

1. Inleiding

Ter beschrijving en verklaring van verschijnselen in de kunst, zoals 'deelname' en 'esthetische waardering', maar ook om de aard van productie en distributie van kunstwerken te verhelderen, wordt tegenwoordig vaak een beroep gedaan op het begrip 'kunstwereld'. In de literatuur over kunst worden termen als kunstwereld, schilderswereld en filmwereld vaak losjes gebruikt om een globale aanduiding te geven van het terrein waarover men spreekt. Zo wordt in een recent verschenen tekstboek over kunstenaars en hun publiek de kunstwereld aangeduid als 'all the people whose activities are necessary to the production of a particular kind of art' (Griender 1990: 4).

In dit artikel wil ik een theorie van de kunstwereld ontwikkelen, waarin de kenmerken van de kunstwereld en de processen die zich daarin afspelen op een systematische manier worden behandeld. Er zijn twee argumenten om met een nieuwe theorie van de kunstwereld te komen. Het eerste betreft de aard van de definities die in bestaande theorieën worden gegeven van de kunstwereld. In de wijze waarop het begrip kunstwereld wordt gehanteerd doen zich twee problemen voor: in de eerste plaats vindt vaak een reductie plaats van het te beschrijven verschijnsel doordat één of enkele specifieke kenmerken als het wezen ervan worden beschouwd. Daarnaast wordt het *beschrijven* verward met het *verklaren*, doordat aan beschrijvende begrippen een verklarende werking wordt toegeschreven. Griender bij voorbeeld spreekt als hij het over de kunstwereld heeft vooral over rollen: de rol van kunstenaar, van publiek, van impresario, van criticus. De kunstwereld bestaat hier uit individuen die beschouwd worden als louter roldragers. Dit ene aspect is vervolgens het fundament van verklaringen over het tot stand komen, verspreiden en 'benutten' van kunst.

Het tweede argument is dat deze theorieën overwegend een *normatieve* kunstdefinitie hanteren. Door de wijze waarop het kunstbegrip wordt gehanteerd, wordt steeds de maatschappelijke norm tot analytische eenheid verheven: erkende kunst wordt als zodanig onproblematisch voorgesteld en op grond van die vooronderstelling worden vragen gesteld: hoe wordt een object tot kunstwerk? Hoe wordt

deze kunst ingezet in de strijd om maatschappelijk aanzien? Dit is mogelijk doordat de nadruk wordt gelegd op het sociaal geconstrueerde karakter van kunst. Deze kunstdefinitie vindt men bij theorieën die bedoeld zijn om a) een grondslag te geven voor het fenomeen 'kunst', zodat kunst kan worden onderscheiden van 'niet-kunst' (Danto 1964, 1981, 1986; Dickie 1976, 1984), b) de produktie van kunstwerken te verhelderen (Becker 1982) of c) het belang van kunst voor posities in de samenleving aan te tonen (Bourdieu 1971, 1979, 1989). Ondanks alle verschillen die er tussen deze theorieën bestaan zou elk der genoemde auteurs instemmen met de bewering dat slechts 'an art world makes art possible'.

De theorie van de kunstwereld die hier wordt uiteengezet kan een bijdrage leveren aan het verhelderen van processen die samenhangen met produktie en beoordeling van kunstwerken. Mijn betoog vangt aan met een kritische bespreking van het werk van bovengenoemde auteurs. Vervolgens wordt een definitie gegeven van kunst die niet *tautologisch* is, noch *oorzakelijk* samenhangt met het begrip kunstwereld. De kenmerken van kunstwerken (betekenis en artistieke kwaliteit) worden als *begripsomschrijving* onderscheiden van de functies die kunst kan dienen en die vallen onder de *procesanalyse* van kunst. Daarmee is de weg geëffend voor een onderzoek naar de kunstwereld, zonder dat tevens de *aard* van het kunstwerk in het geding is.

Van de theorie van de kunstwereld wordt in het bestek van deze beschouwing niet meer dan de grondstructuur geschetst. Deze grondstructuur is niet alleen geldig voor de kunstwereld, maar ook voor andere 'werelden', waardoor de strekking van mijn betoog verder reikt dan de grenzen van de kunstsociologie, waartoe ik mij hieronder beperk. Naast deze meer algemeen geldende aspecten van de kunstwereld wordt de aandacht gevraagd voor een dynamiek tussen twee wezenlijk verschillende activiteiten die typerend zijn voor de kunstwereld, namelijk tussen het proces van *etikettering*, dat de sociale definitie van kunst (en de norm) oplevert en de *scheppende handeling*, die het esthetisch toetsbare object (het kunstwerk in eigenlijke zin) oplevert dat zich vervolgens leent voor etikettering. De huidige toonaangevende kunstwereldtheorieën neigen ertoe het tweede proces te zien als een functie van het eerste of beide geheel met elkaar te verweven.

2. De kunstwereld als legitimerende theorie, als produktie-eenheid en als strijdtoneel

De kunstwereld als legitimerende theorie. Danto en Dickie hebben een min of meer gelijkkluidende probleemstelling, namelijk: wat is kunst, waarom wordt iets een kunstwerk genoemd en iets anders niet? Zij gebruiken het begrip kunstwereld om een ontologie van de kunst te ontwikkelen. De stelling van Danto is dat een object aan enkele voorwaarden moet voldoen om kunstwerk te mogen heten. Het moet een zogenaamd artefact zijn: natuurlijke objecten of verschijnselen als een

zonsondergang kunnen nooit een kunstwerk worden alleen maar omdat ze kunstwerken worden genoemd. Bovendien moet het object door de kunstenaar bewust zijn 'bewerkt' met het oog op het verwerven van de status van kunstwerk. Ten slotte moet het object passen in de 'kunstwereld'. De kunstwereld is in de ogen van Danto een 'theorie', of beter, een geheel aan noties uit de esthetische theorie, die de basis vormen voor de status van kunstwerk. Als een kunstwerk een plaats verworft binnen dit geheel aan noties over kunst, wordt het pas een kunstwerk en draagt het vervolgens zelf bij aan de nieuwe definitie van kunst: elk nieuw kunstwerk of elk nieuwe categorie kunstwerken verandert de definitie van kunst. Danto concentreert zich op de esthetische theorie als kunstideologie en laat zich niet of nauwelijks uit over de dragers van deze theorie. Het is een theorie die op twee onderdelen normatief van aard is. In de eerst plaats is de 'erkende kunst' het referentiekader waaraan nieuwe werken worden getoetst. De mogelijkheid van een alternatieve theorie, van een concurrerende kunstwereld sluit hij impliciet uit (daarmee zou het ontologische vraagstuk immers opnieuw gesteld in plaats van opgelost worden), waarmee zijn kunstwereld grote overeenkomsten vertoont met wat Bourdieu verstaat onder 'cultureel veld' en 'legitieme kunst' (zie verderop).

