Klik hier voor een overzicht van publicaties en teksten van Hans Abbing. De meeste kunnen worden gedownload.

Oratie HANS ABBING uitgesproken op 17 maart 2006 in het kader van zijn benoeming per 1 september 2006 tot bijzonder hoogleraar kunstsociologie bij de Universiteit van Amsterdam (Boekman leerstoel).

(De tussenhaakjes geplaatste cursieve gedeelten heb ik los van het papier en improviserend uitgesproken.)

Van Hoge naar Nieuwe Kunst [1]

Version 060602

Omslag tekst: Jongeren en ook steeds meer ouderen keren het klassieke concert de rug toe. Dat is niet omdat ze niet van klassieke muziek houden of te weinig kennis hebben om ervan te kunnen genieten. Dat komt doordat ze de gangbare klassieke concert etiquette niet meer beheersen en zich daarom in de concertsituatie ongemakkelijk voelen. Over de jaren is die etiquette formeler en meer elitair geworden. Ze geven de voorkeur aan het meer informele popconcert waarbij er meer bewegingsruimte is, mensen op de muziek kunnen reageren en men niet de hele tijd stil hoeft te zijn.
Sinds de jaren vijftig vindt er in onze maatschappij een ingrijpend proces van informalisering plaats. De reactie van de diverse kunstwerelden daarop verschilt. Tot nog toe is die van de klassieke muziek wereld er vooral één van verzet en ontkenning. Gemiddeld zijn de gedragcodes in het klassieke concert de afgelopen 50 jaar juist
formeler geworden.
Het huidige subsidiesysteem in Nederland stelt de klassieke muziek wereld in staat om niet echt te veranderen. Als deze situatie voortduurt zal het klassieke concert steeds onbelangrijker worden..

Hans Abbing is hoogleraar kunstsociologie aan de Universiteit van Amsterdam. Hij bezet de Boekman leerstoel. Hij schreef onder meer het boek *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2002). Hij is ook beeldend kunstenaar.

Gegevens over vergrijzing

‘De publieke belangstelling voor kunst loopt terug en jongeren haken af.’ Dat is dus niet zo. Het tegendeel is waar. Over de hele linie neemt de belangstelling voor kunst en in het bijzonder uitgaanskunst, met in begrip van de kunstmusea, toe. Dat geldt voor jong en oud, zij het iets meer voor oud. Gemiddeld is er vergrijzing maar deze is uitsluitend het gevolg van het feit dat ouderen steeds vaker uitgaan.

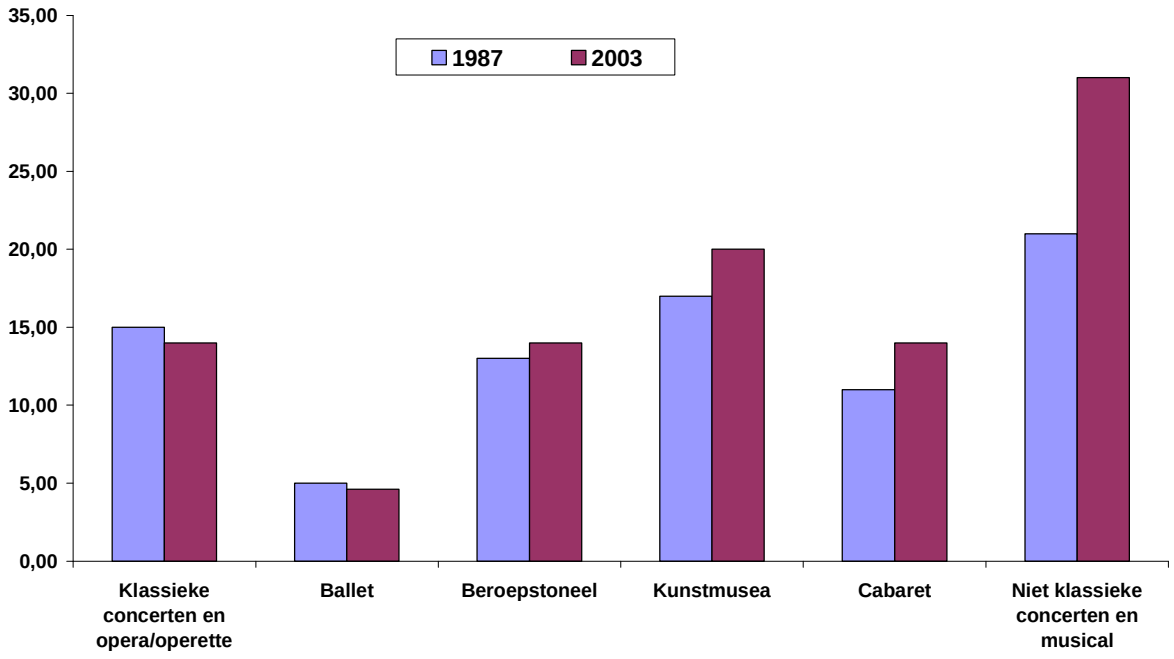
---

[1] Bij het schrijven van deze rede heb ik dankbaar gebruik gemaakt van adviezen van onder meer Maks Banens, Hans Onno van der Berg, Anne van der Eerden, Dos Elshout, Ruben van Hooff, Herman Fluitman, Truus Gubbels, Lucas Hendricks, Johan Heilbron, Sacha Kagan, Bram Kempers, Jeroen de Kloet, Almut Krauss, Henk van Os, Pieter van Os, Giorgos Papadopoulos, Jeroen Roscam Abbing, Barend Schuurman, Cas Smithuijsen, Cas Wouters, Olav Velthuis, PW Zuidhof en van de studenten die in 2005 deel hebben genomen aan mijn lessen aan de Universiteit van Amsterdam. Ik dank ook Andries van den Broek en Frank Huysmans van het Sociaal Cultureel Planbureau die mij bij uitzondering niet gepubliceerde kruistabellen op basis van van AVO bestanden toestuurden. Vanzelfsprekend dragen de genoemde personen en het SCP geen enkele verantwoordelijk voor de inhoud van deze rede. Verder dank ik de deelnemers aan het Klamer seminar, i.h.b. Arjo Klamer en Willem Schinkel, als ook de staf van Algemene Cultuur Wetenschappen van de Erasmus Universiteit, i.h.b. Ton Bevers, Suzanne Janssen, Wouter de Nooy en Antoon Braembussche, door wie ik mij de afgelopen jaren heb laten inspireren.

De uitspraak dat het kunstpubliek vergrijst en de belangstelling afneemt is wel van toepassing op het gedeelte van de uitgaanskunst dat veelal met de term hoge kunst wordt aangeduid: de klassieke muziek, het ballet en een deel van het toneel, alle drie kunstvormen die zwaar door de overheid gesubsidieerd worden. Vooral bij het deel van de hoge uitgaanskunst dat het overgrote deel van de overheidssubsidies voor de kunst ontvangt, de klassieke muziek, vergrijst het publiek in hoog tempo.

Absoluut valt de terugloop in het bezoek aan het klassieke concert nog mee, maar het aandeel van het klassieke concert op het geheel van de concerten loopt wel snel terug. Of de uitgaansneiging onder ouderen nog verder zal toenemen is onzeker. De toename zal hoe dan ook afzwakken. Als tegelijk de huidige trend in de vergrijzing bij het klassieke concert blijft bestaan moet het bezoek wel gaan teruglopen en wel aanmerkelijk sneller dan op dit moment het geval is. In dat geval zal de levende klassieke muziek steeds meer een marginaal bestaan gaan leiden.[2]

Figuur 1 Percentage van volwassenen dat in 1987 en 2003 minstens één bezoek per jaar bracht.[3]



In Figuur 1 ziet u de percentages van de volwassenen die in 1987 en 2003 tenminste 1 maal per jaar diverse categorieën uitgaanskunst bezochten. (*De cijfers in de figuren zijn bewerkingen van gegevens uit rapporten van het Sociaal Cultureel Planbureau, die grotendeels zijn gebaseerd op het vierjaarlijks Aanvullend Voorzieningen Onderzoek.) Bij enkele gaat het om aanvullende gegevens die het SCP voor mij heeft gehaald uit de AVO's.)* In de nu volgende analyse beperk ik mij tot hen die ouder zijn dan negentien

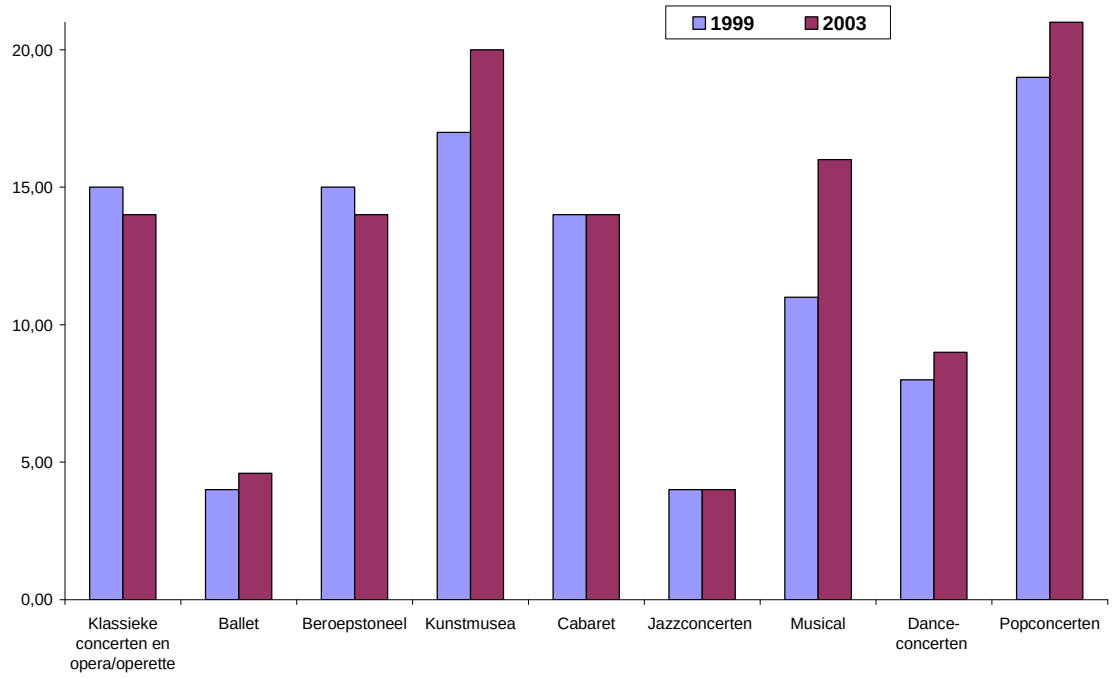
[2] Volgens Seabrook (2000) ontwikkelt de klassieke muziekwereld zich tot één tussen andere subculturen.

