

# De cultuurindustrie en het hoog-laag-probleem

*‘Fokke en Sukke werken bij McKinsey’ in NRC Handelsblad van vrijdag 13 juni 2003: ‘Zie jij die kijkcijfers?’ – ‘Daar kan ook enorm op bespaard worden.’*

Kiene Brillenburg  
Wurth

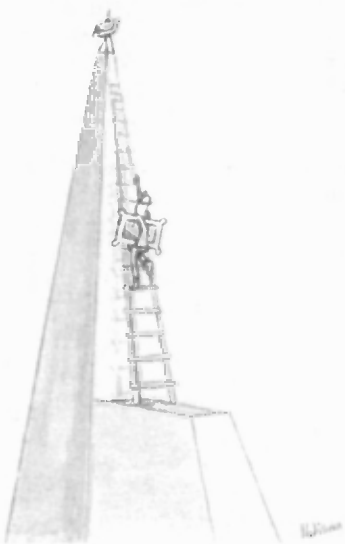
## Tussen ‘hoog’ en ‘laag’

Massacultuur is babyvoedsel: voorgedraaid, doorgekauwd, flauw en voorspelbaar. Het herhaalt zichzelf eindeloos, teert op dezelfde standaardmodellen en bant het nieuwe of onverwachte uit, zodat de geest wordt afgestompt en voortleeft in onnadenkendheid. Zo althans schreef de Duitse filosoof Theodor Adorno toen hij de Amerikaanse filmindustrie in de jaren vijftig vergeleek met de propagandamachine van nazi-Duitsland. Massacultuur was volgens hem nog teveel gezegd voor deze filmindustrie. Dit was geen cultuur van de massa, maar een cultuur die werd opgelegd aan de massa: een cultuurindustrie die alles standaardiseerde of reduceerde tot hetzelfde, en weinig ruimte bood voor kritische en afwijkende vormen. Cultuur werd op deze manier niet meer dan al diezelfde Ford-autootjes die tijdens de jaren twintig van de lopende band rolden.

Tegenwoordig wordt er wat meesmullend gedaan over deze pessimistische visie op de massacultuur. Het zou een elitair standpunt verraden dat bovendien uitgaat van een achterhaald onderscheid tussen ‘hoge’ en ‘lage’ cultuur. Voor Adorno is hoge cultuur de zogenaamde autonome kunst: een kunst die experimenteert met nieuwe vormen, die losstaat van de dictatuur van de cultuurindustrie en op deze manier de sociaal-culturele werkelijkheid kritisch ondervraagt. Autonome kunst

schokt, vervreemdt, of verrast om mensen wakker te schudden. Voorbeelden zijn de muziek van Arnold Schoenberg of de avant-gardistische literatuur en schilderkunst. Lage cultuur doet volgens Adorno precies het tegenovergestelde: het voegt zich geheel naar de modellen van de cultuurindustrie. Nu is elitarisme niet bij voorbaat verwerpelijk – integendeel, zou ik zeggen – en op bepaalde punten kun je Adorno ook moeilijk tegenspreken. Wanneer ik voor de zoveelste keer vervuild uit de bioscoop kom omdat ik eindeloos dezelfde film in verschillende variaties krijg voorgeschoteld, denk ik: inderdaad, babyvoedsel. Wanneer ik uit

