

Boekbesprekingen

STIJL, SMAAK, ONZEKERHEID

Kanttekening bij: Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit*. Amsterdam: Publikatiereeks Sociologisch Instituut Universiteit van Amsterdam, 1985, 137 pags., f 17,50.

Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit rapporteert over de relatie tussen het openbaar bestuur en de kunsten. Het is het verslag van de bevindingen van Warna Oosterbaan Martinius die een tijdlang onder auspiciën van de vakgroep Sociologie en Geschiedenis van de Universiteit van Amsterdam speurwerk heeft verricht naar de houding van bestuurders ten opzichte van de kunst.

Het boek is één van de talrijke publikaties over het thema "overheid en kunst" die sinds het verschijnen in 1939 van het proefschrift *Overheid en Kunst in Nederland* van Emanuel Boekman zijn uitgebracht. In die publikaties wordt de lezer telkens weer opnieuw ingevoerd in de standaardproblematiek: in de loop der tijden is de kunst steeds meer afhankelijk van de staat geworden wat betreft het geven van opdrachten, het financieel steunen, het stimuleren van bepaalde kunstenaars en kunstvormen, enzovoorts. De "overheid" verdeelt het geld op basis van beleidsuitgangspunten. De relatie tussen de kunst en het openbaar bestuur wordt derhalve gekenmerkt door de financiële verdelingsproblematiek waarbij specifieke belangen en het zogenaamde algemene belang bij voortduring tegenover elkaar staan. In alle geschriften over de relatie kunst-overheid gaat het over geld en over de wijze waarop dat geld aan de kunst wordt toegewezen. Zo ook in *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit*, een titel waarvan de drie begrippen afzonderlijk fungeren als overwegingen om aan bepaalde kunst wel, en andere geen geld toe te kennen. Niet zomaar overwegingen, maar "legitimeringen", argumenten waarmee een regering aannemelijk vermag te maken dat er gemeenschaps-gelden voor de kunst dienen te worden vrijgemaakt.

Oosterbaan beschrijft de verschuiving in de legitimering van het kunstbeleid die de overheid aanvoert. Hij steunt daarbij in hoofdzaak op Kamerstukken, waarin de minister

uiteenzet welke koers hij in het kunstbeleid wenst aan te houden en waarom.

In dit lezenswaardige sociologische essay over kunstbeleid betoogt Oosterbaan dat in voorgaande perioden de politieke noodzaak van kunstsubsiëring werd verdedigd in termen van "volksverheffing", die onder andere gestalte moest krijgen in een goede spreiding van de culturele verworvenheden over ons land. Daarna raakte de kunst verstrikt in het welzijnsjargon: zij werd beoordeeld naar de mate waarin zij het welbevinden van mensen positief kon beïnvloeden. Nu is het vooral de kwaliteit van de onderscheiden kunstwerken zelf die in het beleid telt. Een criterium dat door de kunst zelf wordt voortgebracht, dus er niet van buitenaf wordt opgelegd. De ontwikkeling van het kwaliteitscriterium ziet Oosterbaan "als een aspect van de steeds verder voortschrijdende automatisering van de kunst; de kunst wordt nu vrijwel alleen nog maar beoordeeld met criteria die ontleend zijn aan de kunst zelf" (p. 64).