[3] Bron: gegevens in het rapport van het Sociaal Cultureel Planbureau Broek, Huysman et al. (2005) en aanvullende gegevens aan mij verstrekt door het SCP. (Voor 1987 is er niet gevraagd naar het bezoek aan kunstmusea en alleen naar dat van musea in het algemeen. Cijfers voor de kunstmusea bestaan er vanaf 1995. Omdat uit CBS (1999) p.45 blijkt dat het feitelijk aantal bezoeken aan de kunstmusea zich tussen 1987 en 1995 hetzelfde ontwikkeld heeft als bij de musea in het algemeen, heb ik aangenomen dat de verandering in het aantal minsten-één-keer-per-jaar bezoekers aan de kunstmusea zich in de periode 1987 - 1995 op overeenkomstige wijze heeft ontwikkeld als de verandering in het bezoek aan de musea in het algemeen.

jaar, tot de volwassenen dus. Gelet op de vele verplichte bezoeken van scholieren zou opname van de groep die jonger is tot een minder bruikbare analyse leiden.

De hoge kunsten heb ik links in de figuur geplaatst. De niet-hoge kunsten, cabaret, niet-klassieke concerten en musical rechts. Uit deze figuur blijkt dat het bezoek aan een niet-klassiek concert de laatste 16 jaar met ongeveer 50% is toegenomen en dat van het cabaret met ongeveer 30%. Bij de kunstmusea was er een toename van 20%, bij het beroepstoneel was er een lichte toename en bij het klassieke concert was er een afname van bijna 10%. Tussen 1983 en 1995 was er bij het klassieke concert nog een toename met 20%, maar de laatste 10 jaar is het bezoek afgenomen met circa 20%. *(Verkijkt u zich niet op de uitverkochte zalen van het Concertgebouw; die zeggen niets over het Nederlandse gemiddelde en des te meer over de kwaliteit van de voortreffelijke ex-directeur van het Concertgebouw, Martijn Sanders, die er onder andere in is geslaagd om ouderen van buiten Amsterdam over te halen om meer in Amsterdam uit te gaan en minder in de eigen regio.)*.

Figuur 2 Percentage van volwassenen *dat* in *1999 en 2003 minstens één bezoek per jaar bracht.*[4]



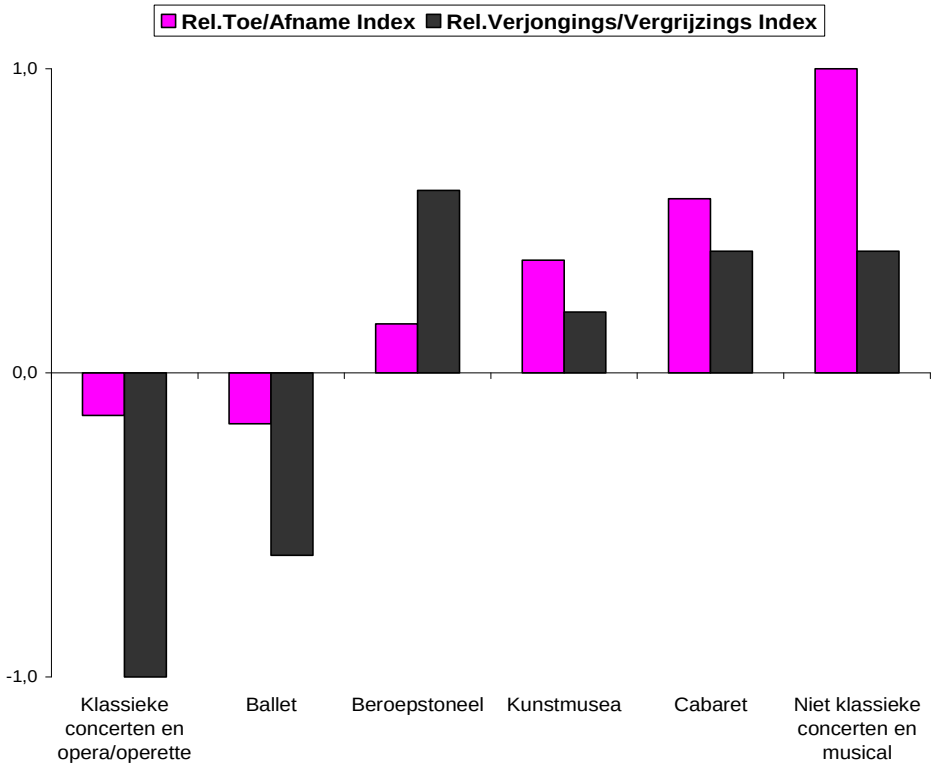
Zoals duidelijk wordt uit figuur 2 heeft de gestage daling in het bezoek aan het klassieke concert zich tussen 1999 en 2003 voortgezet. In deze periode is het de stormachtige groei in het musical bezoek die grotendeels verantwoordelijk is voor de toename in het bezoek aan de niet-klassieke concerten. In de periode daarvoor kwam die groei voor rekening van de Dance concerten die tien jaar geleden nog nauwelijks bestonden. Op dit moment is het bezoek aan de musical al groter dan het bezoek aan het klassieke concert inclusief opera. Het laatste decennium neemt het bezoek aan het popconcert bijna niet meer toe.

[4] Bron: gegevens in het rapport van het Sociaal Cultureel Planbureau Broek, Huysman et al. (2005) en aanvullende gegevens aan mij verstrekt door het SCP. Sinds 1999 vraagt het Sociaal Cultureel Planbureau haar respondenten ook naar vier deelgroepen van de nogal veelomvattende groep niet-klassieke concerten. Het SCP hanteert geen afzonderlijke categorie opera en kleinkunst. De opera is onderdeel van het klassieke concert en het omvangrijke bezoek aan kleinkunst evenementen zit verspreid over diverse andere categorieën. Ook wordt er niet gevraagd naar het toenemende bezoek aan poëzie en literatuur avonden. Het SCP vraagt wel naar bioscoop- en discotheekbezoek. De laatste twee laat ik in deze analyse weg omdat mijn resultaten anders voor een deel van de lezers aan betekenis zouden inboeten.

In tegenstelling tot een Dance concert zijn de vaste kosten van een musical hoog. Des te opmerkelijker is het dat Joop van de Ende er in een relatief korte periode in geslaagd is dit in de Nederlandse verhouding zo goed als nieuwe product met zoveel succes op de markt te zetten.

In Figuur 1 zag u de ontwikkeling in de bezoeken tussen 1987 en 2003. Op basis van de gegevens van deze figuur heb ik per categorie een toename/afname index berekend over de periode 1987-2003. Het resultaat daarvan zijn de paarse staafjes in figuur 2. Links, bij de klassieke concerten en het ballet, is het bezoek teruggelopen, terwijl deze bij de niet-hoge kunsten rechts sterks toegenomen.

Figuur 3 Index Bezoekontwikkeling en Verjonging/Vergrijzing 1987-2003 [5]



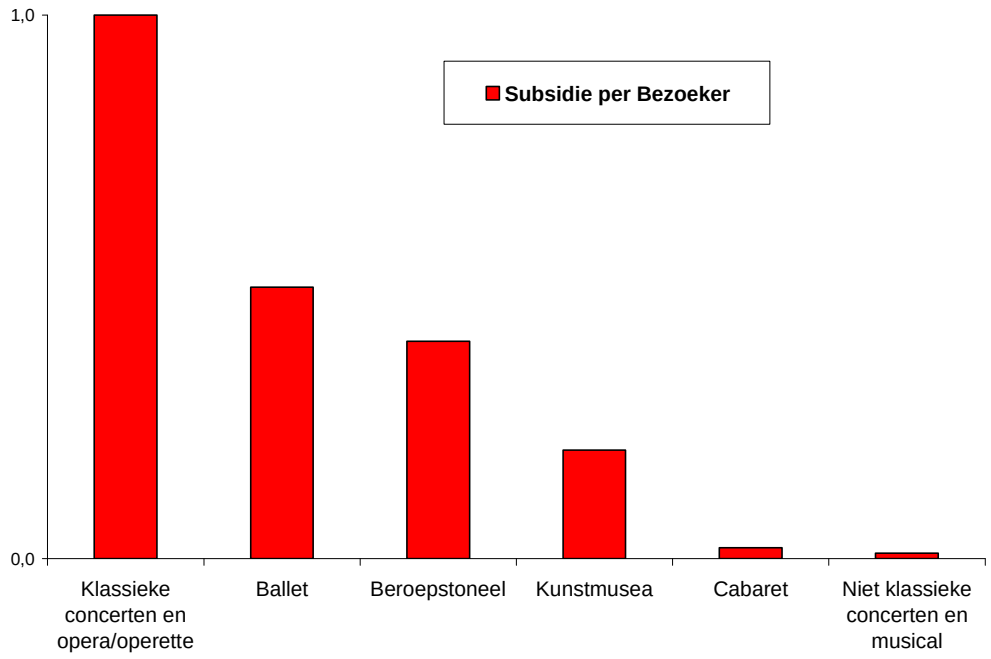
In zijn enquêtes vraagt het Sociaal Cultureel Planbureau vanzelfsprekend ook naar de leeftijd van de respondenten. Op basis van deze gegevens heb ik per categorie een verjongings/vergrijzingindex berekend die ik heb gecorrigeerd voor het relatief sterker toegenomen gemiddelde uitgaan van ouderen dan dat van jongeren. De grijze staafjes geven mijn gecorrigeerde verjongings/vergrijzingindex weer. Links, bij het klassieke concert en het ballet, is er netto vergrijzing. De overige categorieën trekken juist steeds meer jongeren.

Na de actie tomaat in 1969 is het toneel gaan verjongen en verloor daarbij tijdelijk publiek. Het toneel publiek is de afgelopen 16 jaar relatief jong gebleven, terwijl de bezoekersaantallen weer toenemen. *(Drastische vernieuwing leidt in eerste instantie altijd tot verlies van klanten maar wie niet waagt die niet*

[5] Bewerkingen van gegevens in het rapport van het Sociaal Cultureel Planbureau Broek, Huysman et al. (2005) en aanvullende gegevens aan mij verstrekt door het SCP. Toename niet-klassiek concert= 1,0.Vergrijzing klassieke muziek = 1,0. De gemiddelde vergrijzing = 0. Het laatste heeft tot gevolg dat de index gecorrigeerd is voor de feitelijk optredende netto vergrijzing. De toename in de algemene relatieve uitgaansgeneigdheid van ouderen in de periode 1987 – 2003 is aanzienlijk was aanzienlijk. Had ik de correctie niet toegepast dan zouden alle staafjes 0,125 lager zijn uitgevallen. Bij de berekening van de verjongings/vergrijzings index heb ik de volwassenen onder de 50 tot de jongeren rekend en die boven 49 tot de ouderen. De vergrijzing vanhet niet-klassieke concert komt hoger uit dan het zou zijn geweest als deze categorie uitgesplitsthad kunnen worden in subcategorieen. Omdat het musical bezoek in deze periode zeer sterk is gegroeid, is deze uitkomst vertekend. Op basis van de aanvullende gegevens voor 1999-2003 is het aannemelijk dat over de periode 1987-2003 het popmuziek publiek enigszins vergrijst, dat van de jazz sterk vergrijst en dat van dance en musical noch verjongt noch vergrijst..

wint.) Dat laatste slaat overigens uitsluitend op de vrije producties. Het marktaandeel van het subsidietoneel halveerde gedurende de afgelopen acht jaar.[6]

