken. Adorno heeft een voorkeur voor schrijvers en kunstenaars die wreedsheid, corruptie of onmacht als onontkoombare aspecten van het menselijk bestaan zien, niet voor het valse optimisme van humanistische auteurs. Dat standpunt lijkt me nog altijd goed te verdienen, alleen al omdat optimisten onvoldoende oog hebben voor de tragische dimensies van het menselijke leven. Maar Adorno is representant van een interpretatieve esthetica die verwant is met de modernistische 'uitgokunde'. Hij is op zoek naar de achterliggende betekenis van het kunstwerk en de warenvorm waarin het verpakt is. De kijker of lezer dient afstand te nemen om de situatie waarin hij of zij zich bevindt te reflecteren.

Ik geloof dat deze benadering gedoemd is te mislukken. De interpretatie heeft weinig impact en miskent de belevingswaarde. Kunstminnaars haken vermoeid af of feliciteren zichzelf wanneer ze de lange rit van een experimentele voorstelling hebben uitgezet. Het lijkt beter een geheel andere optie te kiezen: een sensitieve esthetica die de reële wereld problematiseert, niet het kunstwerk (zie Lash 1988, 324 e.v.).¹⁵ Laten we de film als voorbeeld nemen. Jean-Luc Godard probeerde in veel van zijn films de aandacht af te leiden van de beelden en de verlatens die er uit spreken. Zoals andere modernisten trachtte hij de kijker op het verkeerde been te zetten, door het beeld te verdringen door het geluid, door een commentariserend stem andere dingen te laten vertellen dan men ziet, om zodoende de conventies van de cinematografische werkwijze bloot te leggen. David Lynch gaat in films als *Blue Velvet* en *Wild at Heart* heel anders te werk. In zekere zin volgt Lynch de uitgekende spektakelprocedures van

Hollywood-producties, maar de voorspelbaarheid, eenduidigheid en vaste identificatiepunten met de held ontbreken. De excessieve spanning die de monsterlijke personages weten op te wekken, vinden vaak een naïef of groesek einde, of vinden hun keerzijde in opzettelijke kitsch. Het resultaat is impact: de kijker wordt meegeslept, de gearticuleerde verlangens en fantasieën blijven langer in het geheugen gegrind en tegelijk wordt de kijker achtergelaten met dubbelzinnige vragen die tot nadenken stemmen.

Cultuurpolitieke implicaties

Uit het voorgaande betoog zijn op het eerste gezicht weinig cultuurpolitieke conclusies af te leiden. Toch liggen er impliciet een aantal stellingen naams in besloten, waarvan ik er twee kort wil uitwerken: de medezeggenschap van het lekepubliek (a) en de rekrutering van vernieuwers (b).

a. Onder de hoeders der kunstinstellingen, met name zij die experimentele beeldende kunst en theater in huis halen, bevinden zich nog altijd exclusivisten die het oordeel van het publiek irrelevant achten. Sommigen nemen daarbij hun toevlucht tot intellectuele vondsten of mystificaties; anderen zeggen doodsgevoerd dat het publiek er niets van begrijpt.

Hoe deze onverschilligheid (en machtsuitoefening) te pareren? Volgens Van der Tas zou het kunstminnende publiek een stem moeten krijgen en wel door kunstbeleving een groter gewicht toe te kennen. Gesubsidieerde instellingen zouden dan ook een hogere prioriteit moeten geven aan de belevingswaarde van voorstellingen. Hij merkt terecht op dat de nadruk op belevingsaspecten geenszins hoeft te leiden tot amusement of navolging. Want een publiek dat hoge belevingskwaliteit ambieert, hoe dilettantistisch ook, stelt hoge eisen aan het kunstwerk. De vele adviesraden en commissies zouden hun poorten voor afgevaardigden van dit lekenpubliek kunnen openen; de intellectuele taal-spelletjes van de insiders krijgen hierdoor een sterker tegenwicht. Verder zou kunstbeleving in sterkere mate in artistieke opleidingen geïntegreerd kunnen worden. De belevingswaarde zou in het centrum van de professionele beoordeling van artistieke kwaliteiten moeten staan (Van der Tas 1994, 68 e.v.).

b. Naast beleving blijft vernieuwing een belangrijke beoordelingsmaatstaf. 'Nieuwheid' vormt immers een essentieel element in alle stimulering. Een precisering van vernieuwing luidt: een gestaagde interventie in comfortabele ervaringen tweevogelgrenzen. hressen slaan in het rijk van de zelfgenoegzaamheid. Ook deze precisering kan ertoe bijdragen dat kenners moeilijker hun toevlucht kunnen nemen tot een modernistische interpretatiekunde.