Op een hoger abstractieniveau, waar de ultieme status van kunst aan de orde komt, wordt een tweede normatief element in Danto's theorie ingevoerd. In navolging van Hegel wordt de essentie van kunst beschouwd als een vorm van filosofie. Uiteindelijk zullen kunstwerken overgaan tot zuivere filosofie. Dit heeft gevolgen voor de beoordeling van kunstwerken, want in dit perspectief wordt de kwaliteit van kunstwerken vooral bepaald door de bijdrage die ze leveren aan het filosofisch discours. Conclusie: Danto reduceert het begrip kunstwereld tot het discursieve en ideologische element ervan. Met behulp van die aspecten probeert hij het wezen van kunst te vatten. Aan andere processen (productie, distributie, beoordeling, betekenistoekenning, belangenstrijd) in de kunst besteedt hij weinig of geen aandacht. Zijn kunst- en kunstwereldbegrip is cultureel-relatief en normatief en behoort zelf tot het terrein van normen en waarden. Het is daardoor niet geschikt als sociologisch analytisch begrip.²

Dickie neemt de uitgangspunten van Danto over maar probeert de verklaring van de status van een kunstwerk veeleer te zoeken bij degenen die 'etiketteren', die de definitie van kunst dragen. De minimale structuur van de kunstwereld bij Dickie is de *presentation group*, die bestaat uit een kunstenaar en zijn publiek. Centraal in deze kunstwereld staan rollen: kunstenaarsrollen, bemiddelaarsrollen en publieksrollen. Het rolbegrip, maar ook de term institutie is vaag en algemeen gehouden, waardoor de 'institutionele kunsttheorie' vanuit een sociologisch perspectief weinig te bieden heeft. Wat Dickie lijkt te willen zeggen is, dat mensen die iets met kunst te maken hebben, op grond van hun positie in de kunstwereld en hun kennis van zaken, kunst kunnen onderscheiden van niet-kunst. De ogenschijnlijk heldere definitie van de term *artworld system*: 'An artworld system is a framework

for the presentation of art by an artist to an artworld public' (1984: 82) roept dan ook vragen op. Hoe ziet dat 'framework' eruit? Behoort iedere bezoeker die een bepaalde voorstelling een kunstwerk noemt tot het kunstwereldpubliek? En is de voorstelling daarmee dan ook kunst? Deze vragen hangen samen met het sterk taatologische karakter van zijn definities.

In een kritiek op Dickies institutionele theorie wijst Beardsley op de menselijke behoeften die aanzetten tot het scheppen en waarderen van kunstwerken, waarmee hij wil aantonen dat de grondslag van kunst niet in de aard van kunstwerken zelf gezocht moet worden (1976: 209). Dickie wijst er in zijn reactie terecht op dat de essentie van kunst (in zijn ogen institutioneel van aard) en haar functies (die aansluiten bij de door Beardsley genoemde motivationele grondslag) dienen te worden onderscheiden. En omdat het Dickie gaat om een ontologie van kunstwerken beschouwt hij de functies die kunst kan vervullen als irrelevant voor zijn theorie. Dat wat kunst voor mensen betekent, en zelfs of het wel iets voor mensen betekent, speelt in de institutionele theorie geen rol: 'The institutional theory [...], places virtually no restrictions on what art may do, it seeks only to catch its essential nature' (Dickie 1984: 86). Toch zijn de opmerkingen van Beardsley, die veeleer verwijzen naar processen in de kunstwereld dan naar een ontologie van kunst, niet zonder waarde. Zijn kritiek houdt in dat als de definitie van kunst wordt verweven met die processen in de kunstwereld, deze processen ook op een fundamenteel niveau dienen te worden bestudeerd. Dickies streven om definitief een gemeenschappelijke noemer voor 'kunstwerken' te vinden in het institutionele kader van de kunstwereld lijkt hem blind te maken voor de complexiteit van dat kader.

Een geïnstitutionaliseerde kunstproductie kan onmogelijk indicatief zijn voor de aard van kunst, wel voor de staat waarin ze verkeert. Dickies benadering is problematisch, omdat hij tracht de ontologische status van kunst te verklaren met een wankel sociologisch begrippenkader. Voor een sociologische verklaring schiet de theorie te kort, terwijl een strakke filosofische beschouwingwijze wordt ondergraven doordat een min of meer sociologische redenering wordt gevolgd.

Conclusie: Dickie beperkt zich niet tot de kunstideologie, maar betreft ook de 'ideologen' in zijn verklaring. Hij reduceert de beschrijving van de kunstwereld tot enkele kenmerken (institutie en rol) en verklaart de processen in de kunstwereld die leiden tot de benoeming van objecten tot kunstwerken met behulp van deze beschrijvende termen.

De kunstwereld als productie-eenheid. Becker start zijn onderzoek van kunstwerelden vanuit een heel andere invalshoek dan Danto en Dickie, namelijk die van productie en distributie van kunstwerken als een gemeenschappelijke onderneming: 'Producing art works requires elaborate cooperation among specialized personnel' (1982: 28). Omdat delen van het publiek invloed kunnen uitoefenen op de productie of uitvoering van kunstwerken, worden ook zij in de kunstwereld opgenomen: 'Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art' (id.: 34). Het wezenlijk andere van Beckers opvatting van de

kunstwereld is van tweeërlei aard: 1) de kunstwereld is geen noodzakelijke voorwaarde voor kunst, en 2) de kunstwereld bestaat bij Becker primair uit collectief handelende individuen, die zich bij dit handelen laten leiden door wat Becker conventies noemt.³ De consequenties van deze definitie is het naast elkaar bestaan van vele kunstwerelden.

Twee problemen doen zich voor bij deze typering van kunstwerelden, problemen die beide nauw samenhangen met het cruciale begrip 'conventies'. Het eerste is het onderscheidende criterium voor een kunstwereld en het tweede is de aard van de 'conventies' die het handelen in de kunstwereld sturen. De eisen die Becker stelt aan de kunstwereld als functioneel systeem gelden evenzeer voor andere maatschappelijke sectoren. Ook daar worden activiteiten op elkaar afgestemd en indien nodig theoretisch gelegitimeerd (denk aan het fenomeen bedrijfsethiek). Zijn definitie van kunstwereld blijkt niet zozeer te slaan op specifieke kenmerken, als wel op de afbakening van een bepaald maatschappelijk terrein. Het criterium daarbij lijkt alleen het object te zijn waarop het handelen is gericht, namelijk het kunstwerk.

Het tweede probleem wordt gevormd door de brede invulling van de term 'conventies' bij Becker. Voor een goed inzicht in de betekenis van conventies en de functie ervan voor de beleving van kunstwerken zou Becker enkele aspecten hebben moeten onderscheiden. Conventies zijn bij Becker de algemene culturele vanzelfsprekendheden die door de leden van de kunstwereld, producenten zowel als het publiek, worden gedeeld: 'Only because artist and audience share knowledge of and experience with conventions invoked does the art work produce an emotional effect' (id.: 30).⁴ Ook gebruikt Becker de term 'conventies' voor esthetische waarden en normen, voor het culturele kader waarin de uitdrukkingswijzen, handelingen en symboliek *vorm krijgen*. Vervolgens wijst Becker onder de noemer conventies nadrukkelijk op de praktische afspraken die nodig zijn om kunstproducties vloeiend te doen verlopen. Tenslotte vallen bij hem ook rolgedragingen onder conventies. Een aparte moeilijkheid in dit geheel ontstaat doordat Becker ervan uitgaat dat een emotionele reactie bij het publiek alleen kan worden opgewekt doordat de kunstenaar en zijn publiek bepaalde conventies delen.