lamelendigheid naar Amerikaanse detectives op televisie kijk, hoef ik niet na te denken, want alle stappen en aanwijzingen worden omstandig uitgelegd met nog een extra recapitulatie aan het eind. En wanneer ik naar een comedy kijk hoef ik niet eens te reageren, want het lachen is al voorgeprogrammeerd. Maar toch. Net zo vervuild kan ik uit het Concertgebouw komen wanneer ik de zoveelste negentiende-eeuwse symfonie heb gehoord die volgens een geijkt patroon verloopt: hetzelfde product in een ander jasje. En hetzelfde programma, jaar in, jaar uit: een vioolconcert van Bruch gecombineerd met een vioolconcert van Mendelssohn, een pianoconcert van Grieg gecombineerd met een pianoconcert van Schumann, of de jaarlijkse Meesterpianistenserie die zich haast altijd beperkt tot de negentiende eeuw. Is dit niet ook standaardisering? Zou je zelfs niet kunnen zeggen dat standaardisering altijd al aan het werk is in de ‘hoge’ cultuur, omdat juist die ‘hoge’ cultuur uit een aantal *stock-genres* bestaat – zoals de tragedie, het sonnet, of het episch gedicht, de symfonie of de sonate – met vastgelegde patronen en structuren die telkens worden herhaald? Uiteraard, deze genres werden steeds anders ingevuld en uitgevoerd, hun grenzen werden ondermijnd of verlegd, maar dit kun je evengoed zeggen van de producten uit de cultuurindustrie, zoals de western of de verschillende horror-genres.



### Technische reproductie

Waar het Adorno echter om ging was de mechanische reproductie die de cultuurindustrie typeerde. Mechanische reproductie wil zeggen: het eindeloos, exact, efficiënt en op grote schaal herscheppen (herhalen) van hetzelfde product via technische middelen. De eerste stap hiertoe werd al met de boekdruk-kunst gezet. Maar toen de fotografie en de film in de latere negentiende en twintigste eeuw hun opgang maakten, raakte volgens Adorno de kunst als geheel in de greep van de technische reproduceerbaarheid. Zijn tijdgenoot Walter Benjamin vond dit nog niet eens zo problematisch, maar Adorno achtte het gevaar van de technische reproductie zo groot dat zelfs de autonome kunst er niet meer veilig voor was. Denk hierbij alleen al aan de platenindustrie, of aan de Amerikaanse filmmuziek die vaak niet meer is dan een herhaling en afvlakking van de negentiende-eeuwse symfonie. De huidige klassieke Kruidvat-cd's en -concerten zouden Adorno ongetwijfeld in zijn graf doen omdraaien: hiermee is de 'autonome' kunst ingelijfd in het domein van de cultuurindustrie.

### Kritische massa

In weerwil van Adorno bleek echter tijdens de jaren zeventig en tachtig dat al dat babyvoedsel en mechanisch productiewerk zo gevaarlijk en afstompend niet was. Britse theoretici als Stuart Hall en John Fiske stelden bijvoorbeeld dat de massacultuur juist van binnenuit werd ondermijnd. Fiske gaf daarbij allereerst een andere invulling aan het begrip cultuur: dit verwees volgens hem naar de productie en circulatie van betekenissen in geïndustrialiseerde samenlevingen. Welke dominante betekenissen zijn er in omloop, hoe worden ze verspreid en welke media spelen daarbij een belangrijke rol? Adorno had deze omloop van

betekenissen nog top-down voorgesteld: bepaalde betekenissen – zoals 'mannelijkheid', 'vrouwelijkheid', 'heldhaftigheid', 'rechtvaardigheid', 'normaal', 'afwijkend' en ga zo maar door – werden door de cultuurindustrie van bovenaf aan de massa opgelegd. En de massa slikte dat. Wat ze te zien kregen in films, reclames en televisieseries namen ze klakkeloos over, zodat ze in hun zijn en hun handelen volledig bepaald leken door de representaties die de cultuurindustrie aanbod. Een bekend voorbeeld zijn de *family values* die in bijna alle Hollywoodfilms als heilig worden verdedigd: een gezin wordt bedreigd door een psychopaat, een terrorist, of een geobsedeerde minnares, maar uiteindelijk dienen deze dreigingen alleen maar om de waarde van het gezin als hoeksteen van de samenleving nog eens extra te bevestigen. Tenslotte vinden al deze dreigende *outsiders* in de regel de dood – denk aan *Fatal Attraction* – en komt het gezin gelouterd en innig herenigd uit de strijd.