De interventie is niet voorbehouden aan kunstbeoefening in de gevestigde circuits van de 'hoge' kunst. Ook massaculturele genres als popmuziek en film lenen zich ertoe. Dat neemt niet weg dat de meeste vernieuwers afkomstig zijn uit de hoge lagen. Zoals opgemerkt vormen rock en jazz de uil-op zich wachters, met name omdat de productiekosten veel hoger uitvallen. Hier ligt een taak voor de overheid: marginale regisseurs aanmoedigen, tv-drama maar ook clips en animatiefilms impulsen geven. Je zou ook kunnen denken aan subsidie voor video-werkplaatsen (Abbing 1989, 208). Hoe dan ook, het is belangrijk vernieuwers uit de minder geschoolde strata te rekruteren, alleen al om het vooroordeel tegen het afwijkende en het vreemde dat in deze lagen in sterkere mate leeft, te bestrijden.

Besluit

Innovatieve kunst kan de hardnekkige hegemonie van de 'cultuur van tevredenheid' – die de kwaliteit van het leven vereenzelvigd met de beschikking over comfort – doorbreken en vormt een aangenaam contrast met het kijkeijer-fetisjisme van markt en media.

Toch is hier een kanttekening op zijn plaats. Vernieuwing kan namelijk de marktbehoefte aan snelle kassuccessen in de kaart spelen. Kunstenaars zoeken strategieën om in het nieuws te komen en brengen hun producten vaak eerder op de markt dan artistiek verantwoord is. De markt spint bij deze attributen de wol; primere, nieuwe ontdekkingen en creaties

wekken de nieuwsgierigheid op, maar zodra de mode is gevestigd, raken deze stimuli snel vervlechten. Laermans merkt dan ook op dat hierdoor een zware hypothese wordt gelegd op de toekomstige kunstproductie (Laermans 1993, 85). De kunstwereld is daarmee niet gediend. Maar dat is natuurlijk geen reden om de mogelijkheden voor artistieke innovaties te beknotten. Immers, de actualiteitswaarde hoeft lang niet altijd te zegelieren over de stimulerende waarde.

Vernieuwing blijft zijn prominente plaats in het kunstbeleid innemen en doet niet onder voor die andere belangwekkende doelstelling: cultuurparticipatie. De kunstwereld zou dan ook niet moeten buigen voor de recente aandring zich sterker te conformeren aan de vraag van het grote publiek. Natuurlijk, reservaatkunst is ongewenst. Het ontbreken van respoens uit de samenleving zou funest zijn. Maar het andere uiterste, hoge recepties en volle zalen, is nog geen garantie voor kwaliteit.

We kunnen beter afgaan op de ideeën die Fuchs – zijn exclusivisme ten spijt – in een cultuurpolitieke beschouwing naar voren bracht. Hij stelde dat meer dan voorheen de confrontatie met het vreemde in het kunstbeleid op de voorgrond dient te staan. 'Kunst kan (...) uit (de) egaliserende van denken en verlangen bevrijden. (...) Ervaring van kunst, vreemd en merkwaardig, kan de mensen helpen hun eigen identiteit te ontdekken' (Fuchs 1993, 117).

Noten

1. *De Volkskrant*, 4-9-1995.
2. Just in deze controversiële receptie, in dit verzet, schuilt de aantrekkingskracht van het kunstwerk (Abbing 1989, 199). Scholowsky wijst erop dat het vernieuwende kunstwerk voldoende redundantie moet bezitten, voldoende stilistische aanknopingspunten die we kunnen herkennen of waarmee we vertrouwd zijn. Ontbreken die, is er geen enkel makelij met bestaande tradities, dan zal de vernieuwing onbegrepen blijven en kan zich ook geen conflict, verassing of afwijking voordoen. Bevat een kunstwerk excessief veel nieuwigheden, dan zal het een slimmerend bestaan in de jkast van een enkele sympathisant leiden of blijft het misschien voorgoed onopgemerkt (Scholowsky, 1992).
3. *De Volkskrant*, 29-6-1984.
4. Rugev (1994) meent dat de poging om pop een serieuzere status te geven en de betere albums te commiseren, aansluit bij Bourdieus theorie. Maar rock-critici nemen zelden hun toevlucht tot intellectuele interpretaties. Ze zouden zich te veel vervreemden van het publiek. Bovendien blijven de

meeste rock-critici zich afzetten tegen de smaak van de hogere lagen.

5. Opmerkelijk is dat Boomkens steeds benadrukt dat hem een banaal muziektype is, maar bij de voorbeelden die hem zelf aanspreken, zoals Cosella, blijft daar weinig van. Wat Boomkens aansprekt is het creatief gebruik van clichés, her-schepping, vruchtbare fusies, tegenwoordigheid, onverwachte lokale experimenten, tot uitdrukking brengen van lijden of on-grijpbare hartstocht – kortom, stuk voor stuk de kwaliteits- 'hoge' manifesten van de cultuurvernieuwer. Het probleem is dat Boomkens in het eerste theoretische deel van zijn studie (dat aan de theorie van Walter Benjamin is gewijd) begrippen introduceert zoals shock en verstoringe aandacht, waardoor hij in het tweede deel (dat de popmuziek tot onderwerp heeft) niet met het banale heeft moeten koketteren dat hem lief zal zijn geweest.