In deze kanttekening willen we ingaan op de "attenderende begrippen" die Oosterbaan introduceert bij zijn beschrijving van de verandering in de opstelling van het openbaar bestuur ten opzichte van de kunst. Het zijn de begrippen stijlverscheidenheid en smaakonzekerheid, ontleend aan het werk van sociologen, met name Mannheim en Elias. Oosterbaan adviseert ons de twee termen in relatie met elkaar te zien. In een artikel van zijn hand, dat vorig jaar verscheen in het *Sociologisch Tijdschrift* (jrg. 11, nr. 1, pp.53-93) geeft hij een compacte omschrijving van de begrippen. Deze omschrijving keert terug op de pagina's 13 en 14 van *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit*. Sprekend over de vruchtbaarheid van een sociologische benadering van stijl en smaak stelt hij: "Zowel Elias als Mannheim brengen ontwikkelingen in de kunst in verband met veranderingen in de figuraties waarin die kunst geproduceerd en geapprecieerd werd. Beiden leggen de nadruk op de overgang van een situatie waarin één stijl domineerde naar een waarin stijlen elkaar snel en betrekkelijk ongericht opvolgen. Men kan dit *stijlverscheidenheid* noemen. Voegen we deze term bij de door Elias genoemde *smaakonzekerheid*, dan beschikken we over een begrippenpaar dat een attenderende functie kan vervullen bij de beschrijving en analyse van een aantal problemen rond de appreciatie van beeldende kunst. Die problemen zijn als volgt samen te vatten: wat kunst is, en wat goede kunst is, is aan voortdurende twijfel onderhevig (smaakonzekerheid), *aangezien een duidelijke en dominerende vormtraditie niet meer bestaat (stijlverscheidenheid)*"

(cursivering van ons; HvD, CS).

Ook naar onze mening is het evident dat er meerdere stijlen zijn en dat er smaakonzekerheid heerst. Dat er echter een dwingende relatie tussen stijlverscheidenheid en smaakonzekerheid zou bestaan is een propositie die verdient nader te worden bekeken.

Hebben stijl en smaak met elkaar te maken? Om daarover iets te kunnen zeggen moeten de begrippen eerst afzonderlijk worden gepreciseerd. Dat valt echter niet mee. Een blik in de encyclopedieën leert dat "stijl" een term is die op vele manieren kan worden omschreven. Allereerst kan hij worden gebruikt als kunsthistorisch verzamelbegrip: overeenstemming in werken die met behulp van een abstract ordeningsprincipe bij elkaar worden gebracht. Ook kan een bepaalde tijdsperiode of een geografische eenheid als stijluitgangspunt worden genomen ("de achttiende eeuw" of "de Italiaanse stijl"). Hier heeft stijl vooral een bindende functie in de zin dat een eenheid wordt gecreëerd. Vervolgens kan stijl in relatie tot personen (de stijl van Tintoretto) of groepen (de Haagse School) worden gebruikt. De Winkler Prins propt een zeer brede definitie in één zin: stijl is de "karakteristieke uitdrukking van een individu, groep, natie, tijd of cultuurbeweging". Ruimer kan het niet.

Voor een extra complicatie zorgt het onderscheid tussen een descriptieve en een normatieve benadering van het begrip stijl. Een treffend voorbeeld van de normatieve benadering is een uitspraak van het Concilie van Trente, waarin componisten worden aangespoord te componeren in de stijl van Palestrina.

Om het veelzijdige beeld te completeren wordt stijl ook nog in technische zin gebruikt. Je kunt als kunstenaar een bepaalde stijl aanhouden: het pointilisme. Goede kunstenaars kunnen meerdere stijlen hanteren. Picasso schilderde "klassieke" werken, de romanticus Bruckner liet zich inspireren door de techniek van het achttiende eeuwse contrapunt.

Wat is stijlverscheidenheid? Als voor de definitie van stijl als persoonlijke manier van uitdrukken wordt gekozen zijn er zoveel stijlen als er kunstenaars zijn. In dat geval is er ook stijlverscheidenheid aan het Franse hof, dat Oosterbaan in navolging van Elias typeert als een monument van stijl-eenheid. Wanneer stijl wordt opgevat als bovenindividueel kenmerk, dan nóg is het de vraag of er niet altijd al stijlverscheidenheid is geweest. Zeker in geografische zin beston-

den er al vóór de achttiende eeuw vele stijlen naast elkaar en was er druk verkeer tussen de vertegenwoordigers van die stijlen. Schilders en componisten reisden de Europese vorstenhoven af en trokken leerlingen uit verre landen. Er bestonden meerdere toonaangevende centra die elk een eigen stijl uitdroegen, maar die de invloed van vreemde stijlelementen niet a priori afwezen, zoals valt af te lezen aan de ontwikkeling van de Europese architectuur en muziek.

