

KUNST & ENTERTAINMENT:

Pleidooi voor Plezier

Richard Shusterman



bepaald de Cyrenaïci en de Epicuristen) noemden plezier vaak het hoogste goed, en beschouwden het als een essentieel onderdeel van geluk. Zelfs Plato beriep zich, in zijn verdediging van zijn filosofisch systeem als aantoonbaar superieur ten opzichte van onder meer kunst en andere culturele praktijken, op het onvergelijkbare *plezier* dat zijn filosofie zou verschaffen. In zijn terugblik op de dageraad van het moderne westerse denken bevestigt Michel de Montaigne de primauteit van het plezier: "hierin stemmen alle meningen waar ook ter wereld met elkaar overeen – dat wij allen naar genot streven – ze kiezen elk apart echter hun eigen weg *naar* dat genot." Zelfs in de deugd, aldus nog de Montaigne, is ons uiterste streefdoel niets anders dan *voluptas*.

Montaignes onbeschaamde hedonisme was geen pleidooi voor radicale losbandig- of liederlijkheid met als bedoeling de gevestigde orde van de conventionele moraal te doorbreken, maar eenvoudigweg een bevestiging van de algemeen verbreide vaststelling dat "plezier één van de voornaamste vormen van winst is", en een onontbeerlijk ingrediënt "van de hoogste kunst van allemaal, de kunst van het goede leven". Als, zoals Montaigne het zo onomwonden stelt, het grootste en meest glorieuze kunstwerk van allemaal inderdaad dit goede, gepaste leven is, dan mogen we onszelf de natuurlijke genietingen onder geen beding ontzeggen; we moeten ons leven juist zo ingenieus leren organiseren dat zowel dit plezier als ons genot kwantitatief en kwalitatief worden gemaximaliseerd. Montaigne concludeert dat het enige kunde behoeft van het leven te leren genieten. "Ik geniet er twee keer zoveel van als anderen, want de maat van het genot hangt af van de aandacht die wij haar verlenen."

Montaigne kon het "profijt van plezier" makkelijk benadrukken omdat plezier, in de post-Aristotelische traditie, niet enkel als een louter passieve "plezierige" sensatie werd begrepen, maar als een specifieke kwaliteit van bepaalde activiteiten die ons ertoe aanzet die activiteit met des te meer enthousiasme aan te vatten en te volbrengen, en ons "belang" in het uitvoeren van de activiteit in kwestie ook intensifieert. Het plezier dat wij scheppen in de aanschouwing van een kunstwerk verdiept onze blik en stelt ons in staat ons precies van die sensaties af te schermen die onze esthetische activiteit zouden kunnen verstoren. Door ons "engagement" in deze esthetische activiteit te versterken, dient het genot zich aan als een manier om het bestaan te "perfectiëren". Aristoteles prees het genot als datgene wat het uitvoeren van een bepaalde activiteit "verrijkt" en "voltooit"; Spinoza definieerde dergelijk genot in latere eeuwen als de "overgang van de mens van een lagere naar een hogere graad van voltooiing": "hoe groter het genot dat we ervaren, hoe completer de graad van voltooiing waarnaar wij evolueren."

Kortom, zelfs al speelden in deze "antieke" filosofieën ook andere axiologische overwegingen en overtuigingen, de filosoof erkende tenminste het cruciale belang van genot als een basisingrediënt van het menselijke

PLEIDOOI VOOR PLEZIER

bestaan. "Of we nu voor het leven kiezen omwille van het genot, of voor het genot omwille van het leven," zo schreef Aristoteles (die toch niet van een radicaal hedonisme kan worden beschuldigd), "beide zijn met elkaar verbonden en kunnen niet van elkaar worden gescheiden, want zonder handeling kan geen genot worden bereikt, en elk handelen wordt vervolledigd door het genot dat wij eraan ontlelen."

Moderne evolutionaire theorieën confirmeren de atavistische link tussen leven en plezier, leven en genot. Veelzeggend genoeg zijn de meeste van onze krachtigste genietingen dan ook nauw verbonden met biologische activiteiten zoals eten en de voortplanting – de noodzakelijke voorwaarden voor soort- en zelfbehoud. De logica van het verlangen eigen aan het genot leidt ons naar het broodnodige en noodzakelijke lang voor de kritische rede dat kan. Genot maakt het leven niet alleen plezieriger, maar verzekert er ons ook van ("belooft" ons) dat het de moeite loont met dit leven door te gaan. Maar als genot het uitvoeren van een bepaalde activiteit de moeite waard maakt, en dat bij uitbreiding ook voor het leven *an sich* doet, wat zijn dan de specifieke vormen en waarden van het genot dat de *kunst* ons schenkt?

