

THEATER IN CRISIS

EEN BOURDIEUSIAANSE DISCOURSANALYSE

MARGOT VAN DIJK – 3336859

15 JUNI 2012

BLOK 4 - COLLEGEJAAR 2011-2012

BEGELEIDEND DOCENT: DR. BART DIEHO

BA EINDWERKSTUK – THEMA THEATERWETENSCHAP



Universiteit Utrecht

SAMENVATTING

In dit artikel wordt een discoursanalyse uitgevoerd met betrekking tot reacties vanuit de theatersector op de aangekondigde bezuinigen in de kunst- en cultuursector, en specifiek op de podiumkunsten, voor 2013. Deze worden vergeleken met uitingen, terminologie en berichtgeving ten tijde van Aktie Tوماat. Zo wordt beargumenteerd dat de huidige situatie in de Podiumkunsten op een vergelijkbare manier wordt geconstrueerd in het publieke discours als tijdens Aktie Tوماat. Door deze twee inhoudelijk verschillende en toch op elkaar lijkende situaties in de theaterwereld in Bourdieusiaanse termen te beschrijven, ontstaat een sterk vergelijkbaar beeld van de sociale structuur van een dergelijke (identiteits)crisis in het theaterveld. De focus ligt in de discoursanalyse op de waarde die aan theater wordt toegekend en hoe dit waardeoordeel in het hedendaagse discours vorm krijgt. Er wordt betoogd dat de verschillende soorten waarde die aan theater worden toegekend samenvallen met verschillende habitussen die in de theaterwereld bestaan en elkaar bestrijden om de legitimiteit binnen het (theater)veld en in de maatschappij als geheel. Ten tijde van Aktie Tوماat (1969-1971) vond de legitimiteitsstrijd vooral binnen het theaterveld plaats. Nu wordt de strijd om legitimiteit van het theater ook buiten het eigen veld uitgevochten. Mijns inziens is er sprake van een (identiteits)crisis in het theater, wanneer haar culturele, artistieke, maatschappelijke en/of economische legitimiteit wordt aangevallen of bedreigd. Deze ter-discussie-stelling van de legitimiteit van theater gebeurt wanneer verschillende habitussen van binnen of buiten het theaterveld met elkaar in botsing komen. Hoewel er duidelijke inhoudelijke verschillen zijn tussen Aktie Tوماat en de reacties op de aangekondigde bezuinigingen voor 2013, vertonen de beide situaties, wanneer ze in Bourdieusiaanse termen worden beschreven, qua sociale structuur zo veel overeenkomsten, dat ze als vergelijkbare discursieve en daarmee sociaal geconstrueerde situaties kunnen worden beschouwd.

INHOUD

INLEIDING	1
HOODSTUK 1: DISCOURSANALYSE & BOURDIEU	4
HOODSTUK 2: (RE)CONSTRUCTIE VAN EEN DISCOURS	7
'CRISIS' IN HET DISCOURS	7
DE WAARDE VAN THEATER	8
CULTUREEL ONDERNEMERSCHAP & AUTONOMIE	10
HOOFDSTUK 3: EEN BOURDIEUSIAANSE ANALYSE	12
HOOFDSTUK 4: CONCLUSIE & REFLECTIE	15
LITERATUUR	17

INLEIDING

Al ruim anderhalf jaar is er onrust in de wereld van de podiumkunsten. Sinds de bekendmaking van de kabinetsplannen in oktober 2010, zijn een flink aantal culturele instellingen hun subsidie (en daarmee hun voortbestaan) niet meer zeker. De gedoogcoalitie besloot dat er 200 miljoen euro bezuinigd moest worden op het rijksbudget voor kunst en cultuur. Er werden hervormingen in het huidige podiumkunstenbestel en een grotere mate van cultureel ondernemerschap geëist (website Rijksoverheid, 11-06-2012). Uit het veld kwamen verhitte reacties: er is geprotesteerd, er is 'geschreeuwd om cultuur' ("Schreeuw om Cultuur", november 2010), er is gelobbyd, er zijn protestbrieven geschreven door professionals en experts. De coalitie bleef echter bij haar besluit. Met ingang van 2013 zullen een flink aantal subsidies worden stopgezet, wordt de BIS¹ hervormd en zullen productiehuizen op zichzelf zijn aangewezen. In vakliteratuur en opiniestukken wordt enerzijds gesproken over een te verwachten kaalslag in de cultuursector, vanuit de overtuiging dat de overheid een cruciale rol speelt in het mogelijk maken van culturele en artistieke uitingen. Anderzijds wordt er gesproken over een fundamentele twijfel in het theater, die neigt naar een identiteitscrisis: sluiten de Podiumkunsten wel aan bij wat het publiek, wat de maatschappij wil en verwacht?

Die laatste vraag doet sterk denken aan een andere 'crisis in het theater', die is ingeleid en zichtbaar gemaakt door Aktie Tomaat. Het uitblijven van bezoekers en een gebrek aan aansluiting bij het publiek was in 1969 een probleem en vormde een van de aanleidingen om Aktie Tomaat te beginnen. Volgens critici stond het theater toen (en ook nu weer) met de rug naar de maatschappij. Schrijver Harry Mulisch wees de artistiek leider van de Nederlandse Comedie, Han Bentz van den Berg, op 1 november 1969 op de fundamentele vraag die ontbrak in het lijstje vragen dat zijn beleid bepaalde – "wat spelen we; waarom spelen we het; hoe spelen we het?" – namelijk: "Voor wie spelen we?" (Heinink 1994, 14). Zo zijn er een aantal overeenkomsten en natuurlijk ook verschillen te noemen tussen de huidige situatie in de Podiumkunsten en de crisis uit de jaren '60 en '70. Wat mij echter vooral interesseert is de verhouding tussen theater(makers) en hun publiek. Juist in tijden van een (identiteits)crisis in het theater wordt deze verhouding bevraagd en getoetst. Daarom kies ik deze twee historische momenten om te onderzoeken welke onderliggende opvattingen en overtuigingen vorm geven aan de verhouding tussen theater(makers) en (potentieel) publiek. De onderzoeksvraag luidt dan ook: "Wat zijn de impliciete onderliggende opvattingen en overtuigingen die vorm geven

¹ BIS: Basis Infrastructuur. "Het geheel aan instellingen dat functies in het veld vervult, en daarom niet alleen op artistieke gronden moet worden beoordeeld, maar ook vanuit beleidsmatige overwegingen." (Website Simber. <http://www.simber.nl/2007/04/raad-voor-cultuur-presenteert-basisinfrastructuur/>).

