



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Het Nederlandse kunstveld ontleed

van Venrooij, A.; Deinema, M.

Publication date

2013

Document Version

Author accepted manuscript

Published in

Sociale kaart van Nederland: over instituties en organisaties. - 2e, geheel herz. dr.

License

Other

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

van Venrooij, A., & Deinema, M. (2013). Het Nederlandse kunstveld ontleed. In J. W. Duyvendak, C. Bouw, K. Gërkhani, & O. Velthuis (Eds.), *Sociale kaart van Nederland: over instituties en organisaties. - 2e, geheel herz. dr.* (pp. 207-221). Boom Lemma.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

13 Het Nederlandse kunstveld ontleed

Alex van Venrooij en Michaël Deinema

13.1 Inleiding

Kunst ‘maken’ wordt vaak gezien als de bezigheid van een eenzaam individu. De dichter Willem Kloos definieerde kunst als ‘de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie’. Hoewel deze individuele interpretatie van kunst nog altijd te vinden is in de alledaagse manier van denken over kunst, stelt de kunstsociologie daar een ander perspectief tegenover: kunst als collectieve productie van een ‘kunstwereld’ (Becker, 1982) of ‘kunstveld’ (Bourdieu, 1983). Willen we kunst begrijpen, dan volstaat het volgens sociologen niet om slechts het kunstwerk of de kunstenaar te analyseren. Volgens de kunstsociologie dienen we te begrijpen hoe het kunstwerk *als een collectieve productie* tot stand is gebracht, als een uitkomst van coördinatie en concurrentie tussen verschillende actoren binnen een kunstveld. Dit hoofdstuk geeft een sociologisch overzicht van welke actoren en organisaties bij de productie, distributie en consumptie van kunst betrokken zijn en welke instituties (opgevat als conventies en regels) daarbij in het Nederlandse kunstveld worden gevolgd. Deze zullen verder in een historisch en comparatief kader geplaatst worden. Een van de moeilijkheden die daarbij al meteen opduikt is waar we de grenzen trekken van het kunstveld. Wat wel of niet ‘kunst’ is, en wie wel en wie niet tot het kunstveld mag worden gerekend, is de uitkomst van een onderlinge afstemming van en strijd over definities en opvattingen van verschillende actoren en organisaties. De grenzen van het begrip zijn rekbaar en aan verandering onderhevig. Terwijl film bijvoorbeeld tot aan het begin van de jaren zestig niet tot de categorie ‘kunst’ werd gerekend maar als ‘vermaak’ werd gezien, kennen we nu ook de kunstzinnige film (Baumann, 2001). Jazz, theater, fotografie en popmuziek hebben een vergelijkbare ontwikkeling van ‘entertainment’ naar ‘kunstvorm’ doorgemaakt. Kunstwerelden besteden veel tijd aan het afbakenen en bediscussiëren van hun grenzen (Becker, 1982). Voor sociologisch onderzoek naar kunstvelden is het van belang deze strijd om definities te analyseren. Vaak vertellen die definities ons veel over wat binnen kunstwerelden speelt. De afbakeningen zijn niet zonder consequenties: wie komt in aanmerking voor subsidie en wie niet? Wie wordt tentoongesteld in een museum en wie niet? Wie krijgt aandacht op de kunstpagina van de krant en wie niet? Bij de definiëring van het kunstveld is de socioloog afhankelijk van de definities die binnen het veld zelf gegeven worden. Er is voor de socioloog geen archimedisch standpunt. De invloedrijke socioloog Pierre Bourdieu laat zien dat de collectieve productie van kunst zowel een *materiële* als een *symbolische* dimensie heeft. Daarmee bedoelt hij dat in de analyse van kunstvelden niet alleen naar de organisaties moet worden gekeken die direct betrokken zijn bij het maken van het tastbare product - het boek, de film, het schilderij - maar ook naar die organisaties die *het geloof in* de waarde van kunst produceren. Ook deze organisaties spelen een belangrijke rol in de productie van kunst. Het kunstonderwijs en de kunstkritiek verspreiden het geloof in de waarde van kunst en kunnen vanwege hun verreikende invloed in de samenleving de grenzen definiëren van wat wel of niet tot de legitieme kunst behoort. De sociologische analyse van het kunstveld omvat idealiter ook de invloed van het onderwijs, de pers en de media, als ook andere maatschappelijke instellingen die invloed kunnen hebben op kunstproductie en kunstconsumptie (Bourdieu, 1984). Een andere moeilijkheid bij het beschrijven van het kunstveld is dat er verschillende kunstvelden zijn. Het literaire veld kent zijn eigen organisaties en instituties, net als het theaterveld, de wereld van de klassieke muziek, de popmuziek, de film, de fotografie. Die

verschillende velden hebben met elkaar te maken en hebben vergelijkbare instituties en structuren. Verschillende kunstvelden zijn ook verbonden omdat belangrijke externe actoren, zoals de overheid, hen op vergelijkbare wijze beschouwen en daarmee op gelijke wijze beïnvloeden. Als binnen een kunstsector een nieuwe organisatievorm ontstaat, zal dat vaak navolging vinden in een van de andere kunstvelden. Als een praktijk succesvol blijkt in een kunstveld - het opstellen van een canon, het uitbrengen van bestsellerlijsten - zal dat in andere kunstvelden overgenomen worden. Vanwege deze wederzijdse relaties kunnen we stellen dat velden als het literaire veld, het veld van de beeldende kunsten of het theaterveld, alle ingebed zijn in het 'culturele veld' en daar onderdeel van zijn.