De algemene culturele vanzelfsprekendheden die bepaalde aspecten van de voorstelling begrijpelijk maken, zijn een noodzakelijke maar niet voldoende voorwaarde voor een emotionele reactie. Conventies die aangeven hoe een kunstwerk het best uit- of opgevoerd kan worden, kunnen, maar hoeven in het geheel niet samen te gaan met een emotionele reactie en roepen, louter vanwege het feit dat kunstenaar en publiek ze delen, dus geen emotionele reactie op. In een authentieke beleving van kunstwerken kunnen conventies een minimale rol spelen, zelfs al delen kunstenaar en beschouwer vele in het werk geprojecteerde conventies. Een toeschouwer kan zeer geëmotioneerd raken door identificatie met een hoofdfiguur. Niet-conventioneel werk (in de zin van artistieke conventies) kan zeer emotioneel

beleefd worden. Zowel artistieke conventies als culturele vanzelfsprekendheden kunnen zelfs een emotionele inleving belemmeren, bij voorbeeld als het conventionele karakter van een kunstwerk zo wordt benadrukt dat het de emotionele uitdrukking ervan ongeloofwaardig maakt (denk aan de karikaturaal opgeroepen emoties in een 'conventionele' lovestory). De emotionele beleving van een kunstwerk is veel gecompliceerder dan Becker doet vermoeden, maar gezien het onderwerp dat ik onder handen heb, is het hier niet de plaats daar dieper op in te gaan.

In de opvattingen van Becker is er sprake van kernleden van een kunstwereld, een periferie en verschillende lagen daar tussenin. De kernleden zijn de producenten en wellicht het 'geprofessionaliseerde' segment van het publiek. Zijn analyse van een kunstwereld vertrekt vanuit dit centrum: '... we look for groups of people who cooperate to produce things that they, at least, call art: having found them, we look for other people who are also necessary to that production, gradually building up as complete a picture as we can of the entire cooperating network that radiates out from the work in question' (id.: 35).

Becker doet geen poging een ontologie van kunst te ontwikkelen. Een kunstwereld kan bij Becker het best worden beschouwd als een produktie-eenheid, of, in het geval van volop ontwikkelde kunstwerelden, waarin taken meer zijn gedifferentieerd (id.: 132) van een 'bedrijfstuk'. Een kunstwereld is bij hem geen noodzakelijke voorwaarde voor kunst, maar kunstwerelden zorgen wel voor voldoende voorwaarden om kunstproducties goed mogelijk te maken. Het probleem van verschillende of tegengestelde definities van kunst tracht Becker op te lossen door een breed scala aan kunstwerelden toe te laten: de coöperatie in de produktie staat centraal, niet het wezenskarakter van het werk. Becker trekt geen scherpe lijnen en beschouwt het vaststellen van de grenzen van de 'artness' en 'worldness' van zijn 'art worlds' als een sociologische opgave (id.: 36-37). Hij ziet hier blijkbaar geen taak voor zichzelf weggelegd. Door de onduidelijkheid die blijft bestaan over 'artness' en 'worldness' lost Becker het probleem van de analytische bruikbaarheid van het begrip 'kunstwereld' niet op. Immers, elke activiteit op het gebied van kunst (sociaal gedefinieerd, maar ruim genomen), die voldoet aan eisen van 'conventionaliteit' in de betekenis die Becker daaraan geeft en waaraan verscheidene mensen bijdragen, is een kunstwereld. Becker onderscheidt verschillende typen kunstenaars in de mate waarin zij afstand nemen ten opzichte van het centrum van de kunstwereld, waar de esthetische conventies het sterkst zijn. In dit centrum-periferiedenken wordt de norm van wat kunst is, gelegd bij kunst die wordt geproduceerd in de kern van een kunstwereld (een kunstenaarstype in de periferie, een onconventioneel opererende kunstenaar wordt door Becker een 'maverick', een beunhaas genoemd). Als dit wordt doorgetrokken naar de kunstsector als geheel dan lijkt ook nu weer de 'legitieme cultuur' de norm waaraan kunst wordt gemeten.

De conclusie is dat Becker kunst mogelijk laat worden in een kunstwereld zoals vissen mogelijk wordt in de visserij: normen voor 'ondermaats' worden opgesteld, instanties en personen weten wat ze aan elkaar hebben en er zijn afspraken gemaakt over de technische verwezenlijking van de produktie en verwerking. Het gegeven dat het hier veeleer om een kwartaire sector gaat, voegt slechts enkele eigenaardigheden toe aan een algemene typering. Becker maakt onderscheid tussen

de beschrijving van de kunstwereld, die hij reduceert tot een specifieke coöperatieve onderneming en de verklaring ervan, die hoofdzakelijk berust op esthetische normen en waarden en op praktische afspraken. De beschrijving schiet te kort doordat – zoals hij zelf toegeeft – de typische kenmerken van ‘wereld’ en van ‘kunst’ niet worden vastgesteld. Het verklaren van processen in de kunstwereld, met name het effect van kunstwerken op de beschouwer – en daarmee diens ervaring en beoordeling van die werken –, met behulp van ‘conventies’ is eveneens ontoereikend.

De kunstwereld als strijdtonel. Waar Becker het collectieve handelen en de normen en waarden die dit handelen sturen centraal stelt, richt Bourdieu zich vooral op de structuur van de kunstwereld. Bourdieu gebruikt deze term niet, maar spreekt van ‘veld’. Hij maakt aanspraak op een universele geldigheid van zijn veldtheorie, die hij voor de kunsten (en wellicht de wetenschappen) heeft gespecificeerd in een verhandeling over het ‘intellectuele veld’ met daaraan gekoppeld het ‘culturele veld’. De kunstenaar en zijn werk worden beïnvloed door zijn (machts)positie in de structuur van het intellectuele veld (1971: 161), zijn kapitaal en zijn habitus.⁵ Macht is het centrale kenmerk van het veld:

‘The intellectual field [...] is, like a magnetic field, made up of a system of power lines. In other words, the constituting agents or systems of agents may be described as so many forces which, by their existence, opposition or combination, determine its specific structure at a given moment in time. In return, each of these is defined by its particular position within this field from which it derives *positional properties* which cannot be assimilated to intrinsic properties’ (1971: 161, cursivering in het origineel).

De individuen (‘agents’) worden niet alleen gekenmerkt door hun positie in het veld van machtsrelaties, ze bezitten daarnaast ook cultureel kapitaal, dat verkregen wordt uit hun deelname aan de ‘objectieve cultuur’, aan het discours in het ‘culturele veld’. Deze deelname verloopt voor een belangrijk deel ‘cultureel onbewust’, dat wil zeggen dat de premissen en inhouden van het culturele veld geïnternaliseerd zijn (in de habitus). De deelname aan het culturele veld wordt zelf weer bepaald door de positie in het intellectuele veld:

‘Each is also defined by a specific type of participation in the *cultural field* taken as a system of relations between themes and problems; it is a determined type of *cultural unconscious*,⁶ while at the same time it intrinsically possesses what could be called a *functional weight*, because its own ‘mass’, that is, its power (or better its authority) in the field cannot be defined independently of its position within it’ (1971: 161, cursivering in het origineel).