Eén bijzonder invloedrijke, door Kant geïnspireerde traditie, drukt op een wel heel specifiek type van esthetische genieting, eng gedefinieerd als het intellectuele genot van de pure vorm dat voortkomt uit het harmonieuze samenspel van onze verbeelding en andere cognitieve vermogens. Door het schone van het plezierige te onderscheiden door middel van een definitie waarin de ervaring van het schone "belangeloos" wordt genoemd, en van zintuiglijke of sensuele en emotionele genoegdoening wordt losgekoppeld, devalueerde Kant elke "smaak" die zich liet "charmeren en emotioneren" tot een vorm van esthetische barbarij. Zelfs in de schone kunsten, waar ideeën en concepten elkaar speels kunnen bevruchten, zweert Kant bij de categorische overtuiging dat "het essentiële element in de vorm berust".

Andere moderne tradities in de esthetica, zoals de filosofie van Nietzsche of het pragmatisme, construeren een genereuzere filosofie van het artistieke genot dan dat van Kants essentialisme van de vorm. In eerste instantie schenkt de kunst ons op een primair niveau een rijkgeschakeerd gamma aan zintuiglijke genietingen: de rijke kwaliteiten van kleur, vorm, klank, textuur en dergelijke meer. Laten we immers niet vergeten dat het begrip "esthetica" in etymologische zin afstamt van de Griekse term voor zintuiglijke waarneming. Het genot van een geïntensifieerde perceptie, het typische resultaat van de bijzonder rijke en intense sensorische kwaliteiten van het kunstwerk, garanderen het kunstwerk een status die het boven de dagdagelijkse *flow* van "ordinaire" ervaringen doet uitstijgen – verzekert het van de status van een esthetische ervaring *die het tot kunst maakt*. Verhoogd "affect" of emotionele impact worden eveneens tot de genietingen van de kunst gerekend. En dan is er ook het dubbele genot van betekenis

en uitdrukking, die onze behoefte aan betekening en verlangen naar communicatie moeten bevredigen. Deze genietingen motiveren niet alleen de kunstenaar zelf, maar ook het publiek en de criticus, die door middel van interpretatie dienen te expliciteren waarom zij nu juist van het kunstwerk in kwestie genieten – en hun ervaring in deze interpretatie ook verder uitdiepen.

De genietingen van betekenis en uitdrukking wijzen op een andere, minstens even cruciale dimensie van het artistieke genot die maar al te vaak over het hoofd wordt gezien – het door en door sociale aspect. Te vaak wordt aangenomen dat het genoeg is dat we aan kunst ontleen een louter subjectieve aangelegenheid is – in essentie privaat en eng individualistisch. Maar ook al “voelen” we het esthetische genoeg enkel en alleen door *onze* zintuigen en in *onze* geest, dit betekent niet dat we dit genoeg niet kunnen delen – sterker zelfs, niet zelden wordt ons genoeg nog verdiept door het potentieel gedeelde karakter van deze ervaring. Of we die nu in het theater ondergaan, in een bioscoop, concertzaal of museum, onze esthetische ervaring wint zonder twijfel aan diepgang en impact wanneer wij het gevoel hebben iets betekenisvol te *delen*, en stilzweigend maar des te diepgaander met elkaar communiceren in de gezamenlijke dialoog met het complex van gedeelde betekenissen en genietingen. Het vermogen van de kunst tot een diepere gemeenschapszin te komen door middel van de tover der communicatie is een thematische rode draad in de esthetica van Friedrich von Schiller tot John Dewey; deze laatste stelde in *Art and Experience* onomwonden dat “kunst het meest effectieve communicatiemedium is dat er bestaat”. Door een gezamenlijke solidariteit te smeden en te versterken door middel van een gedeeld communicatief genot kwijt het plezier van de kunst zich van een cruciale sociale taak waarvan het belang in de evolutie van de menselijke cultuur nauwelijks kan worden overschat.