Volgens Fiske loopt er echter ook een betekenisstroom in tegenovergestelde richting: kijkers, luisteraars, of lezers geven betekenissen aan personages of verhaallijnen in films, televisieseries, of bijvoorbeeld bouquetreeksromans die vaak in strijd zijn met de indoctrinaties van de cultuurindustrie. Blijkbaar is de massa eigenzinniger en creatiever dan Adorno dacht, want ze leest de producten van de cultuurindustrie tegendraads. Ging het bijvoorbeeld in een film zoals *Flashdance* over een danseres die uiteindelijk heel conventioneel met haar baas trouwde, dan maakten jonge, vrouwelijke kijkers haar niettemin tot een belichaming van onafhankelijkheid en – letterlijk – zelfgenoegzaamheid. Het hoofdpersonage was voor deze kijkers niet zomaar een lustobject voor de mannelijke blik, maar danste voor zichzelf en was zich-



zelf genoeg. Op deze manier kreeg dit hoofdpersonage een tegengestelde of oppositionele betekenis. Ook bleek dat verschillende groepen kijkers verschillende betekenissen aan personages gaven die overeenstemden met hun eigen sociaal-culturele positie. Fiske noemde dit onderhandelde lezingen (*negotiated readings*): kijkers, lezers, of luisteraars verschuiven de betekenissen die de cultuurindustrie aanbiedt, passen ze hier en daar aan, om ze samen te laten vallen met hun eigen blik op de wereld. Zo 'onderhandelen' ze tussen dominante betekenissen die circuleren in de cultuurindustrie en hun eigen visie. Fiske nam hierbij het voorbeeld van de zogeheten *muscle drama's* uit de jaren tachtig als *The A-Team* en *Magnum*, die in omloop waren gebracht om het concept 'mannelijkheid' weer in ere te herstellen na de *flower power*-periode en het debacle van de Vietnam-oorlog. Hoewel deze series daarom bijzonder conformistisch waren aan het heersende gedachtegoed uit de jaren tachtig, zagen jongere kijkers er niettemin iets heel anders in. Zij wilden in series zoals

*The A-Team* juist een kritiek op de autoriteiten herkennen, omdat de hoofdpersonages deze autoriteiten steeds te slim af waren. Dominante concepties van 'mannelijkheid' werden op deze manier naar het raamwerk van de rebellerende puber omgebogen: een serie die de status-quo wilde bevestigen, werd in de blik van jongere kijkers juist een voorbeeld van de ondermijning van de gevestigde orde.