Figuur *4 Subsidie per Bezoeker in 2003* [7]

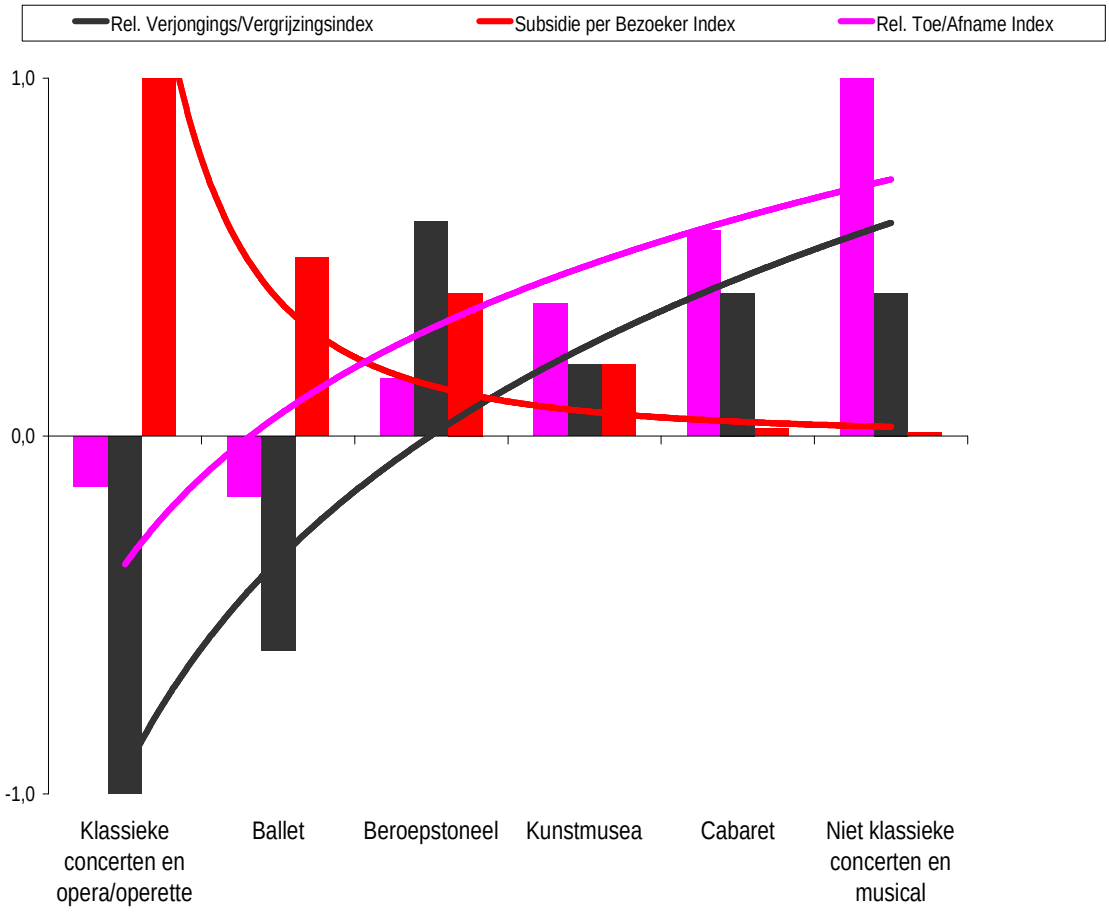


In figuur 4 heb ik in rood een index opgenomen die staat voor de hoogte van het gemiddelde subsidiebedrag dat de overheden toelegden op elk bezoek. De hoge kunsten aan de linkerkant ontvangen veel; cabaret en niet-klassieke concerten ontvangen verhoudingsgewijs bijna niets.

[6] Post (2006)

[7] Bron: voor de totale subsidie per categorie: Smolenaars en Ministerie van Onderwijs (2002) en VSCD (2005); voor bezoekcijfers Broek, Huysman et al. (2005) Een bezoeker is evenals in de andere grafieken iemand die in het afgelopen jaar tenminste eenmaal een bezoek heeft gebracht aan de betrokken categorie. Subsidie per bezoeker aan het klassieke concert = 1,0. Accommodatie subsidies en indirecte subsidies via onder meer een lager BTW tarief heb ik buiten beschouwing gelaten. De musea laat ik in deze figuur buiten beschouwing, omdat op dit moment niet te achterhalen is welk deel van de totale museum subsidie naar het tentoonstellen gaat (en dus niet naar opslag en conservering).

Figuur 5 Bezoekontwikkeling, Verjonging/Vergrijzing, Subsidie en Opleiding [8]



In figuur 5 combineer ik de voorgaande drie figuren. Aan de staafdiagrammen heb ik als visuele ondersteuning vloeiende lijnen toegevoegd die min of meer door de bovenkanten van de staafdiagrammen lopen. Uit de figuur blijkt dat bij de hoge kunsten , het klassieke concert en het ballet. hoge subsidies per bezoeker samen gaan met veel vergrijzing en verlies van publiek. Bij de typische niet hoge kunsten, het cabaret en het niet-klassieke concert, gaan lage subsidies samen met verjonging en toenemend bezoek.

Het is uitgesloten dat deze uitkomsten op toeval berusten. Het is het logisch dat een voortdurende meer dan gemiddelde vergrijzing op de lange duur tot verlies van bezoek- en marktaandeel leidt.[9] Maar welke relatie bestaat er tussen vergrijzing afname van publiek en de subsidiehoogte? Dragen subsidies bij aan de vergrijzing en de afname? Aan het eind van de les zal ik een poging wagen om een antwoord te geven op de vraag naar een eventueel verband tussen beide.

---

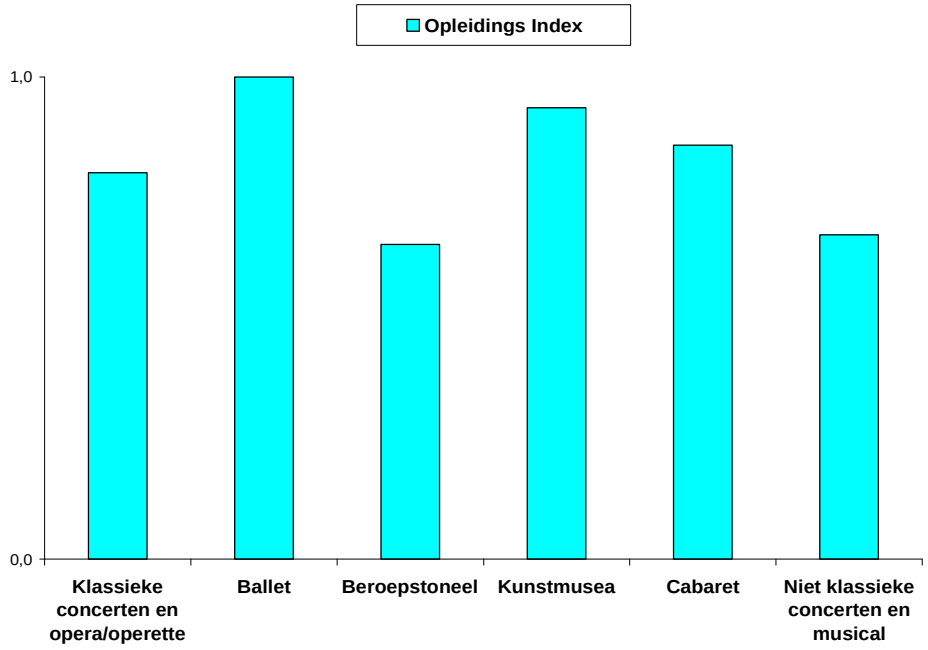
[8] Voor de verantwoording van de drie indexen: zie de voorafgaande noten. De lijnen dienen als visuele samenvatting van de indexen. (Ten einde de software in staat te stellen ook een subsidie lijn te trekken heb ik ook een subsidie index toegekend an de kunstmuseum en wel met een hoogte die een lijn tot gevolg heeft van dezelfde vorm als deze gehad zou hebben in de voorgaande figuur.)

[9] Bezoek- en (financieel) marktaandeel corresponderen met elkaar, maar de aard van de correspondentie kan verschillen per categorie uitgaanskunst. Niettemin vermoed ik dat de in figuur 2 aangegeven bezoekaandelen een goede indicatie vormen voor de marktaandelen met uitzondering van het kunstmusea en de kleine kunstcategorieën zoals ballet en jazz. Van de laatste is het marktaandeel vermoedelijk groter dan aangegeven. Dat van het kunstmuseum is veel lager omdat deze een gemiddeld veel lagere toegangsprijs heeft. Ik kom tot deze veronderstelling, omdat de grote podiumkunsten in figuur 2 qua grootte niet veel van elkaar afwijken, omdat anders dan in figuur 1 geen van de podiumkunsten een samenraapsel is van belangrijke, zeer verschillende genres, omdat uit Broek, Huysman et al. (2005) blijkt dat de bezoekfrequenties niet sterk uiteenlopen en omdat ditzelfde geldt voor de toegangsprijzen.

Eerst wil ik een hardnekkig misverstand uit de weg ruimen. Veel mensen denken dat vooral hoger opgeleiden de hoge kunstvormen links in de figuur bezoeken, terwijl de kunstvormen aan de rechterkant eerder bezocht worden door lager opgeleiden of in ieder geval minder hoog opgeleiden. Dat is volstrekt niet het geval zoals blijkt uit figuur 6

.

Figuur 6 Mate van oververtegenwoordiging van hoger opgeleiden in 2003 [10]



Deze index geeft de mate van oververtegenwoordiging aan van het publiek met een havo, vwo en mbo opleiding.[11] De verschillen tussen de diverse categorieën zijn klein. Veelzeggend is dat de gemiddelde bezoeker van het tegenwoordig zeer populaire cabaret hoger geschoold is dan dat van het klassieke concert en dat bij de niet-klassieke concerten de bezoekers van Dance concerten *(zeg maar Techno)* ongeveer even hoog geschoold zijn als de bezoekers van klassieke concerten en hoger dan die van Jazz en Pop. Bij alle uitgaanskunst zijn de lager geschoolden sterk ondervertegenwoordigd. Daaraan heeft het cultuurspreiding offensief van de jaren zestig en zeventig niets veranderd.[12]

De rol van opvoeding en onderwijs

De vraag is waarom de belangstelling onder de hoger opgeleiden verschuift van hoge naar niet- of minder hoge uitgaanskunst?

---

[10] Bron: gegevens in het rapport van het Sociaal Cultureel Planbureau Broek, Huysman et al. (2005) en aanvullende gegevens aan mij verstrekt door het SCP. Deze index staat voor de mate van oververtegenwoordiging van de bezoekers met een havo, vwo en mbo opleiding. Ballet = 1,0. Een positie op de horizontale as betekent geen over- en geen ondervertegenwoordiging.

