

# DE VERGETEN PARTICIPANT

## AMATEURKUNST, KUNSTEDUCATIE EN KUNSTPARTICIPATIE

R.A.M. Kooyman (redactie)  
H.B.G. Ganzeboom  
W.P. Knulst  
A.C. Zijderveld



Landelijk Ondersteuningsinstituut Kunstzinnige Vorming  
Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur

# INHOUD

**Amateurkunst, kunsteducatie en kunstparticipatie 5**

Drs. R.A.M. Kooyman

**Inleiding door de minister van WVC 11**

Mevr. drs. H. d'Ancona

**De vergeten participant 17**

Dr. W.P. Knulst, Sociaal en Cultureel Planbureau

**Amateurkunst en cultuureducatie 29**

Prof. dr. A.C. Zijdeveld, Erasmus Universiteit Rotterdam

**Culturele vorming uit en thuis 39**

Dr. H.G.B. Ganzeboom, Katholieke Universiteit Nijmegen

**Professionals, amateurs en de kwaliteit 53**

Samenvatting van een discussie

W.A. Kort

ISBN 90 6997 049 X

© LOKV/WVC, Utrecht/Rijswijk 1992

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of anderszins, of mag worden opgeslagen in een elektronisch bestand, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgevers.

# AMATEURKUNST, KUNSTEDUCATIE EN KUNSTPARTICIPATIE

Drs. R.A.M. Kooyman

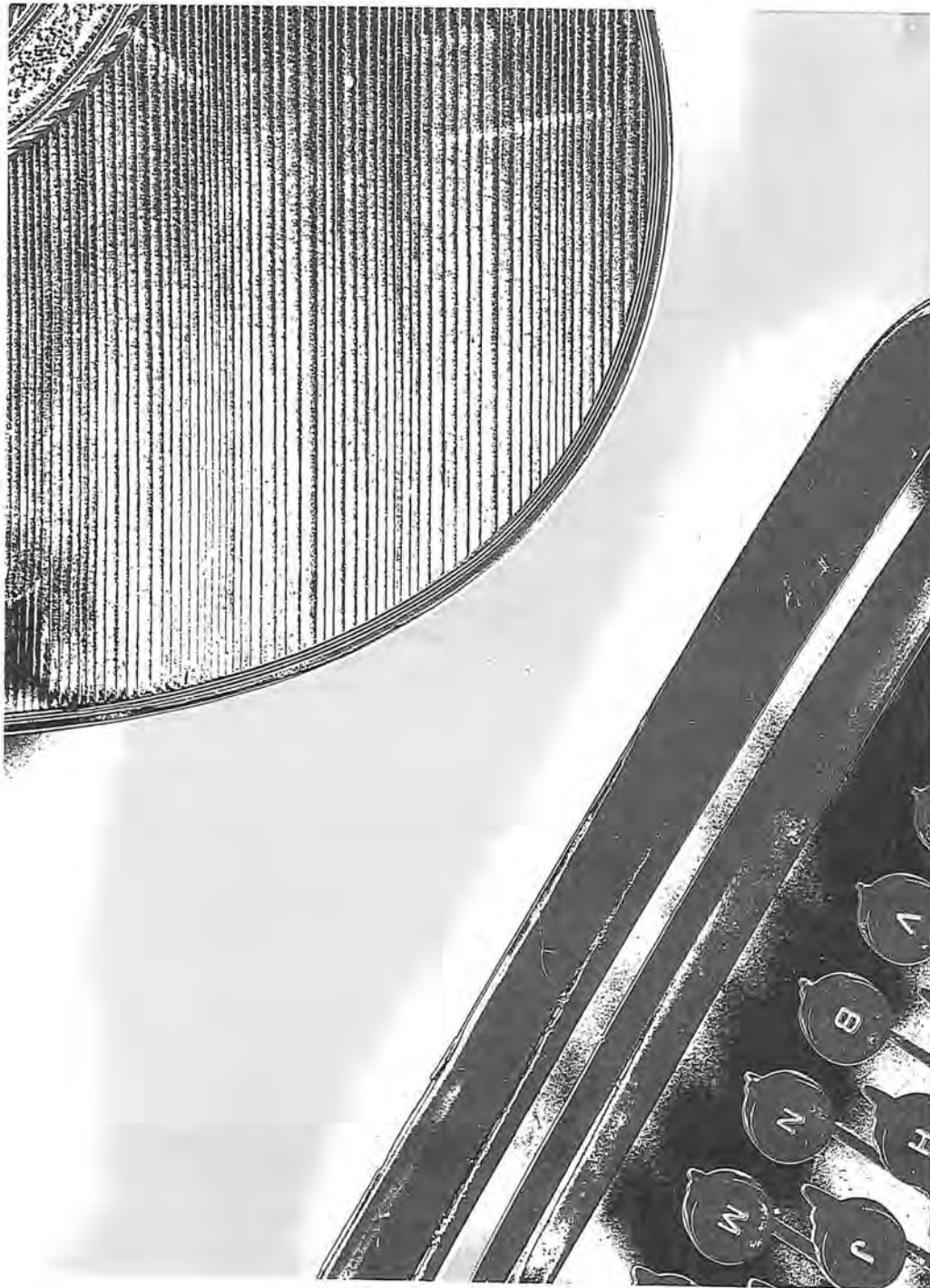
Het debat over de sociale cultuurspreiding heeft vanaf het begin van deze eeuw de cultuurpolitieke discussie beheerst. Lange tijd heeft deze discussie te lijden gehad van 'the idea of doom'.<sup>1</sup> De laatste tien jaar is beleidmakers veelvuldig verweten dat alle inspanningen op het terrein van de kunsten tot weinig aantoonbare resultaten hebben geleid.<sup>2</sup>

Opvallend vaak gaan de visie van beleidmakers en de inspanningen van onderzoekers harmonisch samen. Het beleid en het onderzoek zijn vooral gericht op het deel van het culturele domein dat de politieke arena beheerst. Onderzoek, beleid en politieke debatten beperken zich veelal alleen tot de professionele kunsten en de 'officieel erkende' kunstinstellingen.

Amateurkunst en kunsteducatie (kunstzinnige vorming) geven zelden aanleiding tot hoogdravende polemieken in het politieke debat. Bij de politieke partijen bestaat een opvallende eenstemmigheid in visie op de niet-professionele kunstbeoefening. Van links tot rechts in het politieke spectrum vindt men dat amateurkunst en kunsteducatie, vooral in het onderwijs, gestimuleerd dient te worden.<sup>3</sup>

Wetenschappelijke onderzoekers hebben zich zelden beziggehouden met de niet-professionele kunstbeoefening. Zo er al wetenschappelijke discussie over de niet-professionele sector bestond, dan werd deze vooral vanuit de sector van de kunstzinnige vorming gestimuleerd. Amateurkunst vormt voor de wetenschap een tot nu toe nagenoeg onontgonnen terrein. In het onderzoek naar kunstzinnige vorming is opvallend dat het onderwijs-(kunding)-onderzoek beduidend omvangrijker is dan het onderzoek binnen de kunst- en cultuurstudies.

Men zou kunnen veronderstellen dat het gemis aan beleidsmatige en onderzoeksmatige belangstelling te wijten is aan het gebrek aan feitenkennis. Uiteraard is het beschikbare feitenmateriaal verre van volmaakt,<sup>4</sup> maar recent onderzoek laat zien dat er een schat aan cijfermateriaal over de niet-professionele kunstbeoefening voorhanden is.



In de afgelopen periode heeft de beleidsmatige discussie over cultuurdeelname een nieuwe impuls gekregen.<sup>5</sup> De tot nu toe gebruikte terminologie blijkt aan slijtage onderhevig te zijn. Het onderscheid tussen 'amateuristische' en 'professionele' kunstbeoefening wordt steeds minder bruikbaar. Noch het inkomenscriterium noch het kwaliteitscriterium onderscheidt de professional van de amateur.

Ook de term 'kunstzinnige vorming' verouderd. Met de verplaatsing van kunstzinnige vorming uit het welzijnsbeleid naar het kunstbeleid is het begrip 'vorming' steeds minder bruikbaar bij de aanduiding van activiteiten in de buitenschoolse kunstensector.

Het lijkt erop of met de verandering in het overheidsdenken ook de aandacht van onderzoekers verschuift.

In het recent gepubliceerde onderzoek naar het publiek van de podiumkunsten is voor het eerst gekeken, niet alleen naar de afname van het door de overheid gestimuleerde kunstaanbod, maar ook naar het feitelijke gedrag van de Nederlandse bevolking.<sup>6</sup> De resultaten zijn verrassend. Het merendeel van de opgevoerde theaterproducties vindt plaats in niet-erkende, incidentele accommodaties: scholen, centra voor kunstzinnige vorming, kerken, club- en buurthuizen, horecavoorzieningen en dergelijke. Een niet onaanzienlijk deel van het publiek wordt gevormd door de bezoekers van het niet-professionele kunstaanbod.

Recent onderzoek van het Sociaal en Cultureel Planbureau brengt ook dit omvangrijke deel van de kunstsector in beeld. Het blijkt een tot nu toe 'vergeten' groep kunstbeoefenaars: burgers die op enig moment besluiten zelf kunstzinnig actief te worden of te blijven. Hernieuwde analyse van bestaande databestanden laat een radicaal ander licht schijnen op kunstparticipatie in Nederland.<sup>7</sup>

De consequenties zijn verstrekkend. Niet alleen wordt een omvangrijke kunstpraktijk zichtbaar – die van de actieve kunstbeoefenaar – maar ook de invloed van de actieve kunstparticipatie op het receptieve kunstbezoek wordt aangetoond. De conclusies hebben consequenties voor zowel het beleid als voor de theorievorming.

Toch gaan de amateurkunst en de professionele kunsten niet zonder meer in elkaar over. De amateurkunst is niet de brede basis van een piramidiaal stelsel met de professionele kunsten als smalle toplaag. Amateurs en professionelen vormen relatief zelfstandige kunstsectoren. De professionele sector streeft naar distinctie: het specifieke, het bijzondere, de 'presentatie-kunst'. De amateurkunst en de kunsteducatie richten zich op de navolgbare kunst; de beoefenbare kunst.

Meer dan ooit tevoren zal de sector van de amateurkunst en de kunst-educatie het debat moeten voeren over de relatie tussen de professionele en niet-professionele kunstbeoefening. Dit boekje is daartoe een aanzet. Een beschrijving van de sector van de amateurkunst is te vinden in de LOKV-publikatie *Amateurkunst, sleutel voor lokaal kunstbeleid*.<sup>8</sup>

### De vergeten participant

Dit boekje is de weerslag van een debat gevoerd in januari 1992.

De minister van Cultuur, mevrouw H. d'Ancona, opent met een bijdrage waarin haar kijk op de sector van de amateurkunst en de kunsteducatie is geformuleerd.

In zijn bijdrage *De vergeten participant* zet Knulst de toon vanuit de onderzoekswereld. Hij belicht onder meer het uiteen groeien van de professionele en de niet-professionele kunstbeoefening.

Zijderfeld problematiseert in zijn bijdrage de termen 'amateurkunst' en 'kunsteducatie'. Hij benadrukt de samenhang tussen de drie actoren in het kunstenveld: de amateursector, de professionals en de educatieve sector. Hij wijst op een viertal terreinen waaraan zijns inziens de komende periode aandacht moet worden besteed: de jeugdcultuur (popmuziek), de allochtone kunst, de ontgroening en vergrijzing van de bevolking van Nederland, en de ontluikende behoefte aan hoger onderwijs bij ouderen. Zijn bijdrage eindigt met een oproep om het cultuurpolitieke debat vanuit een zakelijke analyse van de cultuur nieuw leven in te blazen.

In de bijdrage van Ganzeboom staat de vraag centraal waar de affiniteit met de kunsten ontstaat en wordt gestimuleerd. Hij schetst drie mogelijkheden:

- het milieu-model: het milieu is bepalend voor de mate van cultuurdeelname en de schoolinvloed doet er eigenlijk weinig toe;
- het school-model: het onderwijs is bepalend, en het ouderlijk milieu levert slechts een pre-dispositie voor de mate van cultuurdeelname;
- het cultivatie-model: de school en het ouderlijk milieu versterken elkaar op hun eigen wijze bij cultuurdeelname.

Ganzeboom komt tot een voorlopige stellingname dat het ouderlijk milieu voor de cultuurdeelname van doorslaggevend belang is.

De discussie is geopend.

1. Zie: Hantrais, L. & T.J. Kamphorst: Trends in the arts; a multi-national perspective. Amersfoort, 1987; en: Kamphorst, T.J.: De onmacht van cultuurbeleid, in: *Kunsten & Educatie* 1 (3) dec 1988.

2. Zie Bevers, T.: Cultuurparticipatie: balans van beleid en onderzoek. In: *Kunsten & Educatie*, 3 (1) april 1990.

3. Kooyman, R.: Gouden bergen; over amateurkunst en de politiek. In: *Skript* (1986) 4 (juni), Amersfoort 1986.

4. Haanstra, F. & J. Oostwoud Wijdenes: Buitenschoolse kunstzinnige vorming: cijfers en ontbrekende cijfers. In: *Kunsten & Educatie* 3 (1) maart 1990.

5. Ancona, H. d': Adviesaanvraag door de Minister van WVC aan de Raad voor de Kunst over het beleid van de sector Kunsten. Rijswijk, oktober 1991.

6. Zie: Maas, I., R. Verhoeff & H. Ganzeboom: Podiumkunsten & Publiek; Een empirisch-theoretisch onderzoek naar omvang en samenstelling van het publiek van de podiumkunsten. WVC, Rijswijk 1990.

7. Beek, H. van, & W. Knulst: De kunstzinnige burger; Onderzoek naar amateuristische kunstbeoefening en culturele interesses onder de bevolking vanaf 6 jaar. Sociaal en Cultureel Planbureau, Rijswijk 1991.

8. Kooyman, René en Disch, Fons: *Amateurkunst, sleutel voor lokaal kunstbeleid*. LOKV/Amateur Kunst Platform, Utrecht 1991.

# INLEIDING DOOR DE MINISTER VAN WVC

Mevrouw drs. H. d'Ancona

De meeste mensen ervaren een bezoek aan culturele manifestaties en evenementen als een plezierige onderbreking van de dagelijkse routine. Slechts zeer weinig landgenoten, en dan waarschijnlijk ook nog alleen mensen voor wie dat beroepsmatig nodig is, gaan elke dag naar een toneelstuk, een concert of een tentoonstelling. Juist aan het bijzondere, aan het niet-alledaagse heeft de cultuur, op z'n minst een deel van, haar aantrekkingskracht te danken.

Bij dit feestelijke aspect van cultuur hoort ook een element van sociaal vertoon: het gaat weliswaar allereerst om het zien, maar soms toch ook om het gezien worden. Deze laatste component treedt vooral sterk naar voren bij bijzondere manifestaties. Dergelijke manifestaties – denk aan het optreden van Luciano Pavarotti in de Ahoy-hal – bieden de bezoekers meestal ook de gelegenheid om het illustere gezelschap van de bekende Nederlanders in levende lijve te aanschouwen en er – als het ware – een beetje deel van uit te maken. Dit soort uitzonderlijke gebeurtenissen in binnen- en buitenland vormt ook één van de kurken waar de boulevard-pers op drijft. Wie alleen via de roddelbladen kennis neemt van het culturele leven, kan allicht de indruk krijgen dat dit hoofdzakelijk bestaat uit een aaneenschakeling van exclusieve feesten die door het optreden van wereldsterren worden opgeluisterd.

We weten dat dergelijke spraakmakende evenementen niet méér zijn dan het spreekwoordelijke topje van de ijsberg. Zelfs dat niet eens: gebruikmakend van dezelfde metafoor zou je immers het gehele professionele aanbod aan cultuuruitingen de top van de ijsberg kunnen noemen. Dit aanbod, of het nu gaat om gesubsidieerde dan wel commerciële cultuuruitingen, is namelijk voor iedereen zichtbaar. Wie weten wil wat Nederland te bieden heeft aan tentoonstellingen, musicals of nieuwe romans, hoeft gewoonlijk slechts de krant open te slaan.

Maar er is ook een ander deel van de culturele bedrijvigheid, een deel dat zich grotendeels aan ons zicht onttrekt. Dat deel betreft niet zo zeer professionele cultuurbeoefening, als wel activiteiten die burgers op eigen initiatief ontplooiën. Dergelijke activiteiten vallen gewoonlijk niet alleen buiten de aandacht van de media, maar ook grotendeels buiten het

beleidsdomein – zeker van de centrale overheid – en dus ook buiten het perspectief van de beleidmakers. Tot voor kort was onze kennis van zaken grotendeels beperkt tot het terrein van het georganiseerde amateurisme; tot gegevens over het lidmaatschap van verenigingen of het volgen van cursussen bij muziekscholen en creativiteitscentra. Uit publieksonderzoek was bovendien gebleken dat de Nederlandse bevolking veel belangstelling heeft voor opredens van amateurkunstenaars. Manifestaties die zich afspelen buiten het geijkte circuit van professionele accommodaties worden namelijk ook door mensen bezocht die gewoonlijk niet in een schouwburg of een concertzaal komen.

