

Wat de middelmaat maakt. Over kunst en nobrow

Sabine Hillen

Voor instituties betekent kunst openbaar maken: publieksparticipatie opdrijven, drempels verlagen en bereikbaarheid verhogen. Hoewel er niets mis is met dergelijke drijfveren, stemmen ze vaak, hoe goed bedoeld ook, niet overeen met de esthetiek van een kunstenaar. In *Extrême. Esthétiques de la limité dépassée* (2006) toont Paul Ardenne hoe de obsessies en de melancholie van kunstenaars als Damien Hirst, Arsen Savadov en Gregory Green in ieder geval niet 'stichtend' zijn voor de publieke ruimte. Robert Gligorov bijvoorbeeld zat twee maanden in een vest van vlees dat hij zelf gemaakt had. 'The jacketwaiting' eindigde toen de maden het vlees hadden opgegeten. De performance (1997) hief bijgevolg zichzelf op. Om het zover te laten komen ging de kunstenaar gedurende enkele weken de weg van de zelfvernietiging op. Hij liet zijn baard staan en hij staakte zijn dagelijkse hygiëne. De openbaarheid was bij dit proces nauwelijks betrokken noch geschokt. De kunstenaar streefde niet naar een spektakelgraad die de publieke ruimte ter discussie stelde. Wat er gebeurde was immers niet of nauwelijks waarneembaar. Gligorovs haar groeide; na verloop van tijd verdween zijn zelf gemaakt kledingstuk. Het beeld was visueel niet indrukwekkend. Anderen, zoals Pinar Yolacan, hadden gelijkaardige installaties gemaakt en bovendien waren bij Gligorov de maden eerst onzichtbaar, daarna te klein om de voorbijganger te interpellieren.

De libertijnen die De Sade imiteerden, hoopten nog het juk van de beschaving af te werpen en de weg vrij te maken voor ongedwongenheid. De extreme kunst uit het jaar 2000 toonde vooral een strategisch vandalisme en een culturele rivaliteit die weinig implicaties had voor de publieke ruimte (Ardenne 2006, 180). De meeste kunstenaars waren van oordeel dat actie nodig was en dat deze actie te maken had met vernietiging. Sferen met een verschillende verwachtingshorizon streden tegen elkaar, vanuit een andere ideologie en een andere esthetica. Een lichaam, een gebouw of muur werd vergruisd, en door de vernietiging van het object werd ook de destructie van het symbool zichtbaar. Dit symbool was vaak een deel van de publieke ruimte. Het was een fragment dat uit deze ruimte gelicht was of het had te maken met een historische gebeurtenis, zoals de Holocaust, en diende in de installatie van de kunstenaar als metafoor om meer actuele wantoestanden aan te klagen. Men had rond die tijd, volgens Ardenne, dus niet te maken met kunst die zich 'sociaal en artistiek' in de publieke ruimte profileerde. Kunst was *tegen* die ruimte, schokte de toeschouwer en maakte hem attent voor bepaalde problemen.

Dat de werken van Gligorov of Hirst met een dergelijke instelling op tegenstand stuiten is niet verwonderlijk. In de eerste plaats omdat een samenleving niet waardeert dat kunstenaars haar cohesie en project ondermijnen. De conservatieve publicist Theodore Dalrymple heeft in *Our Culture or what's left of it* scherpe kritiek op Damien Hirst. Maar ook wetenschapsfilosoof

Bruno Latour lijkt maar weinig sympathie te hebben voor vernietiging als artistiek proces. Hij zou deze extreme kunst een voorbeeld van *totale Body Politik* noemen: een kunst die het monster in en rond zichzelf bevestigt. In wat volgt zullen we niet inzoomen op deze kritiek, maar wel stilstaan bij de vraag die Dalrymple en Latour opwerpen: in welke omstandigheden kan een gemeenschap kunst legitiem verklaren? Bestaan er voorwaarden waar die kunst aan hoort te voldoen om de gratie van een publiek te krijgen? Dit is ook de centrale vraag van Bernard Lahire's *La Culture des individus* (2004). Lahire onderzoekt hoe cultuur legitimiteit verwerft bij een breed publiek. Wat hij ook laat zien is hoe dit proces, waarin publiek en cultuur zich met elkaar verzoenen, naar een zekere middelmatigheid neigt (Oosterling, 2002).