[11] De sterke oververtegenwoordiging van de hoger opgeleiden correspondeert met een sterke oververtegenwoordiging van hogere inkomensgroepen. Pommer and Jonker (19994) p.73

[12] Omdat het onderwijsniveau in Nederland de afgelopen decennia hoger is geworden is de groep hogeropgeleiden in verhouding tot de groep lager opgeleiden groter geworden. In een zeer beperkte betekenis van het woord ‘cultuurspreiding’ heeft ‘de cultuur’ zich wel gespreid.

Het ligt niet aan de prijzen. Mede door de steeds verder toenemende overheidssubsidies steeg sinds de jaren zestig de gemiddelde prijs van de hoge uitgaanskunst even snel als die van de niet-hoge uitgaanskunst.[13]

Ligt het aan de aard van opvoeding en onderwijs? Het is waar dat steeds meer mensen het cultureel kapitaal missen dat nodig is om van hoge uitgaanskunst te kunnen genieten. Maar het is goed om te bedenken dat het hierbij niet om een tekort aan kennis gaat, die veroorzaakt wordt door toekortschietend onderwijs in de artistieke conventies die horen bij traditionele hoge kunst. Uit onder meer het onderzoek, dat de Amerikaanse onderzoeker Bonita Kolb verrichte in opdracht van het vooraanstaande Britse *Policy Studies Institute* blijkt dat die kennis bij zowel oud als jong nog ruim voldoende is om van hoge uitgaanskunst, in het bijzonder van ballet en klassieke muziek, te kunnen genieten.[14]

De voornaamste verklaring voor de verschuiving en vergrijzing zit in het geleidelijk verdwijnen van een vorm van kapitaal, die weinig met de inhoud van de kunst te maken heeft. Men mist de kennis en beheersing van de gedragsconventies die horen bij de consumptie van hoge uitgaanskunst. Ik ben van mening dat het cultureel kapitaal van de meeste mensen zo van samenstelling is veranderd, dat zij niet meer met gemak en plezier kunnen deelnemen aan de gebruikelijke formele consumptiewijze van hoge kunst evenementen.

Dit is een zaak van zowel opvoeding als onderwijs. In de vijftiger jaren moesten kinderen nog stil zitten aan tafel en hun mond houden. En op de lagere school leerde je om stil met de armen over elkaar op stoel of bank te zitten. Ook de kerk hielp een handje mee. Maar nu al meer dan veertig jaar leren kinderen andere dingen dan stil zitten.

De kop van het persbericht bij het voornoemde Britse onderzoek dat in 2001 werd gepubliceerd, luidde ‘Excessive Formality Blamed as Young Turn Backs On Classical Concerts’. En in de tekst ervan leest men: “Classical music is in danger of loosing whole generations of young people, who are turned off by the formality and elitism associated with its live performance…”

Niet alleen jongeren hebben kunnen niet meer overweg met de oude gedragsregels. Het valt op dat ook *een deel* van het bestaande publiek de opvoeding begint te missen die nodig is om *met gemak* deel te nemen. Zij moeten *hun best doen* om de conventies te volgen, wat tot gevolg heeft dat ze van de weeromstuit veel vaker moeten kuchen. Dat is een probleem waarvan de omvang toeneemt. Vergelijkbaar is het verschijnsel dat een deel van de bezoekers van traditionele toneelvoorstellingen steeds eerder begint met zuchten. *(Dat is wat minder problematisch omdat alleen de directe buurman daar last van heeft.)*

Informalisering en veranderende conventies

Om mijn stelling over veranderende conventies en ander benodigd kapitaal toe te lichten kom ik met een gedachte-experiment.

Stelt u zich voor dat een bosjesman die nog niet veel van de wereld gezien heeft komt kijken bij een klassiek concert in het Concertgebouw en vervolgens bij een pop concert in Paradiso.[15] Wat ziet hij? Bij het klassieke concert valt hem als eerste de stilte in de zaal op. Ook vooraf, achteraf en in de pauze maken de mensen in de zaal weinig geluid; ze spreken duidelijk zachter met elkaar dan ze normaal doen. (*De directeur*

---

[13] Abbing and Kagan (2007)

[14] Kolb (2001)

[15] Paradiso en haar evenknie de Melkweg zijn *de* concertzalen in Amsterdam waar, gemiddeld hoger geschoolde, Nederlanders en buitenlanders naar toegaan om naar Pop/Rock, Rap en Dance te luisteren.

van de Boekmanstichting die deze leerstoel mogelijk maakt, Cas Smithuijsen, heeft uitgebreid geschreven over de toenemende stilte bij het klassieke concert en over het ontstaan van een klassieke concertetiquette.[16]*)* De bosjesman merkt ook op dat het publiek nauwelijks fysiek reageert op de kunst en op elkaar. Er wordt niet geneuried of hoorbaar met de voet mee getikt, laat staan dat er gedanst wordt. Hij merkt wel dat als mensen zich niet aan de conventies houden er een reactie komt. Deze mensen worden door middel van signalen die ook de rust van anderen verstoren terecht gewezen. Tenslotte merkt hij op dat er op vastliggende momenten op rituele wijze wordt geklapt. Hij ziet dat de mensen dit als prettig en ontspannend ervaren.

Bij het popconcert valt hem als eerste de grote beweeglijkheid van het publiek op. Veel mensen dansen. Er wordt weinig gezeten en hij ziet dan ook weinig zitplaatsen. Hij merkt op dat er niet één manier van dansen is: de bewegingen op de dansvloer zijn zeer gevarieerd¸ verschillen per persoon en worden zichtbaar beïnvloed door het verloop van de muziek. Men reageert sterk op elkaar en op de muziek. Soms produceert het publiek uit eigen beweging geluid, bijvoorbeeld door met de muziek mee te klappen of mee te zingen/joelen; soms wordt ze daar door de muzikanten of DJs toe uitgenodigd. Tijdens het concert zijn er mensen die de zaal in en uit lopen, drankjes kopen aan de bar achter in de zaal of daar met elkaar praten.

De bosjesman vindt de onbeweeglijkheid van het publiek tijdens het klassieke concert vreemd. Maar de grote gedragsvariatie tijdens het popconcert, die op hem als onvoorspelbaar en chaotisch overkomt, vind hij nog vreemder. Omdat hij gewend is aan rituelen die volgens een vast stramien verlopen, staat het popconcert verder van zijn belevingswereld af dan het klassieke concert. In letterlijke zin klopt dat ook. De ‘popconcert-etiquette’ of liever de popconcert-omgangscode is van later datum dan de klassieke concertetiquette.

Het verschil tussen de beide codes hangt inderdaad samen met het vorderen van de tijd en daarmee het veranderen van de mens. In de tweede helft van de 20^{e} eeuw worden in de westerse landen veel gedragsconventies informeler en in de meest gebruikelijke betekenis van het woord ook ‘socialer’. De gedragsvariatie neemt van Amsterdam tot Hongkong over de hele linie toe. Afhankelijk van de betrokken levensfeer verlopen deze processen met ups en downs maar de lange termijn trend is onmiskenbaar één van informalisering.

Het valt niet mee om eigentijdse ontwikkelingen op waarde te schatten, maar met Cas Wouters ben ik ervan overtuigd dat het proces van informalisering een diep ingrijpend proces is dat alle levensferen omvat. Geen enkele eigentijdse sociale theorie die betrekking heeft op veel omvattende sociale ontwikkelingen, zoals bijvoorbeeld die van Richard Peterson met betrekking tot het genre-omnivorisme in de kunst, kan om de informaliseringstheorie heen.[17] Cas Wouters heeft een drietal belangrijke boeken over de informalisering van de samenleving geschreven, waarbij hij uiteenlopende levenssferen onder de loep neemt.[18] Aan de podiumkunsten is hij helaas nog niet toegekomen. Daarom ga ik hem nu wat dat betreft een handje helpen.

---

[16] Smithuijsen (2001)

[17] Cf. Peterson and Kern (1996). Peterson (1997) is op de hoogte van Riesman’s werk, Riesman (1961), met betrekking tot informalisering, maar doet daar al met al weinig mee. Hetzelfde geldt voor Janssen (2005), die in haar empirisch onderzoek thesen van Dimaggio en Peterson met betrekking tot culturele classificaties voor Europa probeert te testen. Zie voor het verband tussen informalisering en omnivorisering Abbing and Kagan (2007).

[18] Wouters (1990), Wouters (2004) and Wouters (2006/7).

De opkomst en het succes van een nieuwe, niet-hoge omgangscode onder een deel van het publiek van de podiumkunsten en de musea en de parallelle vergrijzing van het hoge kunst publiek is bovenal een gevolg van dit proces van informalisering. Zoals gezegd, een formaliteit in omgangsvormen die vroeger als normaal en aangenaam werd ervaren, is nu voor jongeren en ook voor steeds meer ouderen niet meer op te brengen en heeft tot gevolg dat zij de hoge uitgaanskunst de rug toe keren.

Omdat het informaliseringsproces sluipend verloopt, wordt het nauwelijks opgemerkt. Toch is het een ingrijpend proces.

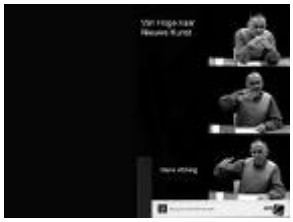
Ik kom nu met een voorbeeld dat ik opzettelijk buiten de kunst kies.

Dagelijks werk ik één of twee uur aan een lange tafel in een filiaal van de Coffee@Company aan de Haarlemmerdijk in Amsterdam. # *(De meeste dagen zit ik overigens ook een uur te werken in café Flores aan de Brouwersgracht waar ze in tegenstelling tot de Coffee@Company bijna uitsluitend klassieke muziek draaien.)* Wat onmiddellijk opvalt in dit en andere filalen is de aanwezigheid van een een lange in het midden van de ruimte geplaatste tafel, waaraan het grootste deel van de zitplaaten zich bevinden.[19] De Coffee@Company opende zijn eerste filiaal met lange tafel in Amsterdam in 1998. Nu zijn er al 8 vestigingen met lange tafels in Amsterdam. Er bestaan plannen voor andere steden in Nederland en Europa.[20]

Kan men aan een lange tafel zitten lezen of typen zonder last van elkaar te hebben? Wat betreft de mobiele telefoons kan dat zeker. Maar het kan niet over de hele linie. Er is altijd incidentele overlast, zoals die van mensen die luid met elkaar praten of van mensen die een gesprekje willen beginnen. Maar dat soort overlast kan door ‘onderhandeling’ meestal beperkt blijven. *(Ik kies met opzet de term onderhandeling om te verwijzen naar de oratie van Abram de Swaan van 1979 waarin hij spreekt over een verschuiving van bevelshuishouding naar onderhandelingshuishouding.*[21] *Dit is vermoedelijk* de *tekst geweest die als katalysator heeft gewerkt voor de verbreiding van het denken over informalisering onder Nederlandse sociologen.)*

Dat ik me lekker voel aan die lange Coffee Company tafel, komt mede omdat ik inmiddels goed geschoold ben in het onderhandelen. Als

De samenleving wordt informeler; Kinderen leren niet meer om met de armen over elkaar stil te zitten



Docenten verliezen hun peinzende blik en worden communicatiever

Dans stijlen worden informeler

---

[19] Andere voor mij opvallende onderdelen van het Coffee@Company concept zijn het muziek- en dienstverlening-beleid. Het personeel —slechts twee tegelijk op één locatie— wordt niet alleen gestimuleerd om correct, maar ook informeel met de gasten om te gaan, maar ook om ‘een goede tijd’ met elkaar te hebben. Opvallend aan het muziekbeleid is dat het personeel binnen bepaalde grenzen de tamelijk zacht afgespeelde muziek zelf kan kiezen onder voorwaarde dat ze geen erg bekende nummers spelen en zeker geen evergreens, i.e. een omgekeerd beleid als bij supermarkten en warenhuizen, die het juist van het ‘het feest der herkenning’ moeten hebben.