6. Overigens heeft de analyse van Barthes de zanggewoonten en -technieken van de klassieke muziek tot onderwerp. De poppositologie Frith brengt de benadering van Barthes als volgt onder woorden: 'Het plezier aan rockcomposities (combinatie van teksten en muziek) is altijd afkomstig geweest van de wel-dadige tegenwoordigheid van stemmen, en rockliedhebbers hebben, in tegenstelling tot de esthetici van de kunst met een grote K, altijd geweten dat de zinnelijke waarheid van de muziek niet van de expressieve voorschriften afhankelijk is. We re-ageren op de spreektaal van de geluiden van de rock en de roekervaring is in wezen erotisch – ze is niet op zelfbevestiging, door middel van taal gebaseerd (zoals de altijd beheerste, burgerlijke esthetiek), maar op het jezelf verliezen in *hatswan-er* (klankromen, lvs)' (Frith 1984, 181).

7. Benson noemt dat *re-creating* en verwijst daarbij naar de pragmatist Dewey. In *Art as Experience* (1927) wijst Dewey erop dat het kunstwerk alleen dan compleet is wanneer het in de ervaring van de beschouwer doortrekt. Reflectie speelt weliswaar een rol, maar berust op een fonds van ervaringen waarin 'ichamelijke wijsheid' tot uitdrukking komt. Benson verwijst ook naar een treffende uitspraak van Solzhenitsyn: 'Art re-creates in the flesh all experience lived by other men, so that each man can make his own' (Benson 1993, 148).

8. Hoewel emoties, onbekommerder kunnen worden ge-townd, benadrukt Wouters dat ze alleen op gestuurde wijze worden losgelaten (in Ellis-jargon: *controlled direct outfalling*). Emoties worden weliswaar in toespelende mate bruikbaar, ze worden ervaren als een vitaal belang, als instrument ter orien-tatie en als bron van lust, maar tegelijk worden ze als proble-matisch en gevaarlijk ervaren.

9. Bell spreekt over een *democratization of genius* (Bell 1979, 134).

10. De sociologe Lash spreekt in dit verband over de-diffe-rentiële, een omkering van het proces van culturele differen-tiatie (Lash 1988).

11. Een voorbeeld daarvan is de heilensische periode in de Grieks-Romeinse beschaving, die aan het eind van de vier-de eeuw voor Christus een aanvang nam. Volgens Sorokin zien we in de heilende kunst en in de letteren van die tijd een opmerkelijke verschuiving. De heiden en heilgouden worden vervangen door gewone mensen, maar ook door krank/zinnig-en, positieven en criminelen. Ook de status van de kunstenaar

verandert: van een profet, magicus of moreel leidsman naar een individuaal die op erotisch en emoties zinspeelt (Sorokin 1970, 108 e.v.; 169 e.v.; 189 e.v.). Net als de heilensische pe-riode acht Sorokin de huidige *senare-culture* uitgeput. Kun-stenaars zijn slechts bezig met imitatie en herhalingsoefening.

We vinden zowel alle gebruikelijke clichés om het cultu-rele verval en de omringing die de *senare-mentaliteit* zou te-wegbrengen, te illustreren. Hij lijkt daarin op vele andere (klassieke) sociologen, zoals Gehlen en natuurlijk Bell, die gevoelens en emoties zo sterk verwaaien. Dat maatschappij-lijke hindering juist grotendeels berust op de stabiliteit die ge-welens verschaffen (tevoelend, sympathie), blijft onderbe-licht. Ziegnunt Bauman is een van de eerste sociologen die zich van deze sociologische *communis opinio* heeft losge-maakt (Bauman 1993).

12. Van der Tas (1993) heeft aangestond dat er nauwelijks publiekscategorieën bestaan met een bepaalde esthetische dis-positie, zoals Bourdieu veronderstelt. Conformisme aan de smaak van de Klasse of statusgroep waartoe men behoort, komt veel minder voor dan op grond van zijn theorie (en die van De Swaan) mocht worden verwacht.

13. *De Volkskrant*, 7-9-1995.
14. De Swaan wijst er op dat de zelfverheffing van elites die vroeger vanzelfsprekend was, tegenwoordig onbeschouwd wordt ingeperkt, eventueel het honderd afwijzen van arme, ge-brekkele of lelijke mensen. Maar daarop blijft een uitzonde-ning te bestaan. De collectieve zelfverheffing door culturele disanciëring gaat wel ongetemd en onverhooft voort, estheti-sche minachting en culturele haat worden niet gemaskeerd' (De Swaan 1985, 49).