Ofschoon we dus reeds een en ander wisten over de amateuristische kunstbeoefening, betekent het onderzoek dat bij dit symposium centraal staat<sup>1</sup> – *De kunstzinnige burger* – een aanzienlijke uitbreiding en verdieping van onze kennis. Pas door de resultaten van dit onderzoek is de omvang en de betekenis van de amateuristische kunstbeoefening in Nederland duidelijk geworden. Bovendien is deze studie geschreven volgens de beste tradities van het Sociaal en Cultureel Planbureau: beknopt en zakelijk, overzichtelijk en helder.

Wie alleen oog heeft voor het publiek van de spraakmakende manifestaties, zou misschien de indruk kunnen krijgen dat er in de laatste decennia een verschuiving heeft plaatsgevonden in de richting van een gemakzuchtig consumentisme. Hij of zij zou kunnen menen dat er sprake is van een cultuurverval waarbij de cultuur – uiteraard spreek ik hier over cultuur in de specifieke zin – haar betekenis voor de samenleving heeft verloren en tot een soort vermaak, tot een tijdverdrijf is verworden. Soortgelijke opvattingen worden ook door verschillende cultuurfilosofen verkondigd. En niet eens door de minsten. Gelet op de uitkomsten van *De kunstzinnige burger* kunnen we concluderen dat dit cultuurpessimisme overdreven is. In ieder geval wat ons land betreft. Miljoenen Nederlanders blijken immers een deel van hun vrije tijd te besteden aan culturele vorming en ontplooiing van henzelf en hun kinderen. Natuurlijk zijn niet alle amateurs even intensief bezig met hun favoriete vak – het zijn niet allemaal van die doorbijters – zoals Van Beek en Knulst het treffend formuleren. Dat neemt echter niet weg dat het onderzoek eveneens aantoont dat deze mensen kennelijk een grote waarde hechten aan culturele activiteiten, en ernaar streven culturele waarden te behouden, te ontwikkelen en aan volgende generaties over te dragen. En dus ook niet bereid zijn om deze in te ruilen voor andere, zo op het eerste gezicht meer aantrekkelijke, alternatieven. Deze actieve belangstelling voor cultuur vind ik zeer belangrijk. Zoals trouwens ook de betrokkenheid op elkaar van het amateurisme en het professionalisme.

Ik wil mijn inleiding niet afronden zonder daar toch nog iets meer over te zeggen. Staat u mij toe dat ik dat doe aan de hand van een citaat.

'Als we cultuur en beschaving definiëren als een wijdvertakt maatschappelijk netwerk van met elkaar in wisselwerking staande systemen, dan valt het iedereen op dat ons netwerk zo onvolledig ontwikkeld is. (...)

Er is ... bijna geen wisselwerking, geen communicatie tussen het ene punt van ons culturele netwerk en het andere. (...) Er bestaat bij ons praktisch geen relatie tussen de volkscultuur en die van de elite. Beide culturen draaien elkaar in letterlijke zin ... de rug toe. (...)... zij spreken niet dezelfde taal.'

Aldus, misschien tot uw verrassing, tenzij u deze woorden hebt herkend, de Tunesiër Aziz Kriechen, door Harm Botje in de NRC van 17 december – want daaraan ontleen ik deze tekst – in een fraai artikel aangeduid als één van Noordafrika's meest vooraanstaande intellectuelen.

Nu is de situatie in Noordafrika die Kriechen beschrijft, op veel punten natuurlijk nauwelijks vergelijkbaar met de situatie hier in Nederland. Maar dat maakt het misschien des te gemakkelijker om te zien in welk opzicht deze woorden ook voor ons van belang zijn.

Ik denk, dat wij ons allemaal een cultuur op de één of andere manier voorstellen als in wezen iets organisch. En dat wij daarom onmiddellijk aanvoelen dat er inderdaad iets fundamenteel mis is wanneer de verschillende delen van een cultuur niet langer in wisselwerking met elkaar verkeren; wanneer er bijvoorbeeld geen relatie bestaat tussen de cultuur van het volk en die van de elite. Dat is als wanneer de verschillende delen van een lichaam niet langer op elkaar betrokken zijn. Schrijft zo'n proces te ver door of duurt zo'n toestand te lang, dan is dat dodelijk.

Want een cultuur is natuurlijk niet alleen een stelsel van normen en waarden. Een cultuur is minstens evenzeer het patroon van relaties en betrekkingen binnen een samenleving waarin normen en waarden tot uitdrukking worden gebracht, levend gehouden en overgedragen. Iedere dag opnieuw; in het groot en in het klein.

Deze twee kanten van één medaille zijn weliswaar te onderscheiden, maar evenmin te scheiden als inhoud en vorm in het geval van een kunstwerk. Waarbij het nu eens niet uitmaakt of we het hebben over cultuur in bredere of over cultuur in meer specifieke zin. In dit opzicht verlopen processen van cultuurvorming op hetzelfde op beide terreinen.

Kriechen wijst erop hoe desastreus het is als die processen stagneren of zelfs in het ongereede raken. Dat is hetzelfde als wanneer de sapstroom in een plant wordt onderbroken. Dan is het slechts een kwestie van tijd of culturele

waarden sterven. En ik denk dat dit ook precies was wat Huizinga bedoelde toe hij schreef: 'Willen wij cultuur behouden, dan moeten wij voortgaan met cultuur te scheppen'.

Terug nu naar ons onderzoek.

Jarenlang hebben bijna uitsluitend zorgelijke en zelfs sombere geluiden geklonken over cultuurparticipatie. Dit onderzoek werpt toch een heel ander en veel positiever licht op dit vraagstuk. Voor het cultuurbeleid is vooral de relatie tussen de actieve cultuurbeoefening door gewone burgers, de kunstbeoefening door amateurs, en het professionele aanbod van belang. Naarmate een bepaald professioneel aanbod beter aansluit bij de activiteiten die mensen zelf op cultureel gebied ontplooiën, groeit ook de belangstelling en de waardering daarvoor. Vooral amateurs blijken oog te hebben voor de kwaliteit en het vakmanschap van de professionele kunst- en cultuurbeoefening. Zij treden dan ook vaak op als 'trait d'union' tussen de professionele cultuurbeoefening en het algemene 'lekenpubliek'. Zo is uit een recent onderzoek gebleken dat de bezoekers van het Holland Festival Oude Muziek in Utrecht – die ongeveer voor de helft uit zeer actieve amateurs bestaan – als 'opinion leaders' fungeren voor hun sociale omgeving. Zij trachten anderen enthousiast te maken voor deze muziek, zij geven adviezen over het bezoek van bepaalde concerten of de aanschaf van bepaalde muziekopnamen enzovoort.

*De kunstzinnige burger* heeft daarmee aan de discussie over cultuurparticipatie – die eerlijk gezegd ook wat begon te slepen – een nieuwe impuls gegeven. Nu is het alleen nog zaak om ervoor te zorgen dat de inzichten ook hun juiste beleidsmatige vertaling krijgen. Als in de inleidingen en de discussie van vandaag ook daaraan aandacht wordt geschonken, welke praktische consequenties wij kunnen of moeten verbinden aan al het materiaal dat nu op tafel ligt, dan verzeker ik u, dat door mijn ambtenaren en mij nog met extra aandacht geluisterd zal worden. Want dat zijn temidden van de voorbereidingen van de Cultuurnota, natuurlijk precies de vragen die ook wij ons stellen.

Voorzitter, stellig ten overvloede voeg ik hieraan toe dat deze woorden natuurlijk niet mogen worden uitgelegd als een poging van de minister van Cultuur om het debat inhoudelijk te sturen. Ik heb er slechts mee aan willen geven hoezeer de discussie die hier wordt weergegeven, voor ons van actueel belang is.

1. Bedoeld is hier het symposium, gehouden op 29 januari 1992 in het gebouw van de Boekmansstichting te Amsterdam, naar aanleiding van het rapport van het Sociaal en Cultureel Planbureau (SCP) met de titel: *De Kunstzinnige Burger: onderzoek naar amateuristische kunstbeoefening en culturele interesses onder de bevolking vanaf 6 jaar*. Het onderzoek is uitgevoerd door Paul van Beek en Wim Knulst.





## DE VERGETEN PARTICIPANT

Dr. W.P. Knulst

### Het uiteendrijven van het aanschouwen en het zelf beoefenen van kunst

Op bijeenkomsten zoals deze, is het vaak gebruikelijk te discussiëren over de vraag welke boodschap een nieuwe nota of nieuw rapport inhoudt voor 'de mensen in het veld'. Ik wil die verhoudingen eens omkeren en met u ingaan op de vraag wat het cultuurbeleid en het landelijke onderzoek zelf zouden kunnen leren uit feitelijke gegevens over het reilen en zeilen van amateurs.

Ik ga hiervoor eerst terug in de geschiedenis: Het klassieke beschavingsideaal kende nog geen scheiding tussen het beschouwen en zelf beoefenen van kunst. Demonstraties van welsprekendheid, dichtkunst of muzikaliteit dienden de kunstzinnige burgerij als voorbeeld om zelf de regels der kunst te leren beheersen. Deze liaison tussen aanschouwen en zelf beoefenen van kunsten bleef tot ver in de negentiende eeuw bestaan.

Toch is er ook tijdens die eeuw een breuk ontstaan. Verschillende genootschappen van kunstminnende burgers beschouwden de rol van bewonderaar als hun nieuwe opdracht. Het aanleggen van een schilderijen-collectie, of het organiseren van muziekkuitvoeringen met beroepsmusici werd een doel op zich. Dit gebeurde in een tijd toen ook meer en meer burgers uit de middenstand zich aaneensloten in verenigingen om de voordrachtkunst of de muziek te beoefenen. De oprichters hadden zowel kunstzinnige als burgerlijk opvoedende oogmerken, zoals ondermeer spreekt uit de negentiende eeuwse statuten van een Limburgs harmonieorkest: '... de beoefening der voortplanting der toonkunst, en bijzonderlijk de goede uitvoering der Harmonie. Zij neemt maar zulke personen aan die orde beminnen, aan welke zij alle dagen, in haar lokaal, aangename uitspanningen en het genot der burgerlijke relatieën daarbiedt.' (Fassaert 1989). Vooral het laatste kwart van de vorige eeuw vertoont een hausse van opgerichte harmonie- en fanfaregezelschappen. Vele daarvan vormden het muzikale deel van een stoet, die we later verzuiling zijn gaan noemen.

Toen eenmaal burgers uit vele lagen van de bevolking zich mengden in de kunstzinnige bedrijvigheid, leek het alsof het beschavingsideaal onder de deftige kringen werd aangescherpt. Door die aanscherping van eisen kwam meer nadruk te liggen op het aankweken van eerbied voor excellerende, onnavolgbare prestaties; kunst werd in hun ogen presentatiekunst. De middengroepen met hun voorkeur voor de navolgbare kunst van mars- en promenademuziek werden op afstand gezet.

De scheiding van werelden is niet alleen resultaat van een spel waarbij de verschillende groepen uit de burgerij hun culturele waardigheid wilden bewijzen. Zij is ook een gevolg van een proces van arbeidsverdeling en professionalisering. De vakman wil zijn specialiteit tonen, maar die ook erkend en beschermd zien. Oscar Wilde heeft eens gezegd dat elke professie een samenzwering betekent tegen de leek. Elk vak dat zich wil afschermen van beunhazerij benadrukt ook het verschil ten opzichte van de ware liefhebber, die de regels van de kunst wel wil eerbiedigen. Juist die figuur, werd in de negentiende eeuw op zijn plaats gezet met het woord dilettant, een scheldwoord voor iemand die goed wil maar niet kan.

Die segregatie is op zichzelf niets bijzonders. Wetenschapsbeoefenaars hebben van oudsher hun corporaties die hun territorium tegen insluipers bewaken. De beeldende kunst kende aanvankelijk ook die beroeps-corporaties, maar die hebben het ancien-regime niet overleefd. Hoewel de toonaangevende kunst door professionals aan de ene kant, en de amateurkunst aan de andere, in de loop van deze eeuw ver uiteen zijn gedreven, kent de kunst nog steeds een groot diffuus tussengebied. Dat komt omdat het iedereen vrij staat zijn kunsten te uiten en te distribueren. Geen enkele autoriteit is gerechtigd kwaliteitsmaatstaven of stijlen algemeen verbindend te verklaren, gesteld al dat alle adviesorganen overeenstemming hierover zouden kunnen bereiken. Vanwege die open grenzen en regelloosheid zijn kunstvakbeoefenaars zonder gevestigde reputatie steeds genoodzaakt hun domein en privilege alert te verdedigen. Nieuwe termen en kwalificaties worden hierbij te hulp geroepen.

Elke amateur droomt van het kunstenaarschap en voelt zich een beetje kunstenaar. Er is niemand die dat beter kan weten dan de beroeps-kunstenaar, omdat ook hij of zij als amateur is begonnen. Amateurkunst kan dan ook als een bedreiging worden beschouwd, vooral bij kunstvormen waar geen alom gerespecteerd professioneel domein bestaat, of waar de subsidies onder druk staan.

De betrekkingen tussen amateur en beroepsbeoefenaar en ook de coöperatie tussen beide partijen zijn nog het best in de wereld van de muziek. Dat lijkt geen toeval. Haast iedereen verstaat hier dezelfde taal. De beheersing van die taal is tegelijk maatstaf voor vakbekwaamheid, zodat iedereen zijn plaats hier ook kent.

Ondanks die verschillen per discipline is de 'presentatiekunst' van de internationale podia en galeries echter maatgevend geworden voor onze denkbelden, conventies en idealen met betrekking tot kunst en cultuur. Die raken niet alleen opvattingen over hoe kunst beoefend, gepresenteerd en bewonderd hoort te worden, maar ook de beoordeling en het besturen van kunst. Sinds enige decennia vinden we het beoordelen en het bestuur een aangelegenheid voor professionals. Als al die jongeren die thans toestromen naar de kunst- en cultuurkundes naderhand als professional worden ingeschakeld, dan zal er op den duur ook in kleinere gemeenten geen taak meer zijn voor de besturende en adviserende liefhebber.

#### Wat wordt bedoeld met 'vergeten participant'?

Als ik spreek van de 'vergeten participant' dan bedoel ik daarmee niet te zeggen dat er meer subsidies of koninklijke onderscheidingen naar de amateurkunst moeten (enige lovende woorden in een koninklijke kerstboodschap kunnen natuurlijk nooit kwaad). Ik bedoel daarmee ook niet dat het beleid de amateurkunst niet meer ziet staan. Neen, ik bedoel daarmee dat we de oorspronkelijke eenheid van het afkijken en zelf beoefenen van kunst teveel vergeten zijn. Het zicht van het beleid op de kunstminnende burger en amateur gaat vaak verloren achter *hoog opgetrokken maatschappelijke en kunstzinnige idealen*. Die idealen vertegenwoordigen vaak een attitude die kenmerkend is voor mensen die hele dagen alleen met kunst bezig zijn.

De sociologie van kunst en cultuur is in dit opzicht trendvolger geweest. Het woord cultuurparticipatie verwijst hier naar de absorptie van gerespecteerde cultuuruitingen en dus naar een passieve rol van mensen als afnemer van kunst. Alle beschouwingen of overzichtsstudies die in de recente periode zijn verschenen (De Swaan 1985; Bevers 1989; Knulst 1989; Ganzeboom 1989; WVC 1989) zijn gewijd aan *receptieve* vormen van cultuurparticipatie.

Het wetenschappelijk onderzoek is eenzijdig gefundeerd op theorieën die ontwikkeld zijn om receptieve vormen van cultuurparticipatie te kunnen verklaren. Dat geldt voor de informatietheorie in de lijn van Wundt, Eysenck en Berlyne die vooral door het werk van Ganzeboom ruimere bekendheid heeft gekregen, maar ook voor Bourdieus reproductietheorie.

Bourdieu's studie over de werking van smaakverschillen beslaat het grote gebied tussen eetgewoonten, huisinrichting en muzikale voorkeuren. Toch zal men in zijn hoofdwerk tevergeefs zoeken naar één verwijzing over zelf bespeelde muziekinstrumenten; wel over een voorkeur voor muziek-instrumenten, maar niet over het bespelen daarvan.<sup>1</sup> Of we nu veel wijzer zouden zijn als Bourdieu zijn visie over de amateurkunst zou hebben opgeschreven, laat ik hier in het midden. Zijn preoccupatie met de receptieve en passieve kant van de cultuurparticipatie, zegt reeds voldoende.

Ook de meer interpretatieve en kritische traditie in de cultuurwetenschap blijkt gepreoccupeerd te zijn met de receptieve kant van de cultuurparticipatie. Als Bloom, Postman, of Finkelkraut rapportcijfers uitdelen aan de hedendaagse burgerij over haar culturele staat van dienst, dan slaan die oordelen ook al weer eenzijdig op receptief gedrag. Of de 'verwende burger uit het televisietijdperk', zoals ze hem zien, minder muzikaal is of over minder expressieve vaardigheden beschikt dan zijn voorgangers, lijkt de cultuurcritici onverschillig te laten.