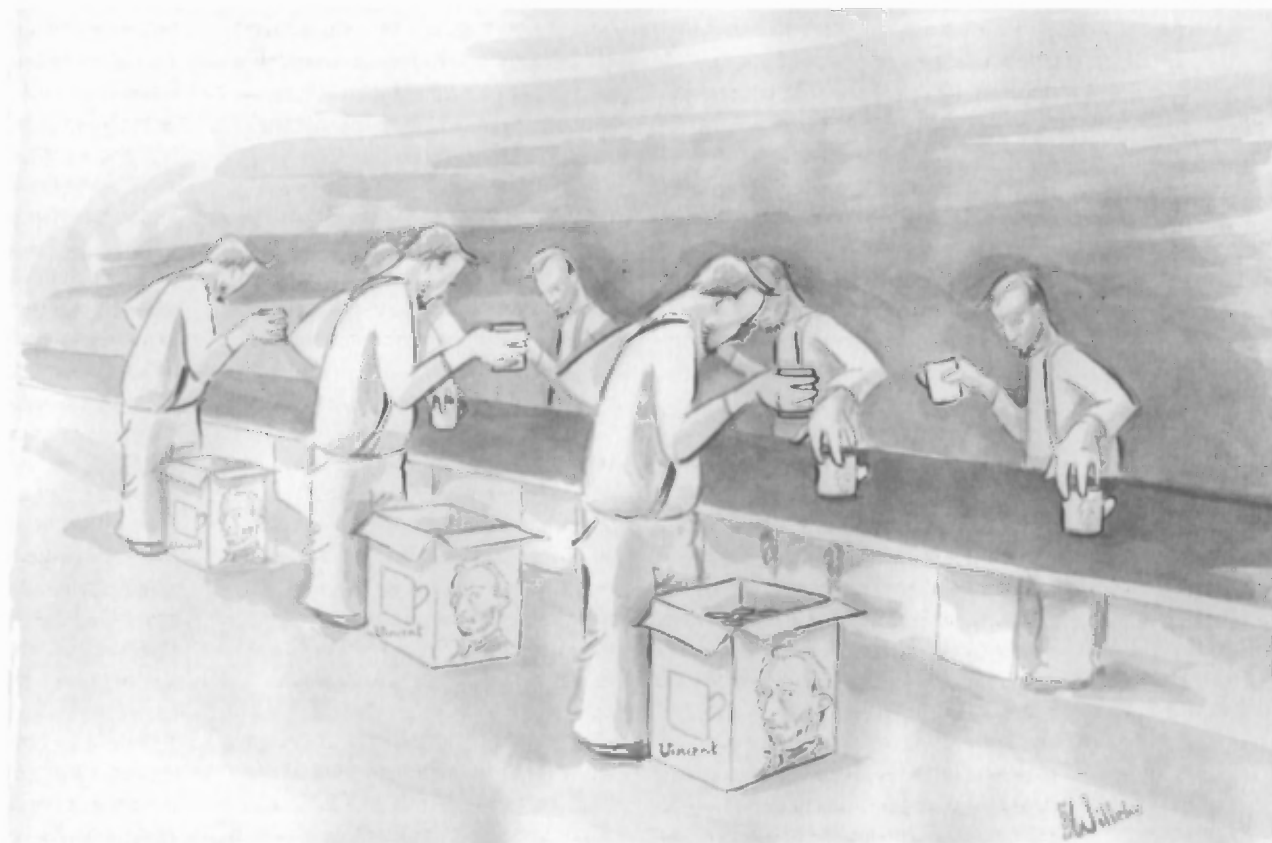
#### **Cultuurindustrie versus populaire cultuur**

Adorno zou ongetwijfeld hebben geantwoord dat dit geen enkel probleem vormt voor de cultuurindustrie: zolang het maar geld en kijkcijfers oplevert. De cultuurindustrie buigt vrolijk met al die onderhandelde betekenissen mee en slaat er winst uit. Toch

dacht Fiske met deze tegendraadse en onderhandelde lezingen iets positiefs te hebben ontdekt: met name de eerste toonde aan dat verzet tegen de gevestigde orde mogelijk is via de vormen en middelen die de cultuurindustrie zelf aanbiedt. Daarmee bleek de kritische functie die Adorno bewaard had voor de autonome kunst ook op het gebied van de cultuurindustrie van toepassing. De kritiek kwam in het model van Fiske alleen niet van buitenaf, maar van binnenuit: binnen de cultuurindustrie was een dynamisch proces van weerstand of verzet werkzaam dat de cultuurindustrie en haar dominante betekenissen als een virus of parasiet verzwakte. Fiske noemde dit proces de 'populaire cultuur': de wijze waarop mensen de producten van de cultuurindustrie gebruiken, misbruiken en

ondermijnen om hun eigen betekenissen (werkelijk) te maken.

De verzetsdynamiek van deze populaire cultuur werd aan de productiezijde bevestigd door popartiesten zoals Madonna, die de middelen van de cultuurindustrie voor haar eigen (subversieve) doeleinden gebruikte. Voor Fiske speelde hierbij Madonna's steevast ironiserende en parodiërende opstelling een belangrijke rol: ze kon niet gemakkelijk worden ingedeeld in bestaande categorieën en betekenissen ('hoer', 'madonna', 'seksgodin', 'cow-girl') omdat ze deze juist steeds op de hak nam. Hannah Bosma en Patricia Pisters hebben in dit verband gewezen op het feit dat Madonna de notie van identiteit als iets dat 'bestaat' als een innerlijke eenheid en waarheid effectief heeft ondergraven. De talloze