Om haar legitiem karakter te verwerven, moet kunst of cultuur volgens Lahire aan drie voorwaarden voldoen. Ten eerste hoort ze het verlangen van brede lagen van de bevolking aan te spreken. Net zoals bij Kant moet er een algemeen belangeloos welbehagen gecreëerd worden dat niet uitsluitend rationeel is. Ten tweede: kunst wordt legitiem als een samenleving aangeeft dat bepaalde handelingen – muziek componeren, lezen, schrijven – meer waarde hebben dan anderen – televisiekijken, winkelen, het bijwonen van een voetbalmatch. Bovendien moet een grote meerderheid binnen de gemeenschap geloven dat deze handelingen inderdaad belangrijk zijn. Ten derde, kunst is 'legitiem' indien instituties, zoals beleid, musea en academies, het vermogen hebben om deze legitimiteit op te leggen aan mensen die normaal niet in aanraking komen met dergelijke kunst, hetzij omdat ze er de kans niet toe krijgen, hetzij omdat hun parcours te veel op 'overleven' gericht is. Kan men vandaag nog spreken over een kunst die de goedkeuring wegdraagt van het brede publiek? Om deze vraag naar een legitieme kunst en cultuur verder uit te werken steun ik op Bernard Lahire, Bruno Latour en Alexander Bard – en probeer ik te achterhalen hoe hun antwoorden elkaar tegenspreken of aanvullen.

1.
Lahire opteert aan de hand van cijfers voor een waarheid die al langer bekend was, namelijk dat opleiding en professionele activiteit van grote invloed zijn op cultureel gedrag, of iemand al dan niet boeken leest, al dan niet van musea houdt, weet wie Kiefer, Michelangelo en Rembrandt zijn enz. Het welbehagen in verband met kunst wordt grotendeels bepaald door omgevingsfactoren. De sociale context legt uit hoe een individu op kunst reageert. Opvallend hierbij is echter dat de tegenstelling tussen legitieme en illegitieme cultuur vanaf 1980 aan het verschuiven is. Volgens wat Lahire de 'intra-individuele' variatie noemt, hangt de vorming van de toeschouwer niet langer af van één habitus of horizon, maar van meerdere invloeden die elkaar in een veelheid van lagen overlappen: huis, onderwijsinstelling, buitenlandse verblijven en partners. Deze veelheid aan cultuurpatronen leidt, zoals Peterson het al in 1964 aangaf, naar een 'omnivorengedrag' waarbij de populaire cultuur op een meer efficiënte manier het welbehagen van het individu invult dan de 'legitieme', door weinig mensen gedeelde, koude cultuur. De parameters van de esthetische waarneming zijn niet meer verwant met het schone of het sublieme en de uitzonderlijkheid die daar doorgaans aan gekoppeld werd. Iedere toeschouwer kan in meer of mindere mate zijn aandeel in het warme of koude cultuurklimaat bepalen. Meestal is het aandeel van de warme cultuur met hedonistisch karakter zelfs groter dan het koude, elitaire cultuurideaal van de naoorlogse generaties.

Latour houdt er niet van het verlangen van de toeschouwer te verklaren aan de hand van sociale parameters binnen de omgeving. Hij vraagt zich dan ook af of we nog lang elk beeldhouwwerk en elk nieuw gerecht moeten blijven verklaren als iets dat tot stand kwam onder invloed van de omgeving. Verlangen naar esthetica is beslist ook het resultaat van andere factoren. Als je luistert naar wat mensen zeggen, dan zullen ze het beslist niet nalaten

uit te leggen hoe ze gehecht zijn of bewogen worden door kunstwerken die hun iets laten voelen. Latour wil echter ook weer niet terugvallen op het achterhaalde concept van esthetische autonomie. Hij beseft terdege dat voor velen autonomie onmogelijk is, of zelfs verboden: *'To be affected is supposed to be [merely] affectation'* (Latour 2006, 220). In *Reassembling the Social* (2006) laat Latour zien hoe handelingen die het verlangen van de toeschouwer opwekken niet alleen maar gebonden zijn aan een omgeving en een veelheid van invloeden. Er bestaat binnen ieder netwerk van actoren ook zoiets als een natuurlijk transport van empathie en verlangen. Dit verlangen heeft – net als bij Ficino en de neoplatonisten in de vijftiende eeuw – een contaminerende werking binnen het netwerk.