13.2 Instituties en organisaties in het kunstveld

Welke instituties bestaan er in het kunstveld? We kunnen een analytisch onderscheid maken tussen drie niveaus, lopend van het micro-, via het mesonaar het macrosociologische niveau, waarop instituties zich bevinden.

Dit zijn:

1. instituties die de interacties tussen participanten (zowel producenten als consumenten) in een veld vormgeven en sturen (en daarmee de kenmerken van de kunst zelf vergaand beïnvloeden);
2. de instituties die de organisatievormen binnen verschillende kunstvelden reguleren en structureren (hoe moet een museum eruitzien, wat zijn de taken van een boekhandel, enzovoort);
3. de instituties die de structuur van het overkoepelende culturele veld reguleren, of: anders gezegd: regels, opvattingen en ideeën die we kunnen terugvinden in verschillende kunstvelden of die de onderlinge relaties tussen velden structureren.

13.2.1 Conventies

Kunstsociologen beschouwen het maken van kunst als een door en door sociale praktijk en zij wijzen erop dat conventies deze microsociale interactie faciliteren en mogelijk maken (Becker, 1982). Een groep muzikanten die bij elkaar komt om muziek te maken zal bijvoorbeeld niet een nieuw toonstelsel gebruiken, niet zelf instrumenten maken die deze tonen kunnen fabriceren, niet opnieuw vastleggen welke akkoorden gebruikt kunnen worden. In plaats daarvan zullen de muzikanten gebruikmaken van historisch gegroeide conventies die binnen die kunstwereld als vanzelfsprekend worden beschouwd. Ze zullen veelal gebruikmaken van een toonstelsel dat geluidsgolven opdeelt in twaalf noten per octaaf die op gelijke afstand van elkaar staan - een opdeling die in het begin van de achttiende eeuw werd geïnstitutionaliseerd en vastgelegd in instrumenten zoals de piano met twaalf (witte en zwarte) toetsen per octaaf. Hoewel dit systeem zeker niet het enig mogelijke is of het meest wetenschappelijke, is dit de meest vanzelfsprekende manier geworden waarop wij muziek maken en horen, omdat men toentertijd in Europa gewend was in dozzijnen te tellen. Andere toonstelsels (bijvoorbeeld 42 tonen per octaaf) zijn mogelijk, maar kunnen niet met bestaande instrumenten worden gespeeld of vastgelegd worden in een notenschrift en zouden daarom alleen met allerlei extra inspanningen gerealiseerd kunnen worden (Becker, 1982, pp. 32-33). Binnen deze algemeen gedeelde conventies kennen verschillende 'genres' ook nog een beperkter geheel aan conventies die de participanten (producenten en consumenten) met elkaar delen en in stand houden. Deze conventies bepalen bijvoorbeeld de manier van spelen (de swing van jazzdrummers), hoe de stem te gebruiken (het rauwe van rockzangers), het

gebruik van instrumenten (de banjo in bluegrass), maar ook regels voor het uiterlijk (het lange haar van heavymetalbands) en wie welke muziek mag maken (hoewel rock-'n-roll een hybride vorm is van blanke en zwarte muziek, is het in de loop der tijd steeds meer als een 'blank' genre getypeerd, waardoor het voor zwarte muzikanten moeilijker is geworden binnen dit genre geaccepteerd te worden; het omgekeerde geldt voor hiphopmuziek). Deze conventies leggen beperkingen op aan wat mogelijk is binnen bepaalde kunstvelden. De conventies die actoren binnen een veld gebruiken om met elkaar samen te werken zijn onderdeel van de informele regels die het gedrag van individuen sturen. Soms zijn de conventies specifiek en kennen alleen insiders de conventies van het veld - zoals de regels voor het uitvoeren van een ballet - en soms zijn de conventies algemeen en wijdverbreid: in de wereld van de film is een veel breder publiek bekend met de conventies van de verschillende genres - westerns, horror, romantische komedies. Kunstvelden zoals het filmveld zijn toegankelijker dan velden met meer specifieke conventies, die gespecialiseerde kennis vereisen om deze te kunnen waarderen. Instituties omvatten de conventies of regels die actoren volgen als ze samen een kunstwereld vormen. Als we instituties op deze manier opvatten, levert dat per veld een lange lijst met impliciete en expliciete regels op die allemaal een historie en een verhaal hebben. Veel literatuurwetenschappers en kunsthistorici leggen zich toe op het onderzoek naar deze conventies en de veranderingen daarin. De conventies die participanten binnen kunstwerelden ontwikkelen, en de houdingen die zij daarin cultiveren, zijn vaak ingebed in organisatorische contexten. Conventies ontstaan meestal door zich herhalende, regelmatige interacties. Deze herhaling en regelmaat worden bovenal gevonden binnen organisaties, of leiden tot het ontstaan van organisaties. Conventies zijn met andere woorden 'minimale instituties' (Douglas, 1989, p. 46) die verder geïnstitutionaliseerd raken als deze op mesoniveau door organisaties gedragen en uitgedragen worden.

