

7.067.2: 7.067.22: 73/76: 7/8

89-364

Nr. 50

"TOP"KUNST; CONCREET OF ABSTRACT?

Het begrip kwaliteit in de kunst.

Boekmansichting-Bibliotheek
Herengracht 415 - 1017 BP Amsterdam
Tel. 243739

WVC-literatuurrapport nr. 50

"TOP"KUNST; CONCREET OF ABSTRACT?

Het begrip kwaliteit in de kunst.

M.Th. Josephus Jitta-Geertsma

Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur

Hoofdafdeling Documentatie en Bibliotheek

Afdeling Literatuuronderzoek

Rijswijk, april 1989

De Afdeling Literatuuronderzoek ondersteunt de departementale beleidsvoorbereiding en -ontwikkeling. Daartoe analyseert en verwerkt zij - aan de hand van een concrete probleemstelling - literatuurgegevens uit binnen- en buitenland tot een beredeneerd rapport.

De opgenomen meningen en gegevens zijn voor rekening van de behandelde auteurs; voor zover beleidsimplicaties genoemd worden zijn deze uit de geraadpleegde literatuur gedistilleerd.

Literatuurrapporten (LR)

LR 89/50

Distributiecentrum

Overheidspublicaties (DOP)

Den Haag tel. 070-789527

Verkoopprijs f 7,50

Exemplaren van deze uitgave zijn uitsluitend te bestellen door vooruitbetaling op bankrekening ABN 51.88.27.666 of op giro 751 ten name van Distributiecentrum Overheidspublicaties, Postbus 20014, 2510 ES Den Haag, onder vermelding van een duidelijk afleveringsadres en ISBN-nummer 9034619168

INHOUD	Blz.
Samenvatting	
Verantwoording	6
1. Inleiding	8
2. De functie van kunst	10
2.1. Toppers, toen en nu	13
3. De 3 K's van de kunst	18
3.1. De rol van de kwaliteit	19
3.2. De rol van de kunstenaar	24
3.3. De rol van de koopwaarde	25
4. Waarde-oordelen en smaakverschillen	29
4.1. De legitimering van waarde-oordelen	29
4.2. Smaakverschillen	31
4.2.1. De kunstkenner	33
4.2.2. De niet-ingewijden	34
4.3. Het kunstbeleid	36
5. Conclusies en stellingen	42
Geraadpleegde literatuur	

SAMENVATTING

In deze literatuurstudie komen recente visies en stellingen over het begrip "topkunst" aan de orde.

Waardering van (top)kunstuitingen blijkt te variëren naar tijd en plaats; van constantie in de meningsvorming is zelden sprake.

Bij de beoordeling van kunstuitingen spelen vele factoren een rol; globaal zijn die terug te vinden in de begrippen "kwaliteit", "kunstenaar" en "koopwaarde".

Het begrip "kwaliteit" blijkt het moeilijkst te omschrijven. De belangrijkste kwaliteitseisen, in de literatuur genoemd, zijn: vakmanschap, originaliteit, tijdloosheid, potentiële overdracht van emoties en het esthetisch verantwoord zijn.

Ten aanzien van de "roem van de kunstenaar" zijn de meningen van de verschillende auteurs verdeeld. Het is namelijk niet duidelijk of kunstenaars altijd zuiver en alleen op grond van hun werk geprezen worden.

Het begrip "koopwaarde", ten slotte, wordt vaak verward met het begrip "kwaliteit". Kostbare kunst wordt dan automatisch "topkunst" genoemd.

Werd in het verleden de waarde van kunst vooral bepaald door het religieuze of ethische karakter, in de huidige tijd staat de esthetica voorop, en wordt de bepaling van wat topkunst is meer en meer vastgesteld door de zogenaamde smaakspecialisten.

Doordat de moderne kunst zich bovendien losgemaakt heeft van de voorkeuren (lees: smaak!) van het (grote) publiek, is er een kloof ontstaan tussen de topkunst en de zogenaamde populaire kunst.

Ondanks alle beleidsinspanningen is het tot nu toe niet gelukt, deze kloof te overbruggen, waardoor topkunst nog steeds met name genoten en gewaardeerd wordt door een kleine (elitaire) groep van "ingewijden".

Een aantal auteurs wijst op de mogelijkheid, dat kunst- en cultuurbezoek zich in grote mate onafhankelijk van het kunst- en cultuurbeleid ontwikkelt, en dat er maar één mechanisme is dat daarop werkelijk van invloed is, namelijk: de socialisatie in het ouderlijk gezin.

VERANTWOORDING

In 1939 stelde Boekman in zijn proefschrift vast dat "het in de wezen van een staat ligt, dat hij de culturele nationale rijkdommen bewaart, onderhoudt en ten bate doet strekken van het gehele volk.

Het is dit element van conservering en continuïteit, de staat eigen, dat hem een taak geeft ten aanzien van cultuur in welke vorm dan ook, van landschaps- en stedschoon niet minder dan van beeldende kunst" (Boekman 1974).

Dat de overheid kunst, als deel van het gemeenschappelijke culturele erfgoed, heeft te beschermen, is een stelling, welke thans zozeer gemeengoed is geworden, dat zij nauwelijks meer bewijs behoeft.

Maar er doen zich bij deze kunstconservering wel een aantal problemen voor, welke samen zijn te vatten als: "wat is kunst" en vooral "wat is goede kunst". Immers kunst wordt, net als ieder ander onderdeel van de begroting, tegen andere prioriteiten afgewogen.

Met het Kunstenplan 1988-1992 (Plan etc. 1987) is het begrip "topkunst" geïntroduceerd, daarbij doelend op de kwaliteitsverschillen in de kunst (Pennings 1988).

Doel van deze literatuurstudie is na te gaan in hoeverre het begrip "kwaliteit" hanteerbaar is ten aanzien van kunsten en vooral ook hoe het begrip momenteel in de pers wordt benaderd. Daarvoor zijn recente universitaire publicaties, enkele empirische onderzoeken alsook brochures, culturele tijdschriften, essays en eveneens culturele supplementen van een aantal dagbladen geraadpleegd.

Overigens is het opvallend dat vele stellingen en visies, die thans naar voren gebracht worden over de "kwalitatieve kunst", eigenlijk al in 1960 door A. Gehlen beschreven zijn in: "Zeit-Bilder"; Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt am Main.

De benodigde literatuur is afkomstig uit de volgende bibliotheken:

- Boekmanstichting;
- Open Universiteit Heerlen;
- Zeeuwse bibliotheek Middelburg;
- Stadsbibliotheek Deventer;
- Openbare bibliotheek Den Haag;

- Rijksuniversiteit Groningen;
- Rijksuniversiteit Utrecht;
- Erasmusuniversiteit Rotterdam;
- Koninklijke Bibliotheek;
- Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur.

Het zoeken naar de benodigde literatuur werd per 10 januari 1989 beëindigd.

1. INLEIDING

Wat is kunst?

In 1872 schreef Nietzsche dat kunst geen verschijnsel op zich is, maar een gebeuren dat direct verband houdt met de beschaving als geheel, een verwerking van haar meest actuele vragen en problemen (Nietzsche, vertaling Vuyk 1987). Kunst staat dus in directe relatie met cultuur. Cultuur is, in de ruimste zin van het woord, alles wat door mensenhand gemaakt is (Bergh 1986; Mooij 1981). Alle menselijke ingrepen en toevoegingen van of aan de natuur zijn dan ook tot de cultuur te rekenen; van huizenbouw, kleding, het rooien van bossen en het vangen van vissen, tot en met alle sociale instituten en geestelijke activiteiten (kunst, wetenschap en godsdienst).

Een begrip dat zoveel lading moet dekken, verliest eigenlijk iedere betekenis. Maar ook wanneer het begrip cultuur teruggebracht wordt tot die activiteiten, waarmee de mens in de loop der tijd zin en betekenis aan zijn bestaan heeft trachten te geven, blijft het een verzamelnaam voor zeer uiteenlopende zaken zoals bijvoorbeeld opera's van Mozart, het midwinterblazen, de piramiden, de streekroman (Bergh 1986).

Zonder publiek bevindt de culturele sector zich in een steriel isolement.

Dat is het duidelijkst waarneembaar bij de podiumkunsten. Het begrip "podium" impliceert nu eenmaal een zaal die zo goed mogelijk gevuld is met kijkers en luisteraars. Voor de beeldende kunsten, de architectuur en de musea geldt in het beginsel hetzelfde. Kunst, cultuur en publiek zijn dus fenomenen, die alleen in hun onderlinge relaties kunnen bestaan.

Kunst zonder publiek is geen kunst, kunstpubliek zonder kunst heeft geen reden tot bestaan en een kunstwerk dat niet verschijnt is dus geen kunstwerk (Vreede 1982; Reyden e.a. 1988).

Binnen de vijf verschillende kunstvormen* blijkt er echter kunst en Kunst te bestaan. Kunst wordt wel verward met schoonheid. In dat geval wordt een fraai geschikte vaas met bloemen of een mooi gebruiksvoorwerp ook Kunst genoemd (Fuchs 1985). Maar kunst kan niet gedefinieerd worden op de manier waarop het ware, het goede en het schone worden gedefinieerd.

* Beeldende kunst en bouwkunst; film; letteren; muziek; theater.

Kunst is geen metafysisch begrip, maar een sociaal verschijnsel, een groepsgebeuren. Kunst kan echter ook gezien worden als een discriminerende factor of als een modeverschijnsel (Tegenbosch 1987).

Kunst wordt eveneens wel verward met vrijetijdsbesteding. Maar zoals Komrij (1980) stelt: "kunstenaars maken geen kunst omdat ze zich vervelen".

Tijdens de Nationale Unesco Commissie-dagen in mei 1982 werd de volgende definitie, die betrekking heeft op alle scheppende kunstenaars en auteurs, overgenomen van de Algemene Conferentie van Unesco (1980): "Onder "kunstenaar" wordt verstaan een ieder, die kunstwerken scheidt, herscheidt of vertolkt, die het scheppen van kunstwerken als een wezenlijk deel van zijn leven beschouwt, die op deze wijze bijdraagt tot de ontwikkeling van kunst en cultuur en die erkenning vindt of erkenning vraagt als kunstenaar, ongeacht of hij door enige vorm van dienstverband of samenwerkingsrelatie is gebonden" (Vreede 1982).

In de volgende hoofdstukken zullen een aantal criteria op een rij worden gezet, waardoor het begrip kunst en met name het recente begrip "top"kunst, zo dicht mogelijk benaderd kan worden. Het bijeenbrengen van deze criteria vormt het leeuwendeel van de beantwoording van de vraag in hoeverre het mogelijk is het kwaliteitselement in de kunst te hanteren. In het laatste hoofdstuk zijn een aantal stellingen, zoals ze uit de geraadpleegde literatuur naar voren zijn gekomen, op een rij gezet.

2. DE FUNCTIE VAN KUNST

Denkend aan het begrip kwaliteit zou gesteld kunnen worden dat daaraan voldaan wordt indien de kunstuiting beantwoordt aan zijn functie. Er wordt echter over eventuele mogelijke functies van kunst heel verschillend gedacht.

Van huis uit is alle kunst religieus. Zij was altijd gelieerd aan vormen van eredienst en had als zodanig een taak te vervullen (Anker 1984). Later werd die functie uitgebreid ter meerdere glorie van geestelijke en wereldlijke leiders. Aanvankelijk legden kunstenaars slechts de roem van koningen, vorsten en pausen vast; maar door hun vriendschappen met de opdrachtgevers werden zij zelf ook beroemd en kregen "naam" (Gerards e.a. 1977; Swaan 1985).

In de loop der tijd nam naast de burgerlijke en kerkelijke overheden, het particuliere mecenaat een steeds voorname plaats in (Baarle 1982; Oosterbaan Martinius 1985; Kempers 1987). De kunst bleef echter als zodanig gebonden en had tot doel de macht, roem en "goedheid" van haar opdrachtgevers weer te geven.

De verzelfstandiging van kunsten en letteren kwam pas op gang met de opkomst van het burgerpubliek, dat zich geen lijfdichters of huisorkesten kon permitteren, maar schilders, musici en schrijvers in leven hield met losse opdrachten en afzonderlijke aankopen. Er ontstond een min of meer vrije markt voor schilderijen en boeken, toneel en muziekuitvoeringen, en de kunstenaars opereerden daarop als zelfstandige ondernemers (Swaan 1985; Kempers 1987). Daarbij was het, voor een goede afzet, belangrijk dat de kunst vooral moralistisch van aard was (Gerards e.a. 1977).

Wat particuliere burgers kochten van bijvoorbeeld schilders als Vermeer, De Hoogh en Steen speelde zich af op de vrije markt. Het waren ambachtslieden, die hun schilderijen, de smaak van het publiek welgevallig, ter koop aanboden.

Met betrekking tot hun levensonderhoud lag het voor de hand, dat zij zich in hun ambacht specialiseerden. Zo legde Van Goyen zich toe op het vervaardigen van landschappen, bracht Jan Steen scenes uit het dagelijks leven in kaart, schilderde Vermeer interieurs.

Wat in opdracht werd vervaardigd (koopmans- en groepsportretten zoals bijvoorbeeld de Staalmeesters, de Nachtwacht etc.) was typerend voor ons land, uitzonderlijk in de Westeuropese kunst (Baarle 1982).