Welk uitgangspunt ook wordt gebruikt voor stijl, duidelijk is dat dit begrip vooral een rol speelt bij de producenten van kunst, de kunstenaars. In tegenstelling tot stijl is smaak meer van toepassing op de kunstreceptie, de kunstgenieter. Opnieuw treffen we in de woordenboeken een indrukwekkende diversiteit aan in de definities. Opvallend is ten tweede male de nadruk op het normatieve: de goede smaak, le "bon goût".

Terug naar de these van Oosterbaan: smaakonzekerheid vloeit voort uit stijlverscheidenheid. Er van uitgaande dat er smaakonzekerheid is, komt die dan door het verwarrende overaanbod van stijlen? Gebruikt de "kunstconsument" bij de beoordeling van een kunstwerk überhaupt het gegeven van stijl als houvast? Mede gezien de hierboven geëtaleerde onduidelijkheid in de terminologie laat deze vraag zich - althans wat ons betreft - niet gemakkelijk beantwoorden. De zaak wordt nog gecompliceerder als de socioloog Paul Kapteyn de term *stijlonzekerheid* invoert, en deze situeert aan de kant van het kunstpubliek (*Museumjournaal*, september 1974). Blijken van stijlonzekerheid zijn te vinden als men in navolging van de auteur door de verlichte vensters het interieur van een arbeiderswoning bekijkt: neo-aristocratische grandeur en sentimentele imitatievolkskunst naast elkaar op de schoorsteenmantel. Volgens Kapteyn (ditmaal in *Wonen TA/BK* van november 1975) is dat het gevolg van het wegvallen van toonaangevende smaakcentra. Dat dit een voorbeeld zou zijn van onzekerheid van smaak, daarvan zijn wij echter allerminst overtuigd.

Is er weinig eenduidigheid en precisie bij het hanteren van de begrippen stijl(verscheidenheid) en smaak(onzekerheid), wel staat vast dat Oosterbaan het probleem van smaakonzekerheid plaatst aan de receptiekant, bij de beoordelaars, en niet aan de kant van de producenten, de kunstenaars. Aangezien zijn betoog uiteindelijk om die onzekerheid draait - het kunstbeleid wordt immers als "probleem" gezien - lijkt het ons goed het keuzevraagstuk in het kunstbeleid te beschouwen als verbijzondering van het meer algemene sociologische studie-object van onzekerheid. Problemen van onzeker-

heid worden in de sociologie veelal gekoppeld aan machtsverhoudingen. Men denke aan de "pleinvrees", die als specifieke vorm van onzekerheid werd beschreven door Abram de Swaan. Daar is het de uitgaansbeperking die vormen van onzekerheid oproept. Hier, bij de kwestie van smaakonzekerheid, dient men te beseffen dat veel kunst in voorgaande eeuwen ontoegankelijk voor het brede publiek is geweest: schilderijen bevonden zich overwegend in privé-collecties; concerten aan het hof waren niet openbaar. Zodoende was het smaakoordeel over die "geïsoleerde" kunst ook geen zaak van al te grote groepen. Het beoog van De Swaan volgend zou men zich het vermogen tot oordeelsvorming nog eigen moeten maken teneinde "onproblematisch" om te kunnen gaan met de inmiddels voor iedereen opengestelde kunstcollecties.

De juistheid van het smaakoordeel is niet altijd een ongewisse zaak. Iedereen heeft wel een mening over "moeilijke" kunst en zal in zijn vriendenkring weinig moeite hebben die te uiten. Smaak wordt pas een probleem als mensen in een verplichtende setting (bijvoorbeeld een adviescollege) tot oordelen worden geroepen, en als van dat oordeel een beslissing gaat afhangen. Wie plotseling mag, of moet oordelen kan te kampen krijgen met onzekerheidsgevoelens, angst voor een verkeerde beslissing die pijnlijk is of leidt tot gezichtsverlies.