13.2.2 Organisaties in kunstvelden

Als sociologen de organisaties van de kunstwereld in kaart willen brengen, maken ze daarbij vaak een onderscheid tussen organisaties die betrokken zijn bij de materiële productie van kunst, de distributie van kunst en de symbolische productie van kunst. Het literaire veld kan bijvoorbeeld in termen van (materiële en symbolische) productie en distributie beschreven worden (Dorleijn & Van Rees, 2006, p. 19). De materiële productie duidt op de werkzaamheden van schrijvers, uitgevers en literaire tijdschriften (waarin de voorpublicaties van boeken verschijnen). Organisaties die bijdragen aan de materiële productie zijn subsidieverstrekkingen als het Fonds voor de Letteren. Ook zijn belangenverenigingen als de Vereniging van Letterkundigen betrokken bij dit onderdeel van de productie van literatuur. De distributie van boeken wordt verzorgd door de boekhandels, boekenclubs en openbare bibliotheken. De scheiding tussen uitgevers en boekhandels - productie en distributie - is overigens een relatief recent verschijnsel. Boekhandels namen tot diep in de negentiende eeuw zowel productie- als distributietaken op zich en zijn aan het eind van de negentiende eeuw tot twee afzonderlijke organisatievormen uitgegroeid - wat ook af te leiden is uit de oprichting van eigen belangenverenigingen (de NUB opgericht in 1880 en de NBB in 1905). Tussen productie en distributie vinden we nog 'bemiddelende actoren', zoals het Centraal Boekhuis, dat in 1926 werd opgericht. De symbolische productie verwijst naar het collectieve werk van critici, leraren, juryleden. De literaire kritiek - in onder meer de vorm van recensies in de dagbladen - en het onderwijs op de middelbare scholen en universiteiten dragen bij aan de productie van geloof in de literatuur en de verspreiding van opvattingen over wat goede en slechte literatuur is, wat wel en niet literatuur is, enzovoort.

Materiële en symbolische productie kunnen elkaar ook overlappen. Uitgevers in het literaire veld zijn bijvoorbeeld niet alleen materiële producenten van literatuur. De selectie die een uitgever maakt van boeken die hij wel of niet wil uitgeven, markeert ook een verschil in wat deze wel of niet als 'literair' beschouwt, en draagt op deze wijze bij aan de symbolische productie van 'literatuur'. Ook organisaties wier voornaamste taak ligt bij het distribueren van culturele producten - boekwinkels zoals AKO - begeven zich met een initiatief als de AKO Literatuurprijs op het terrein van de symbolische productie. Hier heeft een interessante verschuiving plaatsgevonden (Van Rees, Janssen & Verboord, 2006, pp. 240-241). De symbolische productie door materiële producenten - zoals de promotieactiviteiten, bestsellerlijsten en prijzen van uitgevers en boekhandels - lijken steeds meer aan belang te winnen. De symbolische classificaties van critici, onderwijzers en academici lijken daarentegen aan invloed te verliezen. Critici ontkomen er bijvoorbeeld steeds minder aan om boeken met 'nieuwsaarde' (lees: commercieel succes) te bespreken. Thrillers - 'het spannende boek' - en de boeken van tv-persoonlijkheden (Mart Smeets, Bart Chabot, Arie Boomsma) lijken steeds vaker tot de 'literatuur' te mogen worden gerekend - hoezeer (gevestigde) schrijvers en critici zich ook verzetten tegen deze 'commercialisering'. Ook binnen het kunstonderwijs zijn deze veranderingen zichtbaar. De analyse van tekstboeken voor het literatuuronderwijs en leeslijsten van leerlingen laat een verschuiving zien naar een meer 'studentgeoriënteerde' in plaats van een 'kritiekgeoriënteerde' benadering van literatuuronderwijs. Met andere woorden: onderwijzers besteden tegenwoordig meer aandacht aan populaire en toegankelijke boeken (Verboord & Van Rees, 2008).

De 'commercialisering' van literatuur wordt naar alle waarschijnlijkheid door verschillende ontwikkelingen binnen de uitgeverwereld gedreven. Hoewel het aantal uitgevers in de periode 1975-2000 relatief stabiel is gebleven (tussen de 400 en 560), is de markt voor boeken kleiner geworden. Deze krimp in de boekenmarkt heeft tot meer concentratie en concernvorming geleid. Door fusies en verkopen raakt de markt in toenemende mate gedomineerd door een klein aantal uitgeversconcerns. In 2012 domineerden slechts drie concerns de uitgeversmarkt. Literaire uitgevers werden in toenemende mate als imprint onderdeel van deze concerns. Dat kan leiden tot een verschuiving in macht van de redactie naar de marketing- en verkoopafdeling, en daarmee tot een groter belang van 'commerciële' motieven in de selectie van boeken. Concernvorming heeft interessant genoeg ook geleid tot een toenadering tussen materiële en symbolische productie: kranten waarin de literaire kritiek haar oordeel velt werden in sommige gevallen onderdeel van hetzelfde concern als de uitgevers van de boeken waarover ze schreven. Dit wekt de zorg dat de literaire kritiek haar zelfstandige oordeel vanwege deze schijnbare belangenverstrengeling kan verliezen.

