


Medemakers

Literatoren

Medemakers

Sociologie van literatuur en andere kunsten

NICO LAAN

 Hilversum
Literatoren
2018

Afbeelding op het omslag: Ets van Augustin Mongin, *Une lecture chez Diderot*, naar een schilderij van Jean Louis Ernest Meissonier (1878). Rijksmuseum Amsterdam.

ISBN 978 90 8704 749 8

Literatoren is een imprint van Uitgeverij Verloren.

© 2018 Nico Laan & Uitgeverij Verloren
Torenlaan 25, 1211 JA Hilversum
www.verloren.nl

Typografie: Rombus, Hilversum
Omslagontwerp: Frederike Bouten, Utrecht

No part of this book may be reproduced in any form without written permission from the publisher.

Inhoud

Voorwoord	7
DEEL I HOE DE KUNSTEN TE BESTUDEREN?	15
1 Verandering in de kunstwetenschappen	16
1.1 Fixatie	16
1.2 Receptie-esthetica	24
1.3 Cultuurgeschiedenis/‘cultural studies’	31
1.4 Sociologische benaderingen	38
2 Keuze voor de sociologie	44
2.1 ‘Fragmented adhocracy’	44
2.2 Diffuse rol	53
2.3 Domein/ideeën	63
2.4 M & T	69
3 Kernbegrippen	78
3.1 Medemaker	78
3.2 Veld/wereld	91
3.3 Materiële en symbolische productie	104
3.4 Beeldvorming	113
4 Historisch kader	125
4.1 Mecenaat/markt	125
4.2 Auteursrecht	139
4.3 Nieuw kunstenaarschap	149
4.4 Mecenaat/markt/beleid	160
DEEL II VIER FASEN/VIER INSTITUTIES	181
5 Maken en op de markt brengen/culturele industrieën	182
5.1 Poort	182
5.2 ‘Editing’	197

5.3	Classificering en hiërarchisering	218
5.4	Netwerk	230
6	Reacties/kritiek	246
6.1	Openbaar debat	246
6.2	Orkestratie	257
6.3	Invloed van buiten de beroepsgroep	266
6.4	Combinatie van functies	279
7	Verwerking van kritische reacties/wetenschap	289
7.1	Organisatie	289
7.2	Wetenschappelijke en culturele taken	302
7.3	Drie vormen van beschouwing	316
7.4	Andere soorten invloed, in het bijzonder van kunstenaars	328
8	Doorgeven aan nieuwe generaties/onderwijs, in het bijzonder secundair	344
8.1	Verstatelijking	344
8.2	Retoriek en praktijk	354
8.3	Actief/receptief/reflexief	364
8.4	Canon	375
	Nawoord	387
	Bibliografie/discografie/filmografie	392
	Register	476

Voorwoord

In de sociologie bestaat van oudsher belangstelling voor literatuur en andere kunsten getuige het werk van uitlopende figuren als Marx, Weber en Simmel. Die belangstelling speelde wel lange tijd een bescheiden rol en na het midden van de jaren twintig lijken sociologen zelfs op het onderwerp te zijn uitgekeken, afgaand op Amerikaanse inleidingen. Maar het tij keerde zo'n veertig jaar geleden, zowel in de Verenigde Staten als elders, in het bijzonder onder invloed van wat in de Angelsaksische wereld bekend staat als 'the sociology of culture'. De afdeling 'Culture' van de Amerikaanse sociologische vereniging groeide uit tot de op één na grootste en hoewel lang niet alle aangesloten leden in kunst gespecialiseerd zijn, is het onderzoek ernaar *mainstream* geworden.¹

Illustratief voor de verandering is het eerste nummer van het tijdschrift *Cultural Sociology*, verschenen in 2007. Daarin worden met duidelijk merkbare trots de belangrijkste wapenfeiten vermeld, beginnend met de omvang van de Amerikaanse afdeling. Zo wijst de redactie erop dat The International Sociological Association een onderzoekscommissie heeft gevormd die gewijd is aan de kunsten en dat er binnen de Europese vereniging een hecht netwerk is ontstaan van kunstonderzoekers. Ook successen in afzonderlijke landen krijgen vermelding: de Duitse vereniging kent een sectie 'Kultursoziologie' en in Australië is recent een afdeling 'Cultural Sociology' opgericht.²