2.

Volgens Lahire beschikt een samenleving over een 'legitieme' kunst, indien ze van oordeel is dat bepaalde handelingen meer waarde hebben dan andere. In *La Culture des individus* stelt hij niet dat er helemaal geen waardeverschillen meer bestaan. Het kost hem alleen heel veel moeite aan te tonen hoe die waarde door een consensus legitiem wordt. Het grootste deel van het boek corrigeert hij het habitus begrip en probeert hij de uitwerking die Peterson gaf aan de omnivoren-metafoer te verfijnen. Dat amateurs van kunst en literatuur vanaf de Tweede Wereldoorlog minder elitair zijn, lijdt geen twijfel, maar hoe het homogene culturele profiel, dat voornamelijk sociaal opwaartse mobiliteit op het oog had, veld heeft moeten ruimen is niet zo duidelijk. Dit enkel verklaren door historische omstandigheden zoals de Tweede Wereldoorlog volstaat niet. Aldus Lahire.

In *La Condition littéraire* (2006) analyseert hij verder hoe de grenzen tussen de verschillende artistieke velden de laatste jaren onder druk staan. Kunstenaars die geloven in wat ze doen en een onderscheid maken tussen handelingen die voor hen belang hebben en andere die hen slechts helpen te overleven, kunnen dit steeds moeilijker volhouden. Ze horen, vooral in de eenentwintigste eeuw, thuis in meerdere omgevingen en zijn als *intellectuels precaires* journalist, essayist of criticus. Omwille van hun integratie in meerdere velden, kunnen ze hun belangen maar half behartigen. Ze verlaten misschien wel de paden die de omgeving voor hen in petto heeft, maar de prijs die ze hiervoor betalen is hoog. Er bestaat namelijk nog altijd zoiets als een marge. Marginaal zijn betekent niet: aan de zijlijn observeren en zich niet integreren in een gemeenschap. Het betekent wel: voorrang geven aan één manier van zijn en handelen omwille van een keuze, in plaats zich te veroordelen tot het opereren in meerdere velden. Dit verklaart waarom ook artiesten binnen de netwerken waar ze deel van uitmaken als 'buitenstaander' gepercipieerd worden. Ze houden telkens één been buiten de institutionele omgeving die hen financiert. Deze marginaliteit zorgt voor economische onzekerheid, voor een fragiele relatie tussen de artistieke missie en de financiering (Lahire 2006, 48-75). Ze brengt ook esthetische onzekerheid met zich mee en twijfels over de eigen productie: 'Loont het wel de moeite om te maken wat ik maak? Te schrijven wat ik schrijf?'

3.

Lahire's laatste voorwaarde had te maken met macht. Kunst en cultuur krijgen een algemeen geldend karakter als literaire instituties en podiumkunstenbeleid erin slagen de smaak te maken van de lezer of toeschouwer. Dit betekent ook meteen, tegen alle cultuurrelativisme in, dat niet iedereen zelfstandig bepaalt wat hij of zij mooi of lelijk vindt. Instituties liggen aan de basis van het artistieke selectieproces. Als leerling van Bourdieu geeft Lahire aan dat politiek en onderwijs nog wel belangrijke actoren zijn. Maar de laatste decennia hebben ze veel van hun impact verloren in vergelijking met de invloed van economie. Onder de toenemende druk van professionalisering en omdat ze vooral de noden van de arbeidsmarkt dient, verdedigt het onderwijs kunst met mate. Wat Bourdieu ooit 'cultureel kapitaal' noemde – en daarmee

verbonden mogelijkheid om door een goede kennis van cultuur tot opwaartse sociale mobiliteit te komen – heeft de laatste decennia veel van zijn pertinentie verloren. Wetenschappelijke opleidingen op hoog niveau (geneeskunde, bedrijfskunde, economie) bieden geen inzicht in artistieke of literaire praktijken meer aan.