Elk op zich genomen klinken al deze verschillende opmerkingen over het plezier van de kunst ons vertrouwd in de oren, maar het loont de moeite ze *allemaal samen* in herinnering te roepen – op die manier leggen zij op afdoende wijze getuigenis af van de diversiteit van de artistieke genoegens. De algemeen verbreide kritiek op de entertainment- en amusementswaarde van de kunst – dat deze waarden triviaal zijn, ontdaan van elke substantie, en het kunstwerk of de kunst als dusdanig “in waarde doen afnemen” – berust op de bewuste miskenning van deze diversiteit, en gaat daarbij van twee foutieve aannames uit: ten eerste dat er altijd slechts één soort esthetisch plezier uit deze conceptie van kunst als amusement kan worden gewonnen, en ten tweede dat dit plezier altijd oppervlakkig en triviaal is, en onze aandacht van het belang van de ware betekenis en waarheid van de kunst afleidt.

Sinds Alexander Baumgarten de moderne esthetica boven de doopvont hield en Immanuel Kant haar tot één van de centrale disciplines van de

PLEIDOOI VOOR PLEZIER

filosofie promoveerde, heeft het Duitse denken de filosofie van de kunst haast doorlopend gedomineerd. Het gestaag afnemende prestige van het plezier in de esthetische filosofieën van de twintigste eeuw hangt nauw samen met de voornamelijk Duitse kritiek van plezier en genot. Martin Heideggers *dédain* voor de idee van "artistiek genoeg" ruimde het pad voor een kunstdefinitie waarin het kunstwerk enkel functioneert als vehikel voor het "in werking stellen van de waarheid". Hans-Georg Gadamer verscherpte de aanval op de onmiddellijke genoegdoening van de esthetische ervaring en benadrukte nog maar eens het belang van betekenis en waarheid – hij ging er blijkbaar vanuit dat deze schijnbaar diepere waarden onmogelijk konden verzoend worden met een meer direct, "oppervlakkig" genoeg.

Het conflict tussen deze rivaliserende waardestelsels wordt nergens zo dramatisch op de spits gedreven als in het werk van Theodor Adorno, die (samen met Max Horkheimer) het begrip "cultuurindustrie" lanceerde als smalende omschrijving voor iedere vorm van "populaire" kunst of cultuur die plezier en entertainment niet uit de weg gaan. Adorno stelt artistiek genot diametraal tegenover artistieke cognitie: "hoe meer men van kunstwerken af weet, hoe minder men er kan van genieten en omgekeerd." Er kon volgens Adorno geen twijfel over bestaan dat genot in deze wedren van waarden aan waarheid moest worden opgeofferd: "in een valse wereld is ook alle genot vals. Dit geldt des te meer voor artistiek genot." Kunst moet zich niet bezig houden met de zoektocht naar genot als een onmiddellijk effect van de ervaring. "De hele idee dat genot of plezier de essentie van kunst zouden zijn moet overboord worden gegooid... Wat kunstwerken werkelijk van ons verlangen is kennis, of beter nog: het cognitieve vermogen juist te oordelen".

Helaas volgen ook vele belangrijke stemmen binnen het esthetische debat in Amerika een puriteinse kunstopvatting die het artistieke genot geheel en al devalueert ten gunste van betekenis en *Gehalt*. Mede door een al te ijverige lezing van Marcel Duchamps opmerkingen naar aanleiding van zijn *Fontein* komt Arthur Danto tot de conclusie dat "esthetisch genot een gevaar is dat moet worden ontweken", want dit genot trivialeert de kunst immers tot iets waarin wij "slechts plezier kunnen scheppen", en gaat voorbij aan de idee van het kunstwerk als drager van een diepere betekenis of waarheid, als iets belangwekkends en diepzinnigs – iets metafysisch bijna. Hoezeer de anti-hedonistische esthetische filosofieën van Heidegger, Gadamer, Adorno en Danto onderling ook mogen verschillen, allen delen ze een gemeenschappelijke Hegeliaanse afstamming. Het was Hegels ambitieuze metafysisch idealisme dat de klassieke alliantie tussen kunst en genot uit elkaar dreef. Hegel stichtte de fatale moderne traditie die "fun" tot ervijand van de ware kunst verklaarde, en zadelde de kunst met een dienende rol ten aanzien van het hogere spirituele goed van de waarheid op. De queeste van de kunst naar die hogere waarheid, zo argumenteerde