Dat Frankrijk – toch een land met een lange sociologische traditie – in dit rijtje ontbreekt, komt waarschijnlijk doordat men daar zowel een andere indeling in disciplines kent als een andere terminologie hanteert. Veel van wat in de Angelsaksische wereld 'sociology of culture' heet, schaart men daar onder de sociale geschiedenis van de kunst ('histoire sociale de l'art') of de cultuurgeschiedenis ('histoire culturelle') en wordt niet tot de sociologie gerekend maar tot het domein van de letteren, de humaniora of de geesteswetenschappen. De aanduiding voor sociologisch onderzoek naar kunst is 'sociologie de l'art' of 'sociologie des arts'. Aan de

¹ Zie voor een geschiedenis van de sociologische belangstelling voor de kunsten Zolberg 1990 (hoofdstuk 2). Zie verder, speciaal voor de Verenigde Staten, Foster 1989. Achtergrondinformatie over de oprichting van de afdeling 'Culture' biedt Santoro 2008: 46f. Daar ook informatie over de contacten tussen een aantal Amerikaanse sociologen die in dit boek een rol spelen zoals Becker, Coser, Griswold, Hirsch, DiMaggio, Peterson en White en White. Zie voor een eerste indruk van 'cultural sociology' de reader van Spillman 2002.

² Inglis/Blaikie/Wagner-Pacifici 2007: 5.

laatste wordt steeds meer de voorkeur gegeven omdat het meervoud aangeeft dat het om alle kunsten gaat, met inbegrip van nieuwe als strips en popmuziek.³

Hoeveel in een halve eeuw is veranderd, blijkt uit de herinneringen van twee Amerikaanse onderzoekers wier werk internationaal hoog staat aangeschreven: Howard Becker en Richard Peterson. Beiden hielden zich niet vanaf het begin van hun carrière met kunst bezig. Becker ging op zoek naar iets nieuws nadat hij genoeg had gekregen van het onderzoek dat hij sinds zijn afstuderen had verricht en tegen Peterson werd gezegd: je wilt de industrie bestuderen, maar je bent het meest enthousiast als je over muziek praat. ‘Why don’t you study the *music* industry?’⁴

Beiden hadden weinig om op voort te bouwen. ‘I thought that the sociology of art was an underdeveloped field’, schrijft Becker in een terugblik:

There wasn’t much done in it and what there was was, in my arrogant young view, not very good.⁵

Buiten de Verenigde Staten lijkt de situatie niet veel anders. Zo begint de geschiedenis van de Nederlandse kunstsociologie met een proefschrift uit 1939, waarna het lange tijd stil bleef, tot er in 1967 een tweede proefschrift verscheen. Als in 1985 een inventarisatie wordt gemaakt van het bestaande onderzoek, luidt de conclusie dat er voor het specialisme slechts een marginale rol is weggelegd. Vijf jaar later lijkt de situatie te zijn veranderd en zijn de tijden opeens veel gunstiger, onder andere dankzij het succes van *Kunst, macht en maecenaat* (1987) van Bram Kempers, snel daarna benoemd tot de eerste hoogleraar kunstsociologie in Nederland.⁶

Nu is ‘kunstsociologie’ een verwarrende term. Men kan er sociologie van ‘de kunsten’ mee bedoelen, gebruikmakend van een aanduiding die sinds het ontstaan van de esthetica in de achttiende eeuw gangbaar is geworden, maar ook de sociologie van een van die kunsten, te weten de beeldende kunst. In het geval van Kempers gaat het om het laatste hoewel in ieder geval sommige van zijn ideeën, zoals in de loop van dit boek zal blijken, ook bruikbaar zijn voor de bestudering van andere kunstvormen.⁷