Over de (on)zekerheid van het artistieke oordeel gaat de in 1983 verschenen dissertatie van de psycholoog E. Temme getiteld *Over smaak valt te twisten*. Zijn uitgangspunt is dat mensen bij de beoordeling van kunst ontvankelijk zijn voor directe invloeden van buitenaf indien zij onzeker zijn van de kwaliteit van het kunstwerk in kwestie. Aan de hand van experimenten toont hij dat aan. Zo construeert hij een reeks kunstwerken lopend van overbekende schilderijen van grote meesters tot ontegenzeggelijke "kitschprenten". Daartussenin worden schilderijen van onduidelijke signatuur gestopt. Deze schilderijen noemt hij "artistiek ambigu". Het is juist bij de desgevraagde beoordeling van dit type schilderijen dat mensen zich verlaten op invloeden die niets met het kunstwerk te maken hebben: de omgeving, de toegevoegde informatie, de experimentele setting, de aanwezige autoriteit, bijvoorbeeld de mening van een museumdirecteur. Op pagina 80 van zijn proefschrift schrijft Temme: "Evenals bij andere attitudes is de mate waarin sociale factoren de esthetische waardering beïnvloeden afhankelijk van de mate van onzekerheid over datgene wat beoordeeld wordt". Mensen laten zich derhalve in hun mening niet beïnvloeden als de schilderijen

bekend zijn, althans wanneer hun bekend is dat die schilderijen in het algemeen worden gekenmerkt als produkten van hoge kwaliteit. Daarmee is dus allerminst gezegd dat zij die hoge kwaliteit zelf ervaren: zij voegen zich naar een algemeen aanvaard, sociaal gewenst oordeel.

Het begrip stijl speelt in Temme's onderzoek naar smaakonzekerheid geen beslissende rol. Kennelijk kunnen mensen zonder op de hoogte te zijn van stijlverschillen individuele schilderijen mooi of lelijk vinden. Iemand kan houden van Rembrandt en Mondriaan, van Bernini en Mari Andriessen, van Bach, Beethoven en Stravinsky. Kennis over de stijl waartoe deze kunstenaars behoren verandert dat niet, ook niet de vraag hoe zuiver zij in hun stijl opereren.

Het probleem van het hedendaagse kunstbeleid is niet onzekerheid ten gevolge van een teveel aan verschillende stijlen, maar onzekerheid over de beslissingscriteria. Het criterium van nu is zoals Oosterbaan aangeeft kwaliteit. En ook al stelt hij dat "kwaliteit een aan de kunst zelf ontleend criterium" is (p. 64), toch wordt deze stelling door de auteur zelf - terecht - gerelativeerd. Doelend op het beginsel van de kwaliteit schrijft hij: "De betekenis van dit begrip moet waarschijnlijk vooral gezocht worden in de ideologische en legitimerende functie die het vervult" (pp. 24-25).

Juist omdat het kwaliteitscriterium niet per se op de artistieke waarde van het kunstwerk stoelt is het sociologisch belangwekkend de aard van onzekerheid bij de beoordelaars op te sporen. Wat kwaliteit heeft wordt immers telkens opnieuw uitgemaakt door levende beoordelaars, niet door de levenloze kunstvoorwerpen. Kenmerken als stijl, kwaliteit of wat dan ook bezitten deze voorwerpen niet van zichzelf, maar krijgen zij door mensen toebedeeld.

Smaakonzekerheid heeft in de visie van Temme te maken met de schroom van mensen om in het openbaar een niet-gewenst oordeel uit te spreken. Ook Oosterbaan brengt dit feit op de pagina's 18 en 19 van zijn rapport onder woorden. Hij vermeldt het onderdrukken van primaire reacties op kunstwerken, de terughoudendheid met het uitspreken van een oordeel "omdat het succes van vandaag de vergissing van morgen kan zijn". De door Oosterbaan opgetekende impulsieve reacties: "walgelijk", "oplichterij" en "kinderachtig" (p. 18) indiceren geenszins dat men zich door een veelheid van stijlen in verwarring heeft laten brengen; wel dat men kennelijk niet erg vertrouwd is met moderne kunst. Dat men deze reacties

vervolgens onderdrukt, daarvoor lijkt ons moeilijk een kunst-
inhoudelijke verklaring te vinden.