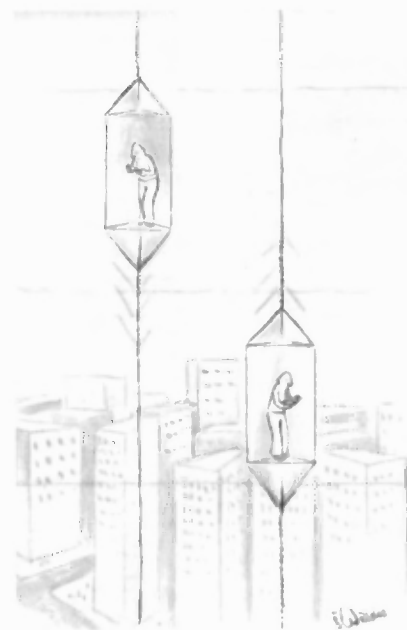


transformaties die ze heeft ondergaan – de vele manieren waarop ze zichzelf heeft uitgevonden – suggereren dat identiteit niet veel meer is dan een (tijdelijke) versie en constructie van eigenheid. Zo zou ze identiteit deconstrueren als een eenheid die je niet van binnen ‘hebt’ maar van buiten aanneemt, een gedachte die je terug kunt vinden in het werk van de Franse psychoanalyticus Jacques Lacan. Eigenlijk, zo stellen Bosma en Pisters, laat Madonna zien dat identiteit, de eenheid en herkenbaarheid van het zelf, niet meer is dan een stijl die je jezelf aanmeet met behulp van de middelen die de cultuurindustrie aan draagt. Feministische critici vinden dit vooral interessant, omdat Madonna verschillende mogelijkheden van vrouwelijkheid ten uitvoer brengt die alle even geldig zijn. Hiermee toont ze aan dat ‘vrouwelijkheid’ niet een vaststaand gegeven is, maar eerder het product van kleding, make-up, bewegingen en houdingen die binnen onze cultuur ‘vrouwelijk’ zijn gemaakt. Je bent niet vrouwelijk, je doet vrouwelijk. Vrouwelijkheid is volgens feministische critici niet iets neutraals, iets dat er altijd al was als identiteit o, maar iets dat binnen een culturele context is geconstrueerd. Het is niet zo dat je lichaam, stem, haar en kleren als vrouwelijke uitingen afhankelijk zijn van de culturele identiteit ‘vrouwelijk’, het is precies andersom. Die identiteit volgt uit die uitingen. Deze feministische critici vinden dit dan ook precies de kritische functie van het werk van Madonna: via een ironisch spel laat ze zien dat ‘vrouwelijkheid’ een constructie is, dat vrouwelijk doen, jezelf uiten of uitvoeren volgens de regels van het stereotype ‘vrouwelijk’ het normatieve vrouwelijk zijn verregaand bepaalt. Op deze manier schuift Madonna volgens Bosma en Pisters ook nog eens andere, ongedachte mogelijkheden van ‘vrouwelijke

identiteit’ naar voren.

#### ‘Laag’ wordt ‘hoog’

Het zal duidelijk zijn: de kritische functie van de populaire cultuur doet niet onder voor die van Adorno’s autonome kunst. Niet minder dan de laatste kan de eerste mensen schokken en verrassen, tot nadenken stemmen en ze actief betrekken in het kijk-, lees- of luisterproces. Populaire cultuur betekent niet passief consumeren, maar eerder onvermijdelijk verward raken een dynamisch proces van betekenisgeving. Het betekent niet klakkeloos beelden van film en televisie overnemen, maar bewust dan wel onbewust onderhandelen met, en/of verzet plegen tegen, dominante representaties. Daarnaast blijkt de artistieke kwaliteit van de producten uit de populaire cultuur akelig dicht in de buurt te komen van die van Adorno’s autonome kunst. Traditioneel zijn deze kwaliteiten als volgt gedefinieerd: autonome kunst vervreemdt voor zover het experimenteert met het eigen medium en de materialiteit van dit medium op de