13.2.3 Wisselwerking tussen organisaties en instituties

Net als in andere maatschappelijke velden bestaat ook in kunstvelden een wisselwerking tussen organisaties en instituties. Organisaties creëren, verspreiden en handhaven regels en conventies - soms zelfs door de wijze waarop hun fysieke ruimtes georganiseerd en ingedeeld zijn. Concertgebouwen maken het met hun vaste zitplaatsen bijvoorbeeld moeilijk om lichamelijk met de muziek mee te deinen of te bewegen. Met hun afgedwongen nadruk op rust, stilte en een gewijde sfeer zetten concertgebouwen hun bezoekers daardoor aan tot een zekere afstandelijke, cerebrale houding tot het kunstwerk - een houding die past bij het idee van 'hoge cultuur' (zie paragraaf 13.4). Dit verschilt sterk met de gedragsregels die de fysieke structuur van een poppodium afdwingt. Het ontbreken van zitplaatsen, de openheid van de ruimte, en de mogelijkheid om voortdurend in en uit te lopen, zet de bezoeker er juist toe aan zich als actieve deelnemer aan het concert te gedragen en mee te dansen, te zingen en

te bewegen. Van het publiek wordt hier niet alleen verwacht via applaus aan het eind van een voorstelling zijn goedkeuring te laten blijken, maar ook om voortdurend te participeren en te reageren op wat er op het podium gebeurt. De fysieke afstand tussen publiek en artiest is veel kleiner en dit versterkt de regel dat de populaire kunsten ‘toegankelijk’ moeten zijn. De vorm en het functioneren van organisaties worden door opvattingen, regels en vanzelfsprekende ideeën gereguleerd. Van een kleine, onafhankelijke platenmaatschappij of uitgever wordt bijvoorbeeld een ander type product verwacht dan van een van de grote *majors* of concerns (Zuckerman & Kim, 2003). Publiek en pers veronderstellen dat kleine organisaties beter in staat zijn vooruitstrevende, innovatieve en artistiek verantwoorde culturele producten te maken voor een klein, specialistisch publiek dan grote organisaties, die meer het grote publiek bedienen met producten die gemakkelijk en veilig zijn. Organisaties proberen deze grenzen soms te doorbreken: een major probeert met het contracteren van een indieband een kleine maar groeiende markt te bedienen of een indieband probeert met het uitbrengen van een ‘commerciële’ plaat een groter publiek te trekken dan voorheen. In veel gevallen zal deze cross-over tot negatieve reacties en kritiek leiden bij het publiek, omdat dit indruist tegen de verwachtingen die men heeft van verschillende typen organisaties. Om deze reden blijven ‘imprints’, vaak voormalig onafhankelijke uitgeverijen met een sterke specialisatie binnen een bepaald boekengenre, zich meestal profileren als een autonoom merk, ook al zijn zij in een grotere uitgeverij opgegaan. Door middel van een dergelijk open systeem met *pseudo-independents* vermijden uitgeverijen dat zij de grenzen van genres of andere geïnstitutionaliseerde categorieën te duidelijk overschrijden of ‘verraden’. Deze instituties op het mesoniveau dwingen organisaties met andere woorden trouw te blijven aan hun veronderstelde identiteit.

13.3 Isomorfisme, institutionele spanningen en verandering in organisaties

Organisatievormen kunnen veranderen, bijvoorbeeld door een wisselwerking tussen verschillende kunstvelden. Organisaties in het ene kunstveld ‘lenen’ een model, een structuur of een manier van denken van organisaties in een ander veld - vaak om de status en legitimiteit van het eigen veld te verhogen. Nieuwe velden, zoals popmuziek en film in de jaren zestig of meer recent het veld van de computerspellen (*games*), ontwikkelen vrijwel allemaal organisaties, zoals een kritische pers, gemodelleerd naar de ‘kritiek’ in gevestigde kunstwerelden, zoals de literatuur, beeldende kunst of klassieke muziek. Ook de criteria en oordelen over deze nieuwe kunstvormen lijken op de criteria die gangbaar zijn in de traditionele kunsten. Critici in de jaren zestig en zeventig probeerden bijvoorbeeld de status van rockmuziek te verhogen door artiesten te beoordelen op criteria die afkomstig waren uit de traditionele kunstkritiek: hoe ‘autonoom’ ze waren ten opzichte van de commercie, in welke mate ze zelf de auteur van hun muziek en teksten waren, en of deze wel een diepere of maatschappelijke betekenis hadden. Ook veranderde hun taalgebruik en werden vaker termen gebruikt als ‘meesterwerk’, ‘kunstenaar’ en ‘genie’ (Baumann, 2001). Organisaties binnen kunstvelden ontlenen modellen of andere formats niet alleen aan andere kunstvelden, maar ook aan hun evenknieën in het buitenland. De Nederlandse kunstacademies zijn bijvoorbeeld aan het begin van de negentiende eeuw ontstaan naar Frans voorbeeld, evenals de oudste prijs voor jonge kunstenaars en architecten in Nederland, de Prix de Rome. Bij de Amsterdamse burgerij die omstreeks 1880 aan een nieuw muziekbestel bouwde was de blik gericht op de oosterburen. Het Concertgebouw is derhalve geïnspireerd op de Tonhalle in Düsseldorf en de Gewandhausaal in Leipzig. Vandaag de dag leren Nederlandse tv-makers via workshops en trainingen de methoden van Amerikaanse voorbeelden (Kuipers, 2011). Een ander voorbeeld van recenter datum is de centrale rol die uit het buitenland overgenomen talentenshows spelen in kunstvelden als de muziek, de dans