aan de verhouding tussen theater(makers) en (potentieel) publiek ten tijde van Aktie Tomaat en in het heden (2010-2012)?” In tijden van onrust en (identiteits)crisis komen diepgewortelde impliciete opvattingen en overtuigingen aan de oppervlakte, die door anderen en/of door de persoon, het instituut of het veld zelf worden bevraagd. Via deze vraagstelling denk ik licht te kunnen werpen op de veronderstelde rol van theater in de maatschappij en de nu weer oploeiende discussie daarover. Specifieker zal ik beogen een uitspraak te doen over de wijze waarop aan theater waarde wordt toegekend (en zo een potentieel publiek wordt geconstrueerd) door theatermakers. De Franse socioloog Pierre Bourdieu stelt dat binnen de kunst een unieke, ietwat paradoxale constructie bestaat met betrekking tot het toekennen van waarde aan uitingen en artefacten. Dat komt mede omdat de kunst (en dus ook theater) met de daarbij horende sociaal-maatschappelijke opvattingen tegen de dominante sociaal-maatschappelijke opvattingen indruist: waar de neo-liberale maatschappij vooral is gericht op het verwerven en produceren van economisch kapitaal, is theater vooral gericht op het ontkennen van economisch en verwerven en produceren van symbolisch kapitaal. Hier zal ik in Hoofdstuk 1: Discoursanalyse & Bourdieu verder op ingaan.

Niet iedereen binnen het theaterveld ontkent echter de waarde van economisch kapitaal bij het produceren van symbolisch kapitaal. Ik denk dat deze botsing en vermenging van waardesystemen de sociale structuur vormt van een crisis in het theaterveld. In de manier waarop wordt gesproken en geschreven over de waarde en het maken van theater meen ik deze botsing van culturele normen en waarden te herkennen.

Het woord ‘crisis’ is nu al enkele keren gevallen, vooral in de vorm van (identiteits)crisis. Hoewel de term ‘crisis’ heden ten dage een sterke negatieve associatie heeft gekregen, vooral wanneer het gaat over de economie, wil ik het woord op een meer oorspronkelijke wijze hanteren. Het woord ‘crisis’ heeft in de Nederlandse taal een uitgesproken negatieve lading in het dagelijks gebruik. Toch geeft de Dikke Van Dale geen ronduit negatieve definitie. Onder het lemma ‘crisis’ worden onder andere de volgende definities vermeld: “wending, keerpunt; toestand waarin de oude levensgewoonten ontoereikend blijken voor een harmonische oplossing van gerezen moeilijkheden” (Van Dale 2005). Zo bezien, is een crisis een moment van noodzakelijke aanpassing aan gerezen omstandigheden, waarbij niet altijd even duidelijk is of men deze nieuwe omstandigheden het hoofd zal kunnen bieden. Wanneer we ‘crisis’ op deze wijze hanteren, vormt zij een legitieme term om de situatie te beschrijven waarin de Podiumkunsten zich momenteel bevinden. Er moeten beslissingen worden gemaakt, gezelschappen zullen zich moeten herdefiniëren, onderscheiden en profileren. Er is een verandering opgetreden in de gebruikelijke gang van zaken, waaraan velen zich noodgedwongen aan zullen moeten passen. Een aspect van deze crisis voor het theaterveld is die van een

identiteitscrisis: “een toestand van fundamentele onzekerheid over de eigen plaats en rol in de omringende wereld” (Van Dale 2005). Door 200 miljoen euro te bezuinigen op de Podiumkunsten, een post waar überhaupt nog geen procent van het rijksbudget naartoe gaat, lijkt de overheid (in onze democratische samenleving de vertegenwoordigers van het Nederlandse volk) de noodzaak van de Podiumkunsten te bevragen. Dit leidt tot de fundamentele, existentiële vraag die bijna vijftig jaar eerder, tijdens Aktie Tomaat, ook onder de aandacht van professionele theatermakers is gebracht: voor wie spelen wij?

Het materiaal dat ik zal onderzoeken bestaat vooral uit primaire en secundaire literatuur over de twee eerder genoemde theatercrises. Over Aktie Tomaat is zowel veel primaire als secundaire literatuur te vinden, maar voor de huidige bezuinigingen is het nog te vroeg om veel reflectie te vinden. Het gaat hier vooral om beleids- en opiniestukken, adviezen en analyses van mensen die vaak dicht op de zaak zitten en emotioneel betrokken zijn of anderszins belangen hebben bij de bezuinigingen. Hierdoor is de berichtgeving met betrekking tot zowel Aktie Tomaat als de aankomende bezuinigingen erg tendentius van aard, omdat analyses en beschrijving bijna altijd verbonden zijn aan professionele of politieke belangen. Juist dit aspect van de berichtgeving is onderdeel van mijn onderzoeksmateriaal, omdat hieruit een positionering in het debat blijkt.

Dit onderzoek is hoofdzakelijk een diachroon-vergelijkende historiografische discoursanalyse over Aktie Tomaat en de huidige (identiteits)crisis in het theater naar aanleiding van de geplande overheidsbezuinigingen in 2013. Ik betrek Aktie Tomaat bij het onderzoek, omdat deze historische gebeurtenis(sen) op het moment zelf en achteraf met gepaste afstand zijn omschreven als een crisis. Ik zal mij vanuit een Bourdieusiaans perspectief richten op het lokaliseren en plaatsen van paradigma's in het huidige theaterveld, om zo, in vergelijking met de discursieve en sociale structuur van Aktie Tomaat als crisis, aan te tonen hoe een sociaal-culturele crisis in het theater er uit ziet.

HOOFDSTUK 1: DISCOURSANALYSE & BOURDIEU

“Wat zijn de impliciete onderliggende opvattingen en overtuigingen die vorm geven aan de verhouding tussen theater(makers) en (potentieel) publiek ten tijde van Aktie Tomaat en in het heden (2010-2012)?” Om op deze vraag antwoord te kunnen geven, zal ik gebruikmaken van een uitgebreide discoursanalyse van uitspraken die zijn gedaan op twee (historische) momenten van identiteitscrisis in het Nederlandse theaterveld. Ik maak gebruik van een discoursanalyse, omdat ik niet alleen onderzoek doe naar wat er precies wordt gezegd en geschreven, maar vooral naar hoe in het spreken en schrijven over theater en haar waarde deze waarde door verschillende partijen wordt geconstrueerd. Onze taal en manier van spreken en schrijven laten namelijk zien hoe we naar de wereld en onszelf kijken en hoe we die actief construeren in de handeling van het spreken en schrijven (Phillips & Hardy 2002, 3).