hij, leidt ons *voorbij* de grenzen van het kunstwerk, naar de hogere regio-
nen van de religie en – het vanzelfsprekende einddoel – de filosofie.
Het loont beslist de moeite de strategische argumentatie achter deze fata-
listische logica aan een ander onderzoek te onderwerpen. Hegel beaamde
wel dat kunst kan worden "gebruikt" als een "vergankelijk tijdverdrijf dat
ons kan plezieren en ontspannen", maar nam deze allesbehalve autonome
kunst haar serviele houding ten aanzien van andere, "wezensvreemde"
doeleinden kwalijk. Hij stelde daarentegen dat deze "onvrije" schone kun-
sten niet echt ware kunst kunnen zijn. Maar de "vrijheid" waarvan Hegel
droomt is een tweesnijdend zwaard – in werkelijkheid betekent het de
onderwerping van de kunst aan het hogere doel van de waarheid: de
kunst kan zich volgens Hegel enkel emanciperen in een zoektocht naar
deze hogere waarheid. De kunst is pas écht vrij wanneer ook zij haar
plaats kan innemen in het pantheon van religie en filosofie – wanneer zij,
net zoals de religie en de filosofie, een middel is geworden waarin het
bewustzijn wordt geopenbaard en dat uitdrukking geeft aan de Goddelijke
Natuur, de diepste belangen van de mensheid en de begriperlijke waarheden
van de menselijke geest.

Vanuit dit vertrekpunt kan makkelijk het trieste esthetische traject van de
sacralisering van de kunst worden uitgetekend, en de ontkenning en
deprecie van het genot – en dan in het bijzonder de robuuste aardse
genoegens van het sensuele genot. De kerken van weleer zijn in onze
samenleving vervangen door musea en concertzalen, en het weekend-
bezoek aan deze instellingen geldt nu als de uitgelezen manier om onze
spirituele dorst te lessen. Plechtig stilzwijgen en absolute humorloosheid
zetten de toon van het publieke handelen; vermaak en gelach zijn uiteraard
helemaal uit den boze. We begeven ons naar de sacrale ruimtes van de
kunst zoals we ons eens naar de gebedsruimte begaven: blij er naartoe te
zijn gekomen, nog blijer er snel ook weer weg te kunnen.

Met de sacralisering van de kunst introduceert Hegel ook de strenge hië-
rarchie van hoge en lage cultuur als contrapunt van het oude onderscheid
tussen sacraal en profaan. Hoe esthetisch subtiel, genuanceerd en bete-
kenisvol het genot dat we eraan ontlenuen ook mag zijn, entertainment
wordt automatisch veroordeeld tot de lagere regioenen van het profane.
En zelfs in de hogere regioenen van de kunst introduceert Hegel een streng
hiërarchisch systeem van kunststijlen en genres, afhankelijk van hun gehal-
te aan spirituele waarheid en hun mate van verwijdering van de material-
iteit. Architectuur, beeldhouw- en schilderkunst bemannen de onderste
lagen van deze piramidale structuur omwille van de fysieke kwaliteit van
hun media. De dichtkunst bekleedt daarentegen de hoogste positie: door
haar gebruik van het ideale medium van de taal komt zij het dichtst in de
buurt van de spiritualiteit van het pure denken.

De door Hegel geïnitieerde sacralisering van de kunst resulteert niet enkel
in haar vijandschap ten aanzien van de genietingen van de kunst; zij

oermijnt daarenboven ook de kracht en eigenwaarde van de kunst door haar functie en doeleinden aan de vooroordelen van de idealistische filosofie te onderwerpen. Kunst mag dan nog deel hebben aan de eenzame spirituele hoogten die ook door de filosofie en de religie worden gefrequentueerd, zij doet dat steeds als onmiskenbaar inferieure tweede viool die – en dat is natuurlijk het toppunt – haar historische vermogens bovendien reeds lang heeft uitgeput. Volgens Hegel werden de door de kunst geopenbaarde spirituele waarheden immers veel beter tot uitdrukking gebracht door het absolute karakter van de Christelijke religie en de idealistische filosofie (meer bepaald zijn eigen variant). “Kunst voorziet niet langer in de voldoening van onze spirituele behoeften zoals zij dat in vroegere tijden onder andere volkeren [zoals de oude Grieken] wél deed – en als enige kon.” En “nu de kunst haar waarheid en bestaansrecht voor ons verloren heeft”, zo vervolgt Hegel onverbiddelijk, “behoort zij tot het verleden”. Om haar echter niet helemaal tot entertainment (de aanvoer van “onmiddellijk genot”) te doen verpieteren stelt Hegel voor ons naar de esthetica te wenden als een wetenschap van de kunst. Nu ze niet langer in staat is nieuwe spirituele waarheden te genereren, kan de kunst dan toch het materiaal aandragen voor het wetenschappelijke onderzoek naar de waarheid van haar spirituele domein.