en de modewereld. Zulke prijzen en shows brengen vaak hele organisaties met zich mee. Andere organisaties, zoals dansscholen, passen zich geregeld aan de eisen van zulke nieuwe spelers binnen hun kunstveld aan. Zo 'reizen' instituties over landsgrenzen. Net als in andere maatschappelijke velden vormen wettelijke bepalingen een belangrijke bron van organisatorische verandering in het Nederlandse kunstveld. Zulke formele instituties dwingen verandering en standaardisering af, vooral via de eisen die worden gesteld aan opleidingen. Dit kan leiden tot grote verschuivingen in de verhoudingen binnen een kunstveld. Het architectuurveld kan hier goed dienen als voorbeeld. In toegepaste kunsten, zoals architectonische en industriële vormgeving, bestaat van oudsher een zekere spanning tussen een *beaux-arts*- (schone kunsten) en een technische benadering. Deze wordt belichaamd in een traditionele tweedeling tussen onderwijs aan academies en aan gespecialiseerde technische universiteiten. De balans tussen deze benaderingen is sterk verschoven door een wet uit 1988 die de architectuurtitel beschermt, en die de technische opleidingen belangrijker heeft gemaakt door vooral aan de technische aspecten van het architectenvak harde eisen te stellen. Hoewel in andere kunstvelden de titel van beoefenaar niet wettelijk beschermd is, is sinds de Tweede Wereldoorlog in het gehele Nederlandse kunstveld een steeds sterkere scheiding gekomen tussen 'professionals' en amateurs. Dit komt door de sterke uitbreiding van het formele kunstonderwijs. In steeds meer kunstvelden wordt de dilettant langzamerhand verdrongen door de professional, die het kunstenaarschap als formeel beroep heeft en daar een officiële opleiding voor heeft gevolgd. In die zin zijn onderwijsorganisaties belangrijke dragers en versterkers van de kunstprofessionalisering, oftewel van de institutionalisering van bepaalde vakstandaarden. Deze professionalisering genereert verschillende organisatievormen. Een professioneel theatergezelschap is bijvoorbeeld anders georganiseerd dan een amateurgezelschap. Professionalisering binnen kunstvelden is een problematische aangelegenheid. Claims van creativiteit en individuele expressie verhouden zich immers moeilijk tot formele regels en standaardisering van kwaliteitseisen. Hier is sprake van spanning, of zelfs een botsing, tussen verschillende institutionele logica's binnen het kunstenveld. Desondanks blijft de institutionalisering van legitiem kunstenaarschap voortschrijden. De sterke opkomst van de beroepskunstenaar tussen 1945 en 1980 was vooral een gevolg van toenemende overheidsbemoeienis met en investeringen in het kunstenveld (Pots, 2000; Hitters, 1996). Dit was weer het gevolg van de gedachte dat kunst een belangrijke verheffende functie te vervullen had, voor de gehele maatschappij. Waar kunst duidelijke (maatschappelijke) functies toegewezen krijgt, wordt de eis tot professionalisering en certificatie van kwaliteit luider. Sindsdien zijn er ook officiële opleidingen gekomen voor minder gevestigde en populaire kunstvormen, zoals een academie voor rockmuzikanten. Hier lijken de toenemende internationale concurrentie en de toenemende omzetten van de creatieve industrie een stuwende rol te spelen in de professionalisering. Een opleiding tot kunstenaar/entertainer wordt daardoor een aantrekkelijkere economische investering. Zowel de markt als overheidsbeleid kunnen de professionalisering dus stimuleren. Bovendien kan professionalisering opgevat worden als een zichzelf versterkend trendproces. De acceptatie en de versterkte rol van de 'beroepskunstenaar', inclusief de verwachting dat deze een gespecialiseerde en formele kunstopleiding heeft gevolgd, vormen een institutie die overgenomen wordt door steeds meer kunstvelden die serieus genomen willen worden. Organisaties als opleidingsinstellingen en beroepsverenigingen spelen hierin een sleutelrol. Zij zijn vaak het resultaat van professionaliseringstrends binnen hun veld, maar beïnvloeden op hun beurt weer andere instituties binnen hun veld, onder andere door als belangenverenigingen invloed uit te oefenen op overheidsbeleid. De Koninklijke Vereniging van het Boekenvak (KVB), bijvoorbeeld, heeft zich langdurig sterk gemaakt voor het behoud van de vaste boekenprijs. Dit deed zij om prijsvechten tussen boekhandels en een sterke

commerciële nadruk op bestsellers te voorkomen en om uitgevers en boekhandels te stimuleren een gevarieerd aanbod te blijven leveren. Opleidingsorganisaties beïnvloeden conventies op andere manieren. Zij bieden specifieke lesprogramma's en -methoden aan, waarmee vervolgens invulling wordt gegeven aan de 'juiste manieren' om bijvoorbeeld een digitale animatie te maken of een rocknummer in elkaar te zetten. Daarnaast spelen zij een belangrijke rol bij de statusveranderingen tussen kunstvelden. Daarover gaat de volgende paragraaf.