Deze opvatting is ook terug te vinden bij de Franse socioloog Pierre Bourdieu. Hij stelde in de jaren '70 en '80 van de vorige eeuw dat er in de maatschappij verschillende sociale velden bestaan, waarin op een eigen manier symbolisch kapitaal wordt gecreëerd en vergaard (Pels 1989, 7-22). Dit symbolische kapitaal heeft de vorm van aanzien en status in het eigen sociaal-culturele veld. Een dergelijk veld is afgebakend door specifieke, vaak ongeschreven (spel)regels en gebruiken. Wie zich niet aan die regels houdt, maakt van zichzelf een illegitieme speler in het veld. Om als legitieme actor in een sociaal veld te kunnen functioneren, moet de actor zich de regels van dat specifieke veld hebben eigen gemaakt en hebben geïnternaliseerd. Deze geïnternaliseerde 'spelregels' (denk hierbij aan kleding en gedrag, maar ook woorden, termen, jargon) noemt Bourdieu de habitus (de gewoonte) van een veld. Het is deze habitus die van belang is in relatie tot discoursanalyse. Ook bij Bourdieu wordt de sociale werkelijkheid waarin een individu zich begeeft onder andere door dat individu (en haar mede-actoren in het veld) actief geconstrueerd door middel van de geïnternaliseerde regels die horen bij dat specifieke sociale veld.

Bij het uitvoeren van een discoursanalyse gaat het erom deze Bourdieusiaanse habitus te lokaliseren en te analyseren in relatie tot het sociale veld dat deze habitus vorm geeft en er zelf op zijn beurt door wordt vormgegeven. Het duiden van een dergelijk fenomeen kan echter problematisch zijn, vooral wanneer de onderzoeker zelf deel uitmaakt van het sociale veld waarin zij de discoursanalyse wil uitvoeren. Phillips en Hardy pleiten daarom bij het uitvoeren van een discoursanalyse voor het kiezen van een zo transparant mogelijk onderzoeksgebied. Zij doelen hier op een moment in het discours, waarop het te onderzoeken sociale systeem is geconfronteerd met chaos of crisis. Dergelijke situaties “reveal discursive moves that might

otherwise be taken for granted and hidden” (2002, 69). Phillips en Hardy noemen deze onderzoeksgebieden ook wel “sites where there is obvious discursive struggle” (2002, 67). Deze discursieve strijd (“discursive struggle”) maakt volgens Bourdieu deel uit van de sociale dynamiek van een veld. Binnen een veld wordt continu door verschillende actoren gestreden om erkenning van hun legitimiteit. Volgens Bourdieu bestaan er binnen een veld enkele legitieme legitimeringsinstanties, die op hun beurt actoren of acties binnen een veld legitiem kunnen verklaren. Hierdoor vindt een dubbele strijd plaats binnen een veld. Enerzijds wordt er gestreden om erkenning (symbolisch kapitaal) door de legitieme legitimeringsinstanties binnen een veld. Anderzijds vindt er ook altijd strijd plaats om wat precies als legitiem wordt beschouwd binnen een veld. “Binnen elk veld resulteert dit dubbele conflict in voortdurend verschuivende krachtsverhoudingen tussen [...] algemeen gedeelde en marginale definities van de legitieme kunst” (Laermans 1991, 155).

Bourdieu stelde dat er in de maatschappij als geheel een legitieme cultuur heerst, die vaak door een elite wordt voorgeschreven. In 1969, ten tijde van Aktie Tomaat, leek dit model nog aardig te kloppen. Tegenwoordig is het echter niet meer de cultuur van de elite (waarbij de vraag rijst: ‘Welke elite?’) die noodzakelijkerwijs de legitieme cultuur van een maatschappij bepaalt, maar is het de cultuur en de habitus van het grootste en daarmee dominante sociale veld die de meeste legitimiteit geniet. Dit is een gevolg van de onthiërarchisering en democratisering van de maatschappij sinds grofweg de jaren ’60 en ’70. Deze dominante culturele habitus bestaat in de hedendaagse maatschappij uit het economisch vrijemarktdenken. De invloed van deze denkwijze op de theatersector is terug te zien in het huidige discours over de aangekondigde bezuinigingen voor de Podiumkunsten. In dit onderzoek zal duidelijk worden dat zowel de strijd die werd gevoerd ten tijde van Aktie Tomaat, als de reacties op de bezuinigingen voor 2013, voorbeelden zijn van een strijd om wat voor praktijk als legitiem dient te worden beschouwd binnen het theaterveld. Op deze momenten vond en vindt er een ogenschijnlijk gelijkwaardige botsing van discoursen plaats, een collisie van een (voorheen) legitiem geachte habitus enerzijds en een om legitimiteit vechtende habitus anderzijds. Hierdoor ontstaat onzekerheid en belandt het veld op een mogelijk keerpunt, omdat nog niet duidelijk is welke habitus als legitiem uit de strijd zal komen: er ontstaat een (identiteits)crisis.

Waarom is deze invalshoek nu juist relevant voor het theaterveld? Wanneer het gaat om het veld van de kunsten, stelt Bourdieu, is er sprake van een paradoxale illusio. De illusio is een collectief geloof binnen een veld in de zinnigheid van de praktijk die binnen het veld wordt gevoerd. De illusio binnen het kunstenveld, en daarmee ook het theaterveld, bestaat volgens Bourdieu in de ontkenning van de economische habitus als zijnde legitiem. Dat wil zeggen dat alles wat te maken heeft met geld verdienen en winst maken irrelevant wordt geacht en zelfs

schadelijk kan zijn voor een artistieke reputatie. Bourdieu beschreef deze illusio van het kunstenveld al in 1977 in *De productie van geloof* (opgenomen in Pels 1989) en werkte hem uit in *De regels van de kunst* in 1992. Hoewel deze illusio ruim twintig jaar geleden misschien nog aan de basis lag van de kunstwereld, is zij de afgelopen jaren minder legitiem geworden. Vooral binnen het theaterveld zelf, waar men constant reflecteert op het eigen werk en zich uitermate bewust is van de eigen illusio, is het beeld van de kunstenaar die zich onttrekt aan of onverschillig houdt tegenover economisch kapitaal niet meer realistisch. Buiten de kunstwereld wordt daar echter anders over gedacht: de ooit heersende illusio van het kunstveld heeft sporen nagelaten in wat vandaag de dag door zowel kunstenaars als niet-kunstenaars als legitieme kunstbeoefening wordt beschouwd. Het streven naar artistieke autonomie (dat vaak de vorm aanneemt van onafhankelijkheid van de vrije markt) en het gebrek aan vertrouwen in marktwerking binnen het theaterveld zijn hier voorbeelden van.