De spelers die er wel in slagen kunst en cultuur op te leggen zijn niet langer politiek en onderwijs, die aan invloed verloren, wel economie en media. Beide laatste werken samen en zetten door hun alliantie bijna de andere spelers buitenspel. Alexander Bard en Jan Söderqvist hebben in *Netocracy. The power elite and life after capitalism* (2002), aangetoond hoe de moderne machtskanalen elkaar beïnvloeden. Het ligt voor de hand dat economie en media meer impact hebben dan politiek, omdat ze door hun flexibiliteit de oudere tendens naar totaliteit en immobilisme overstijgen. Bard en Söderqvist hernemen ook Foucaults idee van 'plurocratie'. We leven niet langer in een tijd waar een meerderheid haar wetten oplegt aan een minderheid. Een democratie die weet welke kunst goed is voor allen wordt niet geduld. En de vraag is of ze ooit bestaan heeft. Minderheden verzetten zich tegen de meerderheid en vragen om een samenleving waar een ieder voor zichzelf beslist en naar waarde wordt beoordeeld. Geen enkel individu bepaalt nog een levenskunst voor een ander. In plurocratieën, met meerdere minderheden, hebben kiezers hooguit de kans om, in min of meerdere mate, de eigen belangen te verdedigen en op hun eigen verdienste te worden afgerekend. De plurocratie is in die optiek ook een meritocratie waarin de kwaliteiten van het individu, niet langer in functie van zijn afkomst vastliggen, maar in functie van wat hij doet. In dit politiek bestel staat economische macht op één, de machtsbelangen van de media op twee en politiek slechts op drie.

Bard en Söderqvist zijn 'postmarxisten': macht, als positief en bevestigend initiatief genereert ook onmiddellijk een tegenmacht. Waar tot voor kort economie haar impact ontleende aan het bezit van niet-menselijke productiemiddelen – technologie en cybernetica – ligt de hedendaagse soevereiniteit voornamelijk in de controle van de verkoopcentrales, distributiekanaalen en in de sturing van het consumentengedrag. Globaal management, controle van technologie en distributie maken dat economische macht qua impact op één staat. En dat heeft ook vanuit esthetisch oogpunt implicaties waarbij de gemeenschapszin of het groepsgevoel vaak verloren gaan. Economie richt zich voornamelijk tot doelgroepen en op wat binnen die doelgroepen representatief is. Esthetica daarentegen berust op een aandacht die niet doelgericht is:

At the bottom of this power pyramid we find, once again, the consumtariat, trapped in a network of exploitative consumption where anyone can become a member. This base network is characterised by the fact that its main activity, directed consumption, is regulated from above. (...) But at the top of the hierarchy, only those who possess attentional value gain entry; in other words, those who have contacts and knowledge that are in themselves valuable to the network. It is here, at the top of the hierarchy, that we find the dominant netocratic class (Bard 2002, 116-7).

De meest invloedrijke institutie op cultureel en economisch gebied blijft nog altijd televisie. Dit medium is, omwille van marketing gerichte strategieën, onderworpen aan contradicties: de esthetische of intellectuele dimensie van een programma zorgt niet meteen voor hoge kijkcijfers en is bijgevolg voor producers zo goed als waardeloos. Wil men de programma's financieren en een plaats verwerven in het brein van de toeschouwer, dan hoort men de

massa op te zoeken (Bouveresse 2003, 74).

Alexander Bard, Jacques Bouveresse en Christopher Lash proberen alle drie te achterhalen welke elementen een publiek conditioneren en programmeren om bij de middelmaat te horen. Hun verklaringen zijn niet nieuw, maar leggen wel uit hoe globalisering de 'hogere' kunst aan de kant schuift, marginaliseert. Als het publiek massaal verlangt naar ontspanning, geen verschillen meer maakt in belangrijke en minder belangrijke werkzaamheden en indien instituties die kwaliteit opmerken weinig beslissingen doorvoeren, dan bestaat alleen nog het banale, het middelmatige, het uniforme.

Iedereen weet inmiddels dat het huwelijk tussen economie en media veel sterker is dan de samenwerking tussen media en politiek. Het bedrijfsleven hevelt een consistent deel van zijn winst over naar televisie. Het beïnvloedt de consument door branding, reclame en advertenties. De politisering van en de belasting op reclame blijft tot nog toe beperkt. De consument koopt nog altijd de merken die hij op televisie, in films en tijdschriften ziet. De inkomsten van advertenties maken het voor de media mogelijk om arbeid aan te bieden en programma's te produceren. Omwille van de cashflow van de bedrijven, de zichtbaarheid en de impact op de consument, staat de macht van de media in een plurocratie op twee. Deze macht kan zichzelf alleen maar in stand houden als ze de grootst mogelijke middelmaat maakt. Dit gebeurt op meerdere manieren.