Ik zou overdrijven als ik zou beweren dat ons eenvoudige onderzoek – dat op tal van punten verbeterd zou kunnen worden – nu velerlei nieuwe feiten aan het licht heeft gebracht. Wie vertrouwd is met het terrein zal er misschien weinig nieuws in lezen. Maar juist omdat *De kunstzinnige burger* weinig nieuwe informatie bevat, verbaast het des te meer dat denkbeelden over cultuurparticipatie zo eenzijdig de richting van de cultuurconsumptie uitgetrokken zijn.

Als ik spreek van de vergeten participant dan pleit ik dus voor een *andere attitude tegenover cultuurparticipatie en de kunstzinnige burger*.

#### **De eenzijdige wetenschappelijke aandacht voor receptieve cultuurparticipatie**

1. *Gangbare theoretische uitgangspunten zijn gericht op het receptieve en schieten te kort voor de verklaring van de amateuristische kunstbeoefening.* Evenals voor de theoretische oriëntatie in het algemeen, meen ik dat het denkmodel over *ongelijkheid* in de cultuurparticipatie veel te eenzijdig door receptief gedrag wordt bepaald. De verklaring voor verschillen zoeken we in verschillen in capaciteit om complexe informatie te *verwerken*; ofwel – in het spoor van Bourdieu – in een fundamenteel verschil in bestaansvoorwaarden, die de houding van personen tegenover esthetische *ervaringen* bepaalt.

Ik denk dat deze uitgangspunten tekort schieten om verschillen in deelname aan amateurkunst te verhelderen. De vraag is dan wat motiveert mensen om aan een bepaald spel deel te nemen en waarom treden hierbij verschillen op:

a) tussen deelnemers en niet-deelnemers b) binnen de groep van deelnemers: waarom kiest de één voor de podiumvakken en de andere voor een beeldend vak?

Ik heb voor die vragen geen pasklaar antwoord en het is voor mij ook nog de vraag of de sociologie die vragen afdoende kan beantwoorden.

Toch denk ik dat de sociologische gereedschapskist nog enige begrippen bevat die voor de deelname aan amateurkunst verhelderend zouden kunnen werken: wie een bepaalde discipline onder de knie wil krijgen, stelt zich in op een activiteit waarvoor de beloning pas in de toekomst uitgekeerd wordt. Dit vermogen af te zien van directe bevrediging, staat in de sociale wetenschappen bekend als *deferred gratification pattern*. Het lijkt ook ten nauwste verwant aan het idee over zelfbeheersing uit de civilisatietheorie. Dit vermogen is, zoals we weten, ook ongelijk over de sociale klassen verdeeld, maar valt niet geheel samen met de verdeling van intellectuele vermogens of culturele competentie. De waardering van spaarzaamheid en de preoccupatie met beloningen in de toekomst lijken sterk verbreid onder de middengroepen. Dat zou kunnen verklaren waarom de betrokkenheid van vooral groepen uit de middelbare sociale strata bij de amateurkunst zo groot blijkt. De ongelijkheid naar opleiding is hier veel minder geprononceerd, dan bij het bezoek van de gerespecteerde kunsten. Hoewel het beoefenen van een discipline hogere eisen stelt aan discipline en geduld, blijkt de beoefening toch toegankelijker dan de receptieve kant.

Van een tweede factor is het belang al reeds gebleken: sociabiliteit. Sommige personen gedijen het best in een groep, andere daarentegen als solist. Het deelnemen aan cursussen of aan verenigingen blijkt vooral sociabele typen aan te trekken. Wordt die voorkeur in een gezin overgedragen of berust die veeleer op eigen leerervaringen?

Er zijn dus nog verschillende zaken waarover verder nagedacht moet worden.

2. *Het belang van dieperliggende oorzaken wordt wellicht overschat* Hoe meer er onderzocht is op het terrein van de receptieve cultuurparticipatie hoe meer licht er is komen te vallen op factoren die niet of nauwelijks door beleid te beïnvloeden zijn, of althans buiten de macht van subsidiënten liggen. Denkt u maar aan de invloed op de cultuurparticipatie van het gezin, van het scholingspeil, aan de invloed van partners, van de werkkring of van persoonlijke omstandigheden. Als subsidiënten op een zoveelste onderzoek waarin die achtergronden breed uitgemeten worden, vertwijfeld reageren met 'wat moeten wij hiermee?' dan staan wij onderzoekers met een mond vol tanden.

Toch lijkt het onderzoek in zijn ijver om dieperliggende factoren te vinden,

soms te makkelijk voorbij te gaan aan zaken die meer aan de oppervlakte liggen en die wel aanknopingspunten voor beleid bieden.

Uit het onderzoek blijkt dat er een positief verband bestaat tussen amateuristische kunstbeoefening en het bezoeken van culturele evenementen. Dit verband kan niet herleid worden tot het feit dat beoefenaren en bezoekers vaak dezelfde sociale achtergrond hebben of vaak in plaatsen wonen waar veel gelegenheid wordt geboden. Nee, ook onder de groep met dezelfde sociale en culturele achtergrond en woonplaats, bezoeken de deelnemers aan amateurscursussen en verenigingen vaker uitvoeringen, dan de niet-deelnemers. Maar wat misschien nog meer zegt: amateurs tonen de grootste belangstelling voor het cultuuraanbod dat rechtstreeks aansluit bij hun 'vak'. Vooral het verband tussen geïnstitutionaliseerde vormen van amateuristische kunstbeoefening en de belangstelling voor podiumuitvoeringen (klassieke concerten, toneel of ballet) is tamelijk geprononceerd.

Men mag hieruit afleiden dat de deelname aan muziekscholen, creativiteitscentra, maar ook aan amateurverenigingen, tevens bevorderlijk is voor de receptieve participatie en vice versa. De gedachte dat alle heil voor de cultuurspreiding, van het gezin of van de basisvorming moet komen, lijkt me overtrokken. Het is niet gewaagd te stellen dat overheidssteun aan muziekscholen, aan creativiteitscentra en verenigingen voor amateurkunst even belangrijk is voor de receptieve cultuurparticipatie als de subsidiëring van de toegangskaartjes.<sup>2</sup>

### *3. De visie op de trend in de cultuurparticipatie behoeft nuancering*

Als men afgaat op recente publikaties van cultuurcritici dan zou het er met de ontvankelijkheid voor de gerespecteerde cultuur niet zo goed voor staan. 'Mensen zouden te lui zijn om te lezen'; geen zin (meer) hebben zich in serieuze onderwerpen te verdiepen; en zich het liefst laten meeslepen door eenvoudige genoegens.

Cultuurpessimisme heb ik wel eens gedefinieerd als een literair genre dat goed verkoopt. De lezer denkt waarschijnlijk dat het over anderen gaat. Hij waant zich bij de uitverkorenen en leest met gretigheid over de slechtheid van de verworpenen.<sup>3</sup>

Het valt niet tegen te spreken dat de opkomst van tal van nieuwe ontspanningsmogelijkheden in de naoorlogse periode, is samengegaan met een afname van traditionele vormen van cultuurparticipatie zoals lezen en het bezoek van podia.

Wie de diagnose van de cultuurcritici voor lief had genomen, had waarschijnlijk ook blindelings aangenomen dat de amateurkunst over een langere periode achteruit zou zijn gegaan, met name de minder vrijblijvende uitingen daarvan. Hoort het volgen van lessen of het samenwerken in ensembles immers niet bij uitstek tot de zaken die toewijding en geduld vergen, waarmee het zo slecht zou zijn gesteld?

Welnu, met die toewijding en dat geduld is het helemaal niet zo slecht gesteld. Alle beschikbare gegevens over de amateurkunst wijzen op een tamelijk stabiel niveau in de belangstelling. Sinds de doorbraak van televisie is het aantal leden van muziek, zang, of toneelvereniging niét achteruit gegaan. In de recente periode is er zelfs een lichte groei.

Maandelijks zijn er naar schatting 2,5 keer zoveel personen die kunstzinnige activiteiten beoefenen, als bezoekers van culturele evenementen. De grote mate van kunstzinnige activiteit die we onder kinderen hebben vastgesteld geeft stellig een overschatting van het eigenlijke enthousiasme onder kinderen. Maar uit dit gegeven mag zeker worden afgeleid dat veel ouders en onderwijzers grote betekenis hechten aan de kunstzinnige ontplooiing van kinderen. Deze interpretatie pleit evenmin voor het gelijk van cultuurpessimisten. En dan zijn er ook nog die vele jongeren die niét tijdens de puberteit afhaken en de omvangrijke groep volwassenen die op latere leeftijd deelneemt aan activiteiten. De beoefening van podiumkunsten blijkt naar opleiding en leeftijd minder ongelijk over de bevolking verdeeld te zijn dan het bezoek van podiumkunsten.

### **Op zoek naar een reden voor de onverminderde populariteit**

Al deze feiten roepen de vraag op waarom de amateurkunst meer weerklink onder bredere geledingen uit de bevolking heeft gevonden, dan het gerespecteerde kunstaanbod en waarom zij de concurrentie van nieuwe opgekomen vormen van ontspanning beter heeft weten te doorstaan dan de bedrijfsmatige podiumsector.

Ik denk dat het verleden ons bij een antwoord kan helpen. Een analyse van de gegroeide verschillen tussen de hoge 'presentatiekunst' en de 'navolgbare en beoefenbare kunst' lijkt hiervoor belangrijk.

Bij de amateuristische kunstbeoefening heeft de kunstzinnige burger door de jaren heen het heft in eigen hand gehouden, terwijl zijn rol bij het respectabele kunstaanbod in de naoorlogse periode gaandeweg is

overgenomen door beroepsmatige bestuurders en beoordelaars. Daarbij gaat het vooral om *een verschil in zeggenschap over repertoire en stijl*. De ambachtelijke technieken of de regels der kunst willen amateurs, zoals uit het onderzoek is gebleken dikwijls wel graag afkijken van beroepskrachten. Het verschil in historische ontwikkeling van beide instituties, schuilt vooral in het feit dat de kunstzinnige burger of zijn vertegenwoordigers, de stijl- en repertoirekeuze binnen de amateurkunst wel zijn blijven (mee)bepalen, terwijl die zeggenschap binnen het officiële kunstcircuit hoofdzakelijk opgeëist is door professionele kenners en adviseurs. Terwijl de kunstinstellingen en amateurverenigingen van nu, beide ontsproten zijn aan een achttiende en negentiende eeuwse initiatief uit de burgerij, bleef het beginsel van *zelfbeschikking* het meest herkenbaar in de amateuristische kunstbeoefening.

De afstand tussen burger en amateurkunst is ook letterlijk minder groot dan bij de beroepskunst. De beroepskunst heeft zich immers in sterke mate in de grote steden geconcentreerd. De amateurkunst is vooral ook verworteld in de regio en draagt bij aan de 'couleur locale'. Evenals waarschijnlijk bij de sport speelt de amateurkunst een rol bij de culturele wedijver tussen gemeenschappen en streken.

#### **Verskil in uitgangspunten van de overheidszorg voor cultuur**

De verschillen in de naoorlogse trends van de actieve en de receptieve participatie corresponderen tevens met een verschil in overheidszorg ten aanzien van beide mogelijkheden.

De zorg voor de amateurkunst is ontstaan als een type cultuurbeleid waarbij de overheid stromingen en groepen uit de bevolking van middelen voorziet om naar eigen inzicht en maatstaven uitdrukking te geven aan hun culturele behoeften. Dit type beleid heb ik in dit onderzoek en ook elders het principe van *afspiegeling* genoemd. Dit type zorg is behalve bij de amateurkunst tevens bij het mediabeleid en ook bij het beleid ten aanzien van bibliotheken herkenbaar gebleven.

De zorg voor amateurkunst, omroep, pers, en ook openbaar bibliotheekwerk hoorden aanvankelijk ook bij elkaar. Tijdens de eerste drie decennia na de oorlog waren genoemde sectoren gemeenschappelijk ondergebracht in een beleidssector die Volksontwikkeling heette, en die los stond van het DG Culturele Zaken.<sup>4</sup> Eerst in 1974 is Amateurkunst overgeheveld naar het DG Culturele Zaken. Men kan het afspiegelingsprincipe tevens herkennen aan het feit dat sectoren als AK/KV en Openbaar Bibliotheekwerk overwegend

gedecentraliseerd zijn. De niet gedecentraliseerde onderdelen van cultuurzorg vallen – met media als uitzondering – veelal onder het andere beleidsprincipe.

Het andere principe is van oorsprong binnen het DG Culturele Zaken werkzaam. Dit andere systeem van cultuurzorg kan men het principe van *distinctie* noemen. Bij dit principe gaat het niet zozeer om cultuuruitingen die representatief zijn voor bepaalde stromingen of groeperingen, maar veeleer om cultuurgoeederen en kunstprestaties die zich daarvan onderscheiden. Kenners en ingewijden beoordelen dit buitengewone karakter. Dit principe is herkenbaar bij het beleid ten aanzien van kunsten en de musea van landelijke betekenis.

'Afspiegeling' en 'distinctie' verwijzen naar twee ideaaltypen van cultuurbeleid, die geen van beide geheel ideaal zijn.

De situatie bij de omroep en in zeker opzicht ook bij openbare bibliotheken leert, dat een afspiegelingsmodel kan afglijden naar stelsel waarbij instandhouding of groei van de club doel op zich wordt, en organisaties alles in het werk stellen om bij zoveel mogelijk klanten in de smaak te vallen. Anderzijds houdt het distinctiemodel steeds het risico in van een ballonvaart die voor mensen op de grond onwaarneembaar wordt. Het risico van een stelsel waarbinnen beroepskenners en oordelaars de dienst uitmaken, is verder dat men een zelfde mate van inwijding nodig heeft om de betekenis van het geselecteerde te kunnen doorgronden.

Waar het afspiegelingsprincipe ingebouwde drijfveren mist om het publiek met bijzondere en ongewone zaken te confronteren, mist het distinctieprincipe een motief om een brede klankbodem te ontwikkelen en te onderhouden.

#### **Het zoeken naar het beste van beide beginselen**

Sinds 1985 zijn de meest belangrijke vormen van cultuurzorg bij de Rijksoverheid verenigd in het DG Culturele Zaken, dus zowel de media, bibliotheken en amateurkunst die volgens het afspiegelingsprincipe zijn ontstaan, als kunsten en cultuurbeheer die volgens het distinctieprincipe zijn ontstaan. Het lijkt dan ook een uitdaging te zoeken naar een vorm van cultuurzorg die de voordelen van beide principes in zich verenigt. Het Stimuleringsfonds voor Nederlandse Culturele Producties binnen het omroepbeleid is een goed voorbeeld van een stap in die richting.

Ik meen dat ook de amateurkunst een interessant testcase zou kunnen zijn om het beste van beide beginselen bij elkaar te brengen. De amateurkunst is per definitie verworteld onder de burgerij en beschikt tevens over elementen die de leden tot goede prestaties aansporen. Als een ensemble die drijfveer zelf al niet heeft, dan is het wel een docent, dirigent of regisseur die deze meebrengt. Het zou goed zijn om binnen de bestaande tradities en faciliteiten te zoeken naar mogelijkheden om de kwaliteit zoveel mogelijk te stimuleren, en de verbindingen tussen de officiële kunstwereld en de amateurkunst hechter te maken.

Daarvoor bestaan reeds verschillende mogelijkheden of plannen:

– Het Fonds voor de Scheppend Toonkunst biedt, zoals ik heb begrepen reeds mogelijkheden voor het subsidiëren van composities of arrangementen die specifiek op de amateurmuziek zijn afgestemd.

Maar men kan ook nog aan nieuwe stappen denken:

– Het instellen van een overheidsprijs die jaarlijks binnen de diverse disciplines uitgereikt wordt voor de beste *coproductie* van professionele kunstenaars en amateurs. Het ligt voor de hand de prijswinnaars tevens een podium te bieden om zich voor een breder publiek te manifesteren.

– Willen stukken uit het officiële muziek- en theaterrepertoire ook als voorbeeld kunnen functioneren voor de amateurkunst, dan kan het belangrijk zijn bepaalde stukken wat langer op het programma van de gesubsidieerde ensembles te houden. De verspreiding van videoregistraties zou voor dit doel ook belangrijk kunnen zijn.

– Tot slot zou ik willen pleiten voor een legitieme plaats voor de kunstzinnige burger en liefhebber in jury's en commissies die over het gesubsidieerde kunstenaarsaanbod adviseren. Het zou al interessant zijn de selectie van een volledige geprofessionaliseerde groep van kenners uit een gegeven aanbod en die van een commissie bestaande uit ingevoerde liefhebbers of amateurbeoefenaars te vergelijken en te presenteren. Bijvoorbeeld: welke theatervoorstellingen zouden amateur tonelisten als beste uit een bepaald seizoen hebben geselecteerd, en hoe verhoudt die selectie zich ten opzichte van die van beroepskijkers?

In algemene zin lijkt het me voor de bloei en verworteling van het kunstleven van grote betekenis dat de kunstzinnige burgerij betrokken blijft bij het bestuur en de programmering van de kunstinstellingen.

1. Het CBS biedt in zijn bevolkingsenquête uit 1962/1963 – CBS Vrijtijdsbesteding in Nederland 1963/63 deel 1 Zeist 1964 – reeds een mooi inzicht in het verband tussen sociale status en het *bespeelde* muziekinstrument.