13.4 Hoge en lage cultuur als institutionele en organisatorische structuur

Instituties reguleren en structureren ook de relaties tussen kunstvelden en daarmee het culturele veld als geheel op macroniveau. Een van de belangrijkste structuren in het culturele veld is het hogecultuursysteem - oftewel het onderscheid tussen de hoge kunsten en de lage cultuur. Het hoog-laagonderscheid in het culturele veld kan vanuit een sociologische optiek niet herleid worden tot intrinsieke verschillen tussen kunstvormen alleen, maar is sociaal en institutioneel gevormd. Volgens de socioloog Paul DiMaggio (1991) is het hoog-laagonderscheid in de cultuur een vorm van sociale classificatie, een sociaal gevormde manier om de wereld van de cultuur te ordenen, te rangschikken en te categoriseren. De verticale manier van ordenen is daarbij een historisch variabel onderscheid dat in Europa voortgekomen is uit de hofcultuur van de aristocratie en in de Verenigde Staten uit het cultureel leven van stedelijke elites. Bepaalde kunstvormen, zoals klassieke muziek en beeldende kunst, werden daarin 'gesacraliseerd', wat - zoals DiMaggio beschrijft - minder te maken heeft met de inhoud van deze kunsten en meer met sociale grenzen eromheen. Het is daarbij belangrijk dat het hogecultuursysteem niet alleen uit een geheel van opvattingen, waardeoordelen of ideeën bestaat, maar dat het hoog-laagonderscheid ook rust op organisatorische pijlers waarin deze ideeën verankerd raakten. DiMaggio (1991) beschrijft bijvoorbeeld dat het hoog-laagonderscheid alleen gerealiseerd kon worden door een bepaald soort organisatie. Hoge cultuur is vooral het domein van de non-profit- of gesubsidieerde kunstinstellingen, terwijl populaire cultuur wordt gemaakt en verspreid door commerciële, marktgedreven organisaties. Deze organisatievormen zijn noodzakelijk om het theoretische verschil in praktijk te brengen. De idee dat de hoge kunsten zouden moeten functioneren volgens een artistieke, autonome logica, waarin afstand wordt genomen van de mechanismen van de markt om op die manier de artistieke integriteit van de kunsten te waarborgen, kan alleen gerealiseerd worden als er organisatievormen zijn die deze buffer ten opzichte van de markt daadwerkelijk kunnen creëren. Bovendien moest het hoog-laagonderscheid worden gedragen door het onderwijssysteem. Opleidingen als kunstgeschiedenis, literatuurwetenschappen en opleidingen aan conservatoria functioneerden als hoeders van de 'canon' - de selectie van werken die tot de meest waardevolle cultuur werden gerekend. Het onderwijs verspreidde deze definitie van hoge cultuur zodat deze breed geaccepteerd raakte. Daarnaast steunde het hogecultuursysteem op een elitepubliek met kennis van en interesse in 'hoge cultuur'. Volgens sociologen als Bourdieu en DiMaggio werden de hogere klassen hierbij gedreven door een sociaal motief tot distinctie van sociale groepen die de kennis en achtergrond ontbeerden om deze hogere kunstvormen te waarderen. Kennis van en participatie in de hoge kunst was daarmee een vorm van 'cultureel kapitaal' - een bron van macht en een middel om toegang te verkrijgen tot de meest prestigieuze posities in de sociale hiërarchie.

13.4.1 Van particulier initiatief, via overheid naar markt

De pijlers van het hogecultuursysteem zijn in Nederland op de lange termijn verschoven van particulier initiatief naar de overheid, en recentelijk naar de markt. In Nederland zijn de meeste cultuurorganisaties - vanwege de afwezigheid van een hofcultuur - vooral het initiatief geweest van particulieren uit de burgerij. Dit was bijvoorbeeld het geval bij de bouw van het Concertgebouw in 1888 en bij de oprichting van het eerste museum in Nederland in 1778 - Teylers Museum in Haarlem. Ook bij de oprichting van het Stedelijk Museum en het Rijksmuseum namen particulieren het initiatief. Het in stand houden van deze culturele organisaties en de financiële problemen die daarbij ontstonden, dwongen aan het eind van de negentiende eeuw de overheid tot een actievere ondersteunende rol (Smithuijsen, 1990). Vooral tussen 1950 en 1980, de periode waarin de Nederlandse verzorgingsstaat sterk uitdijde, ontstond een uitgebreid subsidiestelsel van de Nederlandse overheid. In deze periode steeg bijvoorbeeld het aantal gesubsidieerde symfonieorkesten van zeven naar zestien, het aantal gesubsidieerde theatergroepen van zeven naar twintig, en het aantal gesubsidieerde mime-, jeugdtheater- en dansgezelschappen van vijf naar maar liefst veertig (Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, 2006, p. 38). Hoewel de financiële bemoeienis van de overheid met het kunstveld omvangrijk is - zeker vergeleken met een land als de Verenigde Staten - stelt de overheid zich in Nederland inhoudelijk terughoudend op. In Nederland heeft de staat na de Tweede Wereldoorlog het kunstenveld gesubsidieerd op basis van de adviezen van de onafhankelijke Raad voor de Kunst (in 1996 gefuseerd met onder andere de Mediaraad tot de Raad voor Cultuur). In tegenstelling tot landen als Frankrijk en Italië worden subsidies hier niet voornamelijk toegekend op basis van de voorkeuren, oordelen of connecties van politici en ambtenaren (Van der Ploeg, 2006). Waar Frankrijk en Italië gezien kunnen worden als 'architectenstaten', doordat de overheden daar een ingrijpende invloed uitoefenen op de organisatie en inhoud van het kunstenaarsaanbod, is de Nederlandse overheid meer een 'patroonstaat', oftewel een financier die zich redelijk afzijdig houdt van de inhoudelijke kunstproductie (Hillman-Chartrand & McCaughey, 1989). Zo bezien is deze allocatievorm in lijn met de liberale opvatting van de negentiende-eeuwse staatsman Thorbecke, vormgever van de liberale democratie in Nederland, dat de overheid zich niet met inhoudelijke artistieke kwesties moet bezighouden.