Enkele van de meest vooraanstaande sociologen streven bewust naar inzichten in alle of in ieder geval meerdere kunsten. Zo wijdde Peterson zich weliswaar uitsluitend aan muziek, maar ontwikkelde hij vanuit zijn kennis daarover een aanpak, ‘the production of culture approach’, die een veel wijder bereikt heeft. Becker koos een comparatieve benadering en deed uitspraken die volgens hem geldig zijn voor alle kunsten. Pierre Bourdieu werkte vanuit een algemene visie op de kunsten en schreef zowel over literatuur, fotografie als beeldende kunst, zoals ook Paul

3 Heinich 2010.

4 Becker 2008: x; Santoro 2008: 34.

5 Becker 2008: x.

6 Oosterbaan Martinius 1990: 12ff.

7 Zie voor een geschiedenis van de esthetica Guyer 2014.

DiMaggio, om een iets recenter voorbeeld te noemen, met zijn ‘neo-institutionalism’ de onderzoeker een breed perspectief biedt.⁸

Ik voel me sterk door die ambitie aangetrokken, hoewel ik – geen socioloog van origine maar literatuurwetenschapper – slechts als kenner van een van de kunsten ben opgeleid en me realiseer dat het gevaarlijk is (al te snel) te generaliseren. Op dat laatste wordt ook door sociologen gewezen, bijvoorbeeld door Vera Zolberg, een van de oprichters van de afdeling ‘Culture’ van de American Sociological Association, vervolgens een aantal jaren voorzitter van die vereniging en verder schrijfster van onder andere *Constructing a Sociology of the Arts* (1990). Dat boek is comparatief van opzet, maar Zolberg maakt vanaf het begin een voorbehoud:

Though at times I refer to art in general, because it is impossible to encompass adequately all art forms, I focus primarily on music and the plastic or visual arts of painting and sculpture in modern societies, especially in the capitalist democracies of Western Europe and North America.⁹

Een paar regels verder wordt ze nog iets concreter. Ze schrijft dan:

On the whole, except for purposes of comparison, I leave the analysis of literature and the arts associated with the mass media to specialists directly concerned with those domains. This is not because I consider those works or the arts of other epochs or of non-Western societies unworthy of consideration as art. Rather, it is that the various art forms have become so differentiated in the ways in which they are made, their creators recognized, educated, and rewarded, that for some purposes they are best examined in specialized studies.¹⁰

Die voorzichtigheid is ongetwijfeld verstandig. Toch wil ik me in dit boek niet aan de bestaande indelingen houden, want het mag dan niet eenvoudig zijn om een breed palet aan kunsten te omvatten – het is, zoals Becker en anderen laten zien, niet onmogelijk. En er bestaan inderdaad verschillen tussen de kunsten, maar dat wil niet automatisch zeggen dat ze het beste kunnen worden bestudeerd binnen het kader van afzonderlijke disciplines.

Let wel: er is niets tegen discipline gebonden onderzoek. Er is zelfs veel dat daarvoor pleit, al was het maar omdat die werkwijze voor een zekere overzichtelijkheid zorgt. Maar het is ook de moeite waard eens over de schutting te kijken en te zien wat de burens doen, want daar kan men iets van opsteken.

In dit geval kan men zowel iets van zijn directe burens leren, dat wil zeggen de andere kunstwetenschappers, als van sociologen. Er is trouwens een groeiende groep kunstwetenschappers die ook de sociologie als een directe buur beschouwt. De ontwikkelingen op het gebied van de cultuur- of de kunstsociologie zijn voor hen een

8 Zie o.a. de inleidingen van Alexander 2003, Wolff 1981 en Zolberg 1990.

9 Zolberg 1990: 4.

10 Zolberg 1990: 4.

stimulans om zelf sociologisch actief te worden, waarbij ze soms een voorbeeld nemen aan ouder onderzoek binnen hun eigen vakgebied, maar vaker iets nieuws starten. Zo is James Cahill's *The Painter's Practice* (1994) het eerste boek over traditionele Chinese beeldende kunst waarin de sociaaleconomische context centraal staat.¹¹

Wat kan een kunstwetenschapper van zijn burens leren?