voorgond zet – bijvoorbeeld de ‘taligheid’ van taal, zoals dat in *Ulysses* en *Finnegans Wake* van James Joyce het geval is. Ook heeft autonome kunst een hoge moeilijkheidsgraad doordat het medium ‘abnormaal’ wordt gebruikt – in de gedichten van Stéphane Mallarmé verwijzen woorden bijvoorbeeld niet meer naar een stabiele werkelijkheid, maar gaan ze onderling tegenstrijdige betekenissen aannemen die de taal een heel andere functie geven dan het ‘normaal’ heeft. Mede hierdoor wordt het meerduldig. Hetzelfde geldt voor de abstracte schilderkunst die niet meer figuratief is (in tegenstelling tot ‘normale’ beelden), maar slechts lijnen en kleurvlakken te zien geeft. Als dit onder andere een strak onderscheid moet garanderen tussen ‘hoge’ en ‘lage’ cultuur, dan loopt dit volgens Bosma en Pisters al spaak op Madonna. Zij stellen bijvoorbeeld dat Madonna’s videoclips een ironische vermenging van stijlen uit de ‘lage’ en ‘hoge’ cultuur te zien geven, hetgeen ook een kenmerk is van ‘echte’ (postmoderne) kunst. Ook zijn haar songteksten vaak meerduldig en spelen ze een ambigu spel met de bijbehorende videoclips. Dit creëert weer een spanning in Madonna’s werk die aanleiding geeft tot veel verschillende interpretaties – een ander kenmerk van ‘hoge’ cultuur. Op deze manier willen Bosma en Pisters laten zien dat het werk van Madonna, evengoed als het werk van een erkende dichter, schilder, of componist, het bestuderen waard is op academisch niveau. Waarom geen colleges over Madonna, waarom wel over William Shakespeare, Giacomo Puccini, of Andy Warhol? De problemen die met deze laatste vraag te maken hebben zal ik hieronder aankaarten. Op dit moment wil ik alleen opmerken dat de poging om het verschil tussen ‘hoog’ en ‘laag’ op deze manier op te heffen

zichzelf ondergraaft. Want worden hier niet juist de kwaliteiten van de ‘hoge’ cultuur nog eens bevestigd door ze toe te passen op de (vermeende) ‘lage’ cultuur – en door deze ‘lage’ cultuur zo op te hogen? Wordt de legitimiteit van de normen van de ‘hoge’ cultuur als toetssteen voor wat kunst is (en wat niet) niet juist onderschreven wanneer je zegt: Madonna is net zo betekenisvol als Shakespeare omdat ze op dezelfde punten scoort als de academisch verantwoorde bard? Dat vind ik overigens nog maar de vraag: de muziek van Madonna (en hiermee bedoel ik niet haar clips en *performances*) heb ik tijdens de jaren tachtig en negentig doorgaans dodelijk saai gevonden, maar in elk geval werkt dit eerder normbevestigend dan normondergravend. Als ‘laag’ ‘hoog’ wordt, waar blijft dan de waarde van ‘laag’?

#### De canon en de populaire cultuur

Dit hoog-laag-probleem heeft vanaf de jaren tachtig centraal gestaan in discussies binnen de letterkunde en de literatuurwetenschap. Welke teksten bestuderen we op scholen en universiteiten, welke criteria hebben we daar in het verleden voor aangelegd – en moeten we daar aan vast blijven houden? Waren deze criteria wel helemaal zuiver en zijn de lijsten met ‘meesterwerken’ die aan studenten zijn voorgelegd niet vooral tot stand gekomen via dubieuze uitsluitingsmechanismen waardoor de parels uit de ‘wereldliteratuur’ voornamelijk uit blanke, mannelijke, westerse schrijvers leken te bestaan? Niet voor niets werd de traditionele canon lange tijd bestempeld als een canon van *Dead White European Males* (DWEMs). Het debat dat hierover tijdens de laatste decennia is gevoerd, is slepend en niet minder oeverloos. Oeverloos, omdat inmiddels een loopgravenoorlog is ontstaan waarbij voorstanders van