2. Deze uitspraak laat onverlet dat er bij het subsidiëren van kunst nog andere belangen in het geding zijn dan (receptieve of actieve) participatie.

3. Het cultuurpessimisme kent vele apostelen, maar ik ben er nog nooit één tegengekomen die zijn geloof in de werking van extra subsidies voor zijn instituut had verloren.

4. Toen ik als stagiaire in 1968 voor het eerst een opdracht voor het toenmalige Ministerie van CRM uitvoerde, zwaaide het DG Volksontwikkeling de scepter nog over de AK. De KV was als een van de jongste posten op de begroting ondergebracht bij het DG Culturele Zaken.

De organisatorische scheiding was niet volledig doorgevoerd. De muziek-scholen, en landelijke instellingen voor amateurmuziek resorteerden wel onder het DG/CZ. Toch viel die ambtelijke verkaveling aanvankelijk ook samen met een verschil in uitgangspunten. Het DG/CZ bezag de amateurkunst evenals de kunstzinnige vorming – ik vertel het nu maar in de woorden waarin ik het heb begrepen – als afzetgebied voor de beroepskunst. Enerzijds dienden jongeren hier een eerste vorming tot toeschouwer te krijgen en anderzijds diende de AK/KV als een soort 'overloopgebied' voor beroepskunstenaars. De uitstroom uit het kunstvakonderwijs zorgde destijds voor een evenredige groei van de rij die een subsidie verlangde of een uitkering van de Beeldende Kunstenaars Regeling. Het beleid wilde die druk verminderen door de AK/KV geschikt te maken als werkterrein waarop de kunstenaar zich als leermeester zou kunnen bewijzen. DG volksontwikkeling voelde aanvankelijk weinig voor dit imperialisme van de kunstensector. Daar koesterde men de amateurkunst als uiting van volkscultuur, als vrucht van particulier initiatief en wereldbeschouwelijke bedrijvigheid. Tal van landelijke stichtingen en verenigingen waren op landelijke niveau actief met het uitdragen van hun beginselen en leermethoden, of het nu ging om de verheffing van het mandolinespel of de verheffing van de handenarbeid. Als blijk van erkenning van hun levensbeschouwelijke beginsel of van hun werkmethode ontvingen ze rijkssubsidie. Het DG Volksontwikkeling subsidieerde echter ook plaatselijke verenigingen zoals de Werkschuit of de nieuw opkomende creativiteitscentra. Door de afbrokkeling van de zuilen, en de toestroom van de nieuwe welzijnsprofessionals naar de landelijke koepels, is veel van die aanvankelijk verscheidenheid in de jaren zeventig op de achtergrond geraakt. De bonte lappendeken van amateurvlucht en particulier initiatief kreeg een monochrome overtrek van cultureel welzijnswerk. De AK/KV werd uitgeroepen als middel tot persoonlijke en maatschappelijke bewustwording, kort daarna ook nog weer als voorziening voor 'groepen in achterstandssituaties'. Dit leerstuk verkreeg landelijk politiek gezag. In 1974 ging de onderafdeling AK van Volksontwikkeling naar DG Culturele Zaken over en werd ook administratief verenigd met de KV. Kort daarna is de hoofdverantwoordelijkheid voor lokale instellingen zoals muziekscholen en creativiteitscentra overgeheveld naar de lagere overheden. De rijksoverheid behield de zorg voor de landelijke instellingen, de werkmethode en het experiment. De discussie over uitgangspunten en taken van de AK/KV is nog steeds gaande. De tijdgeest is ook hier voortdurend werkzaam. Ondanks die dynamiek is er ook steeds een *constante* in het beleid van de rijksoverheid geweest. De Rijksoverheid heeft een centraal geleide verspreiding van inzichten en werkmethoden steeds als haar voornaamste taak beschouwd. Alsof er een permanente onvrede heerste over de bestaande amateurkunst, steunde de rijksoverheid steeds de landelijke missie van AK/KV professionals, die de amateurs voor de jongste uitgangspunten diende te winnen.



## AMATEURKUNST EN KUNSTEDUCATIE

Prof. dr. A.C. Zijderveld

Officieel heet het nog 'amateuristische kunst en kunstzinnige vorming', maar wij willen die begrippen veranderen, heb ik begrepen sinds ik aangetreden ben als voorzitter van de afdeling AK/KV van de Raad voor de Kunst. Het moet gaan heten: 'amateurkunst en kunsteducatie'. Niet 'cultuureducatie'! Dan wordt alles weer enorm verwarrend. Bij verhalen over cultuur in brede zin en in enge zin raak ik altijd het spoor bijster. Kunsteducatie!, dat is meer dan spelen met woorden. Het behelst een verandering in beleid. Bij uitzondering heeft het dus zin om kort stil te staan bij begrippen en begripsomschrijvingen. Amateuristische kunst, amateurkunst, kunstzinnige vorming en kunsteducatie.

Allereerst amateuristische kunst. Dat begrip doet denken, als u mij die loslippigheid toestaat, aan die verrukkelijk onuitstaanbare stalmeester van Michel van der Plas, onsterfelijk gemaakt door Wim Sonneveld. Hij beschrijft het jaarlijkse defilé voor het Paleis van Soestdijk ter gelegenheid van de verjaardag van de vorige koningin. Vol weerzin vertelt hij, met een glas in de hand en in benevelde toestand, hoe goedbedoelde 'rotzooi' door het volk de trappen van het bordes wordt opgezeuld. Deze veelal kunstzinnig bedoelde produktie van volksvlijt moet vervolgens gecatalogiseerd en opgeslagen worden. Een soort mini-Deltaplan voor cultuurbehoud. Geen gering karwei met name wanneer op de kaartjes opgetekend moet worden, aldus de stalmeester, wat deze kunstproducties zoal voorstellen. 'Want', zo verzucht hij, 'er wordt wat afgeprutst in dit land van ons'. Het lijkt mij goed om hier even bij stil te staan. De stalmeester heeft geen hoge dunk van de amateuristische kunstbeoefening van ons volk en vooral heeft hij geen hoge dunk van het volk.

Maar nu serieus. Het adjectief 'amateuristisch' heeft wellicht door het alom toenemende professionalisme in onze moderne maatschappij een negatieve klank gekregen; Knulst wees er op dat dat in de negentiende eeuw ook al aanwezig was. Hetzelfde geldt voor het verwante begrip 'dilettantisme'. Dat is zowat het ergste dat je in deze samenleving naar je hoofd gesmeten kunt krijgen. Jammer, want wat is er mooier en maatschappelijk belangrijker dan mensen die wetenschap, kunst, sport of wat dan ook uit liefde doen? Niet omdat ze het moeten doen, niet omdat ze er geldelijk gewin en prestige mee kunnen verdienen, maar louter alleen omdat ze het graag doen, omdat ze het

fijn en leuk vinden om het te doen. Hoe krijgen we deze dimensie terug in onze woorden?

De woorden 'amateurisme' en 'dilettantisme' voldoen inderdaad niet langer. Moeten we de begrippen amateur en dilettant dan maar opgeven, of een stap verder, want het is niet alleen maar een kwestie van woorden gebruiken, moeten we dan maar net doen of we geen amateurs en dilettanten zijn? Ik vind dat een onzinnige en zelfs niet ongevaarlijke redenering. In de Raad voor de Kunst kwam ik die redenering tegen. Geregeld hoorde ik dat, met name als je als vertegenwoordiger van de amateurkunst te maken had met de vertegenwoordigers van de officiële kunst, als ik het zo even mag noemen. 'Wat is nu een amateur?', werd dan gezegd, 'iedere kunstenaar is toch ook een liefhebber', en 'kunstenaars kunnen toch eigenlijk geen professionals zijn. We zijn toch allemaal amateurs in de kunstwereld.' Deze grensvervaging zal wel weer postmodernistisch wezen, maar zij irriteert mij en maakt mij beleidsmatig achterdochtig.

Ik denk dat wij politiek en beleidsmatig op moeten passen voor mensen die zeggen postmodernistisch te zijn. Ze vervagen grenzen ten behoeve van de uitbreiding van het eigen domein, en dat eigen domein kent altijd heel duidelijke grenzen.

Ik vind dat ook zo opvallend in het structuralisme. Structuralisten als Foucault zeggen dat er alleen de teksten zijn en dat schrijvers als subjecten, de media zijn van die teksten. Dus het subject, het 'ik' bestaat eigenlijk niet meer. Maar hoe verder je doorleest in dit soort structuralistische verhalen, hoe verder dat 'ik' van de filosoof naar voren komt. En datzelfde gevoel krijg ik ook als men gaat zeggen dat amateurs eigenlijk niet bestaan. Ik heb gemerkt dat je dan als voorzitter van de afdeling AK/KV op moet passen. Het onaangename gevoel bevangt mij dan, dat men met deze redenering de AK/KV alsook haar budget het liefst zou willen opslokken. Onzinnig zou het zijn, want als er ergens sprake is van culturele spreiding en vooral culturele participatie, kunstparticipatie, dan wel op het gebied van de AK/KV. Het rapport dat vandaag centraal in de aandacht staat, *De kunstzinnige burger*, heeft dit punt met overtuigende data en argumenten duidelijk gemaakt.

In de adviesaanvraag van de Minister van WVC aan de Raad voor de Kunst betreffende het komende kunstenplan werd het ook onomwonden verwoord. Wij waren daar natuurlijk erg gelukkig mee in onze afdeling. Natuurlijk zijn er beroepskunstenaars en zijn er amateurs. Over de geheel eigensoortige professionalisering van beeldende kunstenaars schreef Jaap van der Tas uit Rotterdam onder mijn supervisie een lezenswaardige dissertatie:

*Kunst als beroep en roeping.* Daarin wordt duidelijk in een historisch perspectief uiteengezet wat professionele beeldende kunstenaars zijn, en het is daarom heel geschikt om naast het onderzoek *De kunstzinnige burger* te leggen, dat op heldere wijze de amateur in beeld brengt. En dan zie je dat er duidelijke grenzen zijn. Fraai, want eenvoudig en helder definieert het SCP-rapport amateurs als: 'personen die in hun vrije tijd los van hun beroep of opleiding, activiteiten beoefenen op het vlak van de vrije en toegepaste kunstvakken'. Ik herinner mij nog de discussies in mijn afdeling AK/KV over de vraag, wat een amateur is. Gelukkig kon ik het zo uit mijn mouw schudden. Ik had het uit mijn hoofd geleerd. Dit is een buitengewoon fraaie en heldere omschrijving van wat nu amateurs zijn.

Ondanks, of wellicht juist dankzij alle professionalisering in onze gemoderniseerde samenleving leven en bloeien de amateurs, de dilettanten, de beoefenaren van kunst, vanuit een intrinsieke liefde voor die kunst. Maar de begrippen 'amateurisme' en 'amateuristisch', 'dilettantisme' en 'dilettantistisch' hebben nu eenmaal een negatieve lading gekregen. Laten wij dan maar spreken over 'amateurkunst' en dat '-isme' en dat '-istisch' weglaten. Het is geen fraai Nederlands, maar omzeilt de negatief geladen dimensie van '-isme' en '-istisch' en legt nadruk op het feit dat het hier wel degelijk om kunst gaat.

Moeten wij niet ook het begrip 'kunstzinnige vorming' vervangen? Hier liggen de zaken gevoeliger. Politiek gevoeliger. 'Vorming' – dat is het emanciperende begrip van de jaren zestig en zeventig bij uitstek. Vormingstoneel, vormingswerk, kunstzinnige vorming, kwartaire sector, emancipatie, zelfontplooiing... u kent het beeld. Kunstbeoefening was daartoe het middel. Dus kunstzinnige vorming is het middel om gevormd te raken. En juist dat laatste willen we, 'harder' geworden in de jaren tachtig wellicht, vermijden. Kunstzinnige vorming is niet het cultuurpolitieke doel, maar juist het middel tot de kunstbeoefening. Dus omgekeerd: het middel om de kwaliteit van de amateurkunst te verbeteren. Kunstzinnige vorming? – het gaat dus primair om amateurkunst, en kunstzinnige vorming behoort daartoe dan het middel, de methode, te zijn. Kunstzinnige vorming is dan kunsteducatie.

Deze naamsverandering, zo moeten wij ons goed realiseren, houdt dan een cultuurpolitieke stellingname in. Daar is nog heel weinig over nagedacht en over gediscussieerd. Ik ben er zelf een groot voorstander van, maar heb in mijn eigen afdeling een grote weerzin daartegen ontmoet. Ik lees met instemming in het beleidsplan van het LOKV met betrekking tot zijn werkzaamheden in de nieuwe kunstenplanperiode dat het deze wending van



kunstzinnige vorming naar kunsteducatie met voortvarendheid ter hand wil nemen. Ik denk dat dat een heel belangrijk punt is, waarover veel meer gedebatteerd moet gaan worden. Het wordt nu wat onderhands gedaan, is mijn gevoel, en dat lijkt mij niet goed.

Amateurkunst is dus het doel, kunsteducatie het middel. In deze cultuurpolitieke formule worden beroepskunst en amateurkunst onderscheiden, doch niet gescheiden. Integendeel. Kunsteducatie in het onderwijs, in de muziekscholen, in de centra voor kunstzinnige vorming moeten het ten volle hebben van de professioneel in de kunsten opgeleiden. Dus nadat wij ze nu eerst scherp uit elkaar hebben gehaald, moeten we goed beseffen dat ze juist veel met elkaar te maken hebben en veel met elkaar samen moeten werken.

Een belangrijk onderdeel van het beleid dient dan ook de deskundigheidsbevordering te zijn. Kunsteducatie stelt specifieke eisen aan hen die het onderwijs geven, temeer omdat het hier een ware mëlée van kunstuitingen van AK-organisaties betreft. Wellicht geldt in de kunsteducatie sterker dan elders in onderwijsland, dat de onderrichtgevenden inspirerende docenten met voorbeeldfuncties moeten zijn. Deze voorbeeldfuncties treden ook in werking, wanneer exposities, uitvoeringen en opvoeringen van professionele kunstenaars bezocht worden. Het verbaast mij dan ook niet dat blijkens het SCP-onderzoek, de amateurs relatief veel gebruik maken van het gesubsidieerde kunstenaarsaanbod en meer oog hebben voor de kwaliteit ervan dan het normale publiek. Niets is er uitdagender dan de voortdurende poging om eigen amateurkunst de professionele kunstbeoefening te doen benaderen. De kunst van de ware 'leermeester' is het om zowel de veelvuldig voorkomende zelfoverschatting van amateurs als hun frustraties ten gevolge van de vergelijking van eigen *performance* met die van de beroepskunstenaars te temperen.

Wat die frustraties betreft: die worden eigenlijk nog wat onderschat. Ten gevolge van eerst de langspeelplaat en vervolgens de CD hebben mensen enorme mogelijkheden om constant, zo ze willen, topkunstenaars te horen. Als ik even aan mijn eigen amateurgebied denk, dan kan je de beste *performances* van het muziekrepertoire in huis halen en beluisteren. Vroeger was dat niet het geval. Bepaalde uitvoeringen hoorde je maar één of twee keer in je leven. Ik denk dan bijvoorbeeld aan de symfonieën van Mahler of Bruckner. Dat waren uitzonderlijke uitvoeringen die je maar heel zeldzaam kon horen. Nu kan je daarvan diverse uitvoeringen kopen en hoor je ze in je huiskamer, niet met de kwaliteit die het in een concertzaal heeft, maar je

kunt die stukken door en door leren kennen. Hetzelfde geldt voor het hele andere repertoire. Vroeger werd gevraagd, als men hoorde dat iemand muziek maakte: speel eens wat? Dan moest de amateur iets voorspelen en dan hoorde je die muziek weer eens een keer. Nu denk je daar niet aan. Als je weet dat iemand muziek maakt, ga je niet vragen: wil je wat voor mij spelen. Je zet liever een CD op, dan de amateur op de piano of wat vaak nog erger is, de viool te horen.

Sociologisch is dat een heel interessante verandering, die daar heeft plaatsgevonden door de technologie. De eisen voor de uitvoeringen door amateurs zijn veel hoger komen te liggen en daardoor is het ook veel moeilijker voor amateurs om tot uitvoeringen te komen. Het plan van Knulst om prijzen te gaan uitreiken aan amateurs voor uitvoeringen met beroepskunstenaars samen lijkt mij heel goed. Meer nog dan wellicht nu al gebeurt, zal het beleid zich moeten oriënteren op het scheppen van gelegenheid om kwalitatief goede amateurs tot uitvoeringen te krijgen. Ik heb gezien dat dit ook een belangrijk onderdeel in de kunstplannen van verschillende organisaties is.

Ik ben nog een betrekkelijk onbekende in het Jeruzalem van amateurkunst en kunsteducatie. Eerst laatstleden september werd ik lid van de kernraad van de Raad voor de Kunst en voorzitter van de afdeling AK/KV. Door de kunstplanadvisering die direct na aantreden op mijn bord lag, kreeg ik een wat rauwe maar zeer leerzame introductie in dit complexe en in veel opzichten weerbarstige veld. Ik verzuchtte wel eens dat ik mij voelde als Alice in Wonderland. Een expert mag ik mij dus geenszins noemen en het is dan ook met de nodige schroom dat ik toch enkele opmerkingen maak over het AK/KV-beleid. Ik noem een beperkt aantal punten, dat de komende jaren onze aandacht zal moeten krijgen.