Aan het eind van de twintigste eeuw zien we ook in financieel opzicht een tendens tot een terugtrekkende overheid. De Nederlandse overheid stelt zich meer op als een *faciliterende* staat, een vorm van overheidsbetrokkenheid die vooral gericht is op het stimuleren en ondersteunen van kunstenaars en kunstinstellingen om zich op de markt te begeven. Kunstbeleid wordt meer gelegitimeerd in termen van economische kansen en economische voordelen die een bloeiende kunstensector kunnen opleveren. Ook richt de overheid zich op het stimuleren van de zogenaamde creatieve industrie - bedrijfstakken als het reclamewezen, allerlei media en 'design' (waar ook architectuur onder valt) - en houdt zij de gesubsidieerde kunstinstellingen het model voor van de 'culturele ondernemer'. Door deze toenemende nadruk op marktdenken lijkt de overheid bij te dragen aan het eroderen van het hogecultuursysteem.

13.4.2 De legitimiteitscrisis van het hogecultuursysteem

Het hogecultuursysteem is een institutionele en organisatorische structuur die vandaag de dag veel aan legitimiteit heeft ingeboet en op verschillende manieren onder druk staat. Ten eerste lijkt het onderscheid tussen hoge en lage cultuur steeds minder relevant voor het publiek - of

lijkt het in ieder geval het consumptiepatroon minder sterk te structureren. De hoge kunsten lijken aan de ene kant nog altijd het domein van de hoger opgeleiden. Studies van het SCP laten zien dat de klassieke concerten, toneelvoorstellingen of balletvoorstellingen nog overwegend bezocht worden door mensen uit de hogere statusgroepen. Aan de andere kant lijken deze hoger opgeleiden ook meer en meer populaire cultuur te consumeren. In plaats van zich exclusief te richten op de hoge cultuur, waarderen deze 'cultureel omnivoren' zowel hoge als populaire cultuur. Ze combineren bijvoorbeeld klassieke en populaire muziek (Van Eijck, 2001). Dit omnivore cultuurpatroon is inmiddels in verschillende nationale contexten gevonden (Peterson, 2005).

Ten tweede is de focus van het voortgezet onderwijs en universiteiten op een beperkte selectie van bijvoorbeeld literaire werken steeds meer ter discussie gesteld. Vanuit etnische minderheidsgroepen, feministen, arbeiders en andere kritische bewegingen in Nederland en andere landen is in toenemende mate kritiek geuit op de selectie van vooral 'blanke mannen' als voorbeelden van de hoge cultuur (Van Alphen & Meijer, 1991). De canon zou slechts een selectieve representatie zijn van de cultuur van de dominante groepen in de samenleving en daarmee vooral een politieke praktijk. Binnen de universiteit zijn verschillende programma's ontstaan - deconstructivisme, postmodernisme - die zich richten op het bekritisieren van de culturele representatie en uitsluiting van sociale groepen en de machtheffingen die hiervan zouden uitgaan. Daarbij hebben de universiteiten de deuren geopend voor opleidingen die zich toeleggen op de bestudering van populaire cultuur, zoals film- en televisiewetenschappen, en zijn conservatoria programma's gestart voor de studie van rock en popmuziek.

Ten derde is er een toenemende druk gekomen op kunstinstellingen om zich te verantwoorden voor hun selectie en om hun potentiële publiek te verbreden door zich minder te richten op exclusieve hoge cultuur en om de alliantie aan te gaan met populaire cultuur. Een van de paradoxale oorzaken daarbij lijkt te liggen in de afhankelijkheid van subsidies van de overheid. Hoewel subsidies als een buffer tegen de markt kunnen werken en daarmee een kunstinstelling in staat kunnen stellen om 'moeilijke, ontoegankelijke' kunst te programmeren, kan het verkrijgen van subsidie ook dwingen tot het afleggen van verantwoording in termen van publiekscijfers en de samenstelling van het publiek (leeftijd, etniciteit), waarmee de instelling gedwongen wordt tot een verbreding van het aanbod en het leggen van connecties met 'populaire kunst' als popmuziek.

13.4.3 Erosie van hoge cultuur in comparatief perspectief

Hoewel de erosie van het hogecultuursysteem een ontwikkeling is die zich in de gehele westerse wereld voordoet, verschilt deze ontwikkeling in Nederland tot op zeker hoogte van die in andere Europese landen, zoals Frankrijk en Duitsland. Ten eerste zijn er culturele verschillen tussen Nederland, Frankrijk en Duitsland. Vanwege de historische rol van de aristocratie hecht men in Frankrijk veel belang aan hoge cultuur, aan verfijning en estheticisme. In Duitsland heeft het *Bildungsburgertum* - dat zich juist afzette tegen de hofsamenleving - een stempel gedrukt op de cultuur in het belang van intellectualisme en de waardering voor serieuze, complexe cultuur (Elias, 1939). De dominantie van een stedelijke, commerciële elite in Nederland lijkt tot een nadruk op pragmatisme en tolerantie te hebben geleid (Goudsblom, 1988) - wat minder bevorderlijk is voor het in stand houden van een onderscheid tussen hoge en lage cultuur - net als in de Verenigde Staten (Lamont, 1992). Ten tweede zijn er structurele verschillen in de instituties van het onderwijs en sociale stratificatie (vergelijk paragraaf 7.3). Het onderwijssysteem in Frankrijk en Duitsland is meer dan in Nederland gericht op het overdragen van de humanistische cultuur en het Nederlands