(1) Massamedia weigeren feitelijke en wetenschappelijke informatie op te nemen over gebeurtenissen uit het verleden. Bijgevolg verwaarlozen redacteurs de distributie van feiten zonder nieuwswaarde en de zichtbaarheid van politieke verantwoordelijken die met doeltreffende maar weinig vernieuwende methodes werken. Het artistieke circuit gaat langzaam maar zeker ook die richting uit.

(2) Bovendien leidt de exclusiviteit van de actualiteit de aandacht van de toeschouwer af van het verleden. In de massamedia geldt een sterrensysteem met een korte termijngeheugen. Deze instant-sterren stellen telkens een discours voor met een heel andere inhoud, zodat bij gebrek aan interesse de aandacht van de kijker snel kan worden gevangen. Wetenschap, sport en muziek worden bij voorkeur gemengd in segmenten die nooit langer zijn dan tien minuten.

(3) Die massamedia opereren niet – in tegenstelling tot wat men graag zou denken – als autoritaire, militaire instrumenten. Ze profileren zich eerder als erg open, actieve instituties die uiteenlopende opinies van om het even wie willen aanhoren. De uitzending van deze uiteenlopende visies dient echter niet, zoals Bruno Latour graag zou willen, de democratische belangen. Zelfs indien men een maximum aan transparantie in politieke onderhandelingen wil behouden, dan nog draagt de informatie toevoer niet bij tot de efficiëntie van het netwerk. Ook een *sensus communis* in artistieke praktijken dreigt onmogelijk te worden door deze lawine van weinig relevante informatie. Juist omwille van die openheid worden massamedia referentiepunten van waardeloze informatie die enkel nog de middelmaat aanspreekt (Bard 2002, 195).

Vooraf in de VS onderhouden media met genoeg het beeld van de corrupte politicus. Commissieleden zijn schuldig aan valsheid in geschrifte of aan overspel en ook in Frankrijk geven presidentskandidaten, die in hun vrije uren gedichten schrijven, geld uit politieke fondsen aan makelaars. Of dit beeld waar of onwaar is, mooi of lelijk, is niet het punt. Aan een theorie over het oordeel in politiek en esthetica zijn Bard en Söderqvist niet toe. Wat ze benadrukken is hoe televisie en pers er belang bij hebben dit beeld in stand te houden om de

nieuwsgierigheid van de toeschouwer aan te wakkeren. Kunst dreigt hierbij een overbodige bezigheid te worden.

Velen menen dat consumenten verantwoordelijk zijn voor hun keuze en dat kijkcijfers deze keuze weergeven: toeschouwers beslissen zelf of ze van amusement houden en of ze in groten getale naar hetzelfde televisieprogramma wensen te kijken. Televisiemakers spelen enkel in op hun behoeften.

Maar wat adverteerders graag als een doelgroep percipiëren, valt in realiteit uiteen in verschillende subgroepen. Het is onjuist te beweren dat de massa in *prime time* kijkt naar één en dezelfde uitzending. Ruw geschat kijkt ongeveer de helft naar een programma met hoge kijkcijfers; de andere helft onderzoekt het televisieaanbod met meer precisie en heeft geen voeling met de format die de meerderheid moet lokken. De groep die kijkt naar een programma met hoge kijkcijfers zit meestal alleen op de sofa. De publieke belangen van de andere groep, die niet binnen de meerderheid en dus ook niet binnen de middelmaat valt, worden systematisch genegeerd. Hun smaak wordt door adverteerders ontkend om de budgetten voor *prime time* te vergroten. Bedrijven willen zich liever niet richten tot een klein en verbrokkeld publiek, verspreid over verschillende kanalen, ook als dit numeriek even talrijk is. Dit betekent wel dat de democratische keuze van een consistente groep kijkers wordt verwaarloosd ten voordele van een genre dat de grootst mogelijke middelmaat moet maken (Stiegler 2004, 123-130). Latour onderschat in zijn optimisme deze overmacht. De vrije wil van de toeschouwer is in deze technologische omgeving beperkt. De technisch perfecte en rijke beelden van televisie vervangen niet alleen het object dat ze oorspronkelijk representeerden. Ze maken het volgens velen zelfs beter.