[20] Het valt niet mee om de mate van informalisering in een bepaalde levenssfeer vast te stellen. Misschien zou de aan- of afwezigheid van lange tafels als proxy-variabele dienst kunnen doen voor de ‘meting’ van de mate van informalisering in de levenssfeer van het met elkaar omgaan in meer of minder publieke ruimten. Het zou kunnen dat Nederland wat betreft dit deelaspect van de informalisering nu de VS voorbij gestreefd is en nu voorop loopt.

[21] Swaan (1979)

een enigszins luidruchtige student economie die naast me zit, mij ongevraagd toevertrouwt dat hij ook maar met twee vingers typt, en kennelijk uit is op een gesprekje, komt me dat meestal niet goed uit. Op de een of andere manier — er zijn in deze situatie immers veel gedragsalternatieven — slaag ik er bijna altijd in om tot een soort compromis met mijn communicatieve buurman te komen met als gevolg dat hij nog enkele zinnen tegen mij zegt, meer dan ik zou willen, maar minder dan hij had gewild. *(Was het initiatief uitgegaan van een aardige jeugdige sportleraar dan zou ik zeker op een ander onderhandelingsresultaat hebben aangestuurd.)*

Ook op straat wordt het gedrag informeler (Koningin Beatrix met rapper Ali B.)

Overigens had ik nog geen 10 jaar geleden zelfs maar gedacht dat ik nu regelmatig zou zitten werken aan lange café tafels met dikwijls hardop pratende wild vreemden vlak naast me. Toen was ik in de trein nog naarstig op zoek naar de inmiddels afgeschafte werkcoupés. Mensen veranderen en niet alleen als ze jong zijn.

Coffee@Company Amsterdam

Dit soort voortdurend en grotendeels automatisch onderhandelen is ook typerend voor de nieuwe uitgaanskunst. Dat geldt voor zowel de consumptie als voor de productie, voorzover die twee al te scheiden zijn. Een voorbeeld is het gedrag bij de generaal pauze en fluister passages in de pop muziek.

Bij de hoge muziek was het publiek de hele tijd al stil vanwege een code die neerkomt op een geïnternaliseerd bevel. Maar bij de nieuwe muziek onderhandelen de muzikanten kortstondig met het publiek en dat publiek onderhandelt met elkaar met als gevolg dat in bijvoorbeeld Paradiso de meeste deelnemers stil worden. Voor de deelnemers zijn dat spannende momenten die de kwaliteit van hun esthetische ervaring verhoogt.

Een ander voorbeeld: als iemand op een overvolle dansvloer in de Melkweg te veel ruimte inneemt naar de smaak van de mensen in zijn omgeving, geven deze hem, meestal vriendelijk, te verstaan dat het wel een beetje minder mag. Wat volgt is een zo goed als automatisch verlopend onderhandelingsproces met als resultaat een compromis, waarbij de boosdoener inbindt, maar nog steeds meer dan gemiddeld ruimte inneemt. Als iemand in de klassieke concertsituatie hoorbaar met zijn voet met de muziek zou mee tikken of mee zou neuriën en niet bereid is na een waarschuwing van zijn buren te stoppen, dan wordt er niet onderhandeld en is een compromis uitgesloten. Hij wordt vroeg of laat gedwongen de zaal te verlaten.

Hierbij dient men te bedenken dat deze specifieke rigide etiquette regels relatief nieuw zijn. Ook al bestonden er een honderd twintig jaar en langer geleden ook enkele dwingende gedragsregels, maar stilte was niet vereist. *(Zo werden er soms drankjes geserveerd terwijl het orkerst speelde. En op sommige menuetten werd gedanst.)* In de loop van de twintigste eeuw zijn de stilte en bewegings-regels steeds dwingender geworden, terwijl de rest van de samenleving juist informeler werd.

Er zijn bij het klassieke concert, het ballet en het traditionele concert overigens ook veel etiquette regels die, als iemand er zich niet aan houdt, niet leiden tot fysieke uitsluiting maar tot vormen van sociale uitsluiting. Als de jongeren in het onderzoek van Kolb geen goede tijd hebben, komt dat niet doordat ze zich

misdragen en weggestuurd worden, maar omdat ze de codes niet beheersen, met als gevolg dat ze in symbolische zin uitgesloten worden.[22] Ze voelen zich niet 'thuis'.

Een belangrijk gevolg van het verschil in omgangscode in de hoge en de nieuwe concertsituatie is het verschil in de aard van de gezamenlijkheid. Uit sociologische zogenaamd *diary* en *memory* onderzoek blijkt dat mensen bij hun eerste ervaring met popmuziek vooral onder de indruk waren van factoren die onder de noemers *we-ness* en *new-ness* gevat kunnen worden.[23] Van het begin af aan luisterden de jongeren niet alleen met elkaar, maar ook samen met hun ouders naar popmuziek op de radio en werd er veel over gepraat. Daarbij ging bij de ouders de aanvankelijke afkeer al gauw over in interesse en vaak ook enthousiasme voor de nieuwe muziek.

Overigens berust de aantrekkingskracht van het levende concert altijd op een ervaring van gezamenlijkheid. Ook beleven de mensen zowel bij het hoge als het nieuwe concert zowel plezier als last van elkaar. Last en plezier zijn moeilijk te scheiden en de last kan het plezier ook verhogen. Zo ben ik er zeker van dat als het publiek echt voor honderd procent stil zou zijn tijdens een klassiek concert, het plezier minder groot zou zijn.

Toch verschilt de aard van de wij-ervaring. Het verschil zit in het streven van de bezoeker. In de hoge kunst situatie is hij bovenal uit op een individuele esthetische ervaring. Hij wil in gedachten alleen zijn met het artistieke artefact of dat nu een schilderij of een specifieke uitvoering is. Hij is uit op een *we-less I* ervaring. —het *wir-loses Ich* van Elias.[24]— In de nieuwe concertsituatie net als die van musical-, toneel-, dans- en museumsituatie is dat streven veel minder sterk en het is gedeeltelijk vervangen door een streven naar het delen van de esthetische ervaring met anderen. Vaak verhoogt het delen de concentratie en de intensiteit van de esthetische ervaring. (Bij cabaret, operette, variété en kleinkunst was dat altijd al het geval.)

Met opzet heb ik mijn bosjesman naar twee concertsituaties geleid die uiterlijk zeer verschillen. Ook in de figuren liggen ze het verst uit elkaar. En in figuur 2 is het bezoek het hoogst bij het klassieke concert aan de ene kant en aan de andere kant bij Pop, Dance en musical. Beide concertsituaties zijn kennelijk aantrekkelijk, terwijl er tegelijk bij de muziek meer dan bij enige andere kunstvorm een tweedeling wat betreft het publiek en de mate van formaliteit en informaliteit lijkt te bestaan. Niet dat er helemaal geen overlapping bestaat tussen de twee publieksgroepen, maar het gaat daarbij vrijwel zeker om een kleine groep. Dat is de groep die niet alleen genre-omnivoor is, maar ook omnivoor met betrekking tot formele en informele consumptiesituaties. (In verwacht overigens dat deze groep in deze zaal en dan in het bijzonder onder de studenten algemene cultuur wetenschappen oververtegenwoordigd is. Juist bij hen treft men mensen met een relatief ouderwetse opvoeding gecombineerd met een toenemende behoefte om wel deel te nemen in nieuwe consumptiesituaties. Er is overigens ook een kleine maar groeiende groep musici (en een grotere groep toneelspelers) die met gemak en plezier zowel in formele als informele situaties optreden, soms zelfs met hetzelfde ensemble.[25]

---

[22] Dit betekent dat de meeste buitenstaanders te maken hebben met een prohibitief hoge 'sociale prijs'. Voor de notie sociale prijs, zie Abbing and Kagan (2007).

[23] Jokinen and Saaristo (2005)

[24] Cf. Wouters (2004)

[25] Vooral musici die wereldmuziek spelen zijn hier vertrouwd mee. Ik noem twee voorbeelden uit eigen ervaring. Ik zag het Kronos ensemble één keer in het Concertgebouw en de andere keer in de Amsterdamse discotheek Panama. Eerder was ik bij een uitvoering van Shakespeare's *A Midsummer's Night's Dream* door het Britse TNT. Deze zag ik in de Melkweg en vervolgens in de Stadsschouwburg. Voor mij waren het twee totaal verschillende esthetische ervaringen.

De term tweedeling is in het geval van de muziek des te meer gerechtvaardigd, omdat de meerderheid van het klassieke concert publiek neerkijkt op de voorkeursmuziek van de andere concertgangers en daarbij maar al te vaak als zijn mening geeft dat deze muziek geen kunst is. Opvallend, maar wel verklaarbaar, is dat de minachting niet wederkerig is. Ter illustratie hiervan laat ik u direct na de pauze een filmpje zien.

Zo te zien maakt het nogal wat uit of mensen in stoelen zitten en tijdens de muziek niet of nauwelijks van hun plaats komen of dat mensen staan of nog opvallender op de stoelen gaan staan, zoals in de vijftiger jaren bij de eerste grote Jazz concerten in Nederland.# *(Als tienjarig jongetje fietste ik op weg naar mijn blokfluitles wekelijks langs de Houtrusthallen in Den Haag die ik met een gevoel van opwinding bekeek. Daar gebeurde het: wat daar gebeurde mocht dan schandelijk zijn, voor mij stond het ook voor de mogelijkheid van meer vrijheid en minder benauwdheid.)*

Het Parool, 26 Maart 1956
'Lionel Hampton brengt menigte tot razernij.
'Dit heft niets met Jazz te maken'

Voor de mate van formaliteit of informaliteit is het al dan niet zitten van het publiek en het anderszins beperken van de bewegingsvrijheid niet echt van belang. Op 6 mei 2006 treedt Sonny Rollins op in het Concertgebouw. Dat is een zitconcert, maar ik weet zeker dat de sfeer informeel zal zijn en aantrekkelijk voor jong en oud.

Het zou ook onjuist zijn om de mate van formaliteit en informaliteit af te meten aan de mate van expressiviteit van het gedrag. In Paradiso en de Melkweg staan er makkelijke stoelen op de balkons en of het nu om een pop, techno of punk concert gaat: het huidige publiek gaat niet op de stoelen staan. "Dat doet men niet'. Dit demonstreert eveneens dat de eigentijdse concertcode ook betrekking heeft op algemeen geldende conventies.