In de meest algemene termen geformuleerd: dat kunst, alle kunst, geen individueel product is, maar het resultaat van een sociaal proces en dat hetzelfde geldt voor de opvattingen erover en de omgang ermee. Verder kan hij meer specifieke inzichten verwerven in zaken die met dat proces zijn verbonden. Bijvoorbeeld over het functioneren van culturele industrieën als uitgeverijen, platenmaatschappijen en dergelijke – een onderwerp waar alle genoemde disciplines mee te maken hebben, maar dat bijna altijd wordt bestudeerd zonder kennis te nemen van wat er buiten het eigen vakgebied gebeurt. Iets vergelijkbaars geldt voor de vraag hoe critici overeenstemming bereiken over de aard en kwaliteit van kunstwerken en hoe ze zich verhouden tot onderzoekers – onderwerpen waarover vooral door letterkundigen is geschreven zonder dat onderzoekers in andere disciplines daar veel weet van hebben. Tenslotte kan een kunstwetenschapper ook in methodisch opzicht van zijn burens leren – in dit geval in het bijzonder van de sociologen, die veel meer aandacht besteden aan methodes en technieken dan in de kunstdisciplines gebruikelijk is.

Dit boek wil vooral duidelijkheid verschaffen over het sociale proces dat de kunsten beregelt door daarbinnen een aantal fases te onderscheiden. Iets dergelijks is nog maar weinig gedaan. Victoria Alexander gaat in *The Sociology of Art* (2003) uit van een schema met aan de ene kant de 'creators' en aan de andere de 'consumers', en daar tussenin de 'distributors', een verzamelnaam voor zeer uiteenlopende personen en instanties. Andere schema's zijn gedetailleerder, maar beperken zich tot een van de kunstvormen en brengen bovendien slechts een deel van het totale proces in kaart.¹²

Het oudste schema is te vinden in *The Structure of the Popular Music Industry* (1969) van Paul Hirsch. Het wordt meestal aangeduid als het 'filtermodel' en gaat uit van het idee dat platenmaatschappijen anderen nodig hebben om hun product aan de man te brengen. Dat waren in de tijd van publicatie onder andere platenzaken, radiostations en critici. Ze maakten allemaal een selectie uit het aanbod ('filteren') en bepaalden gezamenlijk de kans op succes.¹³

In latere varianten van dit model spreekt men zowel van een 'bevoorradingketen' ('supply chain') als van een 'waardeketen' ('value chain'). Die ketens kenden lange tijd de volgende schakels: 'composing/performing', 'recording', 'manufactu-

11 Cahill 1994.

12 Alexander 2003 (hoofdstuk 4).

13 Hirsch 1969.

ring’, ‘distribution to wholesalers and retailers’, ‘wholesale, traditional off-line retail’, ‘consumer’. De komst van internet heeft de ketens doorbroken en voor een zowel meer ingewikkelde als meer flexibele structuur gezorgd.¹⁴

Ook in studies over de boekenbranche gebruikt men de begrippen waarde- en bevoorradingsketen. Het bekendst in dit verband is John Thompsons *Merchants of Culture* (2010). Hij onderscheidt de volgende schakels: ‘author’, ‘agent’, ‘publisher’, ‘printer’, ‘distributor’, ‘library wholesaler/wholesaler/retailer’, ‘institutions (libraries etc)’; ‘consumers/readers’. Hij legt uit dat het hierbij zowel om een bevoorradingsketen gaat als om een waardeketen en schrijft over dat laatste begrip:

This notion is more complicated than it might at first seem, but the general idea is clear enough: each of the links performs a task or function which contributes something substantial to the overall task of producing the book and delivering it to the end user, and this contribution is something for which the publisher (or some other agent or organization in the chain) is willing to pay. In other words, each of the links ‘adds value’.¹⁵