verschillende visies geen duimbreed aan elkaar toegeven. Grofweg gezegd heb je het ‘radicaal progressieve’ kamp, het ‘radicaal conservatieve’ kamp en het ‘gemodereerde conservatieve’ kamp. Het eerste verdedigt het standpunt dat de lijst met belangrijkste literaire werken die sinds de negentiende eeuw werd opgesteld om het culturele erfgoed van de verschillende natiestaten te definiëren, vrouwelijke en niet-Europese schrijvers consequent heeft uitgesloten. De westerse norm is blank en mannelijk, hoewel daar sinds kort enige verandering in is gekomen, en alles wat afweek van die norm werd angstvallig buiten de deur gehouden. Daarom was het nodig de traditionele canon op verschillende manieren te ondermijnen: door te laten zien hoe zeer deze canon van politieke machts spelletjes aan elkaar hing, door de erkende ‘meesterwerken’ van hun heiligheid te ontdoen en ze kritisch onder vuur te nemen, maar ook door vergeten of veronachtzaamde (groepen) schrijfsters en schrijvers van de marge naar het centrum te verplaatsen, of door nieuwe literatuurgeschiedenissen en bloemlezingen te publiceren die ‘andere’ literatuur een betekenisvolle plaats gaf. Het tweede kamp, het radicaal conservatieve kamp, dat nogal eenzaam door mensen als Harold Bloom wordt vertegenwoordigd, wil helemaal niets weten van deze mutaties. De canon is voor deze mensen een gesloten, en bovendien terecht gesloten verzameling teksten die ‘ons’ culturele erfgoed bewaren. Het derde kamp, het gemodereerde conservatieve kamp, ontkent de claims van de eerste twee. De canon is nooit een afgesloten geheel geweest, maar altijd een open en dynamisch proces waar teksten met het grootste gemak in en uit konden worden gehaald. Ik zou daarop willen antwoorden dat dit weliswaar geldt voor de binnenste en bui-

tenste marges van de canon, maar niet voor de harde kern. Daar blijven onveranderd de namen van Homerus, Dante, Shakespeare, Rousseau, Wordsworth en Proust schitteren.

De vraag is echter of de werkelijkheid deze canondebatten niet heeft ingehaald. Want inmiddels gaat het er niet meer om welke literatuur we kunnen bestuderen, maar of de literatuurwetenschap zich nog wel (exclusief) op de literatuur moet richten. Hierboven gaf ik al aan dat de hoog-laag-discussie vooral gericht was op de dreiging van de cultuurindustrie (Adorno), dan wel de uitdaging van de populaire cultuur (Fiske). ‘Laag’ is veel meer dan populaire literaire genres, en behelst vooral het domein van de film, de televisie, de popmuziek en de digitale media. Voor sommige literatuurwetenschappers betekent dit dan ook dat de literatuurwetenschap zou moeten opschuiven naar het domein van de sociale wetenschappen om, zoals Hall en Fiske, bijvoorbeeld te onderzoeken hoe culturele identiteit gevormd wordt via de uitingen van de populaire cultuur als geheel, of hoe de verschillende genres binnen zowel de ‘hoge’ als de ‘lage’ cultuur samenhangen met culturele constructies van gender-identiteit. Hoe komt het bijvoorbeeld dat ‘mannelijk’ geconnoteerde genres zoals de western inmiddels zijn gepromoveerd naar de ‘hoge’ cultuur, terwijl ‘vrouwelijk’ geconnoteerde genres zoals de soap opera nog steeds tot het laagste van het laagste behoren?

Hoewel deze oriëntatiewisseling interessante analyses heeft opgeleverd, heb ik er toch mijn bedenkingen over. Gefixeerd op de termen ‘identiteit’, ‘subjectpositie’, ‘subculturen’ en ‘verzet’ heeft het onderzoek naar populaire cultuur soms veel weg van een eentonige en dogmatische onderneming met even voorspelbare strategieën als resultaten. Op zijn slechtst is het een koud

kunstje, een strategie die gemakkelijk kan worden aangeleerd en eindeloos kan worden herkauwd. Op zijn best biedt het een onorthodox maar tegelijk nauwkeurig conceptueel instrumentarium dat een creatieve dialoog aangaat tussen theorie en tekst en niet alleen blijft hangen in sociaal-culturele bespiegelingen, maar ook een verrassend filosofisch en historisch licht werpt op de 'producties' uit de populaire én de 'hoge' cultuur.