Om te beginnen moeten wij ons realiseren dat het fenomeen popmuziek meer dan tot nu toe het geval is geweest onze aandacht verdient, met name zijn wijd verbreide vorm van amateurkunst door jongeren. Op het professionele vlak is de popmuziek, anders dan de klassieke of ernstige muziek, grotendeels aangewezen op de markt. Maar juist onder de jeugd en onder de jongeren is er een grote amateurparticipatie op dit gebied. Popmuziek is een inherent onderdeel van jeugdcultuur en verdient mijns inziens meer beleidsmatige aandacht op rijks-, provinciaal- en gemeentelijk niveau dan nu het geval is. Recentelijk is door de Wetenschapswinkel van de Erasmus Universiteit Rotterdam in opdracht van de Zuid-Hollandse Popunie een onderzoek uitgevoerd naar voorzieningen op het gebied van

popmuziek in Zuid-Holland. Een buitengewoon interessant, zeer grondig en uitvoerig uitgevoerd onderzoek. Daarin sprongen een aantal punten naar voren. Allereerst dat de voorzieningen toch nog op veel punten gebrekkig zijn, maar ook dat er een enorme behoefte is aan deskundigheidsbevordering. De onderzoeker hoorde, zeer tegen de zin van de opdrachtgever, duidelijke geluiden dat kwaliteitsverbetering absoluut noodzakelijk is. De beoefening van de popmuziek door vele jongeren in het amateurcircuit komt dicht in de buurt van het 'gepruts' waarover onze stalmeester sprak, die ik in het begin citeerde. En juist daarom zijn voorzieningen voor verbetering enorm belangrijk. Educatie op dat gebied laat veel te wensen over. Veel muziekscholen weigeren om popmuziek in hun onderwijs te integreren en er is maar één conservatorium (te Rotterdam) die opleidt tot popmuziek. Popmuziek is nog steeds een ondergeschoven element in de amateurbeoefening van de muziek.

Hetzelfde geldt voor de kunstuitingen van zogeheten culturele minderheden. De tijd dat dit in termen van een aparte sector gebeurde, is voorbij. Per discipline zullen wij aandacht moeten besteden en zijn wij ook bezig om aandacht te besteden aan allochtone amateurkunst. Wij zullen daarbij dezelfde kwaliteitseisen moeten stellen als in de autochtone amateurkunst. Maar dan eerst komen de problemen. Als we hier kunsteducatie en deskundigheidsbevordering in het beleid hoog noteren, dan moeten we ons ook buigen over de vraag: wie kan de kwaliteit van allochtone amateurkunst beoordelen? Kunnen wij dat doen vanuit onze autochtone muziekcultuur, theatercultuur en literatuurcultuur? Het lijkt mij niet. Waar halen wij de expertise vandaan om deskundigheidsbevordering en kwaliteitsverhoging van die vormen van kunst te realiseren? Het lijkt mij duidelijk dat kwaliteit een eis moet blijven, ook als je allochtone amateurkunst subsidieert. Dus ook hier een heel moeilijk, weerbarstig gebied in het beleid voor de amateurkunst.

Een derde aandachtspunt moet natuurlijk de vergrijzing zijn, de ontgroening van ons land. Opvallend is dat blijkens het SCP-rapport het activiteitsniveau boven de 50 à 55 jaar afneemt. Toch kan men zich voorstellen dat uitgerekend amateurkunst een bij uitstek geschikt medium is voor senioren om zinvol inhoud te geven aan hun doorgaans nog lange en geestelijk vitale levensavond, of zo men wil levensnamiddag en -avond. Aan de universiteiten komt sedert kort het hoger onderwijs voor ouderen, onvermijdelijk heet dat HOVO, voor. Het voorziet in een evidente behoefte. Het neemt een enorme vlucht. Verschillende universiteiten zijn daar nu mee bezig. Interessant is dat het voor docenten, die onderwijs daarin

geven, geldt als vrijetijdsbesteding; het wordt niet tot hun onderwijslast gerekend. Degenen die daar komen zijn onderwijssamateurs. Het zijn wetenschapsliefhebbers, zij komen voor de wetenschap. Niet omdat zij een diploma moeten hebben of dat zij via een diploma meer geld moeten gaan verdienen. Alleen omdat zij graag college willen volgen en geïnteresseerd zijn in de onderwerpen. Ik heb het zelf het afgelopen jaar gedaan en het is verrukkelijk om met die amateurs werkzaam te zijn. Mij bevangt één vrees: dat het ingekaderd gaat worden in de universiteit en een regulier onderdeel van het onderwijs gaat worden, dat gaat meetellen in de docentbelastinguren. Dan gaat dat hele positieve amateurelement eruit. Het zou mij dus niet verbazen indien ook op het gebied van amateurkunst en kunsteducatie de vraag naar kunstenaars onder de ouderen in onze samenleving zal toenemen. Het SCP-rapport zegt ook in paragraaf 7.6, dat inderdaad de vraag naar cursussen voor senioren beduidend toeneemt. De vraag naar kunstenaars onder ouderen in onze samenleving wordt dus een belangrijk punt, lijkt mij, in het AK/KV-beleid.

Een vierde punt betreft de jongeren die buiten de popmuziek deelnemen aan amateurkunst en kunsteducatie. Blijkens het rapport participeert 50% van de jeugd tussen 6 en 16 jaar aan kunst en kunsteducatie, daartoe vooral door de moeders en veel minder door de vaders gestimuleerd. Dat punt wordt in het SCP-rapport maar even kort aangestipt. Wij kunnen gissingen doen naar wat daarvan de oorzaken zijn. Tussen 16 en 20 jaar daalt de participatie naar 32 à 36% en het zou interessant zijn om na te gaan hoe die cijfers er uitzien tussen 20 en 30 jaar: is er een verdere daling van de participatiegraad, en zo ja, hoe zouden wij die kunnen inperken. Het SCP-rapport zegt in paragraaf 7.6 dat in het jaar 2000, volgens de prognoses, de leeftijdsklasse 6 tot 25 jaar geslonken zal zijn, en de participatie gedaald tot 25% van de totale recruiteringsbevolking. Dat is dus een interessante daling en de vraag is in termen van AK/KV-beleid: kunnen we daar wat aan doen? Is dat te veranderen?

Ook is de vraag relevant, lijkt mij, of er spijtoptanten zijn onder hen die voor hun twintigste levensjaar participeerden, doch om wat voor reden dan ook daarmee zijn opgehouden en daar, om wat voor reden dan ook, spijt van hebben gekregen en weer amateurkunst zouden willen beoefenen? De vraag is met andere woorden, hoe wij jongeren 'vasthouden' of op latere leeftijd weer 'oppakken'. Wat het laatste betreft; er is allerlei tweede-kans-onderwijs in het lager, middelbaar en hoger onderwijs. Moeten wij niet ook in de wereld van amateurkunst en kunsteducatie werken aan een soort tweede kans beleid? Of dat veel bewuster gaan opzetten?

Voorgaande punten zijn natuurlijk alleen relevant, indien wij amateurkunst en kunsteducatie cultuurpolitiek belangrijk vinden. Dit brengt mij tot een afsluitende overweging. Wij hebben in Nederland sedert jaar en dag een kunstenbeleid en dit beleid oriënteert zich sedert kort op de amateurkunst en de kunsteducatie als velden van ware kunstparticipatie en kunstspreiding. *De kunstzinnige burger* draagt overtuigend materiaal aan, dat dit beleid kan staven, zo niet legitimeren. Maar mij valt intussen wel op, dat dit alles vooralsnog niet stoelt op een publiek debat over cultuurpolitiek en het daaruit voortkomende cultuurbeleid voor de komende tien of twintig jaren. Wij hebben voldoende cultuurfilosofen, maar een echt cultuurpolitiek debat vindt nog niet voldoende plaats. Het zou mij veel waard zijn als wij vanuit de sector AK/KV daar meer initiatieven voor zouden ontplooiën.

Waarom vinden wij nog steeds kunst, kunstspreiding en kunstparticipatie belangrijk en waarom moeten de rijks-, provinciale en gemeentelijke overheden daar geld voor fourneren? Zijn de redenen die wij hadden toen wij onze verzorgingsstaat opbouwden er nog? Zijn die nog steeds dezelfde, of moeten wij die vragen op andere manieren beantwoorden? Zijn er partijpolitieke verschillen in de antwoorden op deze vragen? Wat is eigenlijk de cultuurpolitiek van het CDA, de PvdA, de VVD en D66?

Gaan deze partijen verder dan de discussies over centen en procenten, de bureaucratische structuren en organisationele vormgevingen waar het de wereld van de kunsten betreft? Steeds weer horen we dat we vooral vernieuwende kunst moeten subsidiëren en daarnaast ons cultuurbezit veilig moeten stellen. Maar als de Raad voor de Kunst dan een symposium organiseert over avant-garde, dan is de vaagheid troef en een echt cultuurpolitiek debat ontwikkelt zich niet over de vraag waarom er eigenlijk een avant-garde zou moeten zijn. Waarom eigenlijk, wat is precies vernieuwing, wat is precies cultuurbezit? Is er een nationaal cultuurbezit dat tegen internationalisering en commercialisering beschermd zou moeten worden? Zo ja, waarom en hoe?

Kunstbeleid is primair een zaak van functionele rationaliteit, doelmiddelen rationaliteit. Het wordt beheerst door de mogelijkheden en vooral ook beperkingen van de centen en de procenten, door politieke haalbaarheids-overwegingen en door bestaande organisatiestructuren en verkokeringen. Daar moet men niet naïef over denken. Maar dan, kunstbeleid heeft alleen zin en betekenis indien het is ingebed in substantiële rationaliteit, in nuchtere, doch niet oppervlakkige overwegingen betreffende doelstellingen. Dergelijke substantiële-rationele overwegingen vormen onderdeel van een cultuurpolitiek debat, dat vooral buiten de ministeries, in de samenleving, in de universiteiten, de Raad voor de Kunst, het SCP, de wetenschappelijke

instituten van de partijen, gevoerd dient te worden. Ik kan niet aan de indruk ontkomen, dat we in de afgelopen decennia zo door beleid zijn gebiologeerd, dat wij in de samenleving al vergaderend over centen en procenten, over organisatie-structuren en subsidiestromen verleerd hebben om cultuurpolitiek na te denken en te debatteren. En als wij het doen zijn het de filosofen, merendeels vanuit het buitenland, die wij wat gedachtenloos nalopen.

Huizinga, De Kadt, Van der Leeuw en anderen, konden nog cultuurpolitiek debatteren. Ik vind het iedere keer weer interessant om *Balans van Nederland* te lezen van Van der Leeuw. Hij schreef dat in 1943 als dominee, niks te doen hebbend, met als idee: straks is de oorlog voorbij, dan moeten wij ons land opnieuw opbouwen en hoe doen wij dat dan? Wat voor een samenleving bouwen wij op, met name wat voor een cultuur willen wij dan opbouwen? Met een grote pennestreek schrijft hij dan 'Balans van Nederland'. Kort daarop werd hij minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen en toen kwam dat boek uit en moesten er constant voetnoten in gezet worden: 'Dat schreef ik toen ik nog niet verantwoordelijk was voor het beleid'. Dat is buitengewoon geestig om te lezen. Dat gaat gepaard met grote openheid. De huidige minister verontschuldigt zich echter: zij mag geen inhoudelijke uitspraken doen en moet in de functionele rationaliteit blijven. Ik vraag mij af: dat was tot voor kort zo, kunnen wij ons dat permitteren en wordt het niet eens tijd dat die uitspraken wél gedaan worden? Wordt het niet eens tijd dat ook (top)ambtenaren duidelijke uitspraken over cultuurpolitiek doen en een bijdrage leveren aan het cultuurpolitieke debat? Waarom niet?

Wij moeten weer leren debatteren over cultuurpolitiek, lijkt mij, en ons geen zand in de ogen laten strooien door zogenaamde postmodernisten, die roepen dat wij het niet meer zouden kunnen, omdat de grote verhalen voorbij zouden zijn. Dat lijkt mij onzin. In het mooie, kleine, zakelijke rapport van de SCP over de kunstzinnige burger ligt een heel groot verhaal besloten. Een verhaal van burgers, die in hun vrije tijd los van hun beroep of opleiding, activiteiten beoefenen op het vlak van de vrije en toegepaste kunstvakken en die daarbij de inspiratie en het onderricht van professionele kunstenaars nodig hebben. Dat is niet alleen maar een punt van aandacht voor het kunstbeleid. Het is een opmerkelijk fenomeen, dat vraagt om een cultuurpolitieke duiding in het kader van een groot verhaal. Mijns inziens is zo'n cultuurpolitieke duiding alleen mogelijk als wij een cultuurpolitiek debat hebben en een goed gefundeerde, dicht bij de wetenschap aansluitende cultuurkritiek weten te formuleren.

Er is nog een laatste opmerking die ik kwijt moet. Cultuurkritiek betekent niet pessimistisch gelamenteer over cultuur, maar cultuurkritiek in een oorspronkelijke betekenis, aansluitend bijvoorbeeld bij 'Die Kritik der reinen Vernunft' van Kant, of de 'Kritik der praktische Vernunft'. Dat betekent een zakelijke analyse van de cultuur die kan uitmonden in normatieve stellingnames, die conservatief-pessimistisch, of progressief-optimistisch kunnen zijn. Niet iedere cultuurkritiek is een conservatieve en een cultuurpessimistische kritiek op het huidige culturele bestel. Echte cultuurkritiek is een zorgvuldige, nuchtere analyse van onze cultuur, die nauw aansluit bij wetenschappelijk onderzoek enerzijds, en beleid en politiek anderzijds. Het lijkt mij van het allergrootste belang, dat wij weer een cultuurpolitiek debat in nauwe samenhang met cultuurkritiek ontwikkelen. Dit mooie onderzoeksrapport is daar wat mij betreft een schitterende aanzet en gelegenheid voor.

## CULTURELE VORMING UIT EN THUIS

Dr. H.B.G. Ganzeboom

Culturele participatie is een gedragsvorm die niet van de ene dag op de andere ontstaat. Ook *De kunstzinnige burger* draagt feitenmateriaal aan voor de veronderstelling dat cultuurdeelname al op jonge leeftijd en grotendeels binnen het ouderlijk milieu wordt aangeleerd. Een strijdvraag op dit terrein van zowel wetenschappelijk als praktisch belang is hoe groot de invloed van het ouderlijk gezin is in vergelijking met die van het onderwijs, en hoe ouderlijk milieu en schoolklimaat gezamenlijk bijdragen aan cultuurdeelname in de latere levensloop. In deze bijdrage vat ik bevindingen uit een aantal eerdere onderzoeken naar de verhouding tussen deze twee ontstaanssferen van receptieve culturele activiteit samen en zet uiteen hoe de strijdvragen daarover het beste in nieuw onderzoek beslecht kunnen worden.

### Cultuurdeelname en sociale achtergrond

Ik wil beginnen met een citaat. 'De liefde voor de kunst is niemand aangeboren'. Hoewel ik deze parafrase op een oude wijsheid niet tot in de uiterste consequentie zou willen onderschrijven – ik meen dat aangeboren talenten wel degelijk sommigen tot grotere kunstliefde predisponeren – verwijst zij naar een belangrijk gegeven: kunstzinnige interesse is er niet zomaar spontaan vanaf den beginne, zij wordt aangekweekt. Dezelfde uitspraak lijkt me ook te impliceren dat kunstzinnige interesse evenmin plotseling ontstaat: culturele interesse wordt van kindsbeen af heel geleidelijk aan gevormd.

Dat culturele interesse op jonge leeftijd ontstaat, weten we vrij nauwkeurig uit eerder onderzoek. Hieruit komt een consistent beeld naar voren: vrijwel iedereen die op latere leeftijd cultureel actief is, deed dat ook al toen hij of zij opgroeide. Zij die eerder en via het ouderlijke milieu met kunst in aanraking zijn gebracht, de zogenaamde 'primair gesocialiseerden' (De Jager, 1967), blijven hun hele leven lang actievere kunstbezoekers. Late roepingen op het gebied van cultuur zijn zeldzaam en niet erg bestendig.

Ik wil het dus verder over dat onderwerp hebben. Laat ik voor ik dat doe de hoofdlijnen van bevindingen uit onderzoek naar receptieve cultuurdeelname samenvatten in drie conclusies: (a) het gaat om een betrekkelijk kleine groep leden van onze samenleving, (b) cultureel actieven op verschillende gebieden



vertonen een behoorlijk grote overlapping, (c) de groep cultureel actieven is onevenredig sterk afkomstig uit de hogere statusgroepen, met name die van hoger opgeleiden. Deze onderzoeksuitslagen zullen hedentendage weinigen meer verrassen. Het bijzondere is dan ook niet gelegen in het bestaan van deze verbanden, maar in de sterkte en de stabiliteit ervan. Om die te illustreren gebruik ik vaak het feit dat de relatie tussen opleiding en cultuurdeelname in onze samenleving sterker is dan de relatie tussen opleiding en inkomen. Het komt erop neer dat van alle goederen en diensten in onze samenlevingen het cultuuraanbod sociaal een van de minst gespreide is. Bezieet men deze resultaten vanuit het gezichtspunt van de subsidiërende overheid, dan is er grond voor de stelling dat overheidssubsidies voor de kunsten langs verschillende kanalen bij telkens dezelfde groep terecht komen, een groep die in tal van andere opzichten toch al een riant positie in het maatschappelijk verdelingsstelsel inneemt.