Er is mij maar één poging bekend het hele proces dat een kunstvorm doorloopt gedetailleerd in kaart te brengen. Ze heeft haar (uiteindelijke) neerslag gevonden in *De productie van literatuur* (2006), een bundel onder redactie van Kees van Rees en Gillis Dorleijn die kan worden beschouwd als een samenvatting van ruim twintig jaar onderzoek. In de inleiding op de bundel worden drie schema’s afgedrukt: een voor de periode rond 1800, een voor 1900 en een voor 2000. Het laatste schema is het beste te vergelijken met dat van Thompson. Als we dat doen vallen meteen de verschillen op, want er wordt niet alleen plaats ingeruimd voor de auteur, de uitgever, de boekhandel, de bibliotheek en de lezer, maar ook voor de kritiek, de wetenschap en het onderwijs.¹⁶

Hoe die zich allemaal precies tot elkaar verhouden is moeilijk in een paar zinnen te zeggen. De ‘auteurs’ staan weliswaar bovenaan in het schema en het ‘leespubliek’ onderaan, maar er is geen sprake van een lineair proces, want de pijlen die de relaties aangeven tussen de verschillende partijen wijzen meer dan eens beide kanten op. In de bundel zelf wordt aan de verhoudingen weinig aandacht besteed. Bovendien beperkt men zich daar tot een paar van de genoemde partijen en ontbreken bijvoorbeeld de boekhandel, de bibliotheek en de wetenschap.

Dit boek wil inzicht bieden in het proces dat de kunsten beregelt door in te gaan op vier fasen. Fasen die voor alle kunstvormen van belang zijn, hoewel niet altijd in gelijke mate. Die vier zijn: het maken en het op de markt brengen van kunst; de bespreking ervan; de verwerking van die besprekingen, in het bijzonder door de wetenschap; en het doorgeven van kunst aan nieuwe generaties.

14 Graham et al. 2004; Poel/Rutten 2000.

15 Thompson 2010: 15f.

16 Dorleijn/Van Rees 2006.

De fasen kunnen worden beschouwd als een keten in de zin dat ze elkaar opvolgen en met elkaar verbonden zijn, wat niet wil zeggen dat het om een simpel lineair proces gaat. Die keten is ook een waardeketen, maar zoals in de loop van dit boek zal blijken wel in een andere, meer diepzinnige zin dan bij Thompson.

Elk van de vier fasen zal worden gekoppeld aan een specifieke institutie, een term die verderop in dit boek zal worden uitgelegd. In de eerste fase zijn dat culturele industrieën als de uitgeverij of de platenmaatschappij; in de tweede de kritiek; in de derde, zoals al vermeld, de wetenschap; en in de vierde en laatste het onderwijs.

Die opsomming geeft direct aan wat er in dit boek niet aan bod komt. Wie in beeldende kunst is geïnteresseerd zal onder andere het museum missen, zoals de liefhebber van film de bioscoop, de tv en het festival. Het is een gevolg van de wens tot algemene uitspraken te komen, want die dwingt me te beperken tot de fasen en de instituties die kunsten met elkaar delen. Er is verder te weinig materiaal voorhanden om recht te doen aan het belang van het publiek, maar ik zal proberen de lezer, de kijker en de luisteraar toch regelmatig ter sprake te brengen – vooral om duidelijk te maken dat zijn omgang met kunst een sociale component heeft.

Omdat het om een keten gaat, biedt de indeling meer dan alleen een ordening in wat anders een onoverzichtelijk gebeuren lijkt. Er zal bij het behandelen van de verschillende fasen uitvoerig aandacht worden besteed aan de onderlinge relaties en bijvoorbeeld worden aangetoond hoe groot de invloed is van culturele industrieën op zowel kritiek, wetenschap als onderwijs en hoezeer recensenten en essayisten het werk van onderzoekers bepalen.