Het culturele veld dat blijkbaar moet worden beschouwd als het discursieve complex, de kennisinhouden, die de wapens en de rationale leveren waarmee en op grond waarvan de strijd in het intellectuele veld wordt gevoerd, vertoont overeenkomsten met de definitie die Danto geeft aan het begrip ‘artworld’, te meer omdat

ook Bourdieu ('gewijde') kunstwerken tot het culturele veld rekent. De processen en interacties die zich afspelen in de kunstwereld oriënteren zich op het 'culturele veld', maar zijn overigens bepaald door de machtsposities in het intellectuele veld (hier: de kunstwereld) en de wetten die dit veld beheersen (1989: 171-174). De structuur van het veld heeft dan ook een dominante invloed op de (re)productie van kunst. De machtsstrijd die zich in het veld afspeelt tussen machthebbers en nieuwkomers maakt uit welke nieuwe kunstwerken tot de 'legitieme kunst' mogen worden gerekend.

De invloed van structurele en culturele condities op het individu, op zijn gedrag zowel als op zijn bewustzijn, wordt niet ontkend. Een groot probleem dat zich voordoet bij het vaststellen van die invloed is het proces waarin personen hun 'sociale identiteit' ontwikkelen en bepaalde cultureel voorgeschreven gedragspatronen verinnerlijken. De begrippen 'habitus' en 'esthetische dispositie' dienen om te verklaren dat bepaalde structurele kenmerken zich in de persoon hebben genesteld, waardoor deze tot een bepaald gedrag is geneigd. Zolang echter niet duidelijk wordt gemaakt wat precies de habitus is en waarin deze zich onderscheidt van feitelijk gedrag en, even belangrijk, zolang geen afdoende verklaring wordt gegeven voor het proces waarin structurele factoren en niet specifieke persoonsgebonden factoren de habitus vullen, is deze term onvruchtbaar. Het binnen dit denkkader achterwege laten van het habitusbegrip en het als onproblematisch presenteren van de verinnerlijking van structurele kenmerken in de kern van het persoonlijke handelen, zoals Verdaasdonk doet (1990: 5), lost natuurlijk niets op. De esthetische dispositie levert gelijksoortige problemen op. In een niet-bourdieuiaanse terminologie kan men zich afvragen waarom een kunstattitude a) de kunsten in het algemeen geldt (esthetische dispositie) en niet naar verschillende kunsten differentieert, b) aan een klasse gebonden is in plaats van aan de persoonsafhankelijke structurele en culturele context en c) zo bij uitstek cognitief bepaald is, in plaats van emotioneel gekleurd. De kennis die bestaat over attitudes van personen ten aanzien van bepaalde (kunst)objecten wordt in het habitusbegrip niet benut. Ook onderzoekers uit de cultuurpsychologie (Welten 1989), die in het habitusbegrip analytische kwaliteiten menen te vinden, zijn niet in staat de kloof te overbruggen die bestaat tussen structuurkenmerken en het individuele bewustzijn.

Conclusie: Bourdieu reduceert de kunstwereld tot een complex van posities, analoog aan de wijze waarop Dickie trachtte de sociale rol naar voren te schuiven, met dien verstande dat Bourdieu het op een theoretisch minder primitieve manier lijkt te doen en de menselijke motivatie op het eerst gezicht niet uit het oog verliest. De motivationele grondslag van het 'esthetische handelen' wordt bij Bourdieu echter gereduceerd tot de behoefte zich te onderscheiden: het scheppen van kunst en de esthetische beleving staan uiteindelijk in dienst van sociale onderscheiding. Deze motivatie, dit 'statusstreven', is verbonden aan het sociaal gedetermineerde karakter van het handelen, waardoor een soort collectief gedetermineerd mobiliteitsstreven ontstaat. In zijn verhandeling over de *petite bourgeoisie* (1983: 500 e.v.) laat Bourdieu zien hoe mechanistisch de sociale processen zich naar zijn opvatting afspelen en hoe karikaturaal het menselijk streven wordt.

De dominantie van structurele factoren, het mechanische karakter van sociale

processen, de onderbelichting van culturele en persoonsfactoren en de eenzijdige nadruk op één motivationeel kenmerk dat bovendien monocausaal sociaal-economisch is bepaald en daardoor collectief moet worden begrepen, maakt de veldtheorie ongeschikt als verklarende context voor de kunstwereld. Beschrijving en verklaring van het veld en de processen die erin plaatsvinden, vallen bij Bourdieu zo goed als samen, omdat de 'veldwetten' zowel de relaties in het veld beschrijven als verklaren.

3. Kunstwereld en de definitie van kunst

De behandeling van het begrip kunstwereld in de sociologische theorie en de esthetica heeft ons met meer vragen achtergelaten dan er zijn beantwoord. De belangrijkste daarvan zijn: wat is het specifieke aan de kunstwereld, waardoor onderscheidt deze zich van andere 'werelden', en: wat maakt de kunstwereld tot een belangrijke factor in een analyse van andere verschijnselen in de kunst, zoals 'esthetische waardering'? Hieraan vooraf moet echter nog de vraag worden gesteld wat men onder kunst verstaat. De genoemde theorieën neigen vaak naar een tautologische definitie van kunst, naar een impliciete normatieve stellingname en/of naar een verwarring van de beschrijving ervan met het proces waarin kunst ontstaat. Ik streef er hier naar om kunst zo te definiëren dat ondubbelzinnig wordt verwezen naar een specifiek verschijnsel en alleen naar dat verschijnsel. Omdat in de definitie van kunst geen elementen van het begrip kunstwereld zijn opgenomen, kan de dynamiek tussen beide inzichtelijk worden gemaakt.

De definitie van kunst. Een definitie van kunst stuit op dezelfde problemen als die van kunstwereld. Becker beschouwde het vaststellen van de 'artness' van kunstwerelden zelfs als een van de wetenschappelijke opgaven. Het definitieprobleem kan schijnbaar worden opgelost door de zelfdefinitie van de betrokkenen over te nemen, iets wat door Danto, Dickie en Bourdieu wordt gedaan, maar dan lopen we al snel vast in een ideologische discussie of in een extreem cultuurrelativisme, waarin aan kunstwerken geen eigen kwalificerende kenmerken worden toegekend (zie bij voorbeeld Verdaasdonk 1991: 410). We zouden het probleem ook (voorlopig) uit de weg kunnen gaan, zoals Becker lijkt te doen, door het aan latere onderzoekers van specifieke kunstwerelden over te laten om de mate van 'artness' ervan vast te stellen.

Als we ons niet willen laten meenemen in de oeverloze stroom van zelfdefinities, waarin de grenzen van de kunst en daarmee van de kunstwereld op elk moment anders gesteld kunnen worden, zullen we moeten proberen in die stroom enkele ankerplaatsen te markeren. Onder kunstwerken versta ik objecten die door mensen zijn gemaakt, die een bepaalde betekenis dragen en gekenmerkt worden door artistieke kwaliteit. Om een kunstwerk als zodanig in de werkelijkheid te kunnen iden-

tificeren moeten betekenis en artistieke kwaliteit van het werk vaststelbaar zijn. Betekenis en kwaliteit zijn niet toevallig in het werk opgenomen, maar er doelbewust aan toevertrouwd. Met betekenis wordt hier bedoeld dat kunstwerken een inhoud hebben, die cognitief en/of affectief ervaren kan worden. Met artistieke kwaliteit wordt bedoeld dat kunstwerken refereren aan *specifieke* esthetische waarden, dat de vorm waarin het kunstwerk wordt gegoten, of de vorm die het is, niet willekeurig is, maar afhangt van die waarden. Dit laatste is zeer belangrijk: een van de grote problemen van veel kunstdefinities is de breedte van de termen 'esthetisch' en 'waarde': esthetisch slaat vaak op alles wat zintuiglijk aangenaam is en waarde wordt veelal toegepast in de zin van waardering. Esthetische waarde is in die optiek alles dat door iemand wordt gewaardeerd op het terrein van de zintuiglijke waarneming. 'Esthetische waarde' wordt hier als een sociologisch begrip beschouwd. Esthetische waarden zijn in een samenleving heersende basisovertuigingen over mooi en lelijk. Kunstwerken zijn welbewust door de kunstenaar verbonden met specifieke esthetische waarden, die als artistieke waarden onderscheiden moeten worden van bij voorbeeld schoonheidsidealen die betrekking hebben op natuurlijke verschijnselen of op woninginrichting en stadsontwikkeling.