Het marktmechanisme heeft in tegenstelling tot wat wel wordt gedacht, namelijk eenvormigheid en massaproductie, eerder de verscheidenheid gestimuleerd, doordat kunstenaars, die naast hun gevestigde vakbroeders een plaats wilden veroveren, een eigen publiek probeerden te trekken met nieuwe genres en nieuwe vormen: de strategie van de productdifferentiatie, die ten slotte aan het eind van de 19e eeuw leidde tot een reeks ingrijpende vernieuwingen, doorgevoerd door groepen van min of meer verwante kunstenaars (Schoolvorming) (Swaan 1985; Gerards e.a. 1977; Ellenbroek 1988). Hierdoor werden ook de opdrachtsfeer en de typische doelgroepgerichte genres van minder betekenis.

Met het ontstaan van deze zogenaamde autonome kunst is dus een splitsing ontstaan tussen vrije kunst en gebonden kunst. En daardoor kwam er in wezen ook een scheiding tussen "nutteloos" en "nuttig" (Vreede 1982).

Toch is er nog lang (tot op de huidige dag) over het "nut" van de kunst nagedacht. Moest in de 16e en 17e eeuw kunst vooral moraliserend (om de eigen individuele deugdzaamheid te bevestigen) zijn, in de tweede helft van de 19e eeuw kwam een stroming op gang, die ervan uitging dat kunst een volksopvoedende taak had, dus gezien moest worden als onderdeel van het dagelijkse leven en daarom toegankelijk behoorde te zijn voor brede lagen van de bevolking. Daarbij werd het begrip kunst meer geïnterpreteerd in de richting van de toegepaste kunst in plaats van kunst pur sang. Kunst kreeg daardoor opnieuw een (soort) "nuttige" functie.

Tot ver in de 20ste eeuw heeft deze gedachte een belangrijke rol gespeeld en is in het kunstbeleid vooral de functie van het creatieve element (bijvoorbeeld in het vormingswerk) benadrukt (Komrij 1980; Kamp 1988).

Tegenwoordig wordt kunst ook op een andere manier benaderd.

De Vreede (1982) benadrukt dat het "aardige en opwindende van kunst is dat het absoluut nutteloos is". Anker (1984) noemt kunst een illusie, te vergelijken met een droom.

En de socioloog, etnoloog en kunstenaar Boltanski stelt, dat elke kunstuiting een mystiek symbool, een fetisj, een ritueel voorwerp is, waarvan onbekend is waarvoor het dient (Depondt 1988 I; Vermeulen 1988).

De enige mogelijke functie van kunst is, volgens Van Baarle (1982), dat men zich, zich bezig houdend met kunst, rekenschap geeft van het begrip kwaliteit.

Ofwel: mensen worden, doordat kunst aan artistieke verbonden is, voor zichzelf gedwongen een oordeel te vormen (wel mooi - niet mooi etc.). Deze manier van bepalen wat aanspreekt of niet, wat kwaliteit inhoudt of niet, stelt mensen in staat, keuzen te maken. Dit afwegingsproces, waarin kwaliteitseisen aan "objecten" worden gesteld, en waarin vooral de kritische zin wordt geschraagd, verwijst indirect ook naar een veel algemener kwaliteitsbesef.

Kunstkunst versus gunstkunst

De schoolvorming en de technische perfectionering, die met de vernieuwingen in de 19e eeuw samenhangen, droegen ertoe bij, dat kunstenaars zich meer en meer gingen oriënteren op elkaars werk, dat zij vaker specifiek artistieke maatstaven gingen hanteren en zich vooral intrinsieke artistieke problemen stelden. "l'Art pour l'art" is dan ook vooral kunst van kunstenaars voor kunstenaars. Er ontstond kunstkunst in de plaats van gunstkunst (Swaan 1985), waarbij de kunstenaar zich oriënteerde op de voorkeuren van aanzienlijke beschermheren.

Naarmate deze professionele oriëntatie zich onder kunstenaars verbreidde werden hun producten ook moeilijker te begrijpen voor buitenstaanders, tot dat tegen het einde van de 19e eeuw kunstvormen opkwamen, die toen alleen nog voor ingewijden doorgrondelijk waren: voor de kunstenaars zelf en voor een kleine kring van liefhebbers, die hun ontwikkelingen van nabij volgden. Op hun beurt begonnen die kunstkenner van hun belangstelling hun beroep te maken en opnieuw voltrokken zich processen van beroepsvorming, nu niet in, maar rond de kunsten; men kon een dagtaak, een broodwinning en een loopbaan hebben aan het vak van recensent, conservator, intendant of galeriehouder (Swaan 1985; Kempers 1987).

In de tweede helft van de 20ste eeuw werden deze beroepen tot academische professies, waarvoor een universitaire studie in de kunstgeschiedenis, musicologie of dramaturgie een vereiste was geworden. De standaarden in deze kring van ingewijden en die van de rest van het min of meer geïnteresseerde publiek gingen steeds verder uit elkaar lopen, zoals dat ook gebeurde tussen andere professionele beroepen en het lekenpubliek (Swaan 1985; Bot 1988).

Hoewel kunst nog steeds vooral het troetelkind van een kleine groep is, is er toch een tendens dat de belangstelling, vooral voor wat betreft de beeldende kunsten, iets toeneemt. Zo groeide het aantal bezoeken aan de Nederlandse musea in de periode van 1970-1988 van 7,7 miljoen naar 20 miljoen (Bruinsma e.a. 1988; Detiger 1988 II).

De vermeerderde interesse voor kunst blijkt ook uit het stijgende aantal kunstgaleries (Van Houts 1988; Eekelen 1988), de strengere eisen door kunstleners gesteld aan de te lenen kunst (Kuipers 1988) en uit de toename van kunstsporing door het bedrijfsleven (Vuyk 1988; Brink 1988; Botman 1988). (Zie ook literatuurrapport 36: Kunstsporing, ofwel het moderne mecenaat). Het is echter onduidelijk in hoeverre het hier nu om een werkelijke toename van het aantal kunstliefhebbers gaat, dan wel of er (ook) sprake is van een verhoogde interesse van de oorspronkelijke groep liefhebbers (Detiger 1988 II; Ganzeboom 1984 II).

2.1. TOPPERS, TOEN EN NU

Hoe groter de verbeeldingskracht van een kunstwerk, des te diepgaander stelt het ons in staat, de wijze waarop de kunstenaar het zichtbare ervaart, te delen. Zodra echter een afbeelding als een kunstwerk wordt gepresenteerd, wordt de manier waarop mensen er naar kijken beïnvloed door een hele reeks aangeleerde vooronderstellingen ten aanzien van kunst zoals:

- schoonheid;
- waarheid;
- genialiteit;
- vorm;
- status;
- smaak etc. (Berger e.a. 1982).

Veel van deze vooronderstellingen komen niet langer overeen met de hedendaagse leefwereld. Deze bestaat uit meer dan alleen zuivere, objectieve feiten; zij omvat ook het bewustzijn. Niet in overeenstemming met het heden, verduisteren deze vooronderstellingen het verleden. Zij mystificeren eerder dan dat zij verhelderen.

Echter culturele mystificatie van het verleden betekent een verlies: kunstwerken komen onnodig ver van ons af te staan.

Wij zien de kunst van het verleden tegenwoordig zoals niemand die vroeger zag. Doordat we vanuit deze tijd (met onze kennis van nu) tegen een wereld van toen aankijken, nemen we haar zonder meer op een andere manier waar (Berger e.a. 1982; Mooij 1987).

Toppers van toen

Van de 17de tot de 19de eeuw stond vooral de klassieke, anecdotisch verhalende kunst centraal (Berger e.a. 1972, Verstockt 1986).

In de schilderkunst betekende dit dat het historische of mythologische schilderij het hoogste prestige had.

Een schilderij met Griekse of klassieke figuren werd bij voorbaat hoger gewaardeerd dan een stilleven, een portret of een landschap. Dit is terug te voeren op een zekere morele waarde, die aan de studie van de klassieken werd toegekend. Naast poëzie, logica en filosofie boden de klassieken een systeem van omgangsvormen. Zij boden voorbeelden hoe de grote ogenblikken van het leven: heldendaden, macht, hartstocht, heldendood etc. geleefd moesten worden, of er op z'n minst zouden moeten uitzien (Berger e.a. 1974; Kempers 1987).

Het zogenaamde "genrestuk", de afbeelding van de "lagere stand" werd beschouwd als precies het tegenovergestelde van de mythologische schilderijen. Het was ordinair in plaats van nobel.

Doel van dit soort schilderijen is: aan te tonen dat een deugdzaam leven met sociaal en financieel succes wordt beloond. Op die manier werd voor degene, die zich deze schilderijen, die betrekkelijk goedkoop waren, aanschafte, diens eigen deugdzaamheid bevestigd. Populair waren deze schilderijen vooral bij de nieuw opkomende bourgeoisie.

Landschappen hadden geen moraliserende achtergrond en waren minder populair.

Veel vernieuwingen in de schilderkunst beginnen daarom bij de landschapsschilders, zij waren immers minder commercieel gebonden en konden dus makkelijker experimenteren (Berger e.a. 1982).

Van de vele honderdduizenden schilderijen, die ooit gemaakt zijn, is een groot deel verloren gegaan.

Van het deel dat over is, wordt maar een klein deel serieus als schone kunst beschouwd en een nog kleiner deel daarvan bestaat uit schilderijen, die als "meesterwerk" te boek staan (Berger e.a. 1974; Gerards e.a. 1977). Veel van deze meesterwerken werden echter in de tijd toen zij gemaakt werden, helemaal niet als zodanig beschouwd, en omgekeerd zijn meesterwerken van toen nu naar de depots van de musea verhuisd (Brink 1988; Kempers 1987; Boekman 1974; Hendrickx 1987; Kassies 1983).

Hoezeer de tijd een rol speelt bij de beoordeling van toppers van toen blijkt ook uit het volgende. In 1863 werden tijdens de "Tentoonstelling van levende Meesters" vier gouden stedelijke medailles van 's-Gravenhage toegekend aan de kunstenaars: T.S. Gool, J.F. van Deventer, M.A. van Trigt en G.J. van Sande Bakhuyzen. Tot een voordracht voor aankoop van schilderijen van rijkswege kwam het echter niet: ... "De jury heeft gemeend de minister te moeten antwoorden dat volgens zijn gevoelen, geene schilderijen dezer tentoonstelling, ook onder de reeds verkochte, door hem voor 't genoemde doel konden worden aanbevolen".

Een scherpe reactie volgde in de vorm van een boze protestbrief opgesteld en ondertekend door maar liefst 165 kunstenaars (Hendrickx 1987).

In hoeverre de problemen uit 1863 ook nu nog een rol spelen bij de beoordeling van kunst uit die periode is moeilijk te achterhalen. Wel is het een feit dat tot voor kort schilderstukken van bijvoorbeeld Schelfhout, Springer, Leickert en vele andere beschouwd werden als kitscherige kunst. Zeker ook internationaal komt men er nu achter dat dit soort denigrerende opvattingen op onbegrip en onzin berusten (Hendrickx 1987; Tilborgh e.a. 1986; Schaaf 1987).

Ook binnen andere kunstsectoren vinden dergelijke herwaarderingen plaats.

Het blijkt namelijk dat met het verstrijken van de tijd deskundigen (maar ook veel leken) op de verschillende deelgebieden van de culturele ontwikkeling het vlugger eens worden over de vraag wat als werkelijke Kunst te beschouwen is en wat niet, en dat ongeacht de eventuele persoonlijke voorkeuren en subjectieve smaak. Blijkbaar zijn in de verschillende kunstvormen zekere gemeenschappelijke waarden ingebouwd, die zo'n eenstemmigheid mogelijk maken. De vraag "was werk X een hoogst belangrijke bijdrage tot de ontwikkeling van de kunstsector D" leidt heel vaak op den duur tot een algemeen aanvaard antwoord.

Helaas geldt dit alleen op het oordelen achteraf (Mooij 1981).

Toppers van nu

Diende in het verleden de kunst de werkelijkheid zo dicht mogelijk te benaderen, met de komst van de fotografie (en film) als belangrijkste visuele weergave, is deze noodzaak verdwenen. De weg kwam vrij voor impressionisme, kubisme en experimentele kunst (Berger e.a. 1982; Kempers 1987).

Binnen alle kunstvormen deed zich een ontwikkeling voor van concreet naar abstract. Niet altijd kunnen deze vernieuwende genres meteen op erkenning van het publiek rekenen. Maar dat probleem deed zich, zoals hiervoor beschreven, ook al in vorige eeuwen voor. Maar was het tot het begin van deze eeuw vaak nog alleen een kwestie van mooi of niet mooi, bij de moderne kunsten doet zich ook vaak het probleem van het niet "kunnen begrijpen" voor (Bourdieu 1984; Anker 1984; Kuypers 1988; Ellenbroek 1988).

Vooraf het theater en met name de dans, heeft in deze een moeilijke strijd te leveren (Verstockt 1986; Kuypers 1988). Meer nog dan andere kunstuitingen blijkt de dans door zijn aard dichter betrokken bij de mens, bij het menselijk lichaam, in de figuur van de danser. Menselijke gevoelens, die door de danser vertolkt worden, komen zeer realistisch en direct over en grijpen de toeschouwer rechtstreeks aan, sterker dan wanneer die gevoelens worden geuit op een doek of in een gedicht, waar ze wel kunnen aangrijpen, maar door de andere verschijningsvorm minder schokken. Hetzelfde geldt voor de abstracte dans, die "schokt" wegens het inhoudelijk ontbreken van enige menselijke gevoelens en waar de toeschouwer de schoonheid van de bewegingen in de ruimte tot zich moet laten doordringen en deze als het ware zelf in emotie moet omzetten.