Aan deze drie standaard feiten over cultuurdeelname wil ik er vandaag een vierde toevoegen: niet alleen behoren cultureel actieven zelf tot de meest begunstigde groepen in de samenleving, dat was ook al het geval voor hun ouders. Cultureel actieven hebben heel vaak cultureel actieve ouders, en er is een grote mate van cultuuroverdracht tussen de generaties. Andersom gezegd: er is maar een geringe mate van culturele mobiliteit in de Nederlandse samenleving.

Het SCP-rapport *De kunstzinnige burger* draagt interessante nieuwe onderzoeksresultaten ter bevestiging van deze stelling aan. Het onderzoeksmateriaal berust op interviews onder de leden van één huishouden en daardoor is het mogelijk om de samenhang tussen de culturele gedragingen van de verschillende leden van dat huishouden te onderzoeken. Blijkens tabel 3.4 in het rapport is er een bijzonder sterke correlatie tussen de culturele praktijken van ouders en kinderen, in het bijzonder wanneer het gaat om receptieve cultuurdeelname. De intergenerationale correlaties van receptieve cultuurdeelname lopen uiteen van 0.37 voor de relatie vader-dochter tot 0.46 voor de relatie moeder-zoon. Dat zijn behoorlijk hoge correlaties; ze zijn bijvoorbeeld in dezelfde orde van grootte als de samenhang tussen leeftijd en bioscoopbezoek, of de samenhang tussen opleiding en inkomen.

In het door WVC uitgereikte persbericht, alsook in de samenvatting in het rapport zelf, wordt de indruk gewekt dat cultuur daar op zich helemaal niet uitspringt: er zouden zich zelfs sterkere relaties voordoen bij sportbeoefening. Maar uit tabel 3.4 (p.41) en de toelichtende tekst (p.40) blijkt

evenwel dat we hier te doen hebben met een redactionele onnauwkeurigheid. Intergenerationele overdracht is veruit het sterkst bij receptie van cultuur, dan volgt sport, en dan amateuristische kunstbeoefening. De redacteur van het persbericht is overigens ook verontschuldigd, ook in het rapport zelf, op pagina 46 staat het andersom.

Men kan zich afvragen of die sterke intergenerationele samenhangen niet worden afgedwongen door de specifieke aard van de gebruikte gegevens. Het gaat hier om een samenhang tussen het gedrag van ouders en nog thuiswonende kinderen. Ligt het niet voor de hand dat een dergelijke samenhang afneemt wanneer de kinderen ouder worden, het huis uitgaan en meer zelfstandig keuzen over hun vrijetijdsbesteding maken? Ik weet niet hoe dat ligt voor sportbeoefening en amateuristische kunstbeoefening, maar voor receptieve cultuurdeelname hebben we hier wel de beschikking over gegevens uit ander onderzoek. Deze zijn verkregen door ondervraagden te laten rapporteren over de culturele gewoonten van hun ouders toen ze zelf jong waren. Uit dit type gegevens blijkt dat de door Knulst en Van Beek gerapporteerde correlaties helemaal niet aan de hoge kant zijn. Voor een doorsnee van de bevolking, dus alle leeftijdsgroepen, is het niet ongebruikelijk om intergenerationele correlaties, culturele mobiliteit zullen we maar zeggen, te vinden van rond de 0.55, en dat is zelfs veel hoger dan de correlatie tussen opleiding en (receptieve) cultuurdeelname (Ganzeboom, 1984, Ganzeboom en De Graaf, 1991a). De samenhang tussen receptieve cultuurdeelname en de receptieve cultuurdeelname van de ouders is dus sterker dan die tussen de opleiding en de receptieve cultuurdeelname. Op basis van deze resultaten is al de stelling gerechtvaardigd dat niet de formele opleiding, maar het ouderlijk milieu in feite de belangrijkste determinant van culturele verschillen in onze samenleving is.

Nog sterker, men kan aantonen dat zelfs deze laatstgenoemde schatting van de relatie tussen ouderlijk milieu en receptieve cultuurdeelname een onderschatting is. Wie onderzoek wil doen naar de invloed van het ouderlijk milieu, kan merkwaardigerwijze het beste niet te rade gaan bij gegevens over ouder en kind, maar bij gegevens over ten minste twee kinderen afkomstig uit hetzelfde gezin, de zogenaamde 'siblings'.<sup>1</sup> Uit de samenhang tussen de culturele praktijken van 'siblings' kan men het beste leren wat de invloed is geweest van het ouderlijk gezin. Het beslissende voordeel van dit siblingonderzoek zit erin dat men niet afhankelijk is van het toevallige meetinstrument dat voorhanden is om de invloed van de ouders in beeld te brengen. Mocht de invloed van de ouders op de cultuurdeelname van hun kinderen berusten op een klein detail in het opvoedingsklimaat, dan zal men

dit met de gebruikelijke onderzoeksopzet niet registreren, maar een sibling-opzet zal daar toch rekening mee houden.

Siblinggegevens zijn niet gemakkelijk te verzamelen<sup>2</sup>, maar in het verleden is het voor de bevolking van de stad Utrecht toch een keer gebeurd (De Graaf 1986) en in de nabije toekomst zullen meer gegevens ter beschikking komen uit de Familie-enquête Nederlandse Bevolking (Ultee en Ganzeboom, 1992) die door de Universiteit Nijmegen dit jaar wordt ingesteld. Analyse van de in 1986 in de stad Utrecht verzamelde gegevens (Ganzeboom en De Graaf, 1991a, 1991b) leert dat de invloed van het ouderlijk milieu op culturele participatie in feite nog groter is dan men op basis van de gewone gegevens al zou veronderstellen. De eerder genoemde correlatie van 0.55 zou in feite rond de 0.66 liggen.<sup>3</sup> Daarmee staat het wel vast dat het ouderlijk gezin momenteel moet worden gezien als de belangrijkste generator van culturele belangstelling onder de Nederlandse bevolking.

#### Onderwijs en cultuurparticipatie

Deze conclusie over het belang van het ouderlijk milieu is eigenlijk in strijd met veel gehoorde opvattingen over de institutie die doorgaans wordt aangewezen als de kweekplaats van culturele activiteit bij uitstek: het onderwijs. Natuurlijk wil ik met het bovengaande niet zeggen dat het onderwijs onbelangrijk is. Het blijft waar dat de school een instantie is die veel kinderen met cultuur in aanraking brengt en ze toerust met de vaardigheden om van culturele uitingen te genieten. Het is overigens niet alleen zo dat het onderwijs de culturele participatie bevordert, maar ook dat ze de culturele ongelijkheid in stand houdt en wellicht vergroot. Dit is nu eenmaal inherent aan een institutie waarin mensen naar vaardigheid worden geselecteerd en vervolgens de meest vaardigen het meest intensief en met het meeste culturele aanbod worden opgeleid. Ook is het zo dat de invloed van thuis en school gedeeltelijk overlappen, en wel om de volgende reden. Wanneer iemand uit een cultureel milieu komt, is dat niet alleen een stimulans om zelf cultureel actief te zijn, maar ook een belangrijke hulpbron in het onderwijs zelf. Kinderen van 'culturele' ouders doen het beter dan andere, zij kiezen hogere opleidingen en bereiken ten slotte hogere eindniveaus (De Graaf, 1987). Ook is het zo dat culturele activiteit thuis de richtingskeuze in het onderwijs bepaalt. Dit komt tot uiting in keuze van vakken- en eindexamenpakketten, en in voorkeuren voor didactische richtingen: men treft zulke kinderen bijvoorbeeld zeer frequent aan in het Montessori-onderwijs (Kalmijn en Batenburg, 1986).

Toch betekent die overlapping tussen 'uit' en 'thuis' niet dat het cultureel klimaat thuis alleen maar het kind leidt tot het behalen van een bepaald onderwijsniveau in een bepaalde richting, en dat de behaalde onderwijskwalificaties dan vervolgens de culturele activiteit in de latere levensloop determineren (het zogenaamde 'indirecte effect'). Er is wel degelijk een groot zelfstandig, 'direct' effect van het ouderlijk milieu, naast die van het onderwijs.

Wanneer men naar de school wijst als generator van culturele activiteit, dan is het niet alleen belangrijk om de achterliggende werking van het ouderlijk milieu op de relatie tussen opleidingsniveau en cultuur hierop in mindering te brengen. Als je naar het netto-effect van de school kijkt, moet je kijken hoeveel de ouders zelf ertoe bijgedragen hebben. Maar er is nog een belangrijke omstandigheid waarmee men rekening moet houden voordat men kan besluiten over de invloed van onderwijs en onderwijsbeleid op culturele participatie. Het is goed bekend dat de werking van het onderwijs een tweevoudige is: (a) men leert er iets, en (b) men wordt er geselecteerd. Effecten van onderwijsbeleid zullen voornamelijk betrekking hebben op de leercomponent van de opleiding; op selectie maakt het niet zoveel uit. De selectiefuik, die het onderwijs nu eenmaal ook vormt, is opgetrokken uit wiskundesommen, scheikundeproeven of handelsrekenen, dan wel uit spellingsdictees, literatuurlijsten of het declameren van oud-griekse epiek. Het doet er wat betreft het selectieresultaat waarschijnlijk maar betrekkelijk weinig toe. Voor de leereffecten zou men voor zulke contrasterende lesprogramma's wel verschillen verwachten in cultuurdeelname. Wat betreft onderzoeksopzet komt het onderscheid tussen leereffecten en selectie-effecten erop neer dat men moet bepalen hoe groot het effect is van de inhoud van specifiek kunstzinnig gericht onderwijs op cultuurdeelname in de latere levensloop, in vergelijking tot de relatie tussen algemeen onderwijsniveau en die cultuurdeelname later. Zulke gegevens zijn ruim voorhanden wat betreft globale onderwijsrichting: mavo-havo abiturienten zijn cultureel actiever dan degenen die een vergelijkbaar niveau in het middelbaar beroepsonderwijs hebben bereikt; HBO en WO-afgestudeerden in culturele (en sociale) vakken zijn later cultureel actiever dan hun collega's uit commerciële, technische of exacte vakken (Maas et al., 1990, p. 93). Maar deze uitkomsten kunnen evenwel nog bij uitstek uit (zelf-)selectie worden verklaard. Gegevens, waarbij de selectiecomponent helemaal kan worden uitgesloten, zijn zeer zeldzaam, niet in het minst doordat ze zo moeilijk te verzamelen zijn. Je moet dan immers zoeken naar ervaringen in het ongedeelde onderwijs (dat wil zeggen culturele vormingsprogramma's op de lagere school of in het ongedeelde voortgezet onderwijs), of naar gegevens

waarin de selectie-effecten via statistische controles kunnen worden uitgeschakeld.

In het onderzoek *Podiumkunsten en Publiek* (Maas et al., 1990, hoofdstuk 9) is beide geprobeerd en het resultaat was dat het effect van kunstzinnige vorming in het onderwijs bijzonder gering, maar niettemin naspeurbaar was. Naar aanleiding van die uitkomst zijn sommige betrokkenen op het gebied van kunstzinnige vorming overigens in woede ontstoken (Bertlein en Noordman, 1991, p. 38) en hebben erop gewezen dat deze conclusie niet betrekking kan hebben op de recente beleidsinspanningen. Daarover kunnen ervaringen van een bevolkingssteekproef die in doorsnee deze vormingservaringen 25 jaar geleden onderging, ons niet inlichten. Deze kritiek is op zichzelf juist, maar houdt er geen rekening mee, dat ook 25 jaar geleden al kunstzinnige vorming in het onderwijs werd bedreven. Maar juist is in ieder geval ook dat het tot op heden om magere evidentie gaat. Mijn conclusie is dat op dit punt de onderzoekers eigenlijk nog met lege handen staan.

#### **Probleemstellingen en hypothesen over culturele vorming uit en thuis**

Wat zou men nu precies willen weten over de verhouding tussen culturele vorming uit en thuis? Wat zijn de actuele probleemstellingen op dit terrein en in hoeverre helpen de in *De kunstzinnige burger* gerapporteerde analyses bij een beantwoording daarvan?

De belangrijkste probleemstelling blijft mijns inziens om de onderlinge verhouding tussen de invloed van 'uit' en 'thuis' te bepalen. De zaak daarbij is om een zodanige onderzoeksopzet te creëren dat elke methode van culturele vorming in haar recht wordt gelaten, zodat geen onder- of overschatting van de relatieve invloed plaatsvindt en men er bovendien zicht op krijgt in hoeverre elke component valide in beeld is gebracht. Wat betreft de familiecomponent kan dit door een siblingopzet, waarin meerdere mensen met dezelfde ouders en opgegroeid in een gezin worden vergeleken. Wat betreft onderwijs kan dit op een vergelijkbare manier worden bereikt, door namelijk de samenhang te onderzoeken tussen de culturele activiteiten van 'afstammelingen' van hetzelfde onderwijs, dat wil zeggen klasgenoten. Zo'n onderzoeksopzet met ondervraging van klasgenoten is ook bijzonder bruikbaar in geval het culturele vorming betreft die niet iedereen (tegelijktijd) heeft ondergaan (zeg: een kunstzinnig eindexamenpakket). Klasgenoten vormen dan immers een natuurlijke statistische controlegroep.



Wat betreft de onderlinge verhouding tussen culturele vorming uit en thuis doen zich dan drie mogelijkheden voor. Ten eerste kan het zo blijken te zijn dat thuis de allesoverheersende factor is en de samenhang tussen opleiding en cultuurdeelname in de latere levensloop schijn is en volledig is terug te voeren op selectie-effecten: *het milieumodel*. Ten tweede zou het andersom kunnen zijn: culturele vorming thuis bepaalt de school- en vakkenkeuze, maar het resultaat in de verdere levensloop hangt verder alleen maar af van welk niveau van onderwijs men heeft bereikt en welke inhoud dit had: *het schoolmodel*. Gezien het eerdere onderzoek ligt de laatste uitkomst zeker niet voor de hand. De waarheid zal ook ongetwijfeld ergens tussen beide mogelijkheden in liggen, maar de vraag is waar precies. Een derde mogelijkheid is dan nog dat culturele vorming uit en thuis een specifieke werking hebben in combinatie. Hierbij is in de literatuur ('de reproductietheorie van Bourdieu) vooral de veronderstelling populair dat uit en thuis elkaar versterken (en niet compenseren). Het effect van culturele vorming in het onderwijs is met name groot voor hen die daartoe thuis al tot vruchtbare bodem zijn 'gecultiveerd': *het cultivatiemodel*.

Er zijn mijns inziens drie meer specifieke vragen mogelijk vanuit deze algemene probleemstelling. Deze zijn:

- historische ontwikkelingen: Hoe heeft de onderlinge verhouding tussen culturele vorming uit en thuis zich in de loop der tijd ontwikkeld?
  - levensloop-effecten: Op welk tijdstip in de vroege levensloop zijn de onderscheiden wijzen van culturele vorming het meest effectief? en: In welke mate beklift elk van de onderscheiden wijzen van culturele vorming in de latere levensloop?
  - discipline-effecten: Verschilt de relatieve betekenis van culturele vorming uit en thuis tussen de verschillende kunstdisciplines?
- Achter elk van deze beschrijvingsvragen kan men vervolgens een verklaringsvraag stellen: waarom is dit het geval? Ik ga nog even in op deze vragen.

**Historische ontwikkeling:** De hierboven samengevatte bevindingen over de verhouding van culturele vorming uit en thuis berusten op onderzoek onder doorsnee bevolkingssteekproeven, dat wil zeggen mensen van gemiddeld 40 jaar oud. Gemiddeld genomen gaan de ervaringen waarover zij rapporteren dan ook 25-30 jaar terug. In die 25-30 jaar kan er heel wat veranderd zijn en het is heel goed mogelijk dat het gemiddelde resultaat nu niet meer actueel is. Men zou kunnen proberen zicht te krijgen op historische ontwikkelingen door leeftijdsgroepen te onderscheiden en te bezien of de relatieve verhoudingen anders liggen onder jongeren dan onder ouderen. Dat is niet



zo'n goede methode, omdat verschillen tussen leeftijdsgroepen niet alleen bepaald worden door historische ontwikkelingen, maar ook door de levensfase. Oudere mensen zijn niet alleen eerder geboren en hebben als gevolg daarvan op een vroeger tijdstip hun formatieve periode ondergaan, ze hebben ook meer gelegenheid gehad tijdens hun leven van culturele praktijken te veranderen. Niettemin heb ik in eerder onderzoek wel eens een vergelijking gemaakt tussen ouderen en jongeren (Ganzeboom, 1989, p. 117) en daar kwam uit naar voren dat onder ouderen de invloed van de familie sterker is dan onder jongeren. In een binnenkort te rapporteren analyse, waarin meerdere databestanden waren betrokken (Ganzeboom en Maas, 1992) blijkt dat deze bevinding vrij algemeen geldig is. De meest voor de hand liggende verklaring ervoor is die van historische veranderingen. Ik houd het heel goed voor mogelijk dat de sterke samenhang tussen culturele vorming thuis en cultuurdeelname in de verdere levensloop tegenwoordig is omgeslagen in het voordeel van de culturele vorming op school en in buitenschoolse instituties. Dit zou consistent zijn met bevindingen over gegroeide sociale mobiliteit op het gebied van opleiding en beroep.