Alles bij elkaar denk ik terecht een andere weg te zijn ingeslagen dan Zolberg aanraadt. Sterker nog: ik meen te kunnen aantonen dat zelfs op punten waarvan ze expliciet beweert dat ze het beste bestudeerd kunnen worden binnen afzonderlijke disciplines – zoals de manier waarop kunstwerken ontstaan en hun makers worden opgemerkt en beoordeeld – mijn aanpak ook werkt.

Ik meen verder dat dit boek inzichten van sociologen die zich eerder in algemene zin over de kunsten hebben uitgelaten op belangrijke punten aanvult, bekritiseert en verbetert. Zo is het volgens mij onjuist de opvattingen van Becker en Bourdieu als tegenstellingen te beschouwen. Elementen eruit kunnen met vrucht worden gecombineerd, temeer omdat Bourdieu's karakterisering van het onderzoeksgebied in die zin correctie behoeft dat er in de kunsten minder strijd wordt geleverd dan hij beweert.

Wat de kunstwetenschappen betreft heb ik vooral geprofiteerd van het onderzoek dat Kees van Rees alleen of samen met anderen heeft verricht, wat niet wil zeggen dat ik hem altijd bijval. Verder dank ik veel aan onder anderen David Bordwell (film), Nicholas Cook (muziek), Sandra Kisters (beeldende kunst) en Auke van de Woud (architectuur).

De bespreking van de vier fasen verloopt strikt comparatief. Dat wil zeggen dat voortdurend de vraag wordt gesteld of wat voor kunstvorm A geldt ook opgaat

voor B, C en D. Zoals de ondertitel van het boek al aangeeft, speelt de literatuur daarbij een leidende rol. Dat is niet alleen omdat ik daarvan het meeste af weet, maar ook – of beter gezegd vooral – omdat daarover de meeste voor mijn doel bruikbare studies bestaan en omdat de literatuurwetenschap een inspiratiebron is (geweest) voor verschillende andere kunstdisciplines. Haar leidende positie is niet absoluut: in een aantal gevallen zal blijken dat de studie van andere kunsten ons verder brengt.

Er zullen zowel vergelijkingen worden gemaakt tussen kunstvormen als tussen kunstenaars, kunstwerken, genres en stromingen. Ik richt me daarbij op alle vormen van kunst, zowel de ‘hoge’ dat wil zeggen de sinds jaar en dag geaccepteerde als de ‘lage’, dat wil zeggen uitingen die pas sinds kort als kunst worden beschouwd zoals strips, tv-series en diverse soorten ‘populaire muziek’ of al wat langer zoals film en fotografie).

Termen als ‘hoog’ en ‘laag’ maken direct duidelijk hoe lastig het is om over alle kunsten op een zelfde, neutrale manier te schrijven. Het bestaande vocabulaire is sterk met waarden geladen. Er zijn onderzoekers die betogen dat men daarom de bestaande terminologie moet mijden en bijvoorbeeld in plaats van ‘kunst’ van ‘cultureel product’ moet spreken of, wanneer een nadere bepaling noodzakelijk is, van ‘gespecialiseerd cultureel product’.¹⁷

Voor een dergelijk taalgebruik is veel te zeggen, maar het is voor een boek als dit onpraktisch, want het wordt dan moeilijk om duidelijk te maken over welke kunstvorm we het precies hebben. Ik zal dus de bestaande aanduidingen handhaven en slechts af en toe, als ik denk dat het nodig is – zoals hierboven bij ‘populaire muziek’ – een woord tussen aanhalingstekens plaatsen.¹⁸

Het boek is verder nog in een ander opzicht comparatief want het richt zich weliswaar primair op de Nederlandse situatie maar vergelijkt die stelselmatig met de situatie elders. Het gaat daarbij allereerst om de omringende landen. Daarnaast is geprobeerd ook de rest van Europa in de beschouwingen te betrekken, zowel West, Midden als Oost, even aangenomen dat Midden-Europa een duidelijk afgebakend gebied vormt. Verder zal vaak worden verwezen naar de situatie in de Verenigde Staten. De rest van de wereld komt minder aan bod, maar ik maak wel systematisch vergelijkingen met China en Japan.¹⁹