15. Lash (1988) bestempelt deze kritische, sensitieve es-thetici onnodig tot een recent, postmodern fenomeen. Zoals hij zelf aangeeft, verwoontde Susan Sonntag dit type esthetica reeds in *Against Interpretation* (1966).

Literatuur

Abbing, H., 1989. *Een evanagie van de kunsten: Beschou-wing over kunst en kunstbeleid*. Groningen.
Ancora, H. d., 1993. 'Cultuurparticipatie'. In: H. van Dulken en P. Kalma (red.), *Sociaal-democratie, kunst, politiek*, Amsterdam.
Barthes, R., 1977. *Image-Music-Text*. Glasgow.
Bauman, Z., 1993. *Postmodern ethics*. Oxford.
Bell, D., 1979 (1976). *The cultural contradictions of capita-lism*. London.
Benson, C., 1993. *The absorbed self: pragmatism, psychology and aesthetic experience*. Hemel Hempstead.
Bevers, T., 1993. *Georganiseerde cultuur: de rol van overheid en markt in de kunstwereld*. Bussum.
Blokkand, H., 1993. 'Sociaal-democratische cultuurpolitiek in een marktliberaal licht'. In: H. van Dulken en P. Kal-ma, *Sociaal-democratie, kunst, politiek*, Amsterdam.
Boomkens, R., 1994. *Kritische massa: Over massa, moderne ervaring en paperculture*. Amsterdam.
Bourdieu, P., 1984. *Distinction: A social critique of the judge-ment of taste*. London.

Calkszenhaly, M., 1991. *Flow: The psychology of optimal experience*. New York.

Featherstone, M., 1991. *Consumer culture and postmoder-nism*. London.

Frith, S., 1984. *Rock! Sociologie van een nieuwe muziekcul-tuur*. Amsterdam.

Fuchs, R., 1993. 'Kunst, geen staatszaak? Pleidooi voor een confronterende cultuurpolitiek'. In: R. Boon (red.), *Nieuw-erena's*. Amsterdam.

Gergen, K., 1991. *The saturated self: Dilemmas of identity in contemporary life*. New York.

Laermans, R., 1991. 'Media, consumptie en identiteitscon-structie binnen "de reflexieve moderniteit"'. In: *Vrijtijd en Samenleving*, 9e jrg., nr. 3/4, p. 99 e.v.

Laermans, R., 1993. 'Splitting the difference: Over kunst, musieculatuur en cultuurbeleid'. In: H. van Dulken en P. Kalma, *Sociaal-democratie, kunst, politiek*, Amsterdam.

Lange, F. de, 1994. 'Moraal: Een kwestie van smaak?'. In: D. Koelga en H. Noordergraaf, *Moraal moral weer? Voorbij de vrijheidsvalheid en zedelijkheid*. Kampen.

Lash, S., 1988. 'Discourse or figure: Postmodernism as a regi-me of signification'. In: *Theory, culture & society*, jrg. 5, nr. 2/3.

Lopes, Paul D., 1992. 'Innovation and diversity in the popular music industry 1969 to 1990'. In: *American Sociological Review*, vol. 57, nr. 1, p. 56 e.v.

Onfray, Michel, 1993. *La sculpture de soi: La morale cathé-drale*. Parijs.

Os, H. van, 1993. 'Mislukte cultuurspreiding?'. In: H. van Dul-ken en P. Kalma, *Sociaal-democratie, kunst, politiek*, Am-sterdam.

Oosterbaan, M. W., 1990. *Schoonheid, welzijn, kwaliteit: Kunstbeleid en veranwording na 1945*. Den Haag.

Regev, M., 1994. 'Producing artistic value: The case of rock music'. In: *The Sociological quarterly*, vol. 35, nr. 1, p. 85 e.v.

Selovsky, T., 1992 (1976). *The joyless economy: The psycho-logy of human satisfaction*. New York.

Sorokin, P., 1970 (1957). *Social and cultural dynamics*. Bos-ton.

Swaan, A. de, 1985. *Kwaliteit is klasse*. Amsterdam.

Tas, J. van der, 1993. 'Criteria voor kunstbeoordeling'. In: *Boekenradier* 18, p. 421 e.v.

Tas, J. van der, 1994. 'De legitimering van het kunstbeleid'. In: *Boekenradier* 19, p. 66 e.v.

Vuyk, K., 1992. *De esthetisering van het wereldbeeld: Over filosofie en kunst*. Kampen.

Wouters, C., 1990. *Van minnen en meven: Ontgeningsvormen rond seks en dood in de twintigste eeuw*. Amsterdam.