Hier speelt psyche een indringende rol, omdat het gebruikt medium, het instrument, een menselijk lichaam is, waar andere handelingen van worden verwacht (Verstockt 1986).

Overigens is er de laatste tijd een kentering naar weer meer klassieke, concrete vormen van kunst. Er wordt getracht binnen de traditie met nieuwe dingen te komen. In de Verenigde Staten (New York is sinds de Tweede Wereldoorlog het epicentrum van de kunst (Fuchs 1985) is de conceptuele kunst in zijn pure vorm al een zachte dood gestorven (Koetsier 1986).

3. DE 3 K'S VAN DE KUNST

Zoals al in het vorige hoofdstuk beschreven, blijken artistieke stromingen aan tijd en ruimte gebonden. Daarnaast kent elke periode zo zijn eigen ontvankelijkheid en waardering van kunst. Voor bepaalde uitingen van kunst kan een periode van waardering langer of korter zijn; van een stabiele grootheid is echter zelden sprake. Bij de vraag, welke factoren een rol kunnen spelen bij de classificatie "top"kunst, worden soms tegenstrijdige zaken genoemd zoals:

- het moet mooi zijn;
- het moet iets uitdrukken;
- het moet schokken;
- het moet algemeen gewaardeerd worden;
- het moet niet algemeen gewaardeerd worden;
- het moet beroemd zijn;
- het moet kostbaar zijn;
- de kunstenaar moet bekend zijn;
- het moet vakmanschap zijn;
- het moet spontaan zijn, etc. etc. (Keysers e.a. 1977).

Samengevat zijn al deze aanduidingen terug te brengen tot de begrippen "kwaliteit", "kunstenaar" en "koopwaarde". De waarde van een kunstwerk zou eigenlijk alleen bepaald moeten worden door de artistieke kwaliteit, maar in de praktijk blijkt voornamelijk de rol van de kunstenaar en, zij het in mindere mate, de koopwaarde een rol te spelen (Kuypers 1988; Galjaard e.a. 1984).

Zo blijkt volgens Galjaard e.a. (1984) de beoordeling van "top"kunst vooral te geschieden door:

- de door de kunstenaar genoten opleidingen (liefst ook in het buitenland en met beroemde leermeesters);
- de mate van exposities en vooral de steden en galeries, waar eerder geëxposeerd werd (beroemde galeries);
- de medailles en andere prijzen, die verkregen werden;
- de kritieken (positieve kritieken door toonaangevende critici);
- de bekendheid van de kunstenaar (veel over gepubliceerd etc.);
- bedragen, die de kunstwerken opbrengen.

Dat het begrip "kwaliteit" als bijzondere eigenschap nauwelijks of niet wordt gehanteerd komt niet alleen doordat kwaliteitsoordelen veelal tijd- en normgebonden blijken te zijn. Een aantal auteurs (Fuchs 1985; Bergh 1986; Komrij 1980; Kempers 1987) wijst erop dat de idee, dat er enorm verschil in waarde tussen de dingen kan bestaan, niet zonder meer in onze cultuur wordt geaccepteerd. Alleen in besloten kring kan (en mag) daarover worden gepraat. Immers als er over kwaliteit wordt gesproken, dan gaat het over het weinige en ongelijke; in de omringende maatschappij spreekt iedereen echter over het vele dat gelijk is of gelijk moet worden. Het woord "kwaliteit" is in die zin een elitair begrip, dat iemand een (onverdiende) voorsprong geeft en daarom beledigend is voor de achtergestelden.

Van der Bergh (1986) onderscheidt drie complexen van oorzaken die ten grondslag liggen aan de schroom om kwaliteitsverschillen te erkennen en hiërarchieën in culturele verschijnsels aan te wijzen, namelijk maatschappelijke, waarde-theoretische en wetenschappelijke ontwikkelingen.

Het voert te ver in het kader van dit literatuuronderzoek daar verder op in te gaan. Verwezen kan worden naar genoemde publicatie.

De enige mogelijkheid om deze schroom te doorbreken is openlijk een programatisch, eventueel ideologisch standpunt innemen. Het is echter onzeker of de maatschappij, die dit moet ondersteunen, of de "kunstwereld", die het volgens de maatschappelijke normen op een brede manier moet zien, dat zal toelaten (Fuchs 1985).

3.1. DE ROL VAN DE KWALITEIT

Zoals hiervoor gesteld, zijn in het verleden zowel de politiek als het artistieke openbare leven er klaarblijkelijk niet op uitgeweest om voor kunst, voor zover mogelijk, waardencriteria aan te leggen. Pas de laatste paar jaren wordt in beleidsnota's de begrippen "kwaliteit" en "topkunst" gehanteerd, hoewel deze begrippen niet verder worden uitgewerkt (Plan etc. 1987; Kwaliteit etc. 1988).

Hoe groot de schroom ten aanzien van het begrip "kwaliteit" is (geweest), blijkt ook uit het feit dat er maar weinig publicaties zijn met mogelijke kwaliteitscriteria.

En als het al aan de orde komt, dan is het meestal slechts één enkel aspect, en wordt het opstellen van een soort "checklist" vermeden.

Alleen Anker (1984) noemt in het artikel "Kunst als troost" een aantal criteria, waaraan kwalitatieve kunst zou moeten voldoen, en in Kunstschrift nr. 5 (1988) van Openbaar Kunstbezit worden een aantal vergelijkbare kunstwerken met elkaar vergeleken en beoordeeld (Vergelijkingen etc. 1988).

De in de literatuur genoemde kwaliteitseisen zijn globaal samen te vatten in:

- vakmanschap;
- originaliteit;
- tijdloosheid;
- overdraagbaarheid van emoties;
- esthetisch verantwoord zijn.

Vakmanschap

Over het criterium "vakmanschap" wordt in de literatuur zeer wisselend geoordeeld. In het interview met de kunstschilder Cornelis le Mair (Detiger 1988 I) wordt "vakmanschap" sterk benadrukt, evenals in de publicatie van Koetsier (1986).

Andere auteurs stellen echter, dat kwaliteit in de kunst nooit als een technische kwaliteit omschreven mag worden (Galjaard 1984; Gerbrands 1982; Vermeijden 1988; Depondt 1988 I), in die zin, dat het bij een kunstwerk in de eerste plaats om ontroering (emotie-overdracht) dient te gaan. Volgens Boltanski (Vermeijden 1988) is kunstenaarschap net als dichterschap niet te leren en in stand te houden, maar is het een "goddelijke genade".

Originaliteit

Een ander gehanteerd criteria is "originaliteit". Een kunstwerk moet origineel en uniek zijn in die zin, dat het geschapen is uit de behoefte van de kunstenaar om het te maken (Galjaard 1984). Daarbij dient echter wel een aantekening gemaakt te worden.

Immers interpretatie, vertolking, is een begrip dat in de podiumkunsten (bijvoorbeeld muziek, dans) een belangrijke rol speelt.

Zo is elke uitvoering van een bestaand muziekstuk in zekere zin een herhaling, maar de musicus geeft zijn eigen visie op de oorspronkelijke compositie, hij interpreteert (Vries e.a. 1979).

In de beeldende kunst en in de letteren wordt, anders dan in de podiumkunsten, de herhaling veelal als tweederangs beschouwd. Zo wordt het kopiëren van of graveren naar bestaande schilderwerken als "zuiver ambachtelijk" beschouwd, met dien verstande, dat er weliswaar sprake is van vaardigheid, maar niet van creativiteit.

Epigonisme (navolging), imitatie (nadoen) of plagiaat (vervalsing) zijn negatieve termen, die worden gebruikt als de kunstenaar niets eigens toevoegt, of zelfs vervalst (Vries e.a. 1979; Galjaard 1984).

Andere auteurs wijzen erop, dat er in de loop der tijden door de grootste kunstenaars gekopieerd, geïnterpreteerd en geciteerd is, echter zonder dat er sprake was van slaafse navolging of gebrek aan vindingrijkheid: in alle gevallen is er iets toegevoegd, gewijzigd. Het resultaat is dan ook vergelijkbaar met de vertolking van bijvoorbeeld een muziekstuk (Vries e.a. 1979; Detiger 1988 I).

Tijdloosheid

Hoewel nieuwe kunstwerken altijd polemiseren met voortbrengers binnen het eigen genre van dat moment, is het merkwaardig, dat het "nieuwe" dat ze vertegenwoordigen door de jaren heen van kracht blijft. Anker (1984) illustreert dit aan de hand van de romans van Bordewijk en gedichten van Achterberg, die veertig jaar na dato nog steeds overtuigend overbrengen, hoe bizar ze bij hun verschijnen geweest moeten zijn. Juist hierin ligt, volgens Anker, het wezenlijke verschil tussen kunst en cultuurindustrie. Het onregelde karakter van de eerste blijft van kracht, terwijl de laatste gewoon door kan gaan met de eindeloze herhaling van wat bekend is.

Fens (1988) benadrukt het begrip tijdloosheid door te stellen, dat sommige kunstwerken (in zijn voorbeeld Gorters Mei) steeds nieuwe generaties kunnen boeien. De emoties, gedachten, zin blijven behouden, al zal de aard daarvan verschillen per beschouwer, per tijd en vooral per generatie.

Overdraagbaarheid van emoties

Cultuurobjecten kunnen dus beschouwd worden als bronnen van meer of minder complexe informatie. Deze informatie kan worden opgedeeld in een formeel en een semantisch deel: vorm en betekenis (Ganzeboom 1984 I; Verstockt 1986). Bij een schilderij bijvoorbeeld is de formele informatie visueel en bestaat uit concrete menging van vormen en kleuren, die op het doek (of paneel) aanwezig zijn. Men kan deze als elementaire stimuli beschouwen en de gekwalificeerde informatie-esthetica daarop loslaten. Maar een schilderij heeft meer te bieden dan deze visueel verwerkte informatie. Bij niet-abstracte schilderijen is er een voorstelling, die men kan ontdekken, herkennen en benoemen. Per kunstvorm zijn er verschillende manieren waarop informatie wordt geboden. Zo kan voor proza verondersteld worden dat de geboden informatie vooral semantisch is en grotendeels aan het cultuurobject zelf ontleend kan worden. Men kan veel over proza te weten komen via de betekenis van de tekst zelf. Deze heeft geen abstracte inhoud maar vertelt een concreet verhaal. Maar er is meer: er zijn bijzondere betekenissen. Van alle culturele uitingen kan dan ook worden aangenomen dat zij een bron van eindeloze informatie vormen, die op verschillende niveaus wordt aangeboden, respectievelijk te ontdekken is. Wat er precies wordt aangeboden of valt te ontdekken is echter niet uitputtend op te sommen, noch uitsluitend te categoriseren. Alle culturele uitingen kunnen daarom als relatief complexe stimuli beschouwd worden (Ganzeboom 1984 I).

- Kunst kan daarbij sterke emoties oproepen. Volgens Anker (1984) bepaalt het beeld, dat het kunstwerk oproept, de primaire ervaring, die onmiddellijk verbonden is met de mytische, religieuze laag in het bewustzijn. Door het beeld vindt een communicatie plaats, die primitieve bewustzijnsinhouden betreft: angst, spanning, opluchting, ontroering, heimwee en verlangen zonder object.

Anker veronderstelt, dat hierop wordt bedoeld als men het heeft over het ritme van een voorstelling, van een roman, zelfs van een schilderij; de opeenvolging namelijk waarin de primitiva worden gepresenteerd en hun verhoudingen tot elkaar.

In tegenstelling tot dromen brengt het eenheidscheppend principe in het kunstwerk nog een dimensie aan, die aan de primaire ervaring een diepere zin verleent, maar nog steeds betreft het hier een stadium van receptie, dat aan het werkelijke begrip vooraf gaat. Boltanski vat dit samen door te stellen, dat elk kunstwerk vragen oproept, maar die tegelijkertijd ook beantwoordt (Depondt 1988 I).

Het begrijpen van kunst komt op de tweede plaats en is bij louter abstracte kunsten bijzonder moeilijk verbaliseerbaar.

Zelfs het literaire kunstwerk moet, zoals hiervoor al gesteld, na primaire receptie nog tot begrip gevoerd worden. Uit de aard van zijn semantische karakter lijkt het weliswaar meer aanknopingspunten te bieden, maar uiteindelijk is ook een literaire werk een beeld, een symbool, dat vertaling behoeft. Dat dit bij de ene auteur sneller gaat dan bij de andere is een kwestie van complexiteit (Verloren van Themaat 1982; Anker 1984). Volgens Anker (1984) geldt: hoe complexer een kunstwerk is, des te mooier.

Ook andere auteurs benadrukken dat (top)kunst niet (altijd) makkelijk te begrijpen is (Reyden e.a. 1988; Fens 1988; Keyzers e.a. 1977), doordat zij een aantasting kan zijn van de logica en werkelijkheid, zoals die in de dagelijkse gang van zaken wordt ervaren.