In de dagelijks theaterpraktijk blijkt Bourdieus illusio van het culturele veld achterhaald. Toch beïnvloedt zij nog steeds de sociale werkelijkheid voor de theatermaker, omdat de illusio als beeld van de kunstenaar buiten het culturele veld hardnekkig blijft. Dan rijst de vraag: behoort de zelfreflectieve theatermaker ook tot de sociaal-maatschappelijke werkelijkheid van buitenstaanders van het culturele veld of maakt zij slechts deel uit van de hedendaagse illusio van het theaterveld?

HOOFDSTUK 2: (RE)CONSTRUCTIE VAN EEN DISCOURS

Een sluitend antwoord op bovengenoemde vraag zal ik niet pretenderen te kunnen geven naar aanleiding van dit onderzoek. Mijn corpus beslaat slechts een strenge selectie van het totale bestaande hedendaagse discours over de aangekondigde bezuinigingen in de Podiumkunsten voor 2013 en de daaruit voortkomende reflecties op de legitimiteit en de functie van theater in de maatschappij als geheel. Toch acht ik het van belang om bovengenoemde vraag in het achterhoofd te houden met het oog op eventueel vervolgonderzoek.

Het onderzochte corpus bestaat hoofdzakelijk uit teksten (artikelen, columns, opiniestukken) die afkomstig zijn uit het Tijdschrift Boekman en TheaterMaker (TM). Tijdschrift Boekman profileert zich als “hét forum voor kunst, onderzoek en beleid. Het tijdschrift informeert thematisch over trends en structurele verschuivingen in de culturele sector en de cultuurpolitiek” (zie website Stichting Boekman, Tijdschrift; laatst geraadpleegd: 14-06-2012). TM is, als vakblad voor de podiumkunsten, hoofdzakelijk gericht op theater, muziek en dans. “Maandelijks worden voorstellingen, makers en belangrijke gebeurtenissen belicht en bijgehouden op het gebied van theater, jeugdtheater, dans, mime, opera, muziektheater, cabaret en musical. Ook besteedt TM voortdurend aandacht aan de belangrijke ontwikkelingen op het gebied van kunst- en cultuurbeleid.” (zie website TM, Info; laatst geraadpleegd: 11-06-2012) Elk van deze bladen levert zo zijn eigen specialistische discours op: waar Tijdschrift Boekman vooral is gericht op het analyseren van en meedenken over beleid, is TM hoofdzakelijk gericht op het verdedigen van de belangen van de Podiumkunsten. Zo zijn er in het discours dat in Tijdschrift Boekman naar voren komt meer compromissen, nuanceringen en eventuele oplossingen te vinden voor de huidige situatie dan in TM.

‘CRISIS’ IN HET DISCOURS

In zowel TM als Boekman wordt de huidige situatie in de Podiumkunsten benaderd als een keerpunt en een crisis. Simon van den Berg, bijvoorbeeld, stelt onomwonden: “Ook in de kunsten in Nederland is het crisis” (Van den Berg 2011, 78) en Johan Idema beschouwt de situatie in het veld van de podiumkunsten eveneens als een crisis wanneer hij zegt dat “[e]lke crisis een kans [is] om naar de tekentafel terug te keren en alternatieven te bedenken” (Idema 2011, 14). Verder worden termen gehanteerd als “ommekeer” (Idema 2011, 14), “keerpunt of breekpunt” (Twaalfhoven 2011, 6) “vrije val” (Smithuijsen 2011, 6) en “neerwaartse spiraal” (Holterhues

2011, 50).² Bij het actief construeren van de huidige situatie als crisis worden fysieke en soms bijna morbide metaforen niet geschuwd. Dany Jacobs spreekt over “de ziekten van de kunstwereld” en bedoelt daarmee “de bijna principiële naar-binnen-gekeerdheid en de bescherming van de illusie van de autonome kunstenaar” (Van Heuven 2011b, 91). Ook Tijs Rotmans beschrijft de bezuinigingen voor 2013 in een ziekte-metafoor: een verpleegster past de hoeveelheid vloeistof aan die via het infuus de patiënt in leven houdt. “De kans op overlijden is uiteraard aanwezig, maar het overgrote deel van de patiënten maakt het beter dan ooit tevoren” (Rotmans 2011, 44). Ook het woord ‘overleven’ wordt veel terug, een woord dat kan verwijzen naar zowel een ziekte(proces) als naar de gevolgen van een gewelddadige aanval. Ivo van Hove noemde de bezuinigingen een “terroristische aanslag” (Van Heuven 2010, 14). Er wordt een discours geopend van aftakeling, afbraak en risico, waarbij niet zeker is wat de uitkomst zal zijn. Een uiterst vergelijkbare terminologie komt naar voren ten tijde van Aktie Tوماat. Vanuit de kant van de aanvallers van de gevestigde praktijk werd ook het beeld van de zieke sector geactiveerd (“De acteur is een ingebeelde zieke [...] hij wentelt zich vergenoegd in zijn malaise rond”, Smeets 1979, 9). Vanuit de aangevallen theatersector werden de critici van de toenmalige theaterpraktijk eveneens afgeschilderd als terroristen (“Wij als kunstenaars moeten niet bezwijken voor een terroristische actie”, Deddes 1979, 37). De framing van de crisis in de sector door middel van terminologie ten tijde van Aktie Tوماat en nu lijken sterk op elkaar. Inhoudelijk zijn er echter verschillen aan te wijzen die de afzonderlijke crises een heel andere dynamiek geven.

DE WAARDE VAN THEATER

Wat opvalt in de bestudeerde artikelen van zowel Aktie Tوماat als het huidige discours, is dat de waarde van theater (en van kunst in het algemeen) nergens wordt ontkend. Iedereen lijkt het erover eens te zijn dat het bestaan van theater een noodzaak is. Door actoren in het theaterveld lijkt nauwelijks te worden bevraagd of dat wel het geval is. De twee (identiteits)crises binnen het veld lijken dan ook niet te bestaan in de vraag of theater bestaansrecht heeft, maar hoe zij legitiem kan bestaan. In de wijze waarop aan theater waarde wordt toegekend komen in het huidige discours drie belangrijke standpunten naar voren.

(1) Het eerste standpunt loopt als een rode draad door de meeste artikelen en vormt de basis van het schrijven. Het gaat om dat wat theater voor een individu kan betekenen, de intrinsieke waarde: theater is waardevol, omdat “het beoefenen en consumeren van kunst

² Dirk de Corte gaat zelfs zo ver een verband te leggen met de verkettering van een hele bevolkingsgroep door te refereren aan vluchtende Hugenoten in de 16^e eeuw en de Kristallnacht uit 1938.