Het recent in het Stedelijk Museum getoonde wonderschone videokunstwerk van Rineke Dijkstra vormt een goede illustratie. Op twee schermen laat ze tieners zien die voor een witte achtergrond bewegen op elektronische dansmuziek. Ik heb de indruk dat ze elk van de tieners kort voor de opname van de dansvloer heeft gehaald en ze heeft gevraagd om gewoon door te gaan met bewegen. De tieners bewegen uitzonderlijk ingehouden en dat komt niet of nauwelijks door de camera. Ze volgen de huidige sociale conventies van hun sociale groep of subcultuur.

Niettemin is hun vorm van lichaams-inhouding van een geheel andere aard dan die bij het klassieke concert. Het lichaam wordt niet op slot gezet. Op de video ziet men juist enorm veel gedragvariatie. Elk van de tieners komt binnen zekere grenzen met sterk uiteenlopende bewegingen die duidelijk met individuele karakterverschillen te maken hebben. Deze variatie en betrekkelijke keuzevrijheid zijn typerend voor het informele karakter van de consumptiesituatie.

Ingehouden dansstijlen

Het lopende publiek van de kunstmusea en het zittende publiek van cabaret en musical voorstellingen en van een toenemend aantal zit-concerten binnen de Jazz en popmuziek beperkt ook de eigen bewegingen net als de tieners van Dijkstra. En tegelijk is ook hier de consumptiewijze overwegend

informeel.[26] Dat geldt ook voor een toenemend deel van het toneel en voor de meer folkloristische uitvoeringen van klassieke muziek, zoals die van bijvoorbeeld André Rieu.

Wat ik ook bij de door Dijkstra gefilmde tieners meen te zien en wat ik in ieder geval met eigen ogen bij een Techno of Rap concert in de Melkweg zie, is dat er niet één maar meerdere uiteenlopende dansstijlen zijn die afhangen van de groep of subcultuur waartoe de dansers behoren. Steeds vaker zijn dat subculturen die ten dele wereldomspannend zijn. Voor de socioloog geïnteresseerd in vormen van sociale in- en uitsluiting is het fenomeen dat, in ieder geval op dit moment, sociaal-culturele groepen met sterk uiteenlopende subculturele conventies vredig en met graagte samen deelnemen aan eigentijdse concerten bijzonder interessant. Op dit specifieke microniveau gaan identificatie en disidentificatie probleemloos samen.[27]

Karakteristieken van hoge kunst en nieuwe kunst

De term lage kunst wordt niet meer gebruikt. Tot zover sprak ik vooral van niet hoge kunst. Van nu af ga ik de niet hoge kunst nieuwe kunst noemen., en wel met de impliciete boodschap dat het hierbij om de opvolger van de hoge kunst zou gaan. De vraag is of dit meer is dan een retorische truc. Slaat het ergens op?

Tabel 1 Veel voorkomende karakteristieken van hoge en nieuwe kunst

HOGE KUNST	NIEUWE KUNST
Nadruk op de **authenticiteit** van de kunst en op de persoon van een aanwijsbare maker.	Idem, maar in veel mindere mate. Meer aandacht voor teams van makers.
Veel aandacht voor **originelen**.	Minder aandacht voor originelen.
Veel aandacht voor de unieke eigenschappen van de kunstenaar en voor de **kunstenaar als genie**.	Idem, maar in mindere mate. Meer aandacht voor sterren en producenten.
Neiging tot **afwijzing van nieuwe technieken**.	Aandacht voor nieuwe technieken.
Neiging tot **afwijzing van commercie en markt**.	Idem, maar in veel mindere mate.
Nadruk op **complexiteit** en benodigde **voorkennis**.	Idem, maar in veel mindere mate.
Productvariatie vooral in **details**.	Veel nogal uiteenlopende productvariatie.
Weinig interesse voor innovaties. Innovaties van buitenstaanders worden als bedreigend ervaren.	Meer interesse voor innovaties ook van buitenstaanders.
Formele consumptiewijze.	Informele consumptiewijze.

In het linker deel van de tabel som ik een aantal karakteristieken van hoge kunst op die *vaak*, maar *niet altijd,* voorkomen bij de kunst die veel mensen tot de hoge kunst rekenen. Per categorie is dat een zaak van meer of minder. Bovendien noemen niet alle sociale groepen en groepen wetenschappers dezelfde kunst hoog. Maar ook als ze dat wel zouden doen, zijn het vooral wisselende *combinaties* van karakteristieken die kunst tot hoge kunst maken. Hoewel de karakteristieken typerend zijn voor de hoge

[26] In de musea bewegen mensen zich bijvoorbeeld niet meer bijna uitsluitend langs de wanden van schilderij naar schilderij. Steeds vaker bewegen mensen zich dwars door de zalen en bekijken de schilderijen niet meer in volgorde van ophanging. Loer (2005). Daarbij is ook de ophanging gevarieerder geworden. Soms chronologisch soms thematisch soms anderszins associatief.

[27] Swaan (2000) bespreekt processen van (dis)identificatie met soms desastreuze gevolgen.

kunst, bestaan er per karakteristiek altijd uitzonderingen en is de aanwezigheid van een specifieke karakteristiek onvoldoende voorwaarde voor het bestaan van hoge kunst.

Typerend voor hoge kunst – typerend in de zin van relatief veel voorkomend - is de relatief grote nadruk die de consument en producent legt op authenticiteit en op het genie van de kunstenaar. Typerend zijn ook de grote aandacht bij consumenten en producenten voor originelen: het artefact, de compositie of de specifieke uitvoering. Dit soort eigenschappen van hoge kunst hebben alles te maken met wat Maarten Doorman de Romantische Orde noemt.[28] Samenhangend met deze aandacht heeft binnen de hoge kunst het publiek veel belangstelling voor producten die slechts op onderdelen verschillen, zoals in het geval van kleine uitvoeringsverschillen in de klassieke muziek. Er is weinig aandacht en respect voor meer drastische bewerkingen en innovaties zeker als deze van buitenstaanders komen. Buitenstaander worden met argwaan bekeken. Zo werden in Nederland de Schubert vertolkingen door Lennie Kuhr met gewone stem en tot voorkort de vertalingen in het Nederlands van operateksten door Jan Roth bekritiseerd en meer nog genegeerd. Hetzelfde geldt voor bewerkingen van klassieke muziek binnen de pop muziek.

In andere kunstwerelden met meer nieuwe kunst is er minder belangstelling voor detailverschillen. De productvariatie is groter en zowel onder de producenten als onder de consumenten bestaat er meer belangstelling voor tamelijk ingrijpende innovaties en voor innovaties van buitenstaanders. Het enthousiasme zo niet de gretigheid waarmee de gevestigde beeldende kunstwereld de graffiti van straatartiesten heeft binnengehaald getuigt hiervan. Veelzeggend voor de verschillen tussen kunstwerelden is ook dat tot voor kort bijna geen popmusici van conservatoria kwamen. (Op dit moment neemt het aantal toe, maar het is nog steeds klein in verhouding tot het aantal schoolverlaters in de klassieke richtingen gelet op de verhouding tussen aantallen popmusici dat tegen betaling muziek op podia maakt en het overeenkomstige aantal klassieke musici.[29]) De meeste popmusici waren en zijn aangewezen op duur privé onderwijs. Zeer opvallend is het grote aantal min of meer succesvolle popmusici in binnen en buitenland dat vanaf het begin van de popmuziek tot de dag van vandaag een opleiding heeft genoten aan een academie voor beeldende kunst.[30] Kennelijk hebben zij daar een kunstenaarshouding geleerd die vermoedelijk ook heeft bijgedragen aan hun succes op de markt. De beeldende kunstwereld is duidelijk minder bang voor nieuwkomers en buitenstaanders dan de klassieke kunstmuziekwereld.

Ook typerend is de afwijzing door consument en producent van het gebruik van nieuwe technieken bij creatie en uitvoering, en een afwijzing van commercie met daarmee samenhangend een groot beroep op donaties en subsidies. Die afwijzing gaat vaak gepaard met angst en minachting voor markt en techniek. Tegelijk wordt door de consument en producent de vermeende relatief grote complexiteit van de kunst en de noodzaak van voorkennis en daarom van voorafgaande scholing benadrukt.[31] Een typerende factor is ook dat producent en consument door hun associatie met de hoge kunst relatief gemakkelijk distinctiewinst behalen.[32]

---

[28] Doorman (2004)

[29] Abbing and Kagan (2007)

[30] Abbing and Kagan (2007)

[31] Die nadruk op complexiteit in verband met cultuurparticipatie komt men ook tegen bij receptie sociologen als Ganzeboom (1989). Wilterdink (1990) en Alexander (2003) laten zien dat bij nadere analyse een kunstwerk eindeloos veel eigenschappen heeft die meer of minder complex kunnen zijn en dat mensen aan vele daarvan waarde hechten, zodat elke complexiteitsmeting wel moet berusten op een subjectieve en maatschappelijk gekleurde keuze van te meten.

[32] Bourdieu (1979)

Het onderscheid tussen de hoge en nieuwe kunst karakteristieken is inderdaad een zaak van meer of minder. Zo hechten ook de makers en het publiek van de elektronische dansmuziek en de rockmuziek tamelijk veel waarde aan de vermeende authenticiteit van het werk en aan de persoon van een afzonderlijke auteur.[33] Ook wordt hier tijdelijke distinctiewinst aan ontleend. Op de pop-popmuziek wordt neergekeken. Maar gemiddeld wel minder dan in bijvoorbeeld de klassieke muziek. Bovendien wordt het team-aspect in creatie of productie minder onder tafel geschoven dan in de hoge kunst gebruikelijk is.

Opvallend bij de 'pop-popmuziek' in tegenstelling tot de Rock is, dat men wel sterren kent, maar dat deze anders dan bij bijvoorbeeld de rock niet als auteurs worden gezien. Ik heb sterk de indruk dat mensen door deelname aan nieuwe kunst en kunstgenres minder distinctiewinst kunnen behalen dan tot nog toe bij kunst het geval was.[34] Of dit soort ontwikkelingen samenhangen met het mogelijk toenemend belang van het postmodernisme, hangt mede af van de, niet altijd even duidelijke, betekenis van dit begrip.[35] Ik verwacht in ieder geval dat kunstdeelnemers in de toekomst minder distinctie zullen kunnen ontlenen aan consumptie en productie van kunst dan nu het geval is.

Het is mijn stelling dat van alle genoemde karakteristieken die van de formaliteit in de consumptiewijze van hoge kunst de meest algemeen geldige is en dus de minste uitzonderingen kent. (Ik kan er geen bedenken.) De kunst die sociale groepen en wetenschappers hoog noemen wordt vrijwel altijd op tamelijk formele wijze geconsumeerd . En omdat bij deze kwaliteit, meer dan bij enig andere, het voortschrijden van de tijd een grote rol speelt, vind ik het verantwoord en wenselijk om de niet-hoge kunst *nieuwe kunst* te noemen.