Kunst heeft ook niet tot taak het evenwicht en de gelijkmatigheid te bewaken. Als zij de moeite waard is, verstoort zij de status quo en gaat zij voorbij aan de plaats, die zij in het maatschappelijk bestel krijgt toegewezen (Kuypers 1988), of zoals Boltanski het uitdrukt: "De kunst walst over je heen" (Vermeijden 1988).

Hoezeer de verbeelding een rol speelt bij de beoordeling blijkt bijvoorbeeld uit de muziek van Bach. Immers Bach's manifeste christelijke intenties worden door zijn muziek ver overstegen, en het luisteren naar en genieten van deze muziek is dan ook beslist niet alleen voorbehouden aan christenen (Anker 1984).

Esthetisch verantwoord

Ten slotte wordt in een aantal publicaties benadrukt, dat kunst esthetisch verantwoord behoort te zijn.

Daarbij wordt onderscheid gemaakt tussen twee componenten: de artistieke creatie (kunstenaar) en de artistieke perceptie (publiek); beide berusten op een gelijkaardig patroon. Dit patroon bestaat in het "constitueren van belevenissen" op een manier, die voor beide partijen een onverbreekbare band inhoudt tussen productie en perceptie.

Voor de kunstenaar is het kunstwerk vóór alles een belevenis, bedoeld voor-een-ander, waarvan de productie dan ook voortdurend wordt geleid door de voorstelling van het beleefde effect op een waarnemer. Voor de waarnemer, van zijn kant, is het kunstwerk als een belevenis bedoeld, door-een-ander, zodat ook voor hem het gepercipieerde onmiddellijk doorverwijst naar de productie en de artistieke intentie. Dit zou onder meer verklaren, waarom er zo'n wezenlijk verschil is, niet alleen in de beoordeling maar ook reeds in de waarneming tussen een gesigneerd non-figuratief beitelwerk en een in alle opzichten identiek, maar door de natuur geproduceerd rotsblok.

Analoge overwegingen kunnen misschien ook een verschil verklaren (voor wie dat wenst) tussen het toilet in de badkamer, dat wel een "productie" is, maar geen productie-gericht-op-perceptie, en het beroemde toilet van Marchel Duchamp, dat door de kunstenaar voorzien van de titel "Fountain" ter perceptie naar het museum werd gebracht (Martelaere 1987). Hetzelfde geldt in zekere zin ook voor de projecten met foto's en kleding van kinderen uit de laatste wereldoorlog van Boltanski (Depondt 1988 I).

- Van der Reyden e.a. (1988) en Galjaard (1984) wijzen er daarbij nog op dat een componist, schilder, beeldhouwer of auteur bij het creëren van een kunstwerk echter alleen zijn eigen maatstaven en criteria mag laten gelden. Elke concessie aan de smaak en verlangens van het publiek zouden afbreuk doen aan de authentieke kwaliteit van het kunstwerk.

Namen als "goed van lijn" en "mooi van kleur" gelden niet meer als hoofddoel op zich. Het enige echte waarde-oordeel is, dat het kunstwerk moet boeien. Er moet iets gebeuren en er moet iets raadselachtigs in zitten, zodat het kunstwerk niet gaat vervelen. "Top"kunst verveelt nooit; dit is echter een vage, maar hoge eis.

3.2. DE ROL VAN DE KUNSTENAAR

De roem van de kunstenaar blijkt een ingewikkeld sociaal verschijnsel.

Het is de vraag, of kunstenaars altijd alleen maar lof en eer toegezwaard krijgen op grond van hun werk. Het kan namelijk evengoed (deels) gebaseerd zijn op hun persoonlijkheid, of het is mogelijk, dat de roem gebruikt wordt voor degene die de kunstenaar al die eer betoont. Immers de roem van de meester straalt ook altijd af op zijn boodschapper.

Roem van een kunstenaar kan bovendien de locale of nationale trots versterken: de kunstenaar wordt symbool (Keysers e.a. 1977).

Zeker is dat de naam en het (al of niet juiste) "verhaal" rond de kunstenaar erg belangrijk is (Keysers e.a. 1977; Gerards e.a. 1977; Kuipers 1988).

Vooralsinds de romantiek is een standaardbeeld van de kunstenaar ontstaan als een onmaatschappelijke vrijbuiters, arm op een zolderkamertje, of als een potentiële beroemdheid die vrijheden geniet, waar menig burger jaloers op kan zijn. Ook nu nog brengt een sensationele levenswandel een kunstenaar en daardoor ook zijn werk dichters bij het publiek (Gerards e.a. 1977; Anker 1984).

Een treffend voorbeeld hiervan is bijvoorbeeld Van Gogh. Er wordt wel gesteld, dat de tragische levensloop van Van Gogh meebepalend is (geweest) voor zijn roem. De belangstelling van het publiek gaat immers vaak in eerste instantie uit naar de persoon van de kunstenaar en pas in een later stadium naar zijn werk. Brieven, herinneringen en andere persoonlijke dingen vinden dan ook een gretige aftrek en kunnen zelfs de basis vormen voor een geromantiseerde biografie (Gerards e.a. 1977).

Andere recente voorbeelden hiervan zijn de presentaties van Picasso, de Cobra-groep, Carel Willink, Anton Heyboer (Gerards e.a. 1977; Ellenbroek 1988). Voor wat de laatste betreft is de scheiding tussen persoon en werk zelfs volledig. De roem geldt de persoon (en zijn bruiden), niet het werk (Gerards e.a. 1977).

3.3. DE ROL VAN DE KOOPWAARDE

Kwaliteit wordt vaak verward met de koopwaarde. De kwaliteit van een kunstwerk wordt dan gerelateerd aan de prijs, die het opbrengt, en de roem van de kunstenaar neemt toe naarmate zijn werk meer geld opbrengt (Brink 1988).

Deze vicieuze cirkel wordt versterkt door goede kritieken (Gerards e.a. 1977), exposities in galeries en musea (Verwiel 1985), maar ook door hoge opbrengsten op veilingen (vooral verkoop naar het buitenland) (Coenradi 1988) en door sponsoring (Brink 1988).

Hoewel het "savoureren" van moderne kunst door particulieren door het Ministerie van WVC wordt gestimuleerd (Eekelen 1988; Elias 1988), mag kunst toch in geen geval als louter consumptiegoed worden gezien (Plan etc. 1987). Immers, kunst ontleent haar kwaliteit niet aan het feit dat zij maatschappelijk wordt geaccepteerd. Zoals in het voorgaande betoogd, heeft kunst een eigen substantie en is zij (en dat geldt vooral voor de hedendaagse kunst) lang niet altijd de rechtstreekse vertaling van de werkelijkheid, hetgeen haar vaak moeilijk "begrijpbaar" maakt. Indien kunst echter alleen maar in "vraag- en aanbod"-verhoudingen wordt bevorderd, bestaat de kans, dat achter het rookgordijn van de markt, de bureaucratie haar kansen krijgt (Kuypers 1988).

Als voorbeeld noemt Kuypers het gebied van het toneel, "waar de opmars van de ambtelijke regelaars al in volle gang" zou zijn. Volgens hem zijn niet de bezuinigingen de oorzaak van de huidige situatie van het toneelbestel, maar is het bestuurlijk afwegingsproces daar voor verantwoordelijk.

Het toneelbeleid zou daardoor niet zozeer een subsidiebeleid zijn, maar een beheers- en ordeningsbeleid. En daarmee is kunst in deze een belangrijk element geworden in het moderne overheidsbestuur; een element, dat wordt beschouwd als een interessant product op de markt, als een in aanzien winnend onderdeel van de nationale infrastructuur. Op een hele specifieke wijze doordringen de private en de politieke sfeer elkaar, waar het gaat om de vormgeving van die infrastructuur. De organisatie, de groepsvorming, de taakstelling en zelfs de repertoirekeuze zijn het resultaat van die opmerkelijke vorm van partnerschap. Kunst wordt deel van een door marktpartijen en bestuurlijk management opgeroepen circulatie van culturele consumptiegoederen. Het artistieke proces wordt daarbij ingesnoerd in een keurslijf van vraag- en aanbodverhoudingen, van statustoekenning en elitevorming en van bestuurlijk reguleren (Kuypers 1988).

De koopwaarde van een kunstwerk wordt beslist niet altijd bepaald door de kwaliteit van het kunstwerk.

De bekendheid van de kunstenaar, alsmede de plaats waar wordt verkocht (beroemde galleries, speciale veilingen), goede kritieken van toonaangevende critici in kunsttijdschriften en het opgenomen zijn van het werk in musea of beroemde particuliere verzamelingen, zijn even zoveel factoren, die van invloed zijn op de prijsbepaling van een kunstwerk (Keysers e.a. 1977; Bool 1984; Depondt 1988 II).

De rol van de critici

In de 18e eeuw wordt voor het eerst onderscheid gemaakt tussen "broodschilders" en "kunstschilders". De ontwikkeling van kranten en tijdschriften en de regelmatig te houden openbare tentoonstellingen leidden in de 18e eeuw tot het ontstaan van de kunstkritiek: een ontwikkeling met verstrekkende gevolgen. Aanvankelijk verzetten de kunstenaars zich heftig tegen kritiek van in hun ogen tot oordelen onbevoegde scribenten. De kunstkritiek blijkt nuttig maar tevens bedreigend voor de kunstenaar. Hoe belangrijk het is om goede relaties met critici te onderhouden blijkt wel uit het feit, dat later in de 19e eeuw zelfs de trotse schilder Courbet aan de dichter-criticus Charles Beaudelaire een prachtig bloemstilleven met een duidelijke opdracht schenkt (Gerards e.a. 1977).

De rol van de kunsthandel

Hoge prijzen betekent dus niet automatisch topkunst. Dit geldt zowel voor oude als voor hedendaagse kunst. Volgens Verwiel (1985) zijn de prijzen, die voor moderne kunstwerken betaald worden, zelfs super subjectief. Immers: een goede kunsthandelaar kan zoveel gezag hebben, dat alleen al daardoor de prijzen stijgen. Volgens Verwiel zijn veel van de koplopende kunstenaars bovendien meer begaafd met intuïtie voor public relations dan met talent. De kunstwereld blijkt gekenmerkt door de strijd van de sterksten. Succes blijkt in veel gevallen gebaseerd op een opeenstapeling van "mis"verstanden. Het is, volgens Verwiel (1985) vaak beschamend, te moeten constateren dat echt talent niet aan de orde komt, omdat het op de een of andere manier niet klikt tussen de artiest en de koopman.

De rol van sponsoring

Ook sponsoring kan bijdragen aan de visies ten aanzien van kwaliteit. Als een gerenomeerd bedrijf overgaat tot sponsoring van een bepaalde kunstuiting dan kan dat de gedachte, dat het hier "top"kunst betreft, versterken. Overigens wordt te sponsoren kunst meestal verworven via speciale bemiddelingsbureau's, die daarbij dan eigenlijk ook als kunstcriticus of als een soort handelaar functioneren (Brink 1988; Oden 1988; Bot 1988; Elias 1988; Botman 1988).

4. WAARDE-OORDELEN EN SMAAKVERSCHILLEN

Over smaak valt niet te twisten; de wereld der waarden is deels een abstracte wereld. Echter de smaak en de waarde-oordelen liggen wel ten grondslag aan onze oordeelvellingen en keuzen. Persoonlijke waarden worden vervormd door collectieve, op een manier die sterk van de omstandigheden afhangt. Nieuwe feiten beïnvloeden oude waarden, zonder dat zich snel een nieuw evenwicht hoeft in te stellen. (Denk bijvoorbeeld aan de totaal andere waardering van een "Rembrandt", die plotseling geen echte Rembrandt blijkt te zijn).

Vergelijkt men de visies van verschillende personen of groepen, dan wordt het beeld steeds complexer. Wat de één als positief waardeert, stoot de ander af. Waarden moeten dan ook met argwaan bekeken worden. Maar van opheffing kan ook geen sprake zijn. Dat zou slechts tot volledige onverschilligheid leiden. Waarden zijn noodzakelijk en vele ervan verdienen het om verdedigd te worden. De vraag is echter welke, en in welke volgorde of rangorde (Mooij 1987).

4.1. DE LEGITIMERING VAN WAARDE-OORDELEN

Van Baarle (1982) beschrijft, vanuit een abstracte theorie, verschillende legitimeringen van waarde-oordelen over kunst, ondergebracht in twee stromingen, te weten de objectivistische en de subjectivistische legitimeringen. De objectivistische opvattingen zijn gebaseerd op de kunstbeschouwingen van Plato en Aristoteles en kennen objectieve kenmerken toe aan kunstuitingen en hun werking. Met andere woorden: kunst wordt gekenmerkt door haar intrinsieke waarde en daaraan is haar algemene geldigheid te ontleen. Men kan deze ofwel hogerop (in een hogere orde) zoeken ofwel in de natuurlijke orde.

De subjectivistische opvattingen gaan ervan uit, dat de beoordeling van kunst een zuiver subjectieve aangelegenheid is; er zijn géén objectieve eigenschappen die iets als kunst kenmerken. Deze stelling maakt twee verbijzonderingen mogelijk: ofwel er is in de waarneming van verschillende mensen op wezenlijke punten wel degelijk sprake van een gelijksoortige uitwerking (vgl. ethische waarden en gevoelens), ofwel iedereen heeft zijn eigen smaak (wat niet anders wil zeggen dan: kunst is wat één mens kunst noemt).