Artistieke waarden kunnen overheersen in het werk; men kan dan spreken van 'bepaald worden door artistieke waarden', maar ze kunnen ook vaag zijn en/of autonoom worden geïnterpreteerd. Men zou kunnen zeggen dat de kunstenaar in het laatste geval een waardenstandpunt inneemt. Onder extreme condities kunnen de betekenis van een kunstwerk en de artistieke waarden waaraan wordt gerefereerd samenvallen, maar dit is niet inherent aan kunst, noch is het de noodzakelijke uitkomst van een historisch proces, zoals Danto lijkt te willen zeggen.

Omdat de definitie van kunst zuiver is gehouden in termen van betekenis en waarden zijn de kenmerken van kunstproductie en -appreciatie niet uniek voor kunstwerken. Wel kunnen deze als verbijzondering voor de kunstwereld worden onderscheiden en aldaar procesmatig worden onderzocht. Men moet daarbij denken aan economische belangen, macht en bij voorbeeld buiten-artistieke doelstellingen zoals amusement, maar ook aan het onderscheid tussen het scheppen van kunst en het benoemen van objecten tot kunstwerken langs de weg van etikettering.⁷ Bovendien laat deze definitie in beginsel elke kunstvorm toe, mits deze aan de eis van betekenis en artistieke kwaliteit voldoet. Een popconcert kan evenzeer een kunstwerk blijken te zijn als een klassiek concert. Het gaat in beide gevallen om kunst, maar niet om de vraag of het om 'goede' of 'slechte' kunst gaat. Het vaststellen van de mate waarin kunstwerken 'goed' of 'slecht' zijn is een waarden-toetsing die hier niet uitgevoerd behoort te worden.

Functies van kunst. Kunstwerken dragen een betekenis en refereren aan artistieke waarden (begripsomschrijving); ze dienen (sociaal)psychologische, sociale en economische functies (procesanalyse). In de discussie tussen Beardsley en Dickie

is gebleken dat er al te gemakkelijk een verwarring kan ontstaan tussen de aard van kunstwerken en de functies ervan. Enerzijds wordt met functies geschermd als op kenmerken wordt gedoeld, terwijl anderzijds het sociaal gedefinieerde karakter van kunst als kenmerk niet altijd vrij is van functieaspecten. De beschrijving van het object 'kunstwerk' moet onderscheiden worden van haar functies. Maar de wat-vraag kan ook weer niet helemaal worden losgekoppeld van de hoe- en waarom-vraag: een bepaald kunstwerk is meer toegesneden op een bepaalde functie dan een ander kunstwerk. Omdat beide aspecten van kunst elkaar zo dicht naderen (maar analytisch zo verschillend zijn) ga ik hier kort in op de samenhang en het verschil.⁸

Het kunstwerk als betekenisvol esthetisch object hangt functioneel samen met elementen van de menselijke motivatie en met de interactie van de mens met zijn leefomgeving. Het fundament ligt in het vermogen en de behoefte met vormen 'te spelen', dat wil zeggen, in een al in de menselijke perceptie en ervaring opgenomen vermogen tot abstractie en tot meervoudige interpretatie van waarnemingen en zijn behoefte en vermogen zich in tekens uit te drukken en symbolen te gebruiken om betekenis aan het bestaan te verlenen. De kern van de productie van kunst is dit betekenisvol uitdrukken. De vorm waarin dit gebeurt hangt samen met de heersende artistieke waarden.

Kunst dient een aantal functies van psychologische, sociaal-psychologische, sociale en economische aard. Een psychologische functie is de troostfunctie, die aangeeft dat kunst kan bijdragen tot de aanvaarding van het bestaan. Kunst kan ook een functie hebben die aansluit bij de competentiemotivatie. Dat kan gaan om een culturele competentie: het herkennen van stijlen en het toetsen en uitbreiden van kennis kan het genot van een kunstreis enorm vergroten, maar het kan ook aansluiten bij de creativiteitsbehoefte, bij de motivatie om een bepaalde kunst zelf te beheersen. Deze beoefening is, bij een zekere mate van beheersing, in zichzelf bevredigend. Een andere mogelijke psychologische functie van kunst is zingeving. Kunst heeft traditioneel een relatie met zingevingssystemen gehad. Met het afbrokkelen van die systemen en met de culturele verzelfstandiging van de kunst, kon kunst voor mensen de functie van zingeving overnemen. Met name in de Romantiek vindt men voorbeelden waarin kunst een religieuze dimensie heeft gekregen. De vormgeving van de leefomgeving dient naast een sociaal-psychologische functie (zie hieronder) ook een intern psychische functie, namelijk die van sensorische stimulering: esthetische armoede in de stedelijke omgeving leidt tot sensorische deprivatie.

Sociaal-psychologische functies van kunst, waarin de relatie tussen individu en omgeving wordt benadrukt en die vooral tot uitdrukking komen in architectuur en stedenbouw, in toegepaste en monumentale kunst, zijn geborgenheid en hechting. Hechting is mogelijk in een omgeving die zo is vormgegeven dat deze aanknopingspunten aanreikt voor een intensieve beleving ervan. Men komt er graag terug juist vanwege de esthetische elementen [in Rotterdam lenen bepaalde punten aan

de Maas zich bij uitstek voor hechting]. Bij geborgenheid gaat het eerder om plaatsen waar men graag komt vanwege de – relatieve – intimiteit: stadsdelen waar men zich thuis kan voelen. [Op het gebied van architectuur en stedenbouw is veel te zien in Rotterdam, terwijl er maar weinig plaatsen zijn waar men zich geborgen weet. De Oude Haven springt er in dit opzicht uit.]

Als sociale functies van kunst kunnen de legitimering van macht en het verwerven van sociaal aanzien worden aangemerkt. De status die kan worden ontleend aan het tonen van het 'culturele kapitaal' dat men bezit mag niet verward worden met de bovengenoemde psychologische competentiefunctie.

Als beleggingsobjecten, maar ook als bron van inkomsten, dienen kunstwerken een economische functie.