Ik toon nog een keer In figuur 5. Voor mij staat de volgorde van de categorieën van links naar rechts voor afnemende formaliteit en toenemende informaliteit of, in andere woorden, van hoog naar nieuw. Omdat ieder van de categorieën uit subcategorieën bestaan die meer of minder formeel zijn, is de precieze volgorde een zaak van discussie.

Het kan u opgevallen zijn dat ik bij genoemde veel voorkomende eigenschappen van hoge kunst nergens verwijs naar eigenschappen van het artefact, de compositie of de uitvoering zelf. Deze zijn waarden-loos.[36] Het is alleen door de menselijke omgang met deze dat ze waarde of betekenis hebben. Met andere woorden, ze kunnen alleen op basis van de omgang zinvol geclassificeerd worden als kunstwerken.

> Terzijde merk ik op dat ik door dit zo te zeggen wellicht bij critici van de kunstsociologische benadering, zoals Maarten Doorman[37] en Michael Zeeman, de verdenking op me laad van ongerechtvaardigd sociologisch reductionisme. Maar dit waarden-loze vertrekpunt is niet reductionistisch; integendeel.
>
> Ik vind die huidige kritische houding tegenover de kunstsociologie hoe dan ook misplaatst. De benaderingswijze deugt. Alleen als men kritiek zou hebben op het feit dat sommige sociologen hun onderzoeksobject, de kunst, onvoldoende van binnen en van buiten kennen, dan valt daar over te praten. Wie alleen maar van de tiende verdieping naar beneden kijkt ziet niet altijd genoeg. Zoals bijna altijd in de wetenschap is het de combinatie van enerzijds betrokkenheid en deelname en anderzijds afstand nemen die goede resultaten oplevert.

---

[33] Kloet (2005) laat zien hoe ook in de opkomende kunst 'scenes' in China en Hong Kong de makers en het publiek van Rockmuziek veel waarde hechten aan de vermeende hogere authenticiteit van deze muziek vergeleken met die van de pop-popmuziek.

[34] Cf. Bourdieu (1979), Swaan (1986) en Peterson and Kern (1996)

[35] Cf. Wilterdink)

[36] Cf. Smith (1988)

[37] Doorman (2004). Ook de sociologe Coleman (2004) heeft kritiek op de standaard kunst sociologische benadering.

In navolging van Howard Becker ben ik van mening dat het kunstwerk als het ware in steeds andere gedaanten door de tijd beweegt.[38] Een gedaante kan als complex of eenvoudig worden ervaren. Het artefact als zodanig is niet complex of eenvoudig. Of het kunstwerk in een specifieke gedaante al dan niet als complex wordt ervaren hangt van de sociale culturele setting af.

De relatieve inertie van de hoge kunst en dus het gebrek aan innovatie inclusief diffusie hangt samen met de genoemde veel voorkomende eigenschappen van hoge kunst.[39] Door bepaalde vormen van sociale monopolisering is de inertie en het voorduren daarvan sterker in de kunstwereld van de klassieke muziek dan in de overige kunstwerelden. Daarbij spelen sociale, culturele en economische factoren een rol. In het boek met de titel *Moving Art*, dat ik met Sacha Kagan schrijf, gaan we nader in op deze factoren en hun onderlinge samenhang.[40] Voor de kunstwereld van de klassieke muziek wijzen we onder meer op de relatief hoge graad van sociale monopolisering door sociale netwerken van kunstwereld 'officials' —*een term van Becker.* De facto gaven en geven officials als Von Karajan of op dit moment bij ons Reinbert de Leeuw leiding aan effectieve sociale monopolies — monopolies die net als in de industrie verstarring tot gevolg hebben.

Het geringe effect van kunstsubsidies

Zoals gezegd, de hoge uitgaanskunsten links in figuur 5 zijn de kunsten die vergrijzen, die bezoekers verliezen, omdat jongeren er steeds minder in geïnteresseerd zijn, en tegelijk zijn het de kunsten die de meeste subsidie ontvangen. In dit verband kan ik niet ingaan op de factoren die eraan bijgedragen hebben dat de subsidie per bezoek aan hoge kunstvoorstellingen in de periode 1950 – 1980 met honderden procenten is toegenomen en ook niet op de uiteenlopende wijzen waarop dit is legitimeerd. Er bestond een dubbele moraal zoals De Swaan in zijn bekende essay *Kwaliteit is Klasse* aangaf.[41] De vraag die mij hier bezig houdt, is die naar een mogelijk verband tussen de subsidiehoogte en de relatieve inertie, die bovenal in de klassieke muziek nog bijna onverminderd voortduurt. Gelet op de huidige correlatie tussen subsidiehoogte, vergrijzing en verlies aan bezoek- en marktaandeel ligt het voor de hand om te denken dat hoge subsidies bijdragen aan vergrijzing en verlies van bezoek- en markaandeel.

Dat is niet mijn mening. De subsidiebedragen per stoel zijn tussen 1950 en 1980 in Nederland en de meeste andere landen op het vaste land van Europa veel sterker gestegen dan in Engeland. Tussen 1950 en 2000 was de subsidiehoogte per hoge kunst bezoeker in Engeland steeds minstens 50% lager dan in Nederland en andere West Europese landen.[42] Toch zijn de bezoekersaantallen in de periode 1950 - 2003 in Engeland niet lager dan op het vasteland en is volgens de experts de kwaliteit van het gemiddelde concert ook niet lager. Ook was in ieder geval tot voor kort de vergrijzing en terugloop in bezoek in Engeland ongeveer even groot als in Nederland, en ook daar maken de hoger opgeleiden de dienst uit. Wel zijn de prijzen van de concerten hoger, maar dat heeft niet tot minder bezoeken geleid.[43]

---

[38] Becker (1982)

[39] Cf. Becker (1995). Zonder diffusie is er geen innovatie zoals de economisch-historicus Baudet (1970) al lang geleden betoogde.

[40] Abbing and Kagan (2007)

[41] Swaan (1986)

[42] O'Hagan (1998) p.139. Hierbij moet men bedenken dat de omvang van de donaties in Engeland wel hoger is dan op het vasteland. (In 2006/7 wil ik wat dit betreft een meer gedetailleerde vergelijkende studie maken tussen Engeland en diverse andere Europese landen.)

[43] Abbing and Kagan (2007)

Dit maakt het aannemelijk dat de subsidiehoogte weinig invloed heeft op bezoekersaantallen en kwaliteit. Ik vermoed dat als in Nederland net als in Engeland de subsidies tussen 1950 en 1980 veel minder waren gestegen de situatie van de klassieke muziekwereld nu niet heel anders zou zijn dan met het huidige veel hogere subsidieniveau het geval is.

Wel is waar dat mede door de lagere subsidies de Engelse hoge kunstinstellingen de ontwikkelingen in de markt beter bijhouden en meer aandacht hebben voor de dreigende terugloop van het publiek. Daardoor wordt er daar op dit moment meer geëxperimenteerd met nieuwe producten en is men zich beter bewust van de *excessive formality* in de consumptiewijze. Ook de voornaamste subsidiegever, de Engelse regering, maakt zich meer zorgen dan de onze; anders zou ze het onderzoek van Kolb niet hebben gefinancierd. De klassieke muziekwereld in Engeland is hierdoor beter in staat om de nog komende ontwikkelingen in goede banen te leiden dan de Nederlandse. *(Tegelijk ziet men op dit moment in Engeland een verharding van standpunten, maar dat is nu eenmaal eigen aan het onder ogen zien van een crisis situatie. Geen beterschap zonder ziekte-ervaring.)*

Hoe zal het de komende decennia verder gaan met de hoge kunst in Nederland? Het valt te verwachten dat er vormen van podiumkunst zullen blijven bestaan die mensen hoge kunst blijven noemen. Maar dat betekent niet dat die hoge kunst gekenmerkt zal worden door dezelfde karakteristieken of combinaties van karakteristieken als die van de hoge kunst van vandaag. De breuklijn die nu tussen hoge en nieuwe kunst bestaat zal geleidelijk verdwijnen. Het valt te verwachten dat het inmiddels sterk gemusealiseerde klassieke concert de zelfde weg zal gaan volgen als de musea eerder volgden. Het publieksgedrag zal informeler en gevarieerder worden. Datzelfde zal gelden voor de productiewijzen. Zo is het mijn verwachting dat zelfs al binnen de komende vijf jaar bij veel, maar zeker niet alle, concerten het aangezicht van de dirigent en spelers op grote videoscreens in close up getoond zullen worden zoals de luisteraars thuis dat al lang gewend zijn en kennelijk waarderen.

Doordat klassieke musici die terecht bang zijn voor baanverlies steeds meer aan de bel zullen gaan trekken, verwacht ik dat de bestaande kunstlobby minder conservatief wordt, waardoor de veranderingen redelijk snel zullen gaan. Er zal ook een nieuwe generatie culturele ondernemers opstaan, die zonder overheidssubsidie een vernieuwd klassiek concert op de planken gaat zetten. Potentieel is daar immers veel publiek voor. Een deel van deze ondernemers zal mee gaan doen met de nu al omvangrijke trend van wat ik noem de folklorisering van het klassieke concert. Tegelijk verwacht ik dat er ook gepassioneerde culturele ondernemers, vergelijkbaar met Van den Ende —misschien hijzelf wel— op het toneel verschijnen, die de museale tak van het klassieke concert nieuw leven inblazen. Daarbij zullen ze in het begin dankbaar gebruik maken van de toegenomen neiging van ouderen om uit te gaan. Daarmee springen ze in een gat in de markt dat de huidige inerte klassieke muziekwereld grotendeels heeft laten liggen.

Die vrije klassieke concerten en opera producties zullen wel anders tot stand komen dan de huidige gesubsidieerde producties. Door langdurige contracten met meer lokale en daarom goedkopere solisten, door het gebruik van wisselspelers, door het gebruik van grotere zalen en door langere speelperioden zullen de kosten per bezoeker veel lager zijn. Er zal veel meer met geluidsversterker worden gewerkt en dat zal minder stiekem gebeuren dan nu.[44] *(Op dit moment worden steeds meer klassieke zangers elektronisch*

[44] Al deze veranderingen laten de betrekkelijkheid zien van de onder cultureel economen en beleidsmakers zo populaire kosten-ziekte theorie. Niet alleen vanwege de steeds veranderende aard van de podiumkunstproducten, maar ook om methodologische redenen vindt ik deze theorie achterhaald en haar toepassing onverantwoord. Cf. Abbing (2002) en Abbing and Kagan (2007) - een eerste versie van het hoofdstuk over de kostenziekte is beschikbaar op www.hansabbing.nl.

versterkt. Hetzelfde geldt al lang voor hele orkesten die in zeer grote zalen optreden in de VS en bijvoorbeeld ook in de Queen Elisabeth Hall in Londen. Maar het bestaande publiek met haar afkeur voor technische vernieuwing mag dit niet weten.)

Net als in de museumwereld en de wereld van de beeldende kunst in het algemeen zal samen met nieuwe manieren van presenteren de aandacht binnen de klassieke muziekwereld voor de eigentijdse muziekproductie, van contemporaine klassieke muziek tot techno, toenemen. Er zullen veel meer dan tot nog toe festivals komen, waarin klassieke, eigentijdse en cross-over muziek op diverse podia tegelijk ten gehore wordt gebracht. Aan de paternalistische en daarom contraproductieve gewoonte om een publiek dat vooral in de oude grote meesterwerken geïnteresseerd is, tijdens bijna elk concert ook een portie eigentijds werk op te dringen, zal vrijwel zeker een einde komen.