In de eerste situatie is er sprake van waardering van kunstuitingen op grond van (subjectieve) smaak; deze smaak komt overigens wèl mede door sociale conventies en dergelijke tot stand; alleen de diversiteit in smaken is objectief vaststelbaar. Daarbij kan kunst een pedagogische functie hebben: toetsing van het eigen esthetisch (smaak)oordeel aan dat van anderen kan leiden tot inzicht in andere cultuurpatronen.

Ten aanzien van het tweede standpunt gelden de volgende veronderstellingen:

- het is wenselijk dat mensen vorm kunnen geven aan die waarden, die zij voor zichzelf willen kiezen;
- kunst is wat ten minste één mens kunst noemt; anders gezegd: waardering van kunstvormen is niet meer dan zuiver individuele smaak;
- niemand kan aan kunst een pedagogische functie toeschrijven voor anderen; belangrijk is slechts, dat ieder individu zijn/haar eigen keuze kan expliciteren.

Op basis van deze veronderstellingen geldt als legitimering voor politieke keuze(n), dat bevorderd dient te worden dat zoveel mogelijk mensen hun behoeften kunnen bevredigen volgens hun eigen wens en smaak (Baarle 1982).

De kern van de subjectivistische legitimeringen is dus dat de ervaring met kunst als een vooral individuele en subjectieve aangelegenheid dient te worden beschouwd. Desalniettemin is tevens de sociale, communicatieve werking van kunst onmiskenbaar. Omgaan met kunst kan iemand namelijk brengen tot een esthetisch oordeel, waarin men zich - noodgedwongen - rekenschap geeft van het oordeel van een ander. Wat gebeurt in zo'n geval: men percipieert een kunstobject, hetgeen een bepaalde uitwerking (genot, pijn, angst) tot gevolg heeft.

De ervaringen die hiermee worden opgedaan, worden uitgedrukt in een esthetisch oordeel.

Dit esthetisch oordeel, ook wel smaakoordeel genoemd, is geen kennisoordeel (logisch, objectief), maar houdt de waardering van het object in, en kan dus waar of onwaar zijn. Het gevoel van welbehagen of onbehagen, dat met een smaakoordeel gepaard gaat, fungeert als leidraad bij het handelen (Baarle 1982; Vuyk 1988).

De esthetische oordelen worden verdedigd alsof zij aanspraak kunnen maken op geldigheid voor iedereen, wat neerkomt op een subjectieve algemeenheid: men zou willen dat ze ook voor anderen gelden, want wat is heerlijker dan het gevoel dat anderen ons smaakoordeel delen.

Rechtstreeks vloeit uit de toetsing van het eigen esthetisch oordeel aan dat van anderen geen pedagogische of morele waarde voort, indirect echter in hoge mate. De moraliteit wordt namelijk niet van buiten af opgelegd, maar zij wordt in het toetsingsproces zelf, langs innerlijke (persoonlijke) weg opgebouwd (Baarle 1982).

Ook volgens Knulst (1985) zijn maatstaven en kwaliteitsnormen te herleiden tot waarde-oordelen, maar de juistheid daarvan laat zich niet toetsen op objectieve gronden noch naar hun doelmatigheid. Veeleer wordt de waardering van cultuuruitingen bepaald door tradities, idealen, codes: dus op conventies die in het maatschappelijk verkeer zijn gegroeid. Knulst (1985) bepleit dan ook een cultuurpolitiek, die zich voor haar legitimiteit oriënteert op kwaliteitsoordelen van professionele kenners, dit in tegenstelling tot een cultuurpolitiek die zich laat leiden door levensbeschouwelijke voorkeuren of marktmechanismen.

4.2. SMAAKVERSCHILLEN

Volgens Vuyk (1988) spelen in onze huidige tijd smaakoordelen op vele terreinen een belangrijke rol, zoals bijvoorbeeld in de persoonlijke relaties. Niet gemeenschapsgevoel - het behoren tot een bepaalde buurt, wijk, landstreek - niet bloedverwantschap, religieuze of morele verplichtingen bepalen (volgens Vuyk) tegenwoordig de aard van de persoonlijke relaties, maar smaak. En niet alleen onze verhouding met anderen, ook die met onszelf heeft opvallende esthetische trekken gekregen, zoals bijvoorbeeld blijkt uit kleding en de zogenaamde life-style.

Ook op andere levensterreinen neemt de invloed van de smaak toe, bijvoorbeeld in de politiek. De ideologieën, als oordeelsgrond, verdwijnen snel uit de politiek; persoonlijkheden, stijlen, komen er voor in de plaats: politiek moet verkocht worden als reclame.

Zelfs in het onderwijs en in de gezondheidszorg heeft de smaak zijn intrede gedaan. Onderwijs moet aantrekkelijk zijn als een show, film, videoclip. Ziekte, aftakeling, ouderdom en dood worden als "smakeloos" ervaren (Vuyk 1988).

Uiteraard "over"heerst het esthetisch perspectief ook in de kunst.

Het postmodernisme als stroming in de kunst wordt dan ook wel omschreven als "esthetisering van de kunst". Daarmee zijn concepten en inhouden op de achtergrond geraakt. Stijlen en vormen overheersen en de kunst is moreel onverschillig geworden (Vuyk 1988; Swaan 1985; Oosterbaan Martinius 1985).

De waarde van (moderne) kunst wordt dus voor een groot deel bepaald door de smaak. Eén van de opmerkelijkste en meest algemene kenmerken van de cultuur van de westerse wereld is echter het grote verschil tussen de esthetische en literaire voorkeuren van een kleine groep actieve belangstellenden en de grote meerderheid van kijkers, lezers en luisteraars (Swaan 1985; Blokker 1986; Oosterbaan Martinius 1985).

Calcar e.a. (1984) onderscheiden in deze een legitieme, en een doorsnee ofwel populaire smaak. Die smaakdivergentie is een modern verschijnsel. Immers, zoals in hoofdstuk 2 beschreven, zijn de kunsten pas gaanderweg losgeraakt van rite en ambacht en zijn zij min of meer op zichzelf komen te staan.

Met het ontstaan van de professionele beroepsvorming in en rond de kunsten vormden zich ook min of meer gesloten circuits van beroepskunstenaars en academische smaakspecialisten, waartoe het lekenpubliek geen toegang had. Er ontstonden professioneel-artistieke standaarden (scholen), mede in stand gehouden door bevriende ingewijden (Swaan 1985; Kempers 1987). Desondanks zijn er ook geschoolde kunstenaars, die zich niet naar de professionele artistieke standaarden richten, maar zich oriënteren op de voorkeuren van één of andere sector uit het oningewijde publiek. Daar kunnen ze rijk en beroemd mee worden, maar door de professionele georiënteerde wereld worden zij niet serieus genomen; hun naam wordt daar "Quisling" een soort scheldnaam (bijvoorbeeld Anton Pieck, Rien Poortvliet) (Detiger 1988 I; Swaan 1985; Gerards e.a. 1977). Het feit, dat zij het circuit van de erkende kunstbeoefening opgegeven hebben voor de commerciële circuits wordt hen aangerekend als verraad aan de kunstbroederschap (Swaan 1985; Galjaard 1984).

Behalve bij de kunstenaar hebben zich in de loop der tijden ook bij het publiek veranderingen voorgedaan.

De opkomst van een gegoed - koopkrachtig -burgerpubliek, ook wel de nieuwe klasse genoemd (onder meer vrij gevestigde academici en hoog opgeleide functionarissen in loondienst) heeft mede het huidige cultuurklimaat bepaald.

Volgens De Swaan (1985) gelden eruditie en kunstzinnigheid als kenmerk van een culturele vorming, die bij andere sociale lagen (arbeidersklasse) ontbreekt, en die daarom bijdraagt aan een versterking van het "burgerlijk besef van eigenwaarde". Net als filantropie is ook het kunstmecenaat een manier geworden om verworven rijkdom aan te wenden ter verwerving van sociaal prestige: beide zijn een bewijs van materiële welstand en tegelijkertijd van een hoogstaand gemoed en verfijnde gevoeligheid, de een in sociaal, de ander in cultureel opzicht (Swaan 1985).

4.2.1. DE KUNSTKENNER

Er blijkt slechts een kleine groep van liefhebbers, de "ingewijden", van hedendaagse kunst te bestaan, en het zijn vooral de kunstkenner onder hen, ofwel de deskundigen, die uitmaken wat (top)kunst is.

Tot die deskundigen behoren in allereerste plaats de kunstenaars zelf (Vreede 1982), maar ook critici, kunst-investering-bemiddelaars en verzamelers (Keysers e.a. 1977; Swaan 1985; Botman 1988).

Het is overigens de vraag, in hoeverre deze deskundigen ècht in staat zijn om onderscheid te maken in kunst en "top"kunst (Wind 1968; Staay 1982; Blokker 1986; Bot 1988). Volgens Blokker (1986) is de kunst helemaal niet gerelateerd aan bovengenoemde (beroeps)kenners, maar is de "overmacht van mening", de heerschappij dus, in handen van ondernemers in de software, zoals uitgevers, marktonderzoekers en mediaconsultants.

Ook andere auteurs stellen, dat dit de ware nieuwe elite is, die bepaalt wat kunst is (dus de nieuwe smaakmakers) (Oosterbaan Martinius 1985; Bot 1988; Oden 1988).

Vooraf de rol van de critici wordt benadrukt. Zij bepalen wel niet wat er op de markt wordt aangeboden en verkocht, maar zij maken wel in grote mate uit, hoe er over kunst in het publiek wordt gesproken en gedacht.

De normen, waaraan kwaliteit en succes worden gemeten, zijn daardoor voor een belangrijk deel afhankelijk van de wijze, waarop de normen door de kritiek worden vastgelegd (Fuchs 1985).

De kunstkritiek is echter een specialisme geworden met professionele gewoontes, waarbij niet het kunstwerk centraal staat, maar de beschrijvende kunstkritiek zelf (Tilroe 1988; Brouwer 1988). Alles in deze beschrijvende kunstkritiek is van even groot belang. Feiten doen zich voor als vaststaande gegevens, maar feiten alleen zeggen niets. Vandaar, dat tegelijkertijd naar betekenis wordt gezocht in de uitspraken van de kunstenaar en ook die worden behandeld als feiten (Tilroe 1988). Daarbij wordt aan het kunstwerk soms juist die ideologie toegeschreven, die de kunst zelf telkens opnieuw probeert te vermijden (Brouwer 1988).

Vergeten wordt, dat een kunstwerk zijn waarde in zichzelf draagt en dat het daarom niet persé nodig is om feiten over de kunstenaar of verwante kunst te kennen (Verloren van Themaat 1982).

Twijfel, onzekerheid en nieuwsgierigheid zijn de sleutelwoorden bij het beschrijven van de manier waarop deskundigen met de hedendaagse kunst behoren om te gaan. Dat geldt voor alle "smaakspecialisten", en dat geldt ook voor de "consument". Smaakonzekerheid zal blijven bestaan maar hoeft, met name in een museum, niet als probleem te worden ervaren. De reguliere museumbezoeker accepteert het, omdat hij weet dat elke nieuwe richting dat gevoel noodzakelijkerwijs oproept en de museumdirecteur beschouwt het bijna als een teken van kwaliteit. Dat wil zeggen binnen het museum. Daarbuiten wordt op een heel andere manier met stijlverscheidenheid een smaakonzekerheid omgegaan (Oosterbaan Martinius 1985).

4.2.2. DE NIET-INGEWIJDEN

Uit een enquête, gehouden in 1977, onder 85 moeders van lagere schoolkinderen, die tot verschillende sociale klassen behoorden, bleek dat ook de vrouwen uit de lagere sociale klassen wel degelijk over kunstinformatie beschikten, zelfs meer dan zij zelf aanvankelijk dachten (Keysers e.a. 1977). Een recenter onderzoek uit 1984 gehouden onder 2.300 scholieren in Enschede bevestigde eveneens, dat lager opgeleiden wel degelijk betrokken zijn bij alles wat met kunst te maken heeft, gezien de heftigheid waarmee zij hun opmerkingen over hedendaagse kunst verdedigden (Calcar e.a. 1984).

De clichés over "de gewone man", zijn onmondigheid in kunstzaken, zijn zogenaamde inferieure kennis in vergelijking met die van de "ware kunstconsument", berusten volgens Keyzers e.a. (1977) dan ook voor een groot deel op een vooroordeel en zijn op zijn minst twijfelachtig.

Er is echter wel sprake van grote smaakverschillen met name ten aanzien van de hedendaagse kunst tussen de zogenaamde kunstliefhebbers c.q. ingewijden (een kleine elitaire groep) en het grote publiek.

Volgens Kuypers (1988) is de kloof tussen moderne kunst en dat publiek vooral te wijten aan het grillig gedrag van een aantal kunstenaars, waarbij totaal geen rekening wordt gehouden met de smaak van dat publiek. Er worden kunstexperimenten uitgevoerd, waar behalve het selecte kringetje rond de kunstenaar verder nauwelijks iemand in geïnteresseerd is (Calcar e.a. 1984; Kuypers 1988).