Dit laatste is belangrijk, omdat naar mijn mening de dynamiek van de populaire cultuur vooral kan bestaan in het verschil tussen 'hoog' en 'laag': zonder 'laag' geen 'hoog', maar ook andersom. De twee kunnen niet zonder elkaar bestaan. Het is daarom even onzinnig om je alleen nog bezig te houden met Madonna, Michael Jackson, André Rieu, of Harry Potter, als je blind te staren op een beperkt aantal schrijvers, componisten en schilders die door de traditie heilig zijn gemaakt. Zo'n dogmatische scheiding is met het oog op de hedendaagse kunst ook nauwelijks vol te houden: niet alleen is deze kunst vaak intermediaal, plaatst het zich tussen verschillende media in, ook vermengt het vrolijk de 'populaire' met de 'elitaire' stijl. Je kunt je afvragen of het ooit anders is geweest. De literatuur en muziek uit de achttiende eeuw zijn lichtende voorbeelden voor wat betreft de vermenging van stijlen. Toch roept de spanning tussen 'hoog' en 'laag' nog een andere, laatste vraag op: is het niet zo dat juist de overvloed aan (gestandaardiseerde) producties uit de cultuurindustrie, en onze gewenning daaraan, de 'hoge' cultuur ontoegankelijker, 'moeilijker' en exclusiever, kortom 'hoog', heeft gemaakt? Dit is misschien een vraag voor Adorno, maar toch is het diezelfde Adorno die bedoeld de *Vorschule* vormde voor wat nu *cultural studies* heet.

Kiene Brillenburg Wurth promoveerde in december 2002 op het proefschrift *The musically sublime. Infinity, indeterminacy, irresolvability. Ze is universitair docent Literatuurwetenschap aan de Universiteit Utrecht en de Vrije Universiteit te Amsterdam* ■

[Advertentie]

De nieuwe brochure APS-Talen 2003-2004 met trainingen, studiedagen en conferenties speciaal voor docenten Nederlands, Frans, Duits en Engels

GRATIS brochure bestellen!  
Bel: 030-28 56 785 • E-mail: [talen@aps.nl](mailto:talen@aps.nl)  
Website: [www.aps.nl/talen](http://www.aps.nl/talen)

Gebruikte en aanbevolen literatuur

Theodor Adorno, 'Das Schema der Massenkultur' in: *Gesammelte Schriften III. Die Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, p. 299-335.

Robert Allen (red.) *Channels of discourse. Reassembled*. London: Routledge, 1992.

Ernst van Alphen en Maaïke Meijer, *De canon onder vuur. Nederlandse literatuur tegendraads gelezen*. Amsterdam: Van Genip, 1991.

Mieke Bal, *Travelling concepts in the humanities. A rough guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

Hannah Bosma en Patricia Pisters, *Madonna. De vele gezichten van een popster*. Amsterdam: Prometheus, 1999.

Peggy Zeglin Brand en Carolyn Korsmeyer (red.), *Feminism and tradition in aesthetics*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1995.

Simon During, *The cultural studies reader*. Londen: Routledge, 1999, tweede editie.

John Fiske, *Television culture*. Londen: Methuen, 1987.

John Fiske, *Understanding popular culture*. Londen: Unwin Hyman, 1994.

Bram Kempers, 'De kracht van de culturele canon'. In *De academische boekengids*. [www.academischeboekengids.nl/artikelen](http://www.academischeboekengids.nl/artikelen), 2000, online 2003.

Michaël Zeeman, 'Een literaire canon'. In: *De Academische Boekengids*. [www.academischeboekengids.nl/artikelen](http://www.academischeboekengids.nl/artikelen), 2000, online 2003.