De complexe dynamiek van de kunstwereld. Nu we kunst hebben gedefinieerd en enkele van haar functies hebben onderscheiden, kunnen we ons wijden aan het centrale thema: de processen die zich voltrekken in de kunstwereld. Het begrip kunstwereld is een theoretisch begrip dat niet staat voor een als zodanig waarneembaar verschijnsel, maar dat is bedoeld om bepaalde verschijnselen te verklaren. De kunstwereld is een segment van de samenleving dat zich onderscheidt van andere segmenten, zoals de 'mediawereld' of de 'onderwijswereld', door de specifieke doelen die men nastreeft (scheppen, appreciëren, beoordelen van kunstwerken) en de artistieke waarden waarop deze doeleinden zijn geënt. Dit is een onderscheid op macroniveau. Op meso- (interacties) en microniveau (handelingsmotieven) lijken de processen in de kunstwereld in hoge mate op die, welke zich voltrekken in willekeurig welke andere wereld. Het is een complex van sociaal-structurele, culturele en persoonskenmerken, zoals machtsposities, genormeerd handelen, op waarden gerichte taakuitvoering en persoonlijkheidskenmerken en attitudes van de leden. Op het niveau van de concrete handelingen kunnen we onderscheid maken tussen positie, rol en taak, welke enerzijds zijn verbonden met structurele en culturele kenmerken van de samenleving en anderzijds met persoonskenmerken van het handelende individu.⁹ De *positie* die men in de kunstwereld inneemt wordt gekenmerkt door de formele macht, dat wil zeggen door de beslissingsbevoegdheid die men heeft in samenhang met die van anderen. De *rol* is de gedragsnormering die bij de positie past. De gedragsafwijking die mogelijk is bij overeenstemmende posities geeft aan dat het genormeerde handelen niet verward mag worden met de positie die iemand bekleedt. Vastomlijnde rollen bieden zekerheid in interacties. In de *taak* zijn de doeleinden geconcretiseerd die met de handelingen worden nagestreefd. Samengevat: de positie geeft iemand de bevoegdheid om een bepaalde taak op een bepaalde genormeerde manier uit te voeren. Psychische kenmerken van de handelende persoon interacteren met rolverwachtingen, positionele eisen en formele taakopvattingen. De verklaring van processen in de kunstwereld moet worden gezocht in de dynamische samenhang tussen dit complex van sociaal-structurele, cul-

turele en psychologische factoren. In het bestek van deze theoretische verkenning wordt het licht geworpen op enkele aspecten van deze samenhang, gezien vanuit het perspectief van artistieke waarden en van taakgericht handelen.

De kunstwereld wordt primair gekenmerkt door op artistieke waarden afgestemde doeleinden, maar daarnaast kunnen leden van de kunstwereld allerlei nevendoeelen nastreven en/of taken op zich nemen die slechts indirect verband houden met het oorspronkelijke doel. Ook kunnen door politieke en economische belangen en onder invloed van statusoverwegingen de artistieke doelstellingen onder druk komen te staan. In het uiterste geval zou dit kunnen betekenen dat men zich in de kunstwereld nauwelijks nog met kunst bezighoudt, maar bij voorbeeld met het verwerven van macht, prestige en financiële voordelen. Het 'kunstwerk' wordt in dat geval een alibi voor andere doelen. (Het gewicht van een welomschreven definitie van kunst voor een sociologische beschouwing van de kunstwereld kan hiermee worden geïllustreerd: men kan alleen vaststellen dat men in de kunstwereld afdwaalt van de esthetische taak, als vaststaat wat onder kunst moet worden verstaan.) Tegenover een mogelijke dominantie van 'secundaire' kenmerken van de kunstwereld staat dat het nastreven van artistieke doeleinden en de bevrediging die de esthetische taak oplevert een compensatie kunnen bieden voor de ondergeschikte positie die men inneemt. De marginale kunstenaar kan hier als voorbeeld dienen. Ook kan de interactie in de kunstwereld de doeleinden van het handelen overschaduwen. Levensstijl en discursieve praktijk worden dan belangrijker dan het scheppende handelen en het esthetische beoordelen.

Etikettering is een nevenactiviteit die in de kunstwereld tot ontwikkeling is gekomen. Het is het handelen dat beoogt een 'kunstwerk' te verkrijgen zonder dat artistieke waarden in het geding zijn. De bedoeling van maker en intermediair is er alleen op gericht een object als kunst erkend te krijgen, niet om bepaalde waarden door middel van een kunstwerk te realiseren. De spanningsverhouding tussen het etiketteringsproces en de esthetische taakuitvoering is een veelzeggende indicatie voor het functioneren van de kunstwereld. Deze kan zich ontwikkelen tot een complexe vervlechting van beide taakgebieden dat beheerst wordt door belangen- en doeleindenconflicten.

Juist omdat in de kunstwereld de artistieke waarden en doelstellingen centraal staan, zijn vaak gemaakte onderscheidingen, zoals dat tussen gesubsidieerde en commerciële kunsten, tussen 'legitieme' en 'illegitieme' kunst en tussen populair en serieuze kunsten, etiketterend. Ze zijn daarom slechts van praktisch nut en zonder analytische waarde. Alleen de mate waarin betekenis en artistieke kwaliteit worden nagestreefd bepaalt of het gaat om kunstwerken of om louter amusement. In elke helft van de genoemde dichotomieën kan in beginsel hoge artistieke kwaliteit worden gevonden. De mate waarin men betekenisvolle en met artistieke kwaliteit geladen werken maakt moet dus steeds weer opnieuw worden onderzocht en aangetoond.¹⁰

De esthetische taak wordt uitgevoerd volgens bepaalde patronen van gedragsnormering: de rollen. Een belangrijke rol in de kunstwereld is de kunstenaarsrol. De kunstenaarsrol omvat de genormeerde handelingspatronen waarin de taak wordt uitgevoerd, niets minder, maar ook niets meer. Het terugvoeren van het kunstenaarschap als zodanig op een typologie van rollen (Spaaks 1990: 44 e.v.) of het hanteren van het rolbegrip op de wijze waarop Dickie en Griender dat doen, kan het zicht op het specifieke karakter van de kunstwereld en van de kunstenaarsrol als genormeerde feitelijke taakuitoefening in hoge mate belemmeren. Hoewel de rollen in de kunstwereld in toenemende mate zijn geïndividualiseerd, kan men er nog steeds typerende rollen vinden, die zowel belangen als doelstellingen kunnen beïnvloeden. Naast de bekende 'klassieke' rolopvattingen van de dandy en de bohémien (en niet te vergeten de académiciens), zien we de kunstenaar als 'star' verschijnen naast de kunstenaar als ondernemer en zakenman. Het valt op dat door kunstenaars steeds weer wordt teruggegrepen op elementen uit het repertoire aan kunstenaarsrollen dat in de beroepsgeschiedenis van kunstenaars is ontwikkeld. Uit het recente optreden van de klassiek geschoolde zanger Nigel Kennedy blijkt dat rollen die ooit gereserveerd leken voor specifieke posities in de kunstwereld (in dit voorbeeld die van popmuzikant) overgedragen kunnen worden op andere. Ten slotte wordt gewezen op de rol van verschillende intermediairs in de kunstwereld, zoals die van de connaisseur, de handelaar/galeriehouder en niet te vergeten de 'agent'.