Met name lager-opgeleiden vinden relatief vaker dat "kunst de werkelijkheid moet uitbeelden" en dat "je moet kunnen zien wat het kunstwerk voorstelt" (Calcar e.a. 1984). Overigens leven deze zogenaamde niet-ingewijden beslist niet in een culturele leegte. Hun voorkeur gaat echter vooral uit naar elektronische muziek, disco's, rijk geïllustreerde tijdschriften en dergelijke (Swaan 1985; Blokker 1986; Kempers 1987; Kamp 1988). Die overdaad is niet persé ondermaats. De productie is vaak uiterst verzorgd en stijlvol uitgevoerd, de presentatie meeslepend en evocatief. Volgens De Swaan (1985) "zou een kritiek van deze commerciële cultuur niet moeten beginnen met klachten en aanklagen, maar met de erkenning van de ambachtelijke kwaliteit en de emotionerende kracht van zoveel van die producten, en met de constatering van de volheid en de dichtheid van het culturele milieu, waarin nu ook ongeschoolde en oningewijden zich bewegen".

Het blijft echter een feit dat, hoewel er meer muziek wordt geluisterd dan ooit tevoren en de verspreiding van bijvoorbeeld literatuur en beeldende kunst nog nooit zo'n omvang heeft genomen, het percentage "oningewijden" niet werkelijk afneemt (Berger e.a. 1982; Ganzeboom 1984 II). Volgens Ganzeboom (1984 II) is in de periode van 1955-1977 de groep van cultureel actieven over het geheel genomen zelfs exclusiever van sociaal-economische samenstelling geworden. Dit zou het beste verklaard kunnen worden met de theorie dat het vermogen om plezier te beleven aan de verwerking van culturele informatie in de groep van lager opgeleiden is afgenomen.

Het is volgens Wind (1968) een illusie te menen, dat de "culturele leegte" van het grote publiek gevuld kan worden met producten uit de soft-ware industrie. Bovendien genieten popsterren, ondanks hun grotere bekendheid minder aanzien dan kunstenaars, die als beroemdheden en ware erfgenamen van genieën uit het verleden een ereplaats krijgen in de grote musea. Met andere woorden: de voorkeuren van het grote publiek kunnen niet zonder meer vergeleken worden met die van de kleine groep kunstkenner/liefhebbers (Wind 1968; Blokker 1986).

4.3. HET KUNSTBELEID

Cultuurspreiding

Blijft de vraag, als "top"kunst zo exclusief is, waarom dan toch gestreefd wordt naar cultuurspreiding. Het antwoord hierop is volgens sommige auteurs: schuldgevoel (Swaan 1985; Oosterbaan Martinius 1985).

Twijfels over het nut van culturele spreiding worden direct geplaatst in het kader van "elitaire arrogantie". En nog steeds bestaat de gedachte, dat aanmoediging van het kunst-genieten onderdeel kan zijn van een "heilzame volksopvoeding" (Blokker 1986).

Een tweede vraag is, als die esthetiserende levensinstelling zoveel persoonlijke genoegens verschaft en bovendien het aanzien verhoogt, waarom dan niet meer mensen zich die belevenswijze en gebruikspraktijk proberen eigen te maken.

Cultuurgoederen, ook van de "erkende" en de "hoge" culturen, zijn immers alom beschikbaar (Verloren van Themaat 1982; Swaan 1985; Ganzeboom 1984 II). Bovendien wordt niemand ervan uitgesloten, die zichzelf niet uitsluit. Echter men sluit zich er zelf van uit. De ene partij wijst zeer beslist af, wat de andere haar zo royaal offreert.

Volgens De Swaan (1985) is dit gebaseerd op het feit, dat al ruim twee eeuwen lang culturele elites bezig zijn hun waarden onder een groter publiek uit te dragen. Deze campagne-achtige processen zijn een voortzetting van een veel oudere traditie van prediking en evangelie (lees: bevoogding!).

De strikte afwijzing van een meer formele en esthetiserende kunstopvatting moet waarschijnlijk ook begrepen worden als een bestrijding van de aanspraken op bijzondere oordeelsbevoegdheid in kringen van hoog opgeleiden.

Juist de formaliserende en distantiërende aspecten van de esthetische predispositie impliceren een pretentie van intellectuele en sociale autonomie (Berger e.a. 1982; Swaan 1985).

Anderen (Kamphorst 1988; Ganzeboom 1984 I; 1984 II) wijzen erop dat behalve "opleiding" vooral verschillen in het ouderlijk milieu hoofdbepalend zijn voor het al dan niet participeren aan kunst op latere leeftijd. Het lijkt er namelijk op dat kunst en cultuurbezoek zich in grote mate onafhankelijk van kunst- en cultuurbeleid ontwikkelt. Blijkbaar wordt kunst en cultuurbezoek door andere factoren bepaald dan door beleidsfactoren. Er is maar één mechanisme dat daarvoor in aanmerking komt, namelijk de socialisatie in het ouderlijk gezin. Het beleid is, volgens Kamphorst (1988), althans in zijn huidige vorm, in feite machteloos. Want hoewel onze samenleving in veel opzichten er één geworden is met een grote openheid, waarin voor iedereen, ongeacht zijn of haar sociale achtergrond, veel mogelijkheden bestaan om wat dan ook te doen of te consumeren, vormt cultuurdeelname hierop kennelijk een uitzondering (Ganzeboom 1984 II).

Ganzeboom (1984 I, II) wijst er overigens op dat er nog één maatschappelijke sector is, waarin evenals in die van cultuur, deze democratisering ook niet erg wil doorzetten, namelijk het onderwijs. Het onderwijs is in dit verband interessant, omdat er een bijzondere parallel zou kunnen bestaan tussen het onderwijs en de cultuursector en dat de stagnerende democratisering in beide gevallen op dezelfde factor is terug te voeren. In beide gevallen blijken ook determinanten van het succes dan wel de feitelijke deelname te liggen in voor het beleid zeer moeilijk toegankelijke variabelen, in het bijzonder de training, zoals die in het ouderlijk milieu heeft plaatsgevonden.

Beoordeling van kunst

Het zijn dus vooral de "ingewijden", die uitmaken wat "top"kunst is (Plan etc. 1987; Kamphorst e.a. 1987). Zo heeft sinds begin 1988 het Fonds van Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst de taak te beoordelen of een kunstenaar voor een individuele subsidie in aanmerking komt (Houts 1988; Kwaliteit etc. 1988; Fonds etc. 1988).

Bij de beoordeling door dit Fonds staat de artistieke kwaliteit van het werk voorop.

De eerste toe- en afwijzingen hebben echter al tot een heftige kritiek geleid van de Beroepsvereniging van Beeldende Kunstenaars (BBK etc. 1989).

Een nadeel van een kleine kunstkring (iedereen kent iedereen) is, dat er starheid kan ontstaan (Hoek 1988; Staartjes 1989). Een kunstenaar, die eenmaal toegang heeft tot dit netwerk heeft alle wind in de zeilen; voor buitenstaanders blijkt het vaak heel moeilijk, zo onmogelijk, enige bekendheid en dus erkenning te verwerven (Fuchs 1985; Tegenbosch 1987; Hoek 1988; Staartjes 1989).

Ook kenners kunnen zich vergissen (in het verleden zijn daar voorbeelden te over van, denk bijvoorbeeld aan Manet, Cézanne, Mondriaan, Van Gogh, Kafka en vele anderen) (Tegenbosch 1987). De kans, dat grote kunstwerken daardoor (voor de Nederlandse musea) verloren gaan, is groot. Aan de andere kant is het onzeker, of hedendaagse Nederlandse "uitverkoren" kunstenaars ooit wereldfaam zullen krijgen. Zo is bijvoorbeeld de schilder Westerik in Nederland wel bekend, maar in het buitenland (nog) niet (Tegenbosch 1987).

Misschien ook ligt, volgens Hoek (1988) het beoordelingsprobleem in het (theoretische) piramide-model "top-middenkader-basis(-kunst)", dat de overheid gebruikt als uitgangspunt voor haar beleid, en dat kunstenaars ook zelf hanteren, openlijk of heimelijk. Het model gaat ervan uit dat de zogenaamde topkunst niet mogelijk is zonder derderangs-kunst en dat het middenkader zich optrekt aan de top. Maar de praktijk is anders. Derderangs-kunst telt eenvoudig niet mee, en als kunst, die tot top noch middenkader behoort wel meetelt, is ze niet derderangs. Wat middenkader heet gedraagt zich nogal ambivalent.

Een kunstenaar, die daartoe wordt gerekend zet zich namelijk even hard af tegen de top als dat hij er bij wil horen.

Voeg daarbij, dat binnen de verschillende categorieën weer allerlei clubjes bestaan, die zich om allerlei redenen niet met elkaar durven associëren en de wereld van de kunst lijkt "een uit elkaar spattende ster" (Hoek 1988).

De kwaliteit van de kunst zou gemakkelijker aangetoond kunnen worden, indien er meer kenners zouden zijn, die dat onderscheid zouden kunnen maken. Maar dit betekent, dat er meer kenners zouden moeten komen en vooral ook betrokken zouden moeten worden bij allerlei beoordelingscommissies.

Kunstopvoeding gebeurt vooral in het gezin en in het onderwijs. Daarnaast vervult het museum een educatieve rol. Fuchs (1985) wijst er echter op, dat juist deze functie kunstmusea voor een dilemma stelt. De paradox is namelijk, dat het museum omwille van die educatieve taak overzichtelijk moet zijn ten aanzien van een gebied dat helemaal niet zo overzichtelijk is en kan zijn, omdat het uit individuele talenten bestaat, die ieder voor zich uniek willen zijn. Het onoverzichtelijke wordt dus kunstmatig overzichtelijk gemaakt. Tussen kunstverschijnselen worden scheidingen aangebracht, om ze zodoende gelijkelijk te kunnen behandelen. (De kunstkritiek doet in wezen hetzelfde). Het gevolg is dat kunstuitingen, die niet in het uitgestippelde kader passen, buiten de boot vallen.

Tegenbosch (1987) noemt in deze een ander fenomeen, dat in verband met de educatieve taken en deskundigheid veelal buiten beschouwing blijft, namelijk de kunsthandel. Immers in een aantal opzichten blijkt de kunsthandelaar op de ouders en de leraar. Hij zal ten opzichte van de koper gewoonlijk de meerdere zijn in kennis van zaken. In alle gevallen zal hij de geïnteresseerde koper altijd voorgegaan zijn in het schenken van geloof aan een kunstenaar of (beter) een aantal van diens werken.

Hoewel de kunsthandel dus, op gezin en onderwijs na, het beste werktuig is voor zowel kunstopvoeding als kunstpromotie, blijkt de kunsthandelaar in de Nederlandse kunstpolitiek toch een verwaarloosde partij (lees: gewantrouwe en gemedend). Dit komt natuurlijk omdat de kunsthandel aan kunst moet verdienen, dus commercieel is. Toch zou het het overwegen waard zijn van deskundigheid van kunsthandelaren te profiteren (Tegenbosch 1987).

Invloed van de overheid

Zoals hiervoor gesteld, wordt kwaliteit in de hedendaagse kunst voornamelijk bepaald door esthetische waarden; ethische overwegingen spelen nauwelijks een rol, noch bij het maken, noch bij het beoordelen van kunst. Deze ontwikkeling is parallel verlopen met de vergroting van de betrokkenheid van de staat bij de kunst, en dit heeft er in belangrijke mate toe bijgedragen, dat de beoordeling van kunst wordt "uitbesteed" aan (deskundige) adviseurs (Botman 1988; Oosterbaan Martinius 1985; Verloren van Themaat 1982).

Aan een beoordeling van een sterk ethische, sociaal of politiek gekleurde kunst had de overheid zich waarschijnlijk veel moeilijker kunnen onttrekken (Oosterbaan Martinius 1985).

Indirect "oordeelt" de overheid echter wel degelijk over kunst. Zij doet dat op hetzelfde moment, waarop zij, veelal in samenspraak met de kunstwereld, doelstellingen voor het kunstbeleid formuleert. Doelstellingen als de in de jaren vijftig gekoesterde "volksverheffing" of moderne varianten als "maatschappelijke relevantie", "vernieuwing" of "participatie" zijn te beschouwen als evenzovele maatstaven (Oosterbaan Martinius 1985).

Opdrachtverlening en marktverruiming zijn (zodoende) inmiddels beleidsproblemen geworden. Dit geeft aan, hoe groot de afhankelijkheid is van de kunstenaar ten opzichte van het geheel van regelingen, geldstromen, adviescommissies en gesubsidieerde instellingen, die tezamen het huidige kunstbeleid vormen. De verwevenheid van de beroepspositie van eigentijdse kunstenaars en de staat maakt ook iets begrijpelijk van de conflicten, spanningen en hooggestemde verwachtingen, die zo typerend zijn voor de wereld van de moderne kunst (BBK etc. 1989; Kempers 1987; Oosterbaan Martinius 1985).

Immers, h t probleem bij het kwaliteitsoordeel ten aanzien van (moderne) kunst is, dat bij aankopen voor musea of bij subsidiëring van bijvoorbeeld toneeluitvoeringen, gemeenschapsgelden in het geding zijn.

Bij aankopen voor musea wordt bovendien impliciet verwacht, dat deze ook na verloop van tijd nog waardevol zullen zijn (Elias 1988). Met andere woorden, dat aankopen "hun geld opbrengen". Daarom is het advies van een kunst(her)kenner (hoewel nooit waterdicht) zeer belangrijk.

De ideale adviseur in deze zou bijvoorbeeld een onafhankelijke professionele criticus of recensent zijn. Dit is echter eenvoudiger gezegd dan gedaan. Een gunstige recensie uitbrengen is één zaak, een aankoopadvies een geheel andere. De criticus betreedt dan een geheel ander circuit: hij wordt gedwongen partij te kiezen. Bovendien is een aankoopadvies weinig genuanceerd, dit in tegenstelling tot een kritische bespreking.