[gelijk] staat aan het verwerven van wijsheid en geluk” (Macrander 2011) en “...door te investeren in kunst en cultuur draag je bij aan de persoonlijke ontwikkeling en groei van het individu” (Holterhues 2010, 2011). In dezelfde geest stelt Kees Vuyk de retorisch klinkende vraag: “Is hun waarde juist niet dat zij [kunstenaars] onafhankelijk opereren ten opzichte van de wensen en noden van de samenleving, dat zij het individu uittillen boven de beslommeringen van alledag?” (Vuyk, 2011). Hier verschijnt ook het beeld van de kunstenaar als artistiek autonome visionair, die buiten de maatschappij staat, om haar zo te dienen.

(2) Het tweede standpunt, dat met name door professionals uit het theaterveld en sympathisanten van het theater en de kunsten veel regelmatig expliciet wordt gemaakt, is de overtuiging dat theater een zekere sociaal-maatschappelijke waarde heeft. Voor Vuyk ligt deze waarde besloten in de potentie van kunst om een maatschappij culturele coherentie, identiteit en geborgenheid te verlenen (2011); Alexander Rinnooy Kan stelt dat “cultuur een bindende factor in de samenleving is, en geen luxe of louter vermaak” (2011) en Ilay den Boer schrijft: “We [kunstenaars] kunnen veroorzaken en de wereld veranderen” (2010). Deze opvatting van het sociaal-maatschappelijk belang van theater hangt sterk samen en overlapt gedeeltelijk met het eerste standpunt. Het verband lijkt te zijn dat wat goed is voor het individu, immers ook goed moet zijn voor de maatschappij als geheel.

(3) Tot slot is er het standpunt dat theater haar waarde hoofdzakelijk ontleent aan wat zij economisch oplevert, aan welke rol zij speelt (of kan spelen) op de vrije markt en wat ze voor de plaatselijke economie betekent. Tom Theys stelt bijvoorbeeld dat kunst op zich nutteloos is, maar “[h]oe ‘nutteloos’ de kunst ook mag zijn, de kunstséctor is dat zeker niet. De economie heeft het nut van een bloeiende kunstsector in elk geval al een tijdje ontdekt” (2011). Jos Vranken wijst op het belang van toerisme voor de kunst- en cultuursector: “Door te wijzen op wat kunst en cultuur via toerisme aan inkomsten kunnen opbrengen, draagt het toerisme indirect ook bij aan de legitimiteit van kunst en cultuur” (Vranken 2011). De legitimiteit van kunst en cultuur wordt hier direct verbonden aan wat zij in economische zin opbrengt. Het gaat hier dan ook niet zozeer om wat theater precies is of doet, maar om wat de theatersector doet en hoe die zichzelf profileert en verkoopt.

Vóór Aktie Tomaat, die begon in 1969, werden de legitimiteit en waarde van theater door de conservatieve directeuren van schouwburgen en gezelschappen vooral bepaald aan de hand van kwaliteit van de vorm en techniek, met name van het spel, en de status van het te spelen repertoire, oftewel het culturele kapitaal dat dit repertoire vertegenwoordigde (Deddes 1979). Hierdoor was theater toegankelijk en interessant voor slechts een kleine groep mensen. De kritiek die door een geïnteresseerd, maatschappelijk betrokken en over het algemeen

hoogopgeleid deel van het publiek werd geuit was dat het toenmalige theater zich illegitiem had gemaakt door zich willens en wetens af te keren van wat er speelde in de maatschappij en waar een breder deel van de Nederlandse bevolking behoefte aan had (Deddes 1979; Meyer 1994). Hier stonden twee andere opvattingen tegenover elkaar: enerzijds de overtuiging dat de legitimiteit van theater school in het enorme culturele kapitaal dat ze kon verstrekken, waardoor geen andere legitimering nodig was; anderzijds de overtuiging dat theater er moet zijn voor haar publiek, om haar te verheffen en te 'vormen', waarbij theater haar legitimiteit vooral ontleent aan haar sociaal-maatschappelijke waarde.