Hans van Dulken
Cas Smithuijzen

DE ANTROPOLOOG ALS THERAPEUT

Charles J. Wooding, *Geesten genezen. Ethnopsychiatrie als nieuwe richting binnen de Nederlandse antropologie*. Groningen: Uitgeverij Konstapel, 1984, 152 pags., f 24,50

De auteur van *Geesten genezen*, dr. Charles Wooding, promoveerde in 1972 op de studie *WINTI: Een Afroamerikaanse godsdienst in Suriname*, die met name in de Surinaamse wereld veel opzien baarde. Winti, de traditionele godsdienst van de zwarte Surinamers, is lange tijd verboden geweest en was tot Woodings dissertatie geen onderwerp van wetenschappelijke studie. In dat opzicht heeft de auteur baanbrekend werk verricht. In zijn nieuwe boek zegt Wooding een poging te willen doen om aan de hand van de beschrijving en analyse van enkele case-studies, inzicht te verschaffen in de werking en het effect van één van de traditionele therapeutische systemen. Hij legt de nadruk op de therapeutische werking van winti om daardoor een herwaardering en erkenning van de ethnopsychiatrie te bewerkstelligen. Deze ethnopsychiatrie richt zich "op genezing van functionele stoornissen die door traditionele genezers en hun cliënten als gevolgen van het overtreeden van sociale normen en religieuze waarden worden geïnterpreteerd" (p. 19).

In de inleiding en de daarop volgende twee hoofdstukken geeft Wooding een uiteenzetting over traditionele godsdienst en godenwereld. De traditionele godsdienst heeft psychologische en sociale functies; zij bevordert zowel de sociale cohesie en integratie, als het geestelijk welbevinden van het individu in de samenleving. Psychische en psychosomatische stoornissen treden op in een veranderende, desintegrerende en steeds individualistischer wordende samenleving. *Culture shock*, eenzaamheid en identiteitscrises kunnen het gevolg zijn.

Op heldere en boeiende wijze geeft Wooding weer, hoe de Afrosurinaamse voorstellingswereld door de slaven vanuit Afrika is meegenomen naar Suriname. De kolonie was een smeltkroes van Afrikaanse volken; er ontstond op den duur een min of meer gemeenschappelijke godsdienst. Het Afrikaanse element is herkenbaar gebleven, hoewel benaming en verering van goden verschilt bij de stamgemeenschappen die in het bos wonen, de plantagebewoners en de inwoners van Paramaribo. Door de loop van de tijd wijzigden gebruiken zich en traden accentverschillen op.

Voor alle groepen geldt, dat men gelooft in een pluraliteit van goden, die in ruimte, aarde, water en bos wonen. De godenwereld is een afspiegeling van de mensenwereld; goden en geesten hebben dezelfde onhebbelijkheden en karaktertrekken als mensen. Om onbezorgd en enigszins voorspoedig te kunnen leven, moeten mensen diverse ge- en verboden in acht nemen. Wangedrag van één enkel lid van de familie of dorpsgemeenschap brengt onheil over de hele groep. De oorzaak van ziekte, dood, onvruchtbaarheid of gebrek aan succes wordt niet zelden gezocht in verontachtzaming van ritens of overtreding van taboes.

In het derde hoofdstuk bespreekt Wooding het Afrosurinaamse ethnopsychiatrisch model, waarin "diagnose en therapie" en "therapie en ritens" aan de orde komen. Tussen genezer en cliënt moet volgens hem overeenstemming bestaan over de oorzaak van de ziekte of het gebrek aan voorspoed; dat is een voorwaarde voor het welslagen van de therapie. De therapie bestaat voornamelijk uit ritens: het woord, dat magische betekenis kan hebben, purificatiebaden, dranken, maaltijden en dansen. Ook maakt de schrijver herhaaldelijk melding van het toedienen van contramagie, zonder duidelijk te maken wat dat precies is.