Andere kunstkenners zoals directeuren van musea, schouwburg- en concertzaken zijn wel deskundig, maar vaak niet onafhankelijk. Ze zijn te zeer verbonden met bestaande belangen, zodat het uitspreken van artistieke oordelen een riskante zaak kan worden (Oosterbaan Martinius 1985).

Blijft de vraag, of met het passeren van het grote publiek niet de legitimiteit van de staatssteun aan de kunst ondermijnd wordt (Oosterbaan Martinus 1985; Berger e.a. 1982; Staay 1982).

Regelmatig wordt er dan ook gepleit voor een "breder cultuurbegrip", voor doorbreking van de exclusiviteit en voor een meer pluralistisch georiënteerd kunst- en cultuurbeleid.

Toch vinden die pleidooien bij de overheid weinig weerklank. Het kunstbeleid wordt niet in meer pluralistische zin omgebogen, integendeel: de oriëntatie op de voorkeur van de (kleine groep) kunstkenner wordt steeds duidelijker. Een heroriëntatie in meer pluralistische zin zou tot onoverzienbare herstructurering moeten leiden en daar schrikt iedereen voor terug.

Maar er is nog iets. Het is opvallend dat de pleidooien vrijwel nooit afkomstig zijn van de groepen met wier culturele oriëntatie in het kunstbeleid geen rekening wordt gehouden. Was dat wel het geval, met andere woorden zouden de bewonderaars van populaire kunst in actie komen en voor de bevrediging van hun esthetische behoeften de steun van de overheid vragen, dan zouden de verdedigers van "kwaliteit" het buitengewoon moeilijk krijgen (Oosterbaan Martinus 1985).

5. CONCLUSIES EN STELLINGEN

Gezien het feit, dat het onmogelijk blijkt, exact te beschrijven wat "top"-kunst nu precies is en welke waardecriteria bij de beoordeling van kunst gehanteerd zouden moeten worden, wordt ten slotte volstaan met het opsommen van een aantal kernachtige uitspraken, aan de hand waarvan hooguit geconcludeerd kan worden dat:

- deskundigen het beste kunnen beoordelen wat kunst is;
- het de vraag is, of de huidige deskundigen wel deskundig genoeg zijn;
- het (daarom) belangrijk is dat de deskundigheid wordt vergroot door:
 - a. meer deskundigen uit andere circuits dan tot nu toe gebruikelijk bij de advisering te betrekken (bijvoorbeeld verzamelaars, kunsthandelaars, medewerkers van het Rijkskunsthistorisch Documentatie Centrum etc.);
 - b. door kunstonderwijs en -opvoeding het aantal geïnteresseerden (en daardoor het aantal deskundigen) te doen toenemen.

Stellingen

1. Kunst blijkt kunst te zijn als dat door kunstkenners zo genoemd wordt. Andere redenen zoals mooi of voornaam, educatief of revolutionair, traditioneel of avantgardisch blijken geen steekhoudende argumenten om iets kunst te noemen. Ook andere mensen kunnen iets kunst noemen, maar het is twijfelachtig of het dan wel echte kunst betreft. De enige, die die twijfel weg kunnen nemen, zijn de kunstkenners (Staay 1982; Tegenbosch 1987).
2. Smaak is universeel. Smaakoorden mogen subjectief zijn, ze zijn daarom niet noodzakelijk particulier. Mooi is datgene wat ons doet beseffen, hoezeer we als subjecten in harmonie zijn met onszelf en via onze subjectiviteit met de werkelijkheid als geheel (Vuyk 1988).
3. De kunst van elke periode tendeert ertoe de ideologische belangen van de heersende klasse te dienen (Berger e.a. 1982).
4. Omgaan met kunst bevalt mensen kennelijk; het voorziet in een natuurlijke behoefte, waardoor men zich prettig en gelouterd voelt (Van Baarle 1982).

5. De ontwikkeling van de hedendaagse kunst is gepaard gegaan met het scherper worden van een scheiding tussen deskundigen en leken. De deskundigen voeren de boventoon. De leken berusten in hun onbegrip en hebben zich erbij neergelegd, dat kunst iets is "waar je verstand van moet hebben". In de praktijk komt dit neer op afzijdigheid en gebrek aan belangstelling (Oosterbaan Martinius 1985).
6. Kunstwerken blijken in de loop der tijden aan veranderde receptie onderhevig te zijn; later belangrijk geachte werken zijn vaak door tijdgenoten nauwelijks gewaardeerd. Er moet daarom maar van afgezien worden, in kunstzaken onderscheid te maken in meer of minder waardevol; waardeoordelen blijken altijd subjectief (Kassies 1983).
7. Ten aanzien van het wèzen van kunst blijkt grote overeenstemming te bestaan: criteria als originaliteit, autonomie, kwaliteit en individualiteit staan nauwelijks ter discussie (Kempers 1987).
8. Waarden dienen met argwaan bekeken te worden; kwaliteitsoordelen zijn in eerste instantie altijd min of meer fictief, pas na verloop van tientallen jaren blijkt de werkelijke kwalitatieve waarde van een kunstwerk (Mooij 1987).
9. Het vervelende van kunst is dat altijd verwacht wordt dat het voor 100% geniaal is (Vreede 1982).
10. Het volgen van recente ontwikkelingen op het gebied van de Nederlandse Beeldende Kunst vraagt om criteria, die voortdurend op hun geldigheid getoetst moeten worden (Bool 1984).
11. Het is en blijft een onmogelijke (kunsthistorische) eis om op basis van een imaginaire tijdverplaatsing kunstwerken te beoordelen en op waarde te schatten (Hendrickx 1987).
12. Als kunstwerken in prijs stijgen, zegt dat niets over de kwaliteit; het kunstwerk wordt er immers niet mooier door (Brink 1988).

13. Kunst is een hiërarchisch kwaliteitssysteem van beperkte omvang.
De overheid moet zoveel mogelijk belemmeringen wegnemen, die de kunstenaar afhouden van zijn enige taak: het maken van kunst. Daarnaast moet zij niet nalaten, zoveel mogelijk maatregelen te treffen, die de "clubs" van ingewijden kunnen vergroten (Anker 1984).
14. Gewenst is de erkenning, dat geen overheid de werken van kunstenaars kan beoordelen als kunstwerken. Dat doen andere instanties. Voor hedendaagse kunst is geen instantie meer belangwekkend, meer geschikt en meer kansrijk dan de kunsthandelaar (Tegenbosch 1987).
15. De overheid dient zich te laten adviseren door smaakdeskundigen (Oosterbaan Martinius 1985).
16. Kunstenaars zelf zijn het beste tot oordelen in staat welke de kwaliteit is van het kunstwerk (Oosterbaan Martinius 1985).
17. Musea en kunstcritici werken vervlakkend. Door het educatieve aspect moet alles ingedeeld, gerubriceerd worden, waardoor kunstuitingen, die afwijkend zijn, buiten de boot vallen (Fuchs 1985).
18. Een deel van de kunstproductie kan functioneren via de kunsthandel en in dat opzicht speelt die een grote rol. Het gevaar is echter wel, dat een ander deel van de kunst onder de tafel verdwijnt omdat het niet verhandelbaar is (Verwiel 1985).
19. De prijs die betaald moet worden om van kunst te genieten (musea, concerten etc.) blijkt niet mee te doen in de discussie. De prijs voor een kaartje voor de profvoetbalwedstrijd of het popconcert is vaak hoger (Kamphorst e.a. 1987).
20. De overheid dient er, met de grootst mogelijke bescheidenheid, op toe te zien, dat kunstenaars niet verhongeren en dat is alles. Nimmer mag het beleid zich bemoeien met de inhoud en de functie van kunst (Komrij 1980).

21. Het artistieke proces wordt (onterecht) ingesnoerd in een keurslijf van vraag- en aanbodverhoudingen, van statustoekenning en elitevorming en van bestuurlijke regulering (Kuypers 1988).

22. De overheid heeft slechts actief te stimuleren en te bevorderen: zij heeft de levende krachten in de maatschappij van kunstenaar en kunstbehoevenden op te wekken en elkander te doen naderen. Daar liggen de grenzen van haar taak (Boekman 1974).

23. Vooral verschillen in het ouderlijk milieu blijken bepalend te zijn voor het al dan niet participeren aan kunst op latere leeftijd. Het huidige cultuurbeleid is in deze feitelijk machteloos (Kamphorst 1988).

GERAADPLEEGDE LITERATUUR

- Anker, R. (1984). Kunst als troost. Tirade 28 (1984) 290 (januari/februari) 15-35.
- Baarle, Y. van (1982). De kunst van het socialisme; beschouwingen over kunst- en cultuurbeleid. Deventer (Wiardi Beckman Stichting).
- BBK beticht fonds van wanbeleid (1989). Het Parool, (1989) 3 januari.
- Berger, J. e.a. (1982). Anders zien; uit het Engels vertaald. Herdruk. Nijmegen. (Sunschrift 74). 1e dr. Nederlandse uitgave 1974. Oorspronkelijke titel: Ways of seeing, 1972.
- Bergh, H. van den (1986). Cultuur en kwaliteit; Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van gewoon hoogleraar in de Cultuurwetenschappen, in het bijzonder de Kunstwetenschappen aan de Open Universiteit op 17 januari 1986. Heerlen (Open Universiteit).
- Blokker, J. (1986). Kwaliteit staat erboven. Amsterdam.
- Boekman, E. (1974). Overheid en kunst in Nederland. Utrecht. Ongewijzigde herdruk. Eerste uitgave 1939 (Proefschrift Amsterdam).
- Bool, F. (1984). Onbeschreven en beschreven kwaliteit. Den Haag. (Haags Centrum voor actuele kunst in het Haags Gemeentemuseum).
- Bot, R.N.M. (1988). Kunstsporing: knelpunten en oplossingen. Rotterdam (doktoralscriptie Erasmusuniversiteit).
- Botman, A. (1988). Steeds meer geld naar de kunst; bedrijfsleven besteedt miljoenen aan nieuwe prestige. Trouw, (1988), 24 december.
- Bourdieu, P. (1984). Distinction, a social critique of the judgement of taste; uit het Frans vertaald, Massachusetts (Harvard University Press). Oorspronkelijke titel: La Distinction, Paris 1979.

- Brink, R.E.M. van den (1988). Cultuur, kunst en economie. Maatschappijbelangen, (1988) 9, 257-259.
- Brouwer, M. (1988). Wat is er mis; Het droeve verhaal van kunstgeschiedenis en kunstkritiek. Museumjournaal 33 (1988) 3, 140-141.
- Bruinsma, J. en W. Ellenbroek (1988). Het gaat goed met de musea, het gaat slecht met de musea. De Volkskrant, (1988), 23 december.
- Calcar, C. van en J.K. Koppen (1984). Cultureel kapitaal: op weg naar een instrument. Amsterdam (Stichting Kohnstamm Fonds).
- Coenradi, K. (1988). Voor goede kunst betaalt men tegenwoordig "alles". De Telegraaf, (1988), 16 november.
- Depondt, P. (1988 I). Geen antwoorden maar vragen; Christiaan Boltanski, socioloog, etnoloog, kunstenaar. De Volkskrant, (1988), 16 september.
- Depondt, P. (1988 II). In plaats van klappers kunst uit de kelder. De Volkskrant, (1988), 30 september.
- Detiger, Th. (1988 I). De meester en de vergankelijkheid; Cornelis le Mair schildert en leeft zoals de Hollandse Meesters in de zeventiende eeuw. De Telegraaf, (1988), 1 oktober.
- Detiger, Th. (1988 II). Museumbezoek explosief gestegen. De Telegraaf, (1988), 27 december.
- Eekelen, Y. van (1988). WVC spekt vooral de galeriehouder. Trouw, (1988), 17 november.
- Elias, T. (1988). Brinkman mag. Inter magazine, (1988), (november) gehele nummer.
- Ellenbroek, W. (1988). Knoeien, kladders, verlakkers; Cobra: een band tussen de eenzaamheid van schilders, dichters, kunstenaars. De Volkskrant, (1988), 4 november.

- Fens, K. (1988). Zes woorden. De Volkskrant, (1988), 9 september.
- Fonds, Het, in de praktijk (1988). BK-informatie 10 (1988) 2 (18 maart) 9-10.
- Fuchs, R. (1985). Kwaliteit (een bericht). Amsterdam.
- Galjaard, J.M. (1984). Kunst kopen, kunst verkopen. Relaties tussen kunstenaars en kunstminnaars. 's-Gravenhage (Arti et industriae).
- Ganzeboom, H.B.G. (1984 I). Cultuur en informatieverwerking; een empirisch-theoretisch onderzoek naar cultuurdeelname en esthetische waardering van architectuur. Utrecht (Proefschrift Rijksuniversiteit Utrecht).
- Ganzeboom, H.B.G. (1984 II). Veranderingen in deelname aan kulturele activiteiten tussen 1955 en 1977; nieuwe bevindingen over kultuurspreiding en een theoretische interpretatie. Rotterdam. (In: Jaarboek van de Nederlandse Vereniging van Marktonderzoekers: marktonderzoek en consumentengedrag; blz. 85-104). (Nederlandse Vereniging van Marktonderzoekers).
- Gerards, I., E. van Uiter, B. Broos e.a. (1977). De roem van de kunstenaar deel I. Openbaar kunstbezit 1 (1977) 3 (augustus/oktober) 96-138.
- Gerbrands, A.A. (1982). Primitief? Kunstschrift 26 (1982) 4 (juli/augustus) 111-117.
- Hendrickx, F.J. (1987). De 19e eeuw: toch een bloeiperiode in de Hollandse schilderkunst. Kunst en Antiek Revue 11 (1987) 10 (april/mei) 24-29.
- Hoek, E. (1988). In onze hobby moet alles kunnen; Kunstenbeleid na de BKR. De Volkskrant, (1988), 23 september.
- Houts, C. van (1988). Het ijkwezen: een interview met Arthur Frankhuizen en Cato Cramer over het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst. Fodor 7 (1988) 1 (januari/februari) 18-21.