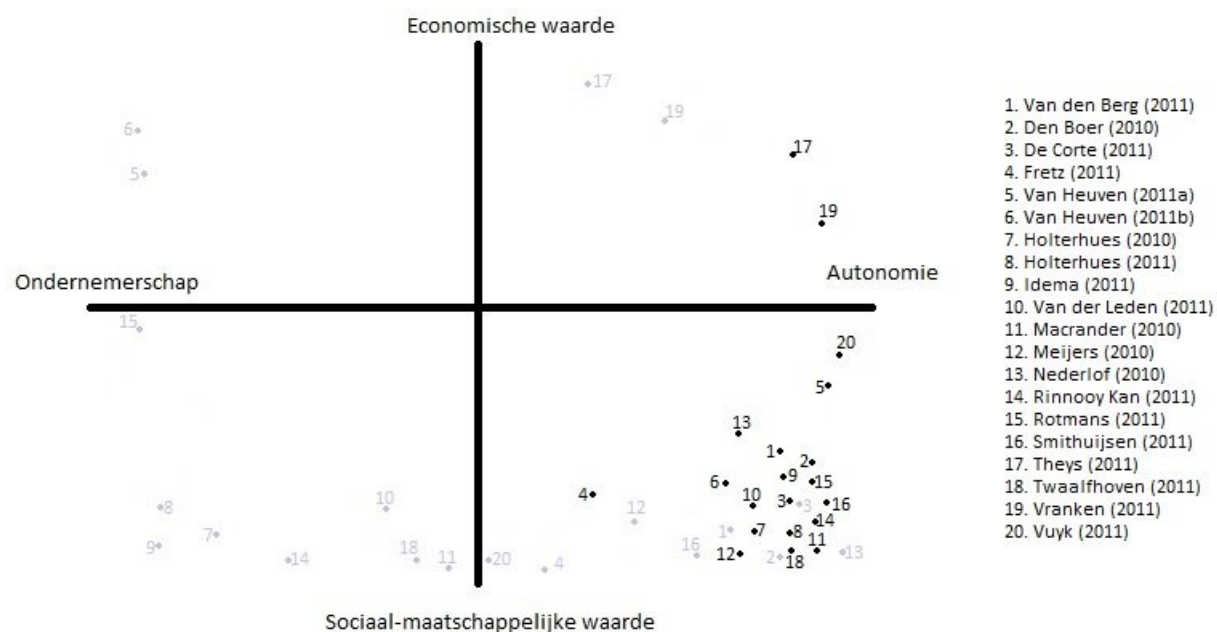
CULTUREEL ONDERNEMERSCHAP & AUTONOMIE

Een ander onderwerp, dat in het hedendaagse discours naar voren komt en dat in zekere mate samenhangt met de waarde die wordt toegekend aan theater, is de rol van de theatermaker in en zijn houding ten opzichte van de maatschappij. Hierin zijn twee opvattingen te herkennen. Enerzijds is er de overtuiging dat kunstenaarschap en ondernemerschap elkaar uitsluiten. Dit idee rust sterk op de romantische notie van de kunstenaar als autonoom werkend, onafhankelijk individu, dat buiten de maatschappij staat om er van een afstandje op te kunnen reflecteren. Hoewel slechts weinigen sceptisch staan tegenover ondernemerschap in de kunstsector, is het beeld van de autonome, van de markt onafhankelijke kunstenaar sterk aanwezig in het discours. De eerder genoemde retorische vraag van Vuyk is daar een voorbeeld van, maar ook het harde oordeel van Dany Jacobs, dat kunstenaars leiden aan een "bijna principiële naar-binnen-gekeerdheid" (Van Heuven 2011b, 91), die kan worden opgevat als een zelfgekozen wereldvreemdheid. Hoewel een dergelijke "van de werkelijkheid losgezongen" (Van Heuven 2011b, 89) kunstenaar regelmatig wordt genoemd, wordt hij zelden tot nooit als voorbeeld genomen voor de spelers in het culturele veld. De romantische kunstenaar is uit de mode, want niet (meer) te legitimeren in de huidige samenleving.

Anderzijds bestaat er de strikt neoliberale overtuiging dat het niet zoveel uitmaakt wat je verkoopt, of het nu een bank is, een auto of een theatervoorstelling, als je het maar via slimme marketingstrategieën aan de man weet te brengen ("De [culturele] instelling is er voor de klanten en niet andersom", Rotmans 2011, 44). Deze twee uitersten vormen de polen waartussen zich een derde standpunt aftekent. Het gaat hier om het idee dat artistieke autonomie en ondernemerschap elkaar niet noodzakelijkerwijs uitsluiten. Hoe dit 'cultureel ondernemerschap' wordt ingevuld verschilt echter per artikel. Waar de term hoofdzakelijk op neer lijkt te komen, is dat de theatermaker de banden met de maatschappij aan moet halen, relaties aan moet gaan met maatschappelijke en/of economische partners en zich zo moet

wortelen in een bredere context dan die van de theatersector. Artistieke autonomie definieer ik in deze context als een zo groot mogelijke onafhankelijkheid van de vrije markt.

We kunnen de verschillende standpunten met betrekking tot bovengenoemde dominante onderwerpen in een zogenaamd scatter plot plaatsen om zo de verschillende posities in het discours inzichtelijk te maken. In onderstaand scatter plot vertegenwoordigen de zwarte bolletjes het beeld dat nu heerst van de kunstenaar en de waarde van zijn product in de maatschappij; de grijze bolletjes staan voor het gewenste toekomstbeeld.



Scatter plot: huidig en toekomstbeeld van de functie van kunst en de kunstenaar in de samenleving

In de scatter plot is te zien dat het traditionele beeld van de kunstenaar en theatermaker, dat in het discours wordt geactiveerd, vooral sterk samenhangt met het idee van autonomie van de maker en de sociaal-maatschappelijke waarde van het kunstwerk. Er treedt echter een duidelijk verschuiving op, wanneer we kijken naar hoe men tegenwoordig de rol van kunst en de kunstenaar graag zou zien. Over het algemeen wordt er een sterke nadruk gelegd op het belang van cultureel ondernemerschap. In bijna alle gevallen waarin cultureel ondernemerschap wordt aangemoedigd om sociaal-maatschappelijk waardevolle kunst te maken, wordt tevens gesteld dat ondernemerschap niet noodzakelijkerwijs afdoet aan de autonomie van de kunstenaar. Wat lijkt te overheersen is de overtuiging dat ondernemerschap en autonomie van de kunstenaar in de juiste balans kunnen zorgen voor sociaal-maatschappelijk waardevolle kunst.

HOOFDSTUK 3: EEN BOURDIEUSIAANSE ANALYSE

Zowel Aktie Tomaat als de huidige situatie in de Podiumkunsten naar aanleiding van de aangekondigde bezuinigingen voor 2013 heb ik getypeerd als (identiteits)crises, omdat in beide gevallen de legitimiteit van de heersende theaterpraktijk werd aangevallen, waardoor twijfel en verwarring ontstond over de rol van theater in de maatschappij. Hoe er inhoudelijk invulling werd gegeven aan deze bevochten en beoogde legitimiteit verschilde per (identiteits)crisis. De vorm van de Bourdieusiaanse legitimiteitsstrijd blijft echter de basis vormen voor de sociale structuur van deze keerpunten in het theaterveld.

De legitimiteitsvraag ten tijde van Aktie Tomaat was vooral een vraag naar welk aspect van theater zwaarder zou moeten wegen, de esthetische waarde ("goed spelen in goede stukken"- Deddes 1979, 40) of de sociaal-maatschappelijke waarde ("Waarom vasthouden aan dit museum voor fijne smaak, dat niets uitstaande heeft met de maatschappelijk spanningen en ontwikkelingen van deze tijd?" Deddes 1979, 12). Deze strijd om legitimiteit binnen het theaterveld is in Bourdieusiaanse termen te beschouwen als een strijd om de legitieme habitus binnen een sociaal veld. In 1969 leken schouwburgdirecteuren en directeuren van theatergezelschappen zich nauwelijks iets aan te trekken van de wensen van hun publiek. Zij speelden en programmeerden wat ze wilden, hoe ze dat wilden en waarom ze dat wilden. De vraag wie er naar zou willen komen kijken werd minder relevant geacht. Hier tegenover stond een sociale groep die zich verenigde onder het idee dat theater voor iedereen moet zijn en dat theater de artistiek-maatschappelijke plicht heeft om bij de burger het maatschappelijk bewustzijn te vergroten, in plaats van te zwelgen in zijn eigen culturele kapitaal. Het element van crisis lag op dat moment in de nog onbesliste strijd om de legitimiteit binnen de theatersector.

In het huidige discours vindt de strijd om legitimiteit niet enkel plaats binnen het theaterveld. Niet alleen actoren uit de theatersector, maar ook politici, marketingexperts en professionals uit de financiële sector mengen zich in het debat, zoals blijkt uit de vele uiteenlopende bijdragen die Tijdschrift Boekman en TM rijk zijn. Hier hebben we dus niet zozeer te maken met de bevraging van de legitimiteit van de huidige theaterpraktijk en het podiumkunstenbeleid door de sector zelf, maar door sociale actoren die buiten het theaterveld staan. Opnieuw staan er zo twee kampen tegenover elkaar die elkaars habitus bevragen, hoewel deze kampen dit keer diffuser zijn dan ten tijde van Aktie Tomaat. Aan de ene kant staan de vertegenwoordigers van de dominante (dus meest legitieme) cultuur van het economisch kapitaal en het vrijemarktdenken. Aan de andere kant staan de theatersector en de bredere

kunstwereld, die zich verdedigen tegen de politiek-maatschappelijke aanvallen van de tegenstander.