Posities in de kunstwereld hangen net als overal samen met de macht, mate de invloed die men kan uitoefenen in verhouding tot die van anderen. Een belangrijk kenmerk van de kunstwereld is dat die macht zeer ongelijk is verdeeld, zowel tussen kunstenaars en kunsthandel/-patronaat, als tussen kunstenaars onderling. De belangen, die aan posities in de kunstwereld zijn verbonden, zijn vaak van economische aard: er valt voor enkelen veel geld te verdienen. Maar naast of in plaats van het verwerven van economisch voordeel kan men ook streven naar invloed in de kunstwereld. Een specifieke uitkomst van de interactie tussen taakopvatting, roluitvoering en oppositiebekleding is de 'kunstpaus', die op grond van zijn prestaties allerlei invloedrijke nevenfuncties bekleedt in de kunstwereld. Positionele macht is dan vaak gebaseerd op eerder verworven professioneel gezag. Professioneel gezag is het resultaat van prestaties die iemand heeft geleverd op het taakgebied; het is de erkenning van die prestaties door collega's en andere belanghebbenden.¹¹ Er zijn in de kunstwereld overigens weinig kunstpausen, maar wel velen die posities bekleden op grond waarvan slechts minimale invloed uitgeoefend kan worden. Compensatie daarvoor kan men vinden in het streven naar professioneel gezag (hetgeen niet hetzelfde is als het streven naar de positie van kunstpaus!) in de kunstenaarsrol die men vervult en in de bevrediging die de scheppende handeling met zich meebrengt.

Net als in elk ander maatschappelijk segment bestaat in de kunstwereld de be-

hoeft aan legitimering. De legitimering van kunst, dat wil zeggen, het proces waarin men probeert kunst, of vormen van kunst, maatschappelijk aanvaard te krijgen of te houden, wordt vaak uitsluitend gezocht binnen de belangen-dynamiek. Men gaat er dan vanuit dat betrokken bepaalde belangen nastreven, belangen die bovendien vaak door de sociale structuur van de samenleving worden bepaald, om vervolgens met bepaalde argumenten deze belangen te verdedigen tegenover andere belangen. In de kern van de zaak wordt kunst dan beschouwd als een middel om sociaal prestige en status te verwerven en te behouden of als een economisch goed, waarvan het bestaansrecht verdedigd moet worden in een strijd om schaarse middelen.

Oosterbaan Martinius (1990: 36-37) levert een goed voorbeeld van dit belangendenken. Hij plaatst kunstwerken als een specifiek soort economische goederen in het licht van belangen- en nuttigheidsoverwegingen. Met behulp van deze economische reductie formuleert hij een legitimeringsparadox. Deze paradox houdt in het kort in, dat het ontbreken van collectieve steun als centraal element van de kunstlegitimering, zowel argument voor als tegen het kunstbeleid is. Die collectieve steun is problematisch, aldus Oosterbaan Martinius, hetgeen voortdurend zichtbaar is in de gebrekkige afzetmogelijkheden van veel kunstenaars. Dit laatste is echter alleen een teken van een gebrekkige collectieve steun indien men kunst als een economisch goed beschouwt en niet als een in zichzelf waardevol goed dat steun verdient. Mensen kunnen de waarde van kunst inzien en beleven, terwijl ze geenszins over de middelen beschikken om kunstwerken aan te schaffen. Legitimering kan dan ook gebaseerd worden op een veel hechter fundament dan het getalsargument (de lage verkoopprijzen van kunstwerken). In het licht van waarden en de daarop gerichte artistieke productie valt te verklaren, dat in een samenleving kunst belangrijk wordt gevonden zonder dat men er zelf direct gebruik van maakt (nuttigheid). In dat licht smelt de 'legitimeringsparadox' weg als sneeuw voor de zon.

Legitimering is opgenomen in de dynamiek van de kunstwereld en de feitelijke legitimeringsargumenten zullen vaak aansluiten bij de eisen die op een bepaald moment dominant zijn (publieksenquêtes, volle zalen, kritisch theater, vormingsstheater, etc.). Maar de min of meer stabiel gebleven steun voor de kunst schuilt veeleer in de overtuiging dat kunst, kunstbeoefening en -beleving behoren tot de fundamentele menselijke ervaringen.

4. Conclusie

Het begrip kunstwereld blijkt in de esthetische en sociologische theorie veelvuldig te zijn gebruikt om een beperkt doel te bereiken of een eenzijdige interpretatie van de maatschappelijke dynamiek te geven. Bourdieu legt de nadruk op de *structurele* kant van de kunstwereld, terwijl Becker en Dickie juist de *culturele* kant benadrukken. Over de betekenis van de kunstobjecten en de mogelijke zin ervan voor individuen laat Becker zich niet uit. Waar deze bij Bourdieu middel worden voor een ander doel, namelijk de hegemonie in het veld, lijkt de zin bij Becker overwegend te liggen in de waarde van de collectieve onderneming zelf. De betekenis van

kunst vinden we in de kunstwereldtheorie van Danto terug in de bijdrage die het werk levert aan de (kunst)filosofie. Onder de institutietheorie van Dickie zou men een fundament mogen verwachten, dat de bestaansgrond van de kunstinstituties kan verklaren. Nu lijkt ook bij hem de betekenis van kunst nauw verwant te zijn aan de belangen van betrokkenen.

Behalve bij Becker is de afwezigheid van actief handelende en interpreterende individuen bij de genoemde auteurs opvallend. Bij Danto is kunstwereld theorie, Dickie werkt 'mensen' expliciet uit zijn kunstwereld, het gaat immers om rollen. Bourdieu gebruikt het begrip 'agent', om over posities te kunnen schrijven. Geen der auteurs betreft individuen als analytische eenheid, als variabele, in zijn beschouwing over de kunstwereld. Toch zijn het mensen die posities vervullen, taken uitvoeren en interacteren. Men mag verwachten dat, juist door de persoonlijke interpretatie van de doelstelling, persoonskenmerken van doorslaggevende invloed kunnen zijn op de produktie en appreciatie van kunstwerken.

Het definiëren van de kunstwereld werd bij de auteurs gehinderd door de wijze waarop het werd gerelateerd aan 'kunst' en door de reductie die werd gepleegd in de beschrijving en verklaring ervan.

De twee stappen die hier zijn ondernomen om een theoretisch en empirisch meer adequate greep op het verschijnsel kunstwereld te krijgen zijn a) het definiëren van kunst los van de concrete sociale context ervan en b) het beschouwen van de kunstwereld als een complex van sociaal-structurele, culturele en persoonsfactoren, waarbinnen de artistieke doeleinden een centrale plaats krijgen. Dit heeft drie belangrijke winstpunten opgeleverd. In de eerste plaats heeft een *waardegebonden analyse* plaats gemaakt voor een waarde-neutrale *analyse van artistieke waarden*. In de tweede plaats biedt het onderscheid dat is gemaakt tussen de twee centrale clusters van activiteiten, etiketteren en scheppen van kunst, de mogelijkheid om een heel scala van processen en verschijnselen in de kunstwereld betekenisvol te analyseren.

In de derde plaats worden in deze theorie van de kunstwereld in tegenstelling tot de bekritiseerde theorieën de verschijnselen die men waarneemt geanalyseerd binnen het kader van een dynamisch variabelenveld. Veranderingen in elk van deze variabelen kunnen een verandering teweegbrengen in het concrete verschijnsel dat men onderzoekt.