**Levensfase-effecten:** Zoals reeds opgemerkt, kan de relatieve effectiviteit van culturele vorming uit en thuis afhangen van de levensfase waarin men zich bevindt. De vraag hiernaar valt weer uiteen in twee subproblemen: Op welke leeftijd zijn de verschillende wijzen van culturele vorming het meest effectief (de vraag naar de zogenaamd 'sleutelleeftijd' (Kamphorst en Spruijt, 1983))? En: aan welke vormingsinvloed houdt men in de latere levensloop het meeste vast? Over beide probleemstellingen kan ik weinig meer melden dan dat zij erg interessant zijn; het antwoord weet ik niet, noch heb ik er goede hypothesen over. Het kan zo zijn dat een vroege culturele vorming in het onderwijs heel effectief is, al was het alleen maar omdat men dan kinderen nog in het ongedeeld onderwijs aantreft en niet door selectie-effecten voortdurend voor eigen parochie staat te preken. Maar hoe het met de ontvankelijkheid voor kunst van kinderen op jongere leeftijd gesteld is, zou ik niet echt weten. In opdracht van WVC zijn we wel doende licht op deze kwestie te werpen. Over het tweede deelprobleem, de mate van bekliving, laat zich iets meer zeggen. Mijn veronderstelling hierover is dat ervaringen in het ouderlijk milieu langer relevant blijven dan die in het onderwijs. Dit is zo omdat het ouderlijk milieu niet alleen een aanvankelijke stimulans geeft tot cultureel actief worden, maar doordat dit milieu daarna nog lang een deel blijft van de sociale situatie. Ook voor hen die ten opzichte van hun milieu van herkomst sociaal mobiel zijn, blijven vaak ouders, broers en zussen significante anderen met wie ze contact blijven houden lang nadat schoolvrienden en klasgenoten vergeten zijn. Dat blijven

significante anderen, op wie zij hun gedrag, in dit geval cultuurdeelname, afstemmen. Indien culturele vorming in de opleiding een werking heeft, is deze mijns inziens in belangrijke mate een cognitieve: die van informatie-verschaffing. Bij cultuurdeelname, in het bijzonder bij culturele uitgaansvormen, is ook een sociale component van belang en daaraan wordt gemakkelijker tegemoet gekomen door het ouderlijk milieu dan door de school.

**Verschil tussen kunstdisciplines:** Het lijkt mij dat thuis en school ook nogal verschillen in de mate van effectiviteit waarin ze deelname aan verschillende kunstdisciplines kunnen stimuleren. De basishypothese hierover heb ik hierboven al gegeven: school levert vooral cognitieve informatie, thuis levert vooral, of ook, sociale ondersteuning. Kunstdisciplines verschillen nogal in de mate waarin zij het een, dan wel het ander veronderstellen. De school zou daarom belangrijker moeten zijn voor cognitieve disciplines, bijvoorbeeld meer bij museum dan bij concert. De school zal daarom ook effectiever zijn bij individueel te genieten vormen van kunstaanbod, bijvoorbeeld (opnieuw) meer bij museum dan bij concert. Het terrein bij uitstek waar de school effectief zou moeten zijn is bij de literaire vorming. Men leest weliswaar bij voorkeur thuis, maar er is geen privatere en cognitievere vorm van kunstaanbod dan boeken. Andersom beredeneerd zou muzikale activiteit en met name concertbezoek bij uitstek de invloedssfeer van het ouderlijk milieu moeten zijn.

#### **De kunstzinnige burger over culturele vorming uit en thuis**

Welke resultaten worden nu aangedragen voor de beantwoording van deze probleemstellingen over culturele vorming uit en thuis door het SCP-rapport *De kunstzinnige burger*?

Het sterke punt van de aldaar gerapporteerde analyses zit in de gebruikte gegevens, met name die van het Aanvullend Voorzieningsgebruik Onderzoek 1987. Niet alleen zijn deze gegevens betrekkelijk gedetailleerd en heel grootschalig, ze hebben op alle andere data op dit gebied vóór dat cultuurdeelname onafhankelijk is gemeten bij verschillende leden van het huishouden. Daarmee ontkomt men aan de voor de hand liggende kritiek dat bevindingen veroorzaakt worden door onnauwkeurigheid of antwoordtendenties van de ondervraagden bij het rapporteren over de culturele activiteit van anderen, zoals ouders of broers/zussen.

De afzonderlijke ondervraging in het AVO heeft echter alleen betrekking op kinderen die nog binnen het huishouden van herkomst leven en dat leidt tot

een reeks belangrijke beperkingen van de gebruikte gegevens. Doordat de in dit verband bestudeerde personen alle tussen 6 en 16 jaar oud zijn, heeft men geen mogelijkheden om historische en levensfase-effecten in kaart te brengen. Ook zijn de gegevens eigenlijk niet geschikt om veel te zeggen over de relatieve invloed van culturele vorming uit en thuis. Met de AVO-gegevens is wel de samenhang tussen gedrag van ouders en kinderen heel goed documenteerbaar, maar over de inhoud van het onderwijs is niet veel te zeggen. Wat betreft de invloed van het onderwijs moeten we het doen met de samenhang tussen opleidingsniveau en cultuurdeelname. Deze relatie staat in tabel 3.7, laatste kolom, en bedraagt 0.25, aanzienlijk minder dus dan de invloed (0.40) van de ouders. Hierboven heb ik al betoogd dat dit maar een ruw inzicht geeft in de feitelijke relatie tussen onderwijs en cultuurdeelname.

De AVO-gegevens zijn wel geschikt om iets te zeggen over de invloed van de buitenschoolse culturele vorming op receptieve cultuurdeelname. Over deze relatie wordt door Van Beek en Knulst gerapporteerd in hoofdstuk 5, waarin ze het samengaan van actieve en receptieve deelname analyseren. Helaas wordt de samenhang, anders dan die tussen cultuurdeelname van ouders en kinderen in hoofdstuk 3, niet in een over-all correlatiecoëfficiënt uitgedrukt, en ook laten de geanalyseerde groepen zich niet goed vergelijken. De ene tabel gaat over kinderen die nog thuis wonen en die andere gaat over de hele Nederlandse bevolking. Dat is een beetje moeilijk om samen te vatten. Maar toch: de getallen in hoofdstuk 5, tabel 5.1 tot en 5.3, wekken de indruk dat de invloed van buitenschoolse activiteiten weliswaar in verband staan met receptieve deelname, maar dat dat een tamelijk zwak verband is; aanzienlijk geringer is dan die van het ouderlijk voorbeeld. Slechts een enkele ervan reikt boven de .20, de meeste zijn daar ver onder. Uit de samenvatting zou men kunnen opmaken dat er een sterk verband is tussen actieve en receptieve deelname, maar de tabellen in het rapport doen mij echter anders veronderstellen.

Alles bijeen genomen zijn er voor mij twee conclusies. Ten eerste ziet het er naar uit dat het ouderlijk milieu voor de receptieve cultuurdeelname wel degelijk nog steeds de doorslag geeft. Of dat in de toekomst nog zo zal zijn, dat is een vraag. Ten tweede blijven er nog veel onopgeloste problemen.

1. 'Sibling' is het Engelse woord om broers en zussen samen te vatten. In het Nederlands hebben we hiervoor alleen gekunstelde termen ter beschikking ('brusjes' of 'sibbegenoot') en daarom gebruik ik de Engelse term.
2. In beginsel hadden de auteurs van *De kunstzinnige burger* de beschikking over

siblinggegevens, omdat het AVO betrekking heeft op alle thuiswonende kinderen van 6 jaar en ouder, maar ze hebben van de extra mogelijkheden die dit biedt geen gebruik gemaakt. De beschikbaarheid van siblinggegevens in dit geval neemt natuurlijk niet het grote bezwaar weg dat het hier om een groep gaat die sterk afwijkt van de doorsnee van de bevolking.

3. Alle typen gegevens hebben hun eigen nadelen en dat is ook voor deze het geval. De gegevens over cultuurdeelname van broers/zussen zijn verzameld door rapportering door de primaire onderzoekspersoon. Evenals bij retrospectieve ondervraging over de culturele praktijken van de ouders schuilt hier natuurlijk het gevaar in dat men de overeenkomst in culturele praktijken overdrijft. Dit nadeel hebben de door Van Beek en Knulst gebruikte gegevens niet, evenmin als de gegevens die zullen voortkomen uit de Familie-enquête Nederlandse Bevolking.

#### Literatuur

- Beek, P. van en W.P. Knulst (1991) *De kunstzinnige burger. Onderzoek naar amateuristische kunstbeoefening en culturele interesses onder de bevolking vanaf 6 jaar*. Rijswijk, Sociaal en Cultureel Planbureau (Cahier #86).
- Bertlein, R.F. en Noordman, M. (redactie) (1991) *Podiumkunsten en Publiek. Het congresverslag*. Amsterdam, Nederlands Theater Instituut.
- Ganzeboom, H.B.G. (1984) *Cultuur en informatieverwerking*. Utrecht, Rijksuniversiteit (dissertatie)
- Ganzeboom, H. (1989) *Cultuurdeelname in Nederland*. Assen, Van Gorcum.
- Ganzeboom, H.B.G. en P. de Graaf (1991a) *Culturele socialisatie en cultuurdeelname*. Pp. 133-157 In: Verhoeff, R.; Ganzeboom, H.B.G. (redactie) 'Cultuur en publiek'. Amsterdam, SISWO (Publikatie 353).
- Ganzeboom, H.B.G. en P. de Graaf (1991b) *Sociale herkomst, culturele socialisatie en cultuurparticipatie: een sibling-analyse*. Sociale Wetenschappen (34-4). Pp. 272-287.
- Ganzeboom, H. en I. Maas, *Culturele socialisatie en levensloop*. Paper te presenteren op de Nederlandse-Vlaamse Sociaal-wetenschappelijke Studiedagen. Amsterdam, april 1992.
- Graaf, P. de (1986) *Vrijtijdsbesteding en sociale achtergrond* [databestand]. Utrecht, Vakgroep Empirisch-Theoretische Sociologie.
- Graaf, P. de (1987) *De invloed van financiële en culturele hulpbronnen in onderwijsloopbanen*. Nijmegen, Instituut voor Toegepaste Sociologie.
- Jager, H. de (1967) *Cultuuroverdracht en concertbezoek*. Leiden, Stenfert Kroese.
- Kalmijn, M. en R. Batenburg (1986) *Reproductie van cultureel en economisch kapitaal op een Montessori en een gewoon lyceum*. Tijdschrift voor Onderwijsresearch (11). Pp. 149-163.
- Kamphorst, T. en A.P. Spruijt (1983) *Vrijtijdsgedrag in het perspectief van socialisatie*. Utrecht, Rijksuniversiteit (dissertatie).
- Maas, I., R. Verhoeff en H. Ganzeboom (1990) *Podiumkunsten en publiek*. Een empirisch-theoretisch onderzoek naar omvang en samenstelling van het publiek van de podiumkunsten. Rijswijk, Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur.
- Ultee, W.C. en H.B.G. Ganzeboom (1992) *Familie-Enquête Nederlandse Bevolking* [databestand]. Nijmegen, Vakgroep Sociologie.



## PROFESSIONALS, AMATEURS EN DE KWALITEIT

W.A. Kort<sup>1</sup>

*Cas Smithuijsen:* Knulst creëert een tegenstelling tussen amateurs en professionals. Ik weet niet of dit een kwaliteitskwestie is.

Je ziet dat goede amateurs, amateurkoren, samenspielen met het Concertgebouworkest. Er zijn cursussen voor vergevorderde amateurs op het gebied van snaarinstrumenten. Dat soort zaken geeft aan dat er een continuüm is van de onderste amateur naar de bovenste professional, met overgangen en zelfs met een sprong van amateur naar professional. Is het inderdaad zo dat amateurs een grotere beslissingsmacht willen over het professionele circuit? Is het niet zo dat elke amateur geleidelijk toch wil opstijgen en zich oriënteert op het professionele? Is niet de amateur eigenlijk steeds bezig om dat voorbeeld na te volgen en al die normen en waarden van professionals over te nemen?

*Wim Knulst:* Dat kan zo zijn, hoewel ik dat betwijfel. Als het zo is, dan zit er in dat amateuircircuit iets wat Ganzeboom het 'middelmatigheidscircuit' noemt; dat zijn alle vormen van amateurkunst die niet duidelijk een internationaal podium voor zich hebben.

In de tweede plaats, als ik spreek over de tegenstelling tussen professioneel en amateur, dan bedoel ik vooral een attitude. Ik bedoel, de attitude van de amateur, in de zin van een mens die zijn leven over meer zaken te verdelen heeft en die bij zijn afwegingen meer aspecten tegen komt, dan degene die hele dagen met kunst bezig is. Het is niet de attitude van iemand, die hele dagen in een bepaald kunstgenre zit, die een ander type emotie ondergaat als hij iets nieuws hoort. Hij zal niet zo gauw geschokt zijn en het nieuwste is waarschijnlijk nooit nieuw genoeg. In onze besluitvorming, adviseringen en beoordelingen over kunst zouden we iets meer moeten hebben van die afwegingen en oordelen van een mens, die graag naar kunst wil, maar niet de gelegenheid heeft om daar zijn dagtaak van te maken. Daarin zit het verschil in attitude. Ik leg hier zoveel nadruk op om dat element van de liefhebber en de amateur weer in ere te herstellen in ons advies- en jurywezen.

### Kwaliteit in de amateurkunst

*Folkert Haanstra:* In het onderzoeksrapport wordt gesteld dat mensen die actief deelnemen aan het aanbod van educatieve instellingen of verenigingen

meer oog zouden krijgen voor kwaliteitsverschillen in cultuuraanbod. De empirische onderbouwing is dat die mensen meer voorkeur geven aan bezoek aan filmhuizen dan aan bioscopen, of meer aan klassieke concerten dan aan popconcerten. Nu dacht ik uit vorige publikaties van de heer Knulst begrepen te hebben dat het benadrukken van kwaliteitsverschillen achterhaald is. Ik zie het begrip toch weer terugkomen in het onderscheid tussen klassieke muziek en popconcerten.

*Wim Knulst:* Sinds de *permissive society* kun je over alles blijven debatteren, dat wil zeggen, dat je ook kunt blijven debatteren over de vraag of dingen in meer of mindere mate goed en mooi zijn. Zelfs wanneer je cultuurparticipatie onderzoekt met een tamelijk afstandelijk instrument, dat niet gedetailleerd op de inhoud ingaat, dan nog heeft de onderzoeker een zekere opdracht om, wanneer hij rapporteert, tenminste te spreken over kunstmanifestaties die meer of minder in het spectrum van cultuurpolitiek liggen. In die zin kun je moeilijk ontkennen dat er zaken zijn, die we met een aantal mensen belangrijker vinden om te stimuleren en te subsidiëren, dan andere vormen. Stel dat daar interessante dingen te zien zijn waarvoor amateurs een scherper oog krijgen, dan mag je ook spreken van een aangelegenheid die waarschijnlijk hun oordeel iets scherpt. In dat opzicht deins ik niet terug voor een kwaliteitsoordeel.

*Anton Zijderveld:* Ik wil daaraan toevoegen, dat je ook binnen de klassieke muziek een debat hebt over meer en minder kwaliteit: de strijd tegen het ijzere repertoire, het meer aandacht vragen voor de eigentijdse muziek. Ook binnen genres wordt het kwaliteitsdebat gevoerd.

*Harry Ganzeboom:* Waarom zou het verschil maken om uit te maken of iets goede of slechte popmuziek is in vergelijking met de vraag of klassieke muziek beter is dan popmuziek? Dat zijn allebei onoplosbare vragen. Tegelijk zul je in een gesprek over popmuziek merken dat je het heel gemakkelijk met elkaar eens kunt worden. Waar het enerzijds dus theoretisch logisch onoplosbare vragen blijken te zijn, blijkt anderzijds dat er wel degelijk een grote consensus bestaat over wat kwaliteit is. Ik zie niet in, waarom dat niet tussen genres, maar wel binnen genres zou bestaan.

*Anton Zijderveld:* Er wordt wel degelijk binnen de genres discussie over kwaliteit gevoerd om te kijken hoe het geld verdeeld moet worden. De grote discussie gaat nu over de onrechtvaardigheid, dat enorm veel geld in termen van muziek naar het klassiek repertoire gaat en weinig geld naar de

popmuziek. Dat geldt ook voor de amateurkunst. Daar moeten we serieus over debatteren, maar wel op grond van expertise over welke kwaliteitsverschillen binnen de popmuziek bestaan, want we willen vooral de potentieel goede groepen en organisaties steunen.