onderwijs is meer praktisch georiënteerd (Blom, 2004). Ook de rigiditeit van de sociale hiërarchie zou invloed kunnen hebben op de mate waarin een hoge cultuur door brede lagen van de bevolking geaccepteerd en gewaardeerd wordt. Duitsland en Frankrijk kennen een relatief rigide sociale hiërarchie, waarin het moeilijker is om van de lagere naar de hogere klassen op te schuiven, wat tot een stabielere 'standsbewustzijn' zou kunnen leiden. In Nederland is (althans sinds enkele decennia) een hogere mate van sociale mobiliteit zichtbaar (Breen & Jonsson, 2005). Hier lijkt de poging van elites om hun eigen cultuur als hoog en die van lagere klassen als laag te definiëren minder vanzelfsprekend. Hoewel crossnationaal onderzoek naar de erosie van het hogecultuursysteem beperkt is, hebben verschillende studies laten zien dat in Nederland de hoge cultuur meer en sneller aan terrein en belang inboet dan in met name Duitsland. Een analyse van de aandacht voor verschillende genres in kranten laat zien dat in zowel Nederland, Duitsland, Frankrijk als de Verenigde Staten de aandacht voor genres als klassieke muziek, literatuur en theater afneemt, terwijl populaire cultuurvormen als popmuziek en film meer aandacht krijgen (Janssen, Verboord & Kuipers, 2010). Deze vergelijking laat ook zien dat deze ontwikkeling zich in Nederland sterker doorzet dan in bijvoorbeeld Duitsland. Een vergelijkbare studie naar de opkomst van popmuziek toont aan dat in Duitsland de hiërarchie stabielere is dan in Nederland en de Verenigde Staten (Van Venrooij & Schmutz, 2010). Een analyse van schoolexamens geeft een vergelijkbaar resultaat. Bevers (2005) onderzocht de eindexamenvragen over kunst en muziek in Nederland, Duitsland, Frankrijk en Engeland. Uit de analyse van de onderwerpen waarover vragen werden gesteld blijkt dat in Duitsland en Frankrijk vooral de eigen, nationale hoge cultuur geëxamineerd werd, terwijl in Nederland, dat kleiner is en een meer bescheiden traditie heeft in bijvoorbeeld het veld van de klassieke muziek, meer vragen werden gesteld over populaire muziek. Terwijl grote landen met een rijke historie in de hoge kunsten deze zullen beschermen en overdragen aan volgende generaties, lijkt een klein land als Nederland meer open te staan voor nieuwe ontwikkelingen en dehiërarchisering.

13.5 Conclusie

Wanneer kunst op een sociologische manier wordt bekeken, wordt al snel duidelijk dat deze niet enkel voortkomt uit uitingen van individuele inspiratie en creativiteit, maar ingebed is in netwerken van mensen die met elkaar samenwerken, elkaar instrueren, elkaars werk bekijken, beoordelen en betekenis geven. Zulke collectieve 'kunstwerelden' worden bij elkaar gehouden door instituties - geaccepteerde regels, gedeelde ideeën, en blauwdrukken voor legitieme handelingen en organisatievormen. Dergelijke instituties zijn te vinden als conventies (zoals het gebruik van bepaalde toonladders in de muziek) op het microsociologische niveau van directe collaboraties tussen kunstproducenten, of in de interacties tussen kunstenaars en hun publiek. Op het mesoniveau van organisaties komen zij voor als de regels en ideeën die doorgaans de leidraad vormen bij de ontwikkeling en het functioneren van kunstorganisaties. Op dit niveau zijn de erkende ideeën te plaatsen die iedere afzonderlijke kunstvorm (bijvoorbeeld balletdansen) een aparte, eigen identiteit geeft. Tot slot zijn er op het macroniveau geaccepteerde noties (bijvoorbeeld dat 'echte' kunst belangeloos en niet-marktgericht dient te zijn) die het gehele culturele veld structureren en ook de positie van de kunst binnen de maatschappij als geheel helpen vormgeven. Waar Nederland natuurlijk zijn vele kunstgerelateerde *organisaties* kent, zijn veel van de *instituties* die het Nederlandse kunstveld reguleren hetzelfde als in andere westerse landen. Zo zijn er wel enkele vrij specifiek Nederlandse kunstgenres, zoals de kleinkunst (de Nederlandse versie van het cabaret) of nederhop, met hun eigen kenmerken, maar over het algemeen hanteren Nederlandse kunstenaars dezelfde stijlvormen, instrumenten en kunstgebruiken als hun collega's in de omringende landen. Vrijwel ongeacht de rol van taal in

vele kunstvormen, adopteren de Nederlandse kunstproducenten, -distributeurs en -consumenten geregeld nieuwe vormen en trends uit het buitenland. Net als in andere landen wordt de maatschappelijke positie en rol van kunst bovendien voor een groot deel bepaald door de verhouding van het kunstveld tot het onderwijs en de media, en vooral door de verhouding tot de markt en de overheid. Vooral in de rol en de mate van betrokkenheid van de overheid krijgt de eigen identiteit van het Nederlandse kunstveld vorm. Dit komt deels doordat politiek, meer dan kunst, nog steeds een sterk territoriale en nationale aangelegenheid is, maar vooral doordat de manier waarop kunst gefinancierd wordt, grote invloed heeft op zowel de materiële als de symbolische kant van kunstproductie.

Kernbegrippen

kunstwereld; kunstveld; instituties; conventies; organisaties; materiële en immateriële productie van kunst; isomorfisme; professionalisering; hoge en lage cultuur; kunstbeleid