Samengevat biedt deze theorie van de kunstwereld de onderzoeker een instrument om de kunstproduktie, -ervaring, -beoordeling en -legitimering te onderzoeken zonder op voorhand belangrijke factoren over het hoofd te zien, of vanwege theoretische vooronderstellingen tot reductie van verklarende variabelen over te gaan. Zolang de complexiteit van het geheel niet uit het oog wordt verloren kan men zich richten op de bijdrage van een afzonderlijke component.

Noten

1. A.A. van de Braembussche, P.E. Huisman en M. Verkuyten dank ik voor hun kritische opmerkingen.

2. De definitie van kunst is afhankelijk gemaakt van het kunstdiscours. Met een voorbeeld kan de consequentie daarvan voor sociologisch onderzoek duidelijk worden gemaakt. Als men het kunst- (en dus kunstwereld)begrip van Danto overneemt voor een analyse van de productie en distributie van kunst, raakt men al snel in moeilijkheden bij het vaststellen van de grenzen van het te bestuderen object: vallen popmuziek en geïmproviseerde muziek nu wel of niet binnen de kunstwereld (zijn het kunstvormen)? Het is niet denkbeeldig dat onderzoekers van de 'amusementswereld' (bij voorbeeld van 'populaire muziek') lopende hun onderzoek tot de ontdekking komen dat zij met 'kunst' en dus met de kunstwereld te maken hebben, omdat in de kunstdiscussie de grenzen van kunst zijn verlegd tot voorbij de muzieksoort die zij als object van studie hebben gekozen. Indien men aanneemt dat de doelstellingen in de amusementswereld wezenlijk anders zijn dan in de kunstwereld, levert dit fundamentele problemen op.

3. Dit collectieve handelen moet niet al te letterlijk worden genomen. Het gaat om alle betrokkenen bij de productie en distributie en appreciatie van kunstwerken.

4. Deze gedeelde culturele vanzelfsprekendheden zijn een noodzakelijke voorwaarde om de in het kunstwerk voorkomende handelingen en uitdrukkingen *als zodanig* te kunnen begrijpen.

5. In zijn inleiding bij Bourdieu's *Opstellen over smaak, etc.* wijst Pels op de overeenstemming in terminologie tussen 'veld' en 'wereld', alsmede op de conceptuele relatie tussen veld, kapitaal en habitus (Bourdieu 1989: 12-13). In de specifieke betekenis die Bourdieu – in de woorden van Pels – aan het begrip 'veld' geeft (velden zijn '... relatief autonome sociale universa die werken volgens een onherleidbare eigen 'logica ...', *ibid.*), wordt aan de beschrijving van de kunstwereld een specifieke verklaring van het functioneren ervan gekoppeld.

6. Onder het cultureel onbewuste verstaat Bourdieu al die culturele inhouden, die opgenomen zijn in kunstwerken en die zo vanzelfsprekend zijn dat noch de kunstenaar noch het publiek zich bewust is van het cultuurspecifieke karakter ervan. Onderzoek naar dit cultureel onbewuste zou de taak zijn voor de cultuurwetenschap, aldus Bourdieu (1971: 180).

7. Andere sociologisch interessante thema's zijn de verandering in de doelstellingen van de kunstenaar onder invloed van interacties met andere kunstenaars of intermediairs (wat bij voorbeeld kan leiden tot conformisme) en de invloed die positionele belangen (bij voorbeeld consolidatie van macht) op deze artistieke doeleinden kunnen hebben. Een vraag die nog verder voert en zich vooralsnog niet laat beantwoorden is of op grond van een wetenschappelijke argumentatie een hiërarchie binnen esthetische/artistieke waarden denkbaar is.

8. Enkele functies van kunst worden hier slechts summier genoemd om het verschil aan te geven tussen het object van studie (kunst, kunstwereld) en de processen waarin dit object een rol speelt (functies van kunst, van de kunstwereld).

9. Positie, rol en taak worden door Wentholt in een samenhangend theoretisch model behandeld in: *De Positie-Rol-Taaktrits*.

10. Men kan verwachten dat wanneer het amusementsaspect en/of het economische doel belangrijker worden geacht dan de esthetische waarde, ook de typerende kunstenaarsrollen en de aan de productie verbonden posities anders worden. De bohémien voelt zich niet op zijn plaats in het Theater van de Lach en het vooropstellen van succes en inkomsten als doel vermindert het aantal armlastige kunstenaars. Maar als men, zoals Bourdieu, de uiteenlopen-

de invulling van de esthetische doelstelling tot een belangenconflict reduceert, spant men het paard achter de wagen en verliest men het zicht op dynamiek tussen positie en taak.

11. Een heel aardig voorbeeld van de dynamische samenhang tussen positie, prestige, taak en professioneel gezag geeft Vasari in zijn verslag van de competentiestrijd tussen Brunelleschi en Ghiberti over wie leiding zal geven aan de bouw van de koepel die de Dom in Florence moet sieren (Vasari 1965: 150-159). In die strijd zijn positie, rolgedrag en taakopvatting verweven, terwijl op de achtergrond sociaal-structurele factoren (de machtsverhouding in Florence) en persoonskenmerken (met name de markante persoonlijkheid van Brunelleschi) de procesgang danig beïnvloeden.

Geraadpleegde literatuur

- Beardsly, M.C. (1976), Is Art essentially Institutional? In: L. Aagaard-Mogensen (red.), *Culture and Art*. Atlantic Highlands, N.J., 194-209.
- Becker, H.S. (1982), *Art Worlds*. Berkeley.
- Bourdieu, P. (1983), *Die feine Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft (La Distinction*. Parijs 1979), Frankfurt/Main.
- Bourdieu, P. (1971), Intellectual Field and Creative Project. In: M.F.D. Young (red.) *Knowledge and Control. New Directions for the Sociology of Education*. Londen, 161-188.
- Bourdieu, P. (1989), *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, gekozen door Dick Pels. Amsterdam.
- Danto, A.C. (1984), The Artworld. In: S.D. Ross (red.), *Art and its Significance. An Anthology of Aesthetic Theory*. New York, 470-482 (eerder in: *Journal of Philosophy* (1964: 571-584).
- Danto, A.C. (1981), *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge, Mass.
- Danto, A.C. (1986), *The Philosophical Disenchantment of Art*. New York.
- Dickie, G. (1976), What is Art? In: L. Aagaard-Mogensen (red.), *Culture and Art*. Atlantic Highlands, N.J., 21-32.
- Dickie, G. (1984), *The Art Circle. A Theory of Art*. New York.
- Griender, T. (1990), *Artist and Audience*. Fort Worth.
- Oosterbaan Martinus, W. (1990), *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945*. Den Haag.
- Spaaks, A. (1990), De Taal van de Kunstenaar. *Boekmancahier* 3, 40-51.
- Vasari, G. (1965), *Lives of Artists*. Harmondsworth.
- Verdaasdonk, H. (1990), Een 'geheime' en een 'ware' Bourdieu. *Boekmancahier* 6, 410-411.
- Verdaasdonk, H. (1990), Marketing en Sociologie van het Boek. *Boekmancahier* 3, 4-14.
- Welten, V. (1989), Cultuur en Psychologie. De betekenis van Pierre Bourdieu voor de cultuurpsychologie. *Psychologie en Maatschappij* 47, 131-142.
- Wentholt, R. *De Positie-Rol-Taaktrits; een theorie over de menselijke en maatschappelijke aspecten van functievervulling en hun samenhangen*. Rotterdam, interne publicatie Erasmus Universiteit.