In het vierde hoofdstuk stelt Wooding zich als ethnopsychiater voor, door acht case-studies uit eigen praktijk te presenteren. Hij beschrijft het verloop van de consulten, de behandeling en de genezing. De patiënten wonen in Nederland en voelen zich niet goed. Hun problemen hebben veelal betrekking op verstoorde familieverhoudingen, jaloezie, afgunst, liefdesperikelen. Het westers medisch-psychiatrisch bleek niet in staat deze mensen van hun problemen af te helpen, maar Woodings therapie heeft meer succes. Droomduiding blijkt een belangrijke diagnostische techniek te zijn. Bij inbezit genomen cliënten wordt autoritair, bezwerend opgetreden. De therapeut moet volgens de schrijver

beschikken over overredingskracht, suggestieve kracht, gezag, waardigheid en charisma, eigenschappen die hij volgens eigen zeggen in ruime mate bezit. Een therapeut die bovendien goed op de hoogte is van de bovennatuurlijke voorstellingswereld van de patiënt is in staat deze met magie en contramagie te genezen.

In zijn conclusie antwoordt Wooding dan ook bevestigend op de eerder gestelde vraag of een ethnopsychiatrisch model de mogelijkheid biedt om psychosociale en psychosomatische stoornissen op adequate wijze te genezen. Hij pleit daarom voor erkenning van de ethnopsychiatrie door de reguliere gezondheidszorg. Ook het kostenaspect verliest hij niet uit het oog. Ethnopsychiatrische consulten en behandelingen duren korter en kosten dan ook minder dan ziekenhuisopnames en psychoanalyses.

Hoewel het boek gezien kan worden als een krachtig pleidooi voor de ethnopsychiatrische praktijk, waarin autoritaire genezers hun cliënten steunen in de gedachte dat problemen veroorzaakt worden door een vloek of wraakgod, vertoont het als wetenschappelijke studie tekortkomingen. Nergens gaat Wooding in op de grondslagen van zijn wijze van duiding van problemen en de behandeling daarvan. Meestal lijkt zelfdiagnose door dromen of inbezitname het belangrijkste aanknopingspunt en wordt de toepassing van een bepaald ritueel op niet nader omschreven wijze gekozen uit een breed scala van mogelijkheden: "Hiervoor bestaan geen vaste regels, omdat de sfeer en de context waarin het therapeutisch proces plaats vindt, bepalen hoe de therapeut zich opstelt" (p. 124). Dit aspect is des te belangwekkender, daar Wooding de meeste andere in Nederland opererende *bonuman* (traditionele genezers) charlatans en kwakzalvers vindt, die er op uit zijn mensen geld uit de zak te kloppen.

Traditionele geneeswijzen worden vaak met argwaan bekeken; een wetenschappelijke studie hiernaar wekt hoge verwachtingen. De onderzoeker heeft dan de taak niet bij te dragen tot de sfeer van oncontroleerbare magie. De beschreven successen zijn niet verifieerbaar. Wij moeten het doen met de mededeling van de therapeut dat de patiënt zich na inname van het magische drankje "prima" voelde; de cliënten zeggen meermalen "als door een wonder" getroffen te zijn. Ook over het verdere verloop wordt niet veel gezegd. De therapeut volstaat met de mededeling dat hij na verloop van tijd opbelde om te vragen hoe het ging ... en het

ging uitstekend.

Wooding hinkt op twee gedachten; aan de ene kant is hij wetenschapsman en onderzoeker, aan de andere kant traditionele genezer, zo noemt hij zich ook zeer stellig. Als traditionele genezer hoeft hij geen verantwoording af te leggen. Tegelijkertijd presenteert hij zich echter ook als wetenschapsman, die het verschijnsel "van binnenuit" bestudeert. Ik kan mij een gelukkiger combinatie van distantie en betrokkenheid voorstellen.

Hermine Stella