Hegels keuze voor de waarheid van de kunst ten nadele van haar genieting reflecteert niet alleen de Hegeliaanse onderwerping van de kunst aan de filosofie, maar postuleert ook de veel radicalere these dat de cruciale spirituele rol van de kunst in feite reeds lang is uitgespeeld. Maar als de spirituele carrière van de kunst inderdaad tot het verleden behoort, waarom zouden we dan niet terugkeren naar de oude traditie van het genot en het idealistische project van de sacralisering van de kunst dan niet helemaal opgeven?

De idealistische sacralisering van de kunst verleende haar ooit energie en meerwaarde. Naarmate zich in de loop van de negentiende en twintigste eeuw een steeds verder gesecculariseerd wereldbeeld ging ontwikkelen richtten de religieuze aanvechtingen en devotionele gewoontes van de mens zich niet langer op het traditionele kerkelijke dogma; zij vonden een nieuwe bestemming in het veld van de kunsten, waar zij in de extreme uitingen van de romantiek en *l'art pour l'art* resulteerden: esthetiek nam hier de plaats in van de religieuze ervaring als de meest geëxalteerde uiting van spirituele scheppingsdrang. Die religieuze gewoonten zijn ondertussen echter haast tot op de draad versleten – net zoals het sacrale aura van de kunst overigens. De dissolutie van dat aura, door het toedoen van nieuwe manieren en technieken van mechanische reproductie, vormen natuurlijk de inzet van Walter Benjamins overbekende reflecties omtrent de populaire ontspanningscultuur.

Wat levert het ons echter op wanneer wij obstinaat aan Hegels sacralisering van de kunst en de afwijzing van entertainment en amusement

blijven vasthouden? Zijn Spartaanse programma van een steeds verder reikende spiritualisering dwingt de kunst niet enkel zich aan het mandaat van de waarheid van religie en filosofie te onderwerpen, maar ontzegt de kunst ook het recht eigenmachtig nieuwe spirituele "ontdekkingen" te doen wanneer het op de formulering van deze waarheid aankomt. Wordt het niet de hoogste tijd dat de esthetica de zo vaak over het hoofd geze- ne belofte van het plezier opnieuw in rekening brengt? Moet niet dringend werk worden gemaakt van de herziening van de dogma's die de genietin- gen van de kunst en de rol van de kunst als een vorm van ontspanning en amusement zo radicaal minimaliseren?

Eén dogma dat zeer zeker ter discussie moet worden gesteld is de zoge- heden trivialiteit van plezier. We citeerden hiervoor al de pre-Hegeliaanse filosofische argumenten en post-Hegeliaanse evolutionaire theorieën; zij leggen op overtuigende wijze getuigenis af van de cruciale, letterlijk vitale en veelvormige rol van genot en plezier in het gedeelde menselijk bestaan. Het belang van plezier wordt intellectueel nogal makkelijk over het hoofd gezien, juist omdat we zo onnadenkend van de evidentie van dit plezier uit- gaan. We zijn nogal snel geneigd de diepere betekenis van dit genot te vergeten, omdat alle genot ons intellectueel eenvormig toeschijnt, en iden- tificeren het genot gemakshalve en steevast met de meer frivole, "lichtere" variaties van vermaak en plezier. Eenzelfde misleidende vooronderstelling van uniformiteit opereert ook in de stereotype conclusie als zouden popu- laire kunst en populaire cultuur esthetisch inferieur zijn omdat we deze cul- tuuruitingen met onze laagste genietingen associëren, en ze daarom ook per definitie eenvormig inferieur zijn.