Bourdieu beschreef het culturele veld als een sociaal veld dat zich een geheel eigen logica had aangemeten door de waarde van economisch kapitaal te ontkennen. Het heersende beeld dat vooral buitenstaanders hebben van de theatersector en van de kunstwereld in het algemeen, is in sterke mate afgeleid van deze conservatieve beschrijving. De kunstenaar zou een 'artistiek autonome' Einzelgänger zijn, die buiten de maatschappij staat, om zo op de maatschappij te kunnen reflecteren. Hierdoor zou hij, ongehinderd door de belangen van anderen, als autonome maker zijn product van hoofdzakelijk artistieke en culturele (en daardoor sociaal-maatschappelijke) waarde kunnen afleveren. Dit beeld van de theatermaker en kunstenaar is, binnen de theatersector zelf, achterhaald. Er worden immers expliciete eisen gesteld aan een gezelschap of maker met betrekking tot financiële verantwoording, wil diegene kans maken op subsidie. Een kunstenaar zal zich dus rekenschap moeten geven van zijn economische en financiële positie. Uit het onderzochte discours blijkt echter, dat het illusoire beeld van de artistiek autonome (marktonafhankelijke) Einzelgänger buiten de sector nog uitermate levend is. Dit beeld dat buitenstaanders hebben van de theatermaker en kunstenaar is van invloed op hoe de sector wordt benaderd door de buitenwereld. Onder andere door het conservatieve, maar nog levende idee dat de kunstsector zich het liefst niet inlaat met de mechanismen van de vrije markt, bestaat het beeld van de theatersector als 'subsidieverslaafd' en onwetend van de werking van de maatschappij waarin zij hoort te functioneren. Omdat dit conservatieve beeld van de theatersector haar politiek-maatschappelijk benadeelt, zien we nu in het discours dat men zich afzet tegen dit traditionele beeld van de theatermaker. Afgezien van of dit soort kunstenaar werkelijk (nog) bestaat, blijkt duidelijk dat de illusie van een dergelijke kunstenaar en zelfs de hele kunstsector de sociale werkelijkheid beïnvloed via beleidsvoering.

Hoewel deze achterhaalde habitus ook in het huidige theaterveld als illegitiem wordt beschouwd, is de discursieve strategie die nu wordt toegepast er een van het activeren van dit beeld van de kunstenaar en theatermaker, om hem vervolgens zelf publiekelijk illegitiem te verklaren. Het functioneert zowel als een aanval, als een verdediging: een aanval, omdat men de argumenten van buitenstaanders invalide en illegitiem verklaart, aangezien ze verwijzen naar een inmiddels uitgestorven sociale werkelijkheid; een verdediging, omdat men in feite toenadering zoekt tot de dominante economische habitus door zich te distantiëren van wat binnen die habitus als illegitiem wordt beschouwd.

De (identiteits)crisis in de sector bestaat vooral uit de vraag hoe ver men moet of kan gaan in het erkennen van de economische habitus als legitiem. De habitus, waarden en normen uit het veld van de economie en de marktwerking beginnen voorzichtig aan legitimiteit te

winnen binnen de theatersector (zie scatter plot uit Hoofdstuk 2). Concepten en praktijken als (cultureel) ondernemerschap en innovatieve marketing winnen aan terrein en worden in steeds grotere mate geïncorporeerd in het veld. Na de agressieve, politieke aanval op de legitimiteit van theater en de sector als geheel, blijft het voor de sector echter een aftasten van grenzen en een onderhandeling met betrekking tot de te hanteren waarden en normen. Waar bijvoorbeeld cultureel ondernemerschap inmiddels een grotendeels legitieme norm lijkt te zijn geworden, is winstmaximalisatie dat allerminst: als non-profitsector hebben de Podiumkunsten immers überhaupt weinig te maken met winst. Het idee dat je geen theater maakt voor het geld, maar voor de maatschappij, om je publiek te verheffen, inspireren en verbinden, is een belangrijke kern van het nog steeds levende idee van artistieke autonomie: dat de kunstenaar een sterke maatschappelijke en reflectieve functie heeft, staat binnen de sector nauwelijks ter discussie. Theatermakers tonen zich graag bereid ondernemender te worden naar maatstaven van het sociale veld van de economie en de vrije markt, maar dan mag hun artistieke autonomie niet (al te zeer) in het gedrang komen. Naar aanleiding van de politieke aanval op de legitimiteit van de Podiumkunsten, vindt er nu een botsing plaats die een overlap veroorzaakt van habitussen uit verschillende sociale velden. Het crisiselement voor het theaterveld zit hem in dezen enerzijds in de twijfel of de economische habitus, die wat schoorvoetend gedeeltelijk in het veld wordt toegelaten, wel als legitiem is te beschouwen. Anderzijds schuilt de identiteitscrisis in de existentiële twijfel die ontstaat wanneer de habitus van het eigen sociale veld zo hardhandig en fundamenteel in twijfel wordt getrokken. Men is binnen de theatersector aan het zoeken naar een nieuwe, gebalanceerde habitus, een waardetoekenning aan theater en een (zelf)beeld van de theatermaker die niet alleen binnen de eigen sector, maar ook daarbuiten een grotere legitimiteit kan genieten.

HOOFDSTUK 4: CONCLUSIE & REFLECTIE

In dit onderzoek heb ik getracht aan te tonen en inzichtelijk te maken dat de sociale structuur van de gebeurtenissen ten tijde van Aktie Tomaat en van het afgelopen ruime anderhalf jaar (sinds ruwweg oktober 2010) sterk overeenkomen wanneer we ze in Bourdieusiaanse termen beschrijven en kijken naar de gebruikte terminologie. Onderliggende opvattingen over de plaats en functie van theater in de maatschappij (waaruit de rol van de kunstenaar en het belang voor het publiek naar voren komen) en hun verhouding tot elkaar verschilden echter wel. In 1969 werd de zittende orde bekritiseerd omdat zij te weinig oprecht maatschappelijk betrokken zou zijn en te weinig zou doen om burgers cruciaal maatschappelijk bewustzijn bij te brengen, terwijl dat wel als de taak van het theater werd beschouwd. Nu gaat het erom dat de theatersector een stevigere economische basis in het sociale veld van vraag en aanbod veroverd, waarbij in het veld de angst bestaat dat artistieke integriteit en autonomie in het gedrang komen. Hoewel de (identiteits)crises in het theater dus inhoudelijk verschillen, komt hun sociale structuur sterk overeen: de heersende legitieme praktijk wordt bevraagd, waarna sterke beroering, emotie, discussie en (uiteindelijk) hervorming ontstaat.