Netocracy. The new power elite and life after capitalism zegt zonder omwegen dat de grootste publieke ruimte vandaag het world wide web is. Deze politieke en artistieke ruimte is nog niet democratisch. Wel biedt ze, ondanks haar commerciële aspecten, een weg naar zichtbaarheid en aandacht, ook wanneer zeer uiteenlopende belangen elkaar doorkruisen. De netocraat is voor Bard en Söderqvist geen democraat die alleen maar rechtop blijft lopen dankzij de steun van zijn achterban. Hij maakt iedere uitwisseling van informatie tot kunst:

The netocrat has created and inherited his social identity. He/she is self-made in the most fundamental meaning of the word. The netocrat has money but it is a means and not an end goal. He/she outsmarts the capitalist by ruling the networks that now rule the world. The netocrat is an artistic and political manipulator who has turned networking into an art form (Bard 2002, flaptekst).

De piramidale structuur van het net zorgt voor nieuwe verschillen: er zijn sterren, chatters, spelers en mailers die geen antwoord krijgen van hen die ze willen bereiken. Echt contact is niet altijd de bedoeling, maar de netocraat of hij nu man is of vrouw, kunstenaar of designer, weet wel terug zichzelf tot pionier te maken. De genuanceerde toepassing van Bourdieus *habitus* volstaat in deze situaties niet meer om de cultuurconsumptie te begrijpen. Bovendien problematiseren Bard en Söderqvist Latours idealen van democratie en transparante netwerken.

Dat kunst in de publieke ruimte beslissingen en handelingen laat voorgaan op vruchteloze discussies, dat ze dialoog laat voorgaan op fanatisme kan in ieder geval inspirerend werken, op voorwaarde dat de machtsstrijd tussen de verschillende belangengroepen ook een plaats

krijgt. Latours aantrekkelijke ideaal staat voorlopig in contrast met een werkelijkheid die naar homogenisering en middelmaat neigt. Door de transgenerische invloed van literatuur en film, film en fotografie wordt snel duidelijk dat kunst niet gesteund wordt door de openbaarheid, maar eerder onder druk staat van een publieke ruimte die er baat bij heeft financiële belangen voorop te stellen. Deze economische motieven hebben de rol van een democratie overgenomen; ze richten zich op het grootste gemene veelvoud, de massa, waartoe iedereen – zonder uitzondering – verondersteld wordt zich te verhouden.

Sabine Hillen is docente literatuursociologie aan de universiteit Antwerpen waar ze verbonden is aan de vakgroep Theater, Film en Literatuurwetenschap. Haar werk over moderne en hedendaagse Franse fictie verscheen bij lettres modernes Minard: in 2002 Le roman monologue, in 2007 Ecartés de la modernité: le roman français de Sartre à Houellebecq. Ze werkt aan de Jan Van Eyckacademie in Maastricht, in samenwerking met Tomorrow Book Studio, aan de afwerking van een filmscenario The Last Book en ze is momenteel verbonden aan het FUNDP in Namen waar ze een vak geeft over hedendaagse, Franse fictie en de narratieve spanning in paraliteratuur. Sabine.Hillen@ua.ac.be]

Bibliografie

Ardenne, Paul (2006). *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*. Parijs: Flammarion.

Bard, Alexander en Jan Söderqvist (2002). *Netocracy, The new power elite and life after capitalism*. Stockholm/London, Reuters.

Bouveresse, Jacques (2003). *Bourdieu, savant et politique*. Parijs, Agone.

Lahire, Bernard (2004). *La Culture des individus* Paris, éditions de la découverte.

Lahire, Bernard (2006). *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*. Paris, éditions de la découverte.

Latour, Bruno (2005). « From Realpolitik to Dingpolitik » *Making Things Public*. Cambridge/Massachusetts: ZKM.

Latour, Bruno (2006). *Reassembling the Social*. Oxford: Oxford University Press.

Oosterling, Henk (2000). *Radicale Middelmatigheid*. Amsterdam: Boom.

Stiegler, Bernard (2004). *De la misère symbolique 1. L'époque hyperindustrielle*. Parijs : Galilée.

Geplaatst op 4 augustus 2008

© Estheticatijdschrift.nl

Gedownload van de pagina's van <http://www.estheticatijdschrift.nl>

Links:

[1] <mailto:Sabine.Hillen@ua.ac.be>