Daarom is het nu juist zo belangrijk de grote variëteit aan genot in kunst en leven in herinnering te brengen. Denken wij bijvoorbeeld maar aan de rijkdom van ons vocabularium ter zake. De theoretici van het genot extra- poleren als vanouds de spreekwoordelijke extremen van het sensuele ple- zier der vleselijke, of minstens zintuiglijke genietingen ("voluptas") met het sacrale hoogtewerk van religieuze *jouissance* ("gaudium") – maar er is ook verrukking, behagen, bevrediging, voldoening, tevredenheid, amusement, pret, vrolijkheid, gelukzaligheid, blijheid, vervoering, extase, prikkeling, ont- spanning, entertainment, vreugde, jubel, blijdschap, "fun". [*In de originele tekst hanteert Shusterman als spreekwoordelijke extremen de begrippen "voluptuousness" en "joy". Uit zijn daaropvolgende opsomming blijkt de rijkdom van de Engelse taal als het op de semantiek van het genot aan- komt: "delight, satisfaction, gratification, gladness, contentment, pleasant- ness, amusement, merriment, elation, bliss, rapture, exultation, exhilaration, enjoyment, diversion, entertainment, titillation, fun", nvdv.*] De genietingen van "fun" en "pret" insinueren een zekere lichtheid die hen bijna onbeteke- nend doen uitschijnen, terwijl de begrippen "vervoering", "verrukking" en "extase" ons er juist aan herinneren welke betekenisvolle diepgang "genot" kan hebben. Deze genietingen zijn zonder twiifel even belangrijk

als "waarheid" wanneer het erop aankomt een begrip van het heilige te formuleren en onze allerdiepste waarden te funderen.

De kracht en betekenis van het geëxalteerde genot mag echter niet worden overschat ten nadele van de "lichtere" genietingen. Vrolijkheid kan een welkome afwisseling bieden na de uitputtende ervaring van extase en verwoering; het biedt ook een inzichtelijk contrast met het sublieme gehalte van de extase; de lichtere geneugten hebben bovendien ook hun eigen onherleidbare charmes. Wanneer wij kennis nemen van de diversiteit van de artistieke genietingen doen wij dat niet alleen om de "hogere" geneugten van de "lagere" te scheiden, maar om des te beter van de totaliteit van het hele gamma aan "plezier" te genieten – dat wil zeggen, in de mate van het beheersbare.

De diverse filosofische exegeten van de esthetica zijn niet altijd even blind geweest voor de rijkgeschakeerde veelheid van het plezier. In de achttiende eeuw tekende Edmund Burke voor een invloedrijke en baanbrekende analyse van het verschil tussen het genot van het schone en de verrukking van het sublieme. Misschien kunnen we wel iets opsteken van vergelijkbare analyses die de ontspanning van een TV-sitcom met de extatische impact van een rock-concert of de prikkeling van erotische cinema contrasteren. Hoe het ook zij, in de uitgebreide waaier aan genietingen en geneugten die onze appreciatie van kunst constitueren biedt zich het terra incognita van radicaal nieuw esthetisch onderzoek aan, en het is zowel de "taak" van de kunstenaars als die van de critici of de filosofen om dit onderzoek te voeren.

Behalve de vermeende trivialiteit en eenvormigheid van plezier en genot, moet nog een ander dogma onderuit worden gehaald – en dat is misschien wel het koppigste van allemaal: de veronderstelde tegenstelling of onverenigbaarheid van plezier en genot enerzijds en waarheid en betekenis anderzijds. Dit ongesubstantieerde conflict ligt in essentie aan de basis van de verwerping van kunst als "entertainment". Hegel ging er verkeerdelijk van uit dat het verlangen naar genot in de kunst ons per definitie van het pad van de waarheid en het goede begrip wegleidt. Hooggestemde post-Hegelianen als Adorno, Heidegger en Danto lijken verteerd door dezelfde angst, en die komt nergens beter tot uiting dan in Adorno's fameuze claim dat "hoe minder we het kunstwerk begrijpen, hoe meer we er van kunnen genieten en omgekeerd." De misleidende tegenstelling tussen plezier en kennis berust op de valse aanname als zou genot een te krachtige, overrompelende sensatie zijn die ons denkvermogen in gevaar brengt, los staat van de activiteit waardoor het genot wordt getriggerd en ons bewustzijn van die activiteit overschaduwet. Deze vooronderstelling gaat op haar beurt weer uit van een oppervlakkig empirisme dat de ervaring gelijkstelt met passieve sensatie in plaats van actief engagement *in* de wereld.