- Kamp, M. van der (1988). Kijk op kunstzinnige vorming; terugblik en vooruitzicht. *Kunsten en educatie* 1 (1988) 3 (december) 7-13.
- Kamphorst, T.J. (1988). De onmacht van cultuurbeleid. *Kunsten en educatie* 1 (1988) 3 (december) 14-22.
- Kamphorst, T.J. and A. van Beek (1987). The arts in Holland. Amersfoort. (In: *Trends in the arts; a multinational perspective*; ed. by L. Hantrais and T.J. Kamphorst; blz. 145-164).
- Kassies, J. (1983). Notities over een heroriëntatie van het kunstbeleid. 's-Gravenhage (Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid).
- Kempers, B. (1987). Kunst, macht en mecenaat. Amsterdam (Proefschrift Amsterdam).
- Keysers, E., J. van der Nat, H. Overduin e.a. (1977). De roem van de kunstenaar; deel II. *Openbaar Kunstbezit* 21 (1977) 4 (november/december) 144-188.
- Knulst, W. (1985). Kwaliteitsnormen in het cultuurbeleid; achtergronden en praktische problemen. Weesp etc. (In: Grijpdonck, A. (red.) *Beleid voor boek en lezen*, blz. 87-95). (Standaard/Stichting Boek).
- Koetsier, H. (1986). *Kwaliteit enzovoort*. Amsterdam.
- Komrij, G. (1980). *Averechts*. Amsterdam.
- Kuipers, W. (1988). De taal van het management; kunstenbeleid na de BKR (3). *De Volkskrant*, (1988), 16 september.
- Kuypers, P. (1988). Evenement spektakel; hoe de kaste van culturbobo's zich de macht over de kunst toeigent. Een HP-essay bij de opening van het theaterseizoen. *Haagse Post*, (1988), 8 oktober.

- Kwaliteit belangrijkste criterium voor subsidieverlening (1988); Minister Brinkman bij opening huisvesting Fonds Beeldende Kunsten. Nederlandse Staatscourant, (1988), 39 (25 februari) 7.
- Martelaere, P. de (1987). Kunst als belevenis. Kunst en Cultuur Magazine, (1987), 5 (mei/juni) 35.
- Mooij, J.J.A. (1981). De waarde van waarden; over culturele ontwikkelingen en hun beoordeling. Voordracht gehouden op 28 november 1980 in de Franse Salon aan de Herengracht 509 te Amsterdam op uitnodiging van uitgeverij Meulenhoff. Amsterdam.
- Mooij, J.J.A. (1987). De wereld der waarden; essays over cultuur en samenleving. Amsterdam.
- Nietzsche, F. (1987). De geboorte van de tragedie; of Griekse cultuur en pessimisme. Vertaling K. Vuyk. Amsterdam. Oorspronkelijke titel en uitgave: Die Geburt der Tragödie; aus dem Geiste der Musik; Leipzig, 1872.
- Oden, E. (1988). Kunst op kantoor maakt emoties los; Christine brengt managers bij wat waardevol is. De Telegraaf, (1988), 17 september.
- Oosterbaan Martinius, W. (1985). Schoonheid, welzijn, kwaliteit; over legitimerings- en toewijzingsproblemen in het kunstbeleid. Amsterdam (Sociologisch Instituut/Universiteit Amsterdam).
- Pennings, P. (1988). De K van K.....?; Begroting Kunsten. Sociaal Bestek, (1988), 19 (20 oktober) 456-457.
- Plan voor het Kunstenbeleid 1988-1992 (1987). Gedr. St. 2e K., (1987/1988) 20263 (9 oktober) 1, 2, 3.
- Reyden, M. van der, en F. de Leeuw (1988). Vraag aan bod; verslag van een onderzoek naar de mogelijkheden om de vraag naar kunst en cultuur te stimuleren. Rijswijk (Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur).

Schaaf, N. van der (1987). Romantiek in Nederland; een moeilijk fenomeen. *Tableau* 9 (1987) 6 (zomer) 50-55.

Staartjes, A. (1989). Met de Amsterdamse Kunstraad is veel mis. *Het Parool*, (1989), 4 januari.

Staay, A. van der (1982). Kunstbeleid en esthetica. *De Gids* 145 (1982) 7, 444-453.

Swaan, A. de (1982). "Kunstgunst of gunstkunst". *NRC-Handelsblad*, (1982), 13 mei.

Swaan, A. de (1985). Kwaliteit is klasse; de sociale wording en werking van het cultureel smaakverschil. Amsterdam.

X Tegenbosch, L. (1987). Pleidooi voor de kunsthandel. *Brabantia* 36 (1987) 8 (december) 4-8.

Tilborgh, L. van, en G. Jansen (red.) (1986). *Op zoek naar de Gouden Eeuw; Nederlandse schilderkunst 1800-1850*. Zwolle. (Rijksdienst Beeldende Kunst/Frans Hals Museum).

Tilroe, A. (1988). De taal als hamer; hoe ziek is de kunstkritiek. *Museum-journaal* 33 (1988) 3, 160-163.

X Vergelijkingen (1988); wie is de grootste meester in de kunst? *Kunstschrift* 32 (1988) 5 (september/oktober) gehele nummer. (Openbaar Kunstbezit).

Verloren van Themaat, W.A. (1982). De culturele waarde van wetenschap en kunst en de sociale positie van geleerde en kunstenaar. *De Gids* 145 (1982) 5, 312-325.

Vermeijden, M. (1988). Ik ben een monnik en een zakenman; installaties van Christiaan Boltanski in Rotterdam en Maastricht. *NRC-Handelsblad*, (1988), 16 september.

- Verstockt, K. (1986). De dans en zijn relatie tot andere kunstdisciplines. Kunst en cultuur, (1986), 2 (november) 30-31.
- Verwiël, H.J. (1985). Kijken en kopen; waar komt in Brabant moderne kunst aan bod. Brabantia 34 (1985) 7 (november) 11-14.
- Vuyk, K. (1988). De esthetisering van het wereldbeeld. De Revisor, (1988), 1/2, 171-183.
- Vreede, M. de (1982). De status van de kunstenaar. Verslag van studiedagen over "Aanbevelingen inzake de status van kunstenaars" van de UNESCO, gehouden onder auspiciën van de Nationale UNESCO-Commissie in de Nieuwe Kerk te Amsterdam op 6 en 7 mei 1982.
- Vries, J. de, B. Broos, E. Meyer e.a. (1979). Kunstenaars op herhaling; over kopieën, varianten en citaten. Openbaar Kunstbezit 23 (1979) 4 (augustus/september) 97-128.
- Wind, E. (1968). Kunst und Anarchie. Uit het Engels vertaald. Frankfurt am Main. Oorspronkelijke titel: Art and anarchy. London, 1963.

WVC-literatuurrapporten

Overzicht van tot nu toe gepubliceerde literatuurrapporten.

De rapporten 1 tot en met 30 (+ 32) zijn - voor zover voorradig - verkrijgbaar bij de Hoofdafdeling Documentatie en Bibliotheek. Vanaf nummer 31 (met uitzondering van nummer 32) zijn rapporten te bestellen bij het Distributiecentrum Overheidspublicaties (DOP), Postbus 20014, 2510 ES 's-Gravenhage, telefoon 070-789527.

Alle rapporten zijn ook te leen bij de bibliotheek van het Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur.

1. Bestuur en beheer van nationale parken in West-Duitsland, Frankrijk, Italië, Polen, Japan en de Verenigde Staten.
2. Vrouwen in de overgang; de psycho-sociale aspecten van de overgang en de mogelijkheden tot hulpverlening in deze.
3. De organisatie van de werkloosheidsuitkeringen in Zweden.
4. Collectivering van huishoudelijke arbeid, vanuit het oogpunt van vrouwenemancipatie.
5. Profijtbeginsel en openluchtrecreatie, in het bijzonder met betrekking tot nationale parken in Nederland en de Verenigde Staten.
6. Gezinsverzorging in België en de Duitse Bondsrepubliek.
7. De Canadese omroep.
8. Museumbeleid en museumwetgeving in Frankrijk, de Verenigde Staten en Denemarken.
9. Etnische minderheden: begrippenanalyse en een overzicht van migrantenorganisaties in Zweden, Engeland, West-Duitsland en Frankrijk.
10. Reorganiseren met een menselijk gezicht: organisatie-agologie, met een bijlage over volwassenenvorming.
11. Vrouw en gezondheid; een benadering vanuit de vrouwenemancipatie.
12. Promotie van het Nederlandstalige literaire boek (inclusief het jeugd- en kinderboek) in Nederland en Vlaanderen.
13. De crisis van de verzorgingsstaat: waar stopt de zorg?
14. Islam en Hindoeïsme: de godsdienstbeleving van Turken, Marokkanen en Surinamers in Nederland.
15. Alternatief gebruik van monumenten; monumentale kerken en overige monumenten.

16. Samenwerkingsrelaties van instituten sociaal raadslieden en bureaus voor rechtshulp.
17. Totstandkoming van nationale parken in Frankrijk, West-Duitsland, Polen, Zweden, Verenigd Koninkrijk, Japan en de Verenigde Staten: adviescolleges, wettelijke regelingen, instellingsprocedures, beheersplannen en inspraak en voorlichting.
18. Aansluitingsproblematiek kunstonderwijs - beroepspraktijk: dans, muziek en beeldende kunsten.
19. Kind en echtscheiding.
(In Engelse vertaling: 19A The child and divorce).
20. Antisemitisme in Nederland.
21. Leenrecht: een overzicht van de stelsels in Engeland, Denemarken, Duitsland en Australië.
22. Publieksveilige toeschouwerssport: samenhangende maatregelen bij profvoetbal in de Bondsrepubliek Duitsland en het Verenigd Koninkrijk, vergeleken met het rapport van de Commissie Veiligheid Voetbalbezoek van de Koninklijke Nederlandse Voetbalbond.
(In Engelse vertaling: 22A Public security and sporting events).
23. Bijstandsmaatschappelijk Werk of de verhouding van materiële en immateriële hulpverlening: payment versus service in de VS, liaison in practice in het Verenigd Koninkrijk en het recht op maatschappelijke dienstverlening in België.
24. Twee generatie etnische groepen: een analyse van de problematiek rond met name de Marokkaanse en Turkse kinderen en jongeren in Nederland.
25. Abonnee-televisie in het buitenland en in Nederland.
26. Het vrouwbeeld in de media.
27. De positie van de kunstzinnige vorming in het voortgezet onderwijs in historisch perspectief.
28. Het woonwagenbeleid in Nederland gedurende de periode 1900-1984: gevolgen van het overheidsbeleid voor de positie van de woonwagenvrouw.
29. Is vernielen wel zo lollig? Achtergronden van het jeugd vandalisme in Nederland.
30. "De Schuyt" een Fellowship? De Algemene welzijnsovereenkomst met de vier grote steden: grote-stads-problemen, oplossingslijnen en analyses.
31. De gezondheidswaarde van sport.
(In Engelse vertaling: 31A The health aspects of sport).

32. Geslachtsziektenbestrijding in Nederland. Historische ontwikkeling van curatieve en niet-curatieve functies en het belang van drempelvrije voorzieningen.
33. Molukse bejaarden in de jaren tachtig: de problematiek van de ouder wordende mens in de Molukse gemeenschap als een van de oudste etnische groepen in Nederland sinds de Tweede Wereldoorlog.
34. Aansluitingsproblematiek opleiding - praktijk theater.
35. Ongeoorloofd schoolverzuim: een signaal?
36. Kunstsporing, ofwel het moderne mecenaat.
37. Armoede in het Verenigd Koninkrijk.
38. Vrouwen gaan voor; positieve actie op de werkplek.
39. De Molukse vrouw in Nederland.
40. Gezondheidsbevordering op de werkplek: ervaringen in de Verenigde Staten en stand van zaken in Nederland.
41. De positie van de oudere, alleenstaande werkende vrouw.
42. Koopkracht en de minima; een beknopte persanalyse.
43. Bejaardenzorg in Australië.
44. Turkse en Marokkaanse vrouwen. Sociale positie en participatie in de Nederlandse samenleving.
45. Ongewenst leven; zelfdoding bij jongeren.
46. Thuiszorg, vraag en aanbod.
47. Toegang tot welzijn. Gebruik door minderheden van algemene voorzieningen op het welzijnsterrein.
48. Curricula voor preventieve gezondheidszorg.
49. Televisie en jeugdige kijkers; van huisgenoot tot huisdespoot?
50. "Top"kunst; concreet of abstract? Het begrip kwaliteit in de kunst.