Dit alles klinkt misschien als het *Wereldtijdschrift* van Willem Elsschot, zeker als daaraan wordt toegevoegd dat wat de tijdsafbakening betreft het accent ligt op de

17 Inglis 2005: 18. Zie voor de toevoeging ‘gespecialiseerd’ Kuipers 2011: 189f.

18 Terminologie is overigens niet alleen een probleem vanwege waarden. Een kunstvorm krijgt vaak op grond van verschillende criteria zeer uiteenlopende omschrijvingen. Zie voor een voorbeeld Schippers 2004: 19ff. Daarnaast is er nog het probleem dat termen cultureel bepaald zijn. Zo zijn begrippen als compositie, improvisatie, melodie en ritme ‘vaak misleidend’ wanneer ze ‘klakkeloos’ op de Indiase muziek worden toegepast, terwijl omgekeerd een begrip als raga of tala volgens kenners ‘onvertaalbaar’ is (Van der Meer/Bor 1982: 7f).

19 Of ‘Midden-Europa’ een bruikbare categorie is, wordt betwijfeld door Hobsbawm 2013.

periode 1700-2000 zonder dat de eeuwen die daaraan voorafgaan helemaal worden verwaarloosd. We hebben het dus over een groot project maar er is genoeg literatuur voorhanden om het verantwoord op te zetten en wie Nederlands, Duits, Engels en Frans leest, kan voldoende informatie vinden om het uit te voeren.

Ten einde de kans op succes zo groot mogelijk te maken, is bewust gebruik gemaakt van een beperkt begrippenapparaat en heb ik me restricties opgelegd bij de bronnenkeuze: ik ben ver van de archieven gebleven, heb me laten leiden door handleidingen, inleidingen en overzichten en verdiepte me vooral in het werk en de persoon van degenen die op hun terrein als het meest vooraanstaand gelden.

Het boek bestaat uit twee delen. In het eerste worden de kunstwetenschappen besproken. Dat gebeurt vanuit een historisch en filosofisch kader omdat ik uit wil leggen bij welke ontwikkelingen dit boek wil aansluiten en waarom ik een voorkeur heb voor een sociologische benadering. Ook de kunsten zelf worden hier in een historisch kader geplaatst. In dit geval in het bijzonder om duidelijk te maken waarom in de rest van het betoog de achttiende eeuw als beginpunt is gekozen. Verder worden in dit deel de belangrijkste concepten geïntroduceerd, waaronder het begrip 'medemaker'. In het tweede deel komen de eerder genoemde fasen aan bod. Om goed te laten uitkomen dat veel beweringen die hier worden gedaan breken met bestaande opvattingen, zal telkens bij de behandeling van een fase met bijbehorende institutie worden nagegaan hoe er over die institutie wordt gedacht om daar vervolgens, in de rest van het hoofdstuk, een ander en volgens mij juister idee tegenover te plaatsen. De belangrijkste conclusies staan in het Nawoord.

Ik had dit boek niet tot een goed einde kunnen brengen zonder de hulp van mijn collega's Stephan Besser, Paul Bijl, Ralf Grüttemeier en Jan Rock die verschillende hoofdstukken en in het geval van Ralf Grüttemeier het hele boek van kritisch commentaar voorzagen. Everdien Rietstap, coördinator van de Master Redacteur/Editor, dank ik voor het lezen van hoofdstuk 5, mijn vriend Jan Louter voor zijn stilistische en taalkundige hulp. Ik had het boek niet durven publiceren zonder de controle van twee deskundigen buiten mijn eigen vakgebied: Maarten Beirens voor de passages over muziek en Miriam van Rijsingen voor die over beeldende kunst. Maar ik heb tijdens het hele proces toch het meest geprofiteerd van het meelevende, de steun en het kritisch vernuft van Attie Traudes. Aan haar is het boek dan ook opgedragen.