Deze premisse contrasteert scherp met de klassieke, op Aristotelische leest geschoeide appreciatie van plezier en genot als een vitaal onderdeel

van elke activiteit door middel waarvan dit plezier en genot ervaren worden en door dit plezier en genot wordt geïntensifieerd en met des te meer overgave wordt uitgevoerd. Wanneer we plezier ontlenen aan het spelen van tennis doen we dat niet omdat we van het overvloedige zweten en de pijnlijke blaren op handen en voeten genieten, maar omdat we helemaal in het spel kunnen opgaan, omwille van de verhoogde concentratie en overgave. Het genot dat de kunst als dusdanig ons kan schenken is niet hetzelfde als de vele genoegens en plezierige prikkels die we mogelijk ervaren wanneer we een welbepaald kunstwerk aanschouwen, en al helemaal niet te vergelijken met het genot van een kopje koffie of een stoombad. Van een kunstwerk genieten betekent: genoegens scheppen in het loutere waarnemen en begrijpen van de kwaliteiten en betekenissen van het kunstwerk in kwestie. Juist dit genoegens verscherpt en activeert onze concentratie op dit ene kunstwerk, en verdiept op zijn beurt weer het proces van perceptie, appreciatie en begrip.

Deze klassieke conceptie van plezier kan ook onder moderne filosofen nog op de nodige bijstand rekenen. Gilbert Ryle mobiliseert het technische raffinement van de analytische filosofie in zijn studie van het genot, maar het zijn de woorden van de dichter-criticus-filosoof waarmee we dit essay inleiden die ook esthetisch uitdrukking kunnen geven aan deze conceptualisering van het genot. Ter bevestiging van de diepe verbondenheid van genot en betekenis, van plezier en begrip in de kunst tekende Eliot de volgende woorden op: "To understand a poem comes to the same thing as to enjoy it for the right reasons. ... It is certain that we do not fully enjoy a poem unless we understand it; and on the other hand, it is equally true that we do not fully understand a poem unless we enjoy it. And that means enjoying it to the right degree and in the right way, relative to other poems." Aangezien genot een beter begrip van het kunstwerk niet per definitie uitsluit maar veeleer versterkt, impliceert een pleidooi voor plezier geenszins een nivellering van onze evaluatieve parameters. Sommige kunstwerken moeten anders en "sterker" of diepgaander worden genoten dan andere – bijvoorbeeld omdat ze beter zijn, of eenvoudigweg omdat ze *anders* zijn. Slechte kunst kan onmogelijk nog genietbaar zijn als we het kunstwerk in kwestie ook als dusdanig begrijpen – tenzij, aldus nog Eliot, "their badness is of a sort that appeals to our sense of humour." Laten we immers niet vergeten dat ook die "plezierige zottigheid" tot het rijkgeschakeerde domein der artistieke genietingen behoort.

Ik sluit mijn bedenkingen af met een behoedzaam in-herinnering-brengen. Een pleidooi voor het genot van de kunst kan en mag niet de ambitie hebben de andere genietingen van het leven in de schaduw te stellen – en mag natuurlijk nooit blind zijn voor het lot van die slachtoffers van onrecht waar ook ter wereld die meer ellende dan blijdschap kennen. Laten we verder ook niet vergeten dat de kunst van het radicale sociale protest haar impact juist ontleent aan de hartstocht van een oprecht gevoelde woede

en de "kick" van een gemeenschappelijke strijd – "genoegens" die de in Aristotelische zin begrepen activiteit van het protesteren versterken en "vervolledigen". Wie denkt dat mijn pleidooi voor plezier de kunst tot frivoliteit en narcotisch escapisme veroordeelt heeft het grondig fout – een fout die terug gaat op de valse assumptie dat alle plezier per definitie eenvormig en oppervlakkig is. En deze assumptie berust op haar beurt op het dodelijke – en dodelijk vervelende – dōgma dat de kunst diametraal tegenover het leven opstelt.

RICHARD SHUSTERMAN is professor filosofie aan Temple University in Philadelphia en verbonden aan het Collège International de Philosophie in Parijs. Hij is de auteur van *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell, Oxford, 1992; *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Cornell University Press, Ithaca, 2000; en *Surface and Depth: Dialectics of Criticism and Culture*, Cornell University Press, Ithaca, 2002. Hij stelde tevens *Bourdieu: A Critical Reader* (Blackwell, Oxford, 1999) samen. *Come Back to Pleasure* werd als inleidend filosofisch essay opgenomen in de tentoonstellingscatalogus *Let's Entertain. Life's Guilty Pleasures*, Walker Art Center, Minneapolis, 2000. Voor een uitgebreidere analyse van het begrip "pleasure" als esthetische categorie, zie zijn "Entertainment: A Question for Aesthetics", verschenen in *The British Journal of Aesthetics*, juli 2003.