*Wim Knulst:* Ik verbaas me. Spreekt hier de persoon Ganzeboom of de onderzoeker Ganzeboom, wanneer hij zegt, dat je over de kwaliteit van popmuziek en klassieke muziek geen objectieve uitspraak kunt doen. Hij heeft een methode geïntroduceerd – de informatietheorie – om wel objectieve uitspraken te doen over de mate van complexiteit van kunstuitingen. Op grond daarvan doet hij wel degelijk uitspraken over meer en minder complexe uitingen, meer en minder conventionele uitingen.

*Harry Ganzeboom:* Misschien kan ik mijn standpunt nog wat verder uitwerken. Ik ben het met Knulst eens, dat kwaliteitsoordelen thuishoren in cultuurbeleid. Niet omdat het zo is, maar omdat wij dat met z'n allen vinden. Die consensus kan gaan afbrokkelen, en dat schijnt hier en op dit moment te gebeuren, maar dan moeten we in een democratisch proces andere prioriteiten gaan vaststellen. Kwaliteit is geen ontologisch gegeven, het is niet het wezen van het ding dat uitmaakt of het kwaliteit heeft. Het zijn conventies die we met elkaar afspreken. Het lijkt mij noodzakelijk om kwaliteitsoordelen te hebben als je beleid wil voeren.

Bij mij komt onmiddellijk de vraag op: wat is nu eigenlijk het verschijnsel dat in het SCP-onderzoek wordt bestudeerd? Is het wel zo dat de zaken, waaraan zoveel mensen uit brede bevolkingsgroepen meedoen, vanuit kwaliteitsmaatstaf zulke mooie zaken zijn? Ook in het 'zelf doen' bestaat kwaliteitsverschil.

Is het niet zo dat het verschijnsel dat hier is bestudeerd voor een groot deel bestaat uit een scala van kwaliteitsarme cultuuruitingen? Vind je in de amateuristische kunstbeoefening niet vergelijkbare verschillen als in de professionele kunsten? Waarin verschilt deze sector van de professionele sector?

*Wim Knulst:* Inderdaad zit alles in het onderzoek; ook het grijze middengebied dat in de jaren zeventig spottend macramé-cultuur werd genoemd. Dat zit er allemaal onder. Maar juist omdat je iets meer wil weten over de mensen, die dat meer en minder vrijblijvend en met meer en minder ambities doen, is het interessant om op basis van objectieve gegevens tot uitspraken te komen. Wie zijn de mensen die cursussen volgen, hoe doen ze dat en met wat komen ze dan in aanraking? Dat is een interessante wereld. Bovendien is het zo dat, wanneer je in de meest ruime zin kijkt hoeveel mensen

professionele kunstuitingen bezoeken, en zelfs popconcerten meetelt, dan vind je op maandelijks basis meer dan twee en half keer zoveel mensen, die actief zijn als amateur dan mensen die als bezoeker of als toehoorder een kunstmanifestatie bijwonen. Het verschijnsel van amateurkunst is dus zelfs nog iets breder. Zelfs wanneer je zoals Ganzeboom en zijn vakgenoten hebben gedaan in *Podiumkunsten en Publiek*, met het breedst mogelijke schepnet vist, dan vis je bij de amateurkunst toch altijd meer kunstzinnige visjes op dan wanneer je dat aan de bezoekerskant doet.

Er bestaat een grote mate van overlap tussen de kunstzinnig actieven en de kunstbezoekers, daar heeft Ganzeboom ook al op gewezen. De vraag is dan: wat verklaart nu dat er mensen zijn die geen van beide doen? Dat is precies het punt dat ik naar voren heb gebracht in mijn inleiding. Met onze gedachten en verklaringsbeginselen zitten we heel sterk op de lijn, om gedrag te verklaren dat receptief van aard is. En mijn stelling is: ze schieten te kort om de actieve kant te doorgronden. Er is ook een element als zelfbeheersing, zelfcontrole, uitgestelde behoeftebevrediging nodig. Naar mijn overtuiging correleert dat heel sterk met opleiding en status.

Ganzeboom heeft in zijn verhaal enorm het belang van milieu bepleit. Waar ik meteen aan denk, als ik hem dat hoor zeggen, is: hoe kan dan ooit die enorme belangstelling voor popmuziek zijn opgekomen als ouders grote invloed hebben op voorkeuren van hun kinderen? In tal van muzieksoorten, en niet alleen in muziek maar ook bij theater, bij lectuur, is er toch altijd een zekere spanningsverhouding tussen de generaties? Het kan zeker zo zijn dat er continuïteit is in lezen, continuïteit in muzikaliteit, maar dat wil niet zeggen dat mensen voorkeur hebben voor dezelfde genres.

Het is eigenlijk de gebrekkigheid en de globaliteit van ons onderzoeksinstrument, dat we niet fijnzinniger kunnen meten in welke mate die continuïteit zich voordoet en hoe dat precies werkt.

Ik denk dat er aanleiding toe is om eens onderzoek te doen naar de vraag: wat kunnen we leren van twintig, dertig jaar overheidsbeleid op het terrein van de kunstzinnige vorming en amateuristische kunstbeoefening. De rijksoverheid heeft zich altijd sterk geïdentificeerd met, wat ik noem, 'een centraal geleide verspreiding van boodschappen die op centraal niveau zijn bedacht'. Het is begonnen kort na de oorlog met landelijke instellingen die levensbeschouwelijke boodschappen hadden uit te dragen. Kort daarna kwamen ook allerlei instellingen, die methodische aspecten wilden uitdragen. Steeds was het de rijksoverheid die zich als steun en roeverlaat opwierp van die landelijke instellingen. Op een gegeven moment was in de jaren zeventig het leerstuk, dat kunst geen doel was maar een middel. Het

ging helemaal niet om kunst, maar om maatschappelijke bewustwording. Elke paar jaar was er een nieuw leerstuk. Dat heeft enorm veel onrust gezaaid. Ik denk dat het veel leerzamer is nu eerst te onderzoeken, wat er van al die landelijke missie, al die wijsheden die op centraal niveau bedacht zijn, overblijft en wat daarvan beklijft?

Ik denk dat er van cultuurpolitiek geen sprake kan zijn als je de mogelijkheid van hiërarchie uitsluit. Als er geen reden meer is om het ene mooier te vinden dan het andere, dan vervalt elk argument om iets te subsidiëren. Cultuurpolitiek bestaat bij de gratie van de discussie over de vraag: is het een beter dan het andere.

Op het gevaar af om nu te gaan pleiten voor een 'laissez-faire' politiek, zou ik zeggen dat het juist zo leerzaam is om te kijken hoe de praktijk zelf zich ontwikkelt. Het zou goed zijn als mensen, die dicht betrokken zijn bij de publieke sector, ook eens waardering en respect leren krijgen, geduldig leren kijken naar hoe zich prestaties en ook het streven naar hogere prestaties ontwikkelen zonder dat er een subsidie of een professionele kracht achter zit. Daarmee wil ik helemaal niet een polarisatie ontwikkelen tussen al die mensen die faciliteiten uitdragen. Het gaat om de vraag: hoeveel streven naar kwaliteit, hoeveel wedijver en volksverheffing zit er in het volk zelf al?

*Anton Zijderveld:* Ik vind dat het AK-veld zelf dat debat moet voeren, op grond van dit rapport en naar aanleiding van de ideeën en idealen die in het kunstenplan opgesloten zitten. We moeten oppassen dat wij hier als onderzoekers en als ambtenaren, met elkaar gaan debatteren over hoe het cultuurpolitiek toe zou moeten gaan in het AK-veld. Dat zou ik buitengewoon gevaarlijk en ondemocratisch vinden. Ik vind al dat er veel te weinig in dat veld zelf gediscussieerd wordt en dat het heel sterk gaat om het je inkapselen in je organisatie, je eigen organisaties verdedigen, bewaren, tradities in standhouden, bang zijn om weggevaagd te worden. De fundamentele vragen worden niet gesteld en besproken. Als straks het kunstenplan vastgesteld is, dan moeten die debatten gaan plaatsvinden.

*Herman van Wijk:* Ik wil de uitdaging van de heer Zijderveld wel opnemen: ik vind dat de sector het nu zelf maar eens moet zeggen. De sector moet niet voortdurend in debat zijn met ambtenaren en met de kunsten, maar tegen zichzelf zeggen: dit zijn kennelijk de randvoorwaarden, wat gaan wij nu in deze sector doen en hoe doen we het beter dan we het kennelijk gedaan hebben?

Ik heb altijd het onderscheid AK/KV een beetje typisch gevonden. Het onderscheid dat ik hier vanmorgen opnieuw hebt geleerd tussen 'afspiegeling' versus 'distinctie' laat zich ook in de amateurkunst herkennen. We moeten proberen die tegenstelling, althans in de amateurkunst, te voorkomen of te verminderen. We moeten proberen de distinctie in functie te krijgen van de afspiegeling, en de afspiegeling in functie van de distinctie. Dat herken ik overigens niet helemaal in het kunstbeleid van de rijksoverheid van de afgelopen jaren. Misschien moeten we daar het dan eens over hebben als de sector zelf weet wat die wil.

1. Dit verslag is een thematisch geordende samenvatting van de discussie, die plaatsvond tijdens het symposium 'De kunstzinnige burger' op 29 januari 1992 te Amsterdam onder voorzitterschap van prof. dr. A.F.J. Köbben.



Naschrift van Wim Knulst naar aanleiding van de discussie over de rol van de cultuuroverdracht in het gezin:

De stelling in *De kunstzinnige burger* is deze: als de culturele opvoeding in het gezin verantwoordelijk is voor het feit dat de gerespecteerde cultuur niet gedemocratiseerd is in de loop der jaren (omdat geld, scholing, subsidiëring enzovoort relatief weinig invloed hier op hebben), dan mag men verwachten dat de invloed van de ouders op het soort activiteiten dat sinds de oorlog wel gedemocratiseerd is – zoals sportbeoefening – niet zo sterk is. Welnu, ons onderzoek wees uit dat de invloed van ouders op de sportdeelname door kinderen van dezelfde orde van grootte is. Een dominante rol van het gezin kan dus niet als de verklarende factor worden opgevoerd voor een ongelijk gebleven participatie.

We zouden naïef zijn als we een nul-correlatie tussen gedrag van ouders en thuiswonende kinderen als nul-hypothese zouden beschouwen. De afwezigheid van een correlatie zou mij althans meer verbazen, dan het optreden van een pittig verband, vooral bij receptieve activiteiten, die kinderen samen met hun ouders ondernemen.

De grote mate van intergeneratieve continuïteit die Ganzeboom en De Graaf en wij vinden is ten dele een artefact van de interviewsituatie. Gezinsleden zullen natuurlijk elkaars antwoorden vergelijken. Ik heb al heel weinig vertrouwen in gegevens over gedrag van (vroegere) familieleden waarbij één respondent de bron vormt (over eigen participatie en de vroegere van ouders of broers/zusters; in verband met effecten van dissonantie-reductie enzovoort). Maar gesteld dat Ganzeboom en De Graaf ouders en kinderen steeds onafhankelijk van elkaar zouden hebben laten ondervragen, dan zijn het altijd nog uitslagen over congruenties in zeer globale zin. De generatie-continuïteit wordt niet op het niveau van bijvoorbeeld concrete muzikale voorkeuren gemeten.

Hoe laten sterke wijzigingen in voorkeuren tussen generaties zich verklaren? 'Late roepingen' zijn zeldzaam volgens Ganzeboom, maar latere uittredingen niet: waarom is een groot deel van het cultureel gesocialiseerde jonge publiek later weggebleven uit concert- en toneelzaal? Hoe worden nieuwe uitingen in zijn model geabsorbeerd? Hoe kan volgens dit gesloten reproductiesysteem ooit belangstelling voor popmuziek zijn opgekomen, terwijl er nooit ouders zijn geweest die deze muzikale voorkeur hebben kunnen overdragen op hun kinderen?

Ganzebooms conclusies over de intergeneratie continuïteit in culturele voorkeur die de richting uitgaan van een cultureel kastesysteem lijken me kortom sterk overtrokken.

Het blijft niettemin jammer dat Ganzeboom niet op onze vraagstelling en bevindingen is ingegaan en voornamelijk over zijn eigen bevindingen heeft verteld.

## OVER DE AUTEURS

*Drs. René Kooyman* is werkzaam als projectleider bij de afdeling Onderzoek en Ontwikkeling van het Landelijk Ondersteuningsinstituut Kunstzinnige Vorming (LOKV) in Utrecht. Hij is onder andere verantwoordelijk voor het stimuleren van onderzoek en theorievorming op het gebied van de kunsteducatie en de amateurkunst. Hij is hoofdredacteur van *Kunsten en Educatie*, tijdschrift voor theorievorming. Hij publiceerde eerder over kunstbeleid en amateurkunst (*Amateurkunst, sleutel voor lokaal kunstbeleid*, 1991)

*Dr. Wim Knulst* is hoofd van de Sectie Cultuur, Media en Vrije Tijd van het Sociaal en Cultureel Planbureau. Behalve over cultuurparticipatie en cultuurbeleid publiceerde hij onder andere op basis van tijdbudgetonderzoek over sociale verandering en over sociale gevolgen van technische innovaties. Hij promoveerde op onderzoek naar verschuivingen in het uitgaan en het gebruik van media sinds de jaren vijftig (*Van Vaudeville tot video*, 1989).

*Prof. dr. Anton Zijderveld* is als hoogleraar Sociologie verbonden aan de Erasmus Universiteit in Rotterdam. Hij is lid van de kernraad en voorzitter van de afdeling Amateuristische Kunstbeoefening en Kunstzinnige Vorming van de Raad voor de Kunst.

*Dr. Harry Ganzeboom* is als universitair hoofddocent verbonden aan de Vakgroep Sociologie van de Katholieke Universiteit Nijmegen. Hij verrichtte eerder onderzoek op het gebied van de podiumkunsten. Momenteel werkt hij in opdracht van het Ministerie van WVC aan twee projecten op dit terrein: 'Kunstzinnige vorming: de effecten van de Amsterdamse Kunstkijlessen' (samen met Letty Ranshuysen) en 'Kunstzinnige vorming: het effect van vakkenpakketten in het middelbaar onderwijs' (samen met Folkert Haanstra en Wil Oud).



# COLOFON

Samenstelling en redactie: René Kooyman  
Eindredactie: Toon Kort  
Fotografie: Frank Dries  
Productie: LOKV, Utrecht  
Vormgeving, DTP en lithografie: Creaset Producties, Wateringen  
Drukwerk: De Oldehove, Naaldwijk

65010.10



Landelijk  
Ondersteuningsinstituut  
Kunstzinnige  
Vorming

Ganzenmarkt 6  
Postbus 805  
3500 AV Utrecht  
Telefoon (030) 33 23 28  
Fax (030) 33 40 18



Ministerie van  
Welzijn,  
Volksgezondheid en  
Cultuur

Sr. Winston Churchillaan 368  
Postbus 5406  
2280 HK Rijswijk  
Telefoon (070) 340 79 11

Het debat over de sociale cultuurspreiding heeft vanaf het begin van deze eeuw de cultuurpolitieke discussie beheerst. De laatste tien jaar is beleidsmakers verweten dat alle inspanningen op het terrein van de kunsten tot weinig resultaten hebben geleid.

In de afgelopen periode heeft de beleidsmatige discussie over cultuurdeelname een nieuwe impuls gekregen. Recent onderzoek brengt een tot nu toe onontgonnen, omvangrijk deel van de kunstsector in beeld. Het toont een tot nu toe 'vergeten' groep kunstbeoefenaars: burgers die op enig moment besluiten zelf kunstzinnig actief te worden of te blijven. Hernieuwde analyse van bestaande databestanden laat een radicaal ander licht schijnen op kunstparticipatie in Nederland.

De consequenties zijn verstrekkend. Niet alleen wordt een omvangrijke kunstpraktijk zichtbaar - die van de actieve kunstbeoefenaar - maar ook de invloed van de actieve kunstparticipatie op het receptieve kunstbezoek wordt aangetoond. De conclusies hebben consequenties voor zowel het beleid als voor de theorievorming.

De uitgave *De vergeten participant* is de weerslag van een hernieuwd debat over de amateurkunst, kunsteducatie en de relatie met de professionele kunsten.

De minister van Cultuur, mevrouw H. d'Ancona, opent met haar kijk op de sector van de amateurkunst en de kunsteducatie.

Wim Knulst schetst het uiteen groeien van de professionele en de niet-professionele kunstbeoefening.

Anton Zijderveld problematiseert in zijn bijdrage de termen 'amateurkunst' en 'kunsteducatie'. Hij benadrukt de samenhang tussen de drie actoren in het kunstenveld: de amateursector, de professionals en de educatieve sector.

In de bijdrage van Harry Ganzeboom staat de vraag centraal waar de affiniteit met de kunsten ontstaat en wordt gestimuleerd. Hij komt tot een voorlopige stellingname dat het ouderlijk milieu voor de cultuurdeelname van doorslaggevend belang is.

*De vergeten participant* is een gezamenlijke uitgave van het Landelijk Ondersteuninginstituut Kunstzinnige Vorming en het Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur.



# de vergeten PARTICIPANT

amateurkunst, kunsteducatie  
en kunstparticipatie

R.A.M. Kooyman (redactie)  
H.B.G. Ganzeboom  
W.P. Knulst  
A.C. Zijderveld