Anticiperend dan wel volgend zal ook het subsidiebeleid veranderen: de structurele subsidies worden verlaagd en er komen meer tijdelijke projectsubsidies. Als dat een anticiperend beleid is dat een tamelijk abrupte en ingrijpende beleidswijziging tot gevolg heeft, zal dat zeker effect hebben. Mijn eerdere stelling over het beperkte lange termijn effect van de subsidiehoogte slaat namelijk niet of in mindere mate op de korte termijn effecten van tamelijk grote en abrupte wijzigingen in het subsidiesysteem.[45]

Wat ik niet verwacht, maar wel voor uitermate wenselijk houdt, is dat Nederlandse hoogwaardigheidbekleders openlijk, al dan niet tegen hun zin, door middel van de daartoe geëigende kanalen respect gaan tonen voor de voormannen en vrouwen van de nieuwe eigentijdse muziek. In Frankrijk en meer nog in Engeland is en was dat de gewoonste zaak van de wereld. Al in 1965 ontving Queen Elizabeth in opdracht van de Engelse regering de toen succesvolle Beatles op Buckingham Palace om hen ten overstaan van de engelse- en wereldpers een hoge onderscheiding te geven. Anno 2006 is het in Nederland volstrekt ondenkbaar dat onze regering Beatrix zou opdragen DJ-Tiesto officiëel, en publique en met ceremonieel net zo'n mooie en hoge ridderorde te geven als ze eerder aan Bernard Haitink gaf. *(In verhouding tot de omvang van ons Nationaal Product is Tiësto op dit moment aanmerkelijk succesvoller dan de Beatles in 1965 waren.)* Dat Beatrix met plezier Ali B knuffelt is leuk, maar heeft niets met eerbetoon te maken.

Maar ook zonder een verandering in de houding van de Nederlandse cultureel-politieke elite verwacht ik dat de eerder geschetste ontwikkelingen op termijn een revitalisering van de klassieke muziek tot gevolg zullen hebben. De tweedeling in de muziek zal geleidelijk verdwijnen, waardoor een dreigend hiaat in de muzikale canon wordt voorkomen.[46] Eind goed al goed.

Misschien toch niet helemaal. Met de muziek komt het wel goed, maar de huidige tweedeling in de muziek die in Nederland sterker is dan in Engeland en Frankrijk staat niet op zichzelf. Ze hangt samen met een culturele tweedeling in de samenleving die weliswaar in alle westerse landen bestaat, maar mijns inziens in Nederland relatief groot is.

De Nederlandse overheden zijn niet zuinig met geld. De popmuziek in Nederland ontvangt weliswaar verhoudingsgewijs heel weinig maar toch meer per bezoeker dan de popmuziek in Frankrijk en zeker in Engeland. Belangrijker, ook community art projecten, zoals die onder meer ondersteund worden door Kunstenaars&Co, ontvangen hier meer geld dan in sommige andere Europese landen. De onderkant van de

---

[45] In ander verband heeft Nooy (1996) het relatief grote effect benadrukt van veranderingen in de wijze waarop fondsen geld verdelen over kunstenaars. Van stelselwijzigingen gaat een effect van wakker schudden uit. In mijn terminologie zou ik zeggen dat deze stelsel wijzigingen bijdragen aan meer of minder openbreken van locale sociale monopolies.

[46] Cf. Kempers (2000) en Doorman (2004)

Nederlandse samenleving wordt beter bedeeld dan in veel andere landen. Dit betekent dat de voorkeur in de Nederlandse politiek om via geldstromen vriend en vijand tevreden te houden tot gevolg heeft dat de inkomensverdeling in Nederland minder scheef is dan in de meeste andere Europese landen. Maar dit geldt niet voor de verdeling van respect in ons ooit door regenten geregeerde land. —Sociologen als Goran Therborn raken steeds meer geïnteresseerd in de verdeling van respect.[47]— Ik vermoed dat in landen als Engeland en Frankrijk, niettegenstaande of misschien wel mede vanwege hun aristocratische verleden, de verdeling van respect minder scheef is. In het relatief informele Nederland lopen we niet te koop met onze gevoelens van suprematie[48], maar het gedrag van de elite is wel relatief paternalistisch en men heeft weinig oog voor de cultuur van anderen (inclusief die van jongeren) en de eigen kwaliteiten daarvan. Vooral in het geval van jonge immigranten is dat niet zonder risico.

Tot slot: als we de televisie en openbare gelegenheden zoals die van de Coffee Company ook tot de straat rekenen, ligt het materiaal dat nodig is voor veel innovatief sociaal wetenschappelijke onderzoek op het gebied van kunst en cultuur letterlijk en figuurlijk op straat. Die straat wil nog wel eens ver af staan van de cultuurwetenschapper. Dat bedoel ik ook in figuurlijke zin. Er bestaat bij veel van deze wetenschappers een zekere angst voor de cultuur van de straat. Dat maakt het moeilijk om dit belangrijke materiaal onder ogen te zien.

_____

Literatuur

Abbing, H. (2002). *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts.* Amsterdam, Amsterdam University Press.

Abbing, H. and S. Kagan (2007). *Provisional title: Moving Art. Essays Combining Sociology and Economics of the Arts*. Fothcoming.

Alexander, V. D. (2003). *Sociology of the Arts, Exploring Fine and Popular Forms*. Malden etc, Blackwell Publishing.

Baudet, H. (1970). Over acceptatie van innovations. *Preadviezen van de vereniging van erkende reclame-adviseurs,*. Amsterdam**:** 202 p.

Becker, H. S. (1982). *Art Worlds.* Berkeley, University of California Press.

Becker, H. S. (1995). 'The Power of Inertia.' *Qualitative Sociology*(18): 301-9.

Bourdieu, P. (1979). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London, Routledge and Kegan Paul, 1986.

Broek, A. v., F. Huysman, et al. (2005). *Cultuurminnaars en Cultuurmijders*. Den Haag, Sociaal en Cultureel Planbureau.

CBS (1999). *Jaarboek Cultuur 1998/'99*. Voorburg / Heerlen, Centraal Bureau voor de Statistiek.

Coleman, K. (2004). A New Direction for the Sociology of Art.

[47] Therborn (2005) en Sennett (2003).

[48] Cf. Wouters (1998)

Doorman, M. (2004). *De Romantische Orde*. Amsterdam, Bert Bakker.

Doorman, M. (2004). *Kiekertak en Klotterbooke. gedachten over de canon.* Amsterdam, Vossiuspers.

Ganzeboom, H. B. G. (1989). *Cultuurdeelname in Nederland : een empirisch-theoretisch onderzoek naar determinanten van deelname aan culturele activiteiten*. Assen, Van Gorcum.

Janssen, S. (2005). 'Het Soortelijk Gewicht van Kunst in een Open Samenleving.' *Sociologie* **1**(3): 292-315.

Jokinen, K. and K. Saaristo (2005). *Rock Experiences and the Changes in Communal Relations*. 7th European Sociological Association Conference: Rethinking Inequality, Torun.

Kempers, B. (2000). 'De Macht van de Culturele Canon.' *Academische Boekengids*(24).

Kloet, j. d. (2005). 'Sonic Sturdiness: The Globalization of "Chinese" Rock and Pop.' *Critical Studies in Media Communication* **22**(4): 321-38.

Kolb, B. M. (2001). *The Effect of Generational Change on Classical music Concert Attendance and Orchestras' Responses in the UK and US*. London, Policy Studies Institute.

Loer, T. (2005). *Visitor's Course in the Museum*. 7th European Sociological Association Conference: Rethinking Inequality, Torun.

Nooy, W. d. (1996). 'De Kracht van Verandering: Onvoorziene Effecten van het Nieuwe Beeldende-Kunstbeleid.' *Boekmancahier* **8**(29): 321-8.

O'Hagan, J. (1998). *The State and The Arts. An Analysis of Key Economic Policy Issues in Europe and the United States*. Cheltenham, Edward Elgar.

Peterson, R. A. (1997). 'The Rise and Fall of Highbrow Snobbery as a Status Marker.' *Poetics* **25**: 75-92.

Peterson, R. A. and R. M. Kern (1996). 'Changing Highbrow Taste: from Snob to Omnivore.' *American Sociological Rewview* **61**: 900-7.

Pommer, E. and J.-J. Jonker (19994). *Profijt van de Overheid III. De Verdeling van Gebonden Overheidsuitgaven en -Inkomsten in 1999*. Den Haag, Sociaal en Cultureel Planbureau.

Post, J. (2006). *TM : tijdschrift over theater, muziek & dans / Stichting vakblad voor de podiumkunst*: Januari 2006.

Riesman, D. (1961). New Haven, Yale University Press.

Seabrook, J. (2000). *Nobrow. he Culture of Marketing - the Marketing of Culture*. Alfred A. Knopf, New York.

Sennett, R. (2003). *Respect. The Formation of Character in an Age of Inequality*. New York, Norton.

Smith, B. H. (1988). *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge Mas., Cambridge University Press.

Smithuijsen, C. (2001). *Een Verbazende Stilte. Klassieke Muziek Gedragsregels en Sociale Controle in de Concertzaal*. Amsterdam, Boekmanstudies.

Smolenaars, M. L. N. and C. e. W. Ministerie van Onderwijs (2002). *Cultuurbeleid in Nederland*. Den Haag, SDU.

Swaan, A. d. (1979). 'Uitgaansbeperking en Uitgaansangst. Over de Verschuiving van Bevelshuishouding naar Onderhandelingshuishouding.' *De Gids* **142**(8): 483-509.

Swaan, A. d. (1986). *Kwaliteit is Klasse. De Sociale Wording en Werking van het Cultureel Smaakverschil.* Amsterdam, Bert Bakker.

Swaan, A. d. (2000). 'Dyscivilization, Mass Extermination and the State.' *Theory, Culture and Society* **18**(2-3): 265-76.

Therborn, G. (2005). *Plenary Lecture*. 7th European Sociological Association Conference: Rethinking Inequality, Torun.

VSCD (2005). Podia 2004. Amsterdam, Vereniging van Schouwburg en Concertgebouiwdirecties.

Wilterdink, N. The sociogenesis of postmodernism.

Wilterdink, N. (1990). 'Cultuurspreiding en Milieu.' *Boekmancahier*(3).

Wouters, C. A. P. M. (1990). *Informalisering : veranderingen in de omgangsvormen sinds 1930, in het bijzonder in Nederland*.

Wouters, C. A. P. M. (1998). 'How Strange to Ourselves Are our Feelings of Superiority and Inferiority.' *Theory, Culture & Society* **15**(1): 131-50.

Wouters, C. A. P. M. (2004). *Sex and Manners : Female Emancipation in the West, 1890-2000*. London, Sage.

Wouters, C. A. P. M. (2006/7). 'Forthcoming Book.'