De huidige publieke bevragingen van de artistieke, maatschappelijke of economische legitimiteit van het theater die leiden tot een (identiteits)crisis zijn mijns inziens inherent aan de theatersector zoals die sinds de Tweede Wereldoorlog bestaat. Omdat het theater grotendeels afhankelijk is van ander geld dan dat zij zelf in staat is te genereren, zal zij verantwoording af moeten leggen over de al dan niet legitieme besteding van dit geld. Het gaat er dan in mindere mate om wat er binnen de sector als legitiem wordt beschouwd; de geldschieter (of dat nu een overheid, een particuliere mecenas of een bedrijf is) moet de verantwoording legitiem achten. Zo niet, dan kan hij, met of zonder waarschuwing, de financiering verminderen of zelfs stopzetten. Zo lang dat wat in de theaterwereld als legitiem wordt beschouwd, nog niet volledig overeenkomt met wat daarbuiten legitiem wordt geacht, zal de theatersector zich door deze financiële afhankelijkheid (die, net als economische afhankelijkheid van de vrije markt, eveneens in staat is artistieke autonomie aan te tasten) constant moeten blijven legitimeren tegenover actoren van buiten het eigen veld.

Een vraag die mij bezighoudt naar aanleiding van dit onderzoek en die mogelijk kan inspireren tot vervolgonderzoek, is de volgende: hoe beleven theatermakers zelf de (constante) bevraging en bestrijding van de legitimiteit van hun werk en sector? Zowel Hester Macrander in Tijdschrift Boekman (2010), als Joan Nederlof in Staat van het Theater (2010) spreken zich uit over het afleggen van verantwoording over wat zij doen en waar zij waarde aan

hechten. Uit hun artikelen blijkt een inherente onzekerheid over en twijfel aan het beoefenen van een vak in de theatersector, die echter wordt gecompenseerd met een enorme passie.

“Altijd die vraag: wat is toch het nut en de noodzaak van kunst en het geld dat we daarin stoppen? [...] Op de een of andere manier begin je dan te stotteren en sta je met je mond vol tanden, terwijl je eigenlijk wilt roepen: “Alleen kunst is het antwoord op alle voornoemde problemen!” (Macrander 2010, 102).

Nederlof gaat nog een stap verder in haar twijfel. Wanneer zij een antwoord heeft geformuleerd op de vraag wat de waarde en het nut van theater zijn voor de maatschappij, vervolgt ze: “...ik vraag me af of ik het meen. Echt diep van binnen meen.” Ze besluit dat ze het inderdaad meent, want als dat niet het geval zou zijn, “zou [ik] mezelf vertellen dat ik dan maar moet doen alsof. Zo belangrijk is het dus” (2010). Beide auteurs lijken zich af te vragen of de passie die zij voelen voor hun vak wel volstaat als legitimering voor de maatschappij als geheel. Voor vervolgonderzoek zou ik dus voor willen stellen te onderzoeken hoe theatermakers zelf de legitimiteit van hun werk bepalen en inschatten: een onderzoek naar de nu heersende Bourdieusiaanse ‘illusio’ binnen het theaterveld.

LITERATUUR

- Berg, Simon van den. 2011. Risicovol theater. Tijdschrift Boekman. 23 (89): 78-82.
- Boer, Ilay den. 2010. Laat het een zwarte dag zijn. TheaterMaker. 14 (8): 19.
- Bourdieu, Pierre. 1989. Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip. Dick Pels, red. Amsterdam: Van Gennep.
- Corte, Dirk de. 2011. Met zijn allen ondernemer... Ja, en dan...? Tijdschrift Boekman. 23 (87): 56-57.
- Deddes, I. 1979. Tomaatdocumentatie: een documentair verslag van een actie, 9 oktober 1969 – 28 februari 1970. Amsterdam: Instituut voor theateronderzoek.
- Dieho, Bart. 1979. Theater op de bres. Vormingstheater in Nederland en Vlaanderen. Amsterdam.
- Fretz, Johan. 2011. De kunst van de volharding. Tijdschrift Boekman. 23 (87): 42-43.
- Heinink, Stef. 1994. Licht aan! Discussie. 'Aktie Tomaat' of de geschiedenis van een bewustwording. In Tomaat in perspectief. Theater vernieuwing in de jaren '60 en '70, red. Dennis Meyer, 7-23. Amsterdam: Theaterinstituut Nederland.
- Heuven, Robbert van. 2011a. Onder professoren: 'De kunst heeft haar huiswerk niet gedaan'. Tijdschrift Boekman. 23 (87): 88-91.
- Heuven, Robbert van, 2011b. Onder professoren: 'Kunstenaars moeten de lol leren inzien van ondernemen'. Tijdschrift Boekman. 23 (89): 89-94.
- Holterhues, Eric. 2010. Van moeizaam huwelijk naar vruchtbare relatie. Kunst en financiering. Tijdschrift Boekman. 22 (82): 98-100.
- Holterhues, Eric. 2011. Hoe de neerwaartse spiraal keren? Tijdschrift Boekman. 23 (89): 50-58.
- Idema, Johan. 2011. Koers Kunst. Matchmaker tussen cultuur en publiek. Tijdschrift Boekman. 23 (89): 14-23.

- Kattenbelt, Chiel. 2006. Theater en de ontmaskering van de werkelijkheid als enscenering. Theater en openbaarheid, red. Chiel Kattenbelt e.a., 36-48. Amsterdam: TIN.
- Laermans, Rudi. 1991. Het relatieve gelijk van Pierre Bourdieu. De legitimiteit van kunst en cultuur binnen de postmoderniteit. Boekmancahier. 3 (2): 153-163.
- Leden, Jack van der. 2011. De Mislukking geslaagd. Tijdschrift Boekman. 23 (89): 42-43.
- Lehmann, Hans-Thies. 2006. Postdramatic theatre. Abingdon, New York: Routledge.
- Macrander, Hester. 2010. Gemeenten, bezuinig nu eens NIET op kunst! Tijdschrift Boekman. 22 (82): 101-103.
- Meijers, Constant. 2010. Nederlanders voor de kunst. TheaterMaker. 14 (8): 2.
- Meyer, Dennis, red. 1994. Tomaat in perspectief. Theatervernieuwing in de jaren '60 en '70. Amsterdam: Theaterinstituut Nederland.
- Nederlof, Joan. 2010. Staat van het Theater. 2 september.
<http://www.tf.nl/Assets/Uploads/Documents/Staat%20van%20het%20Theater%202010.pdf>.
- Pels, Dick. 1989. Inleiding. Naar een reflexieve sociale wetenschap. In Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip, red. Dick Pels, 7-22. Amsterdam: Van Gennep.
- Phillips, Nelson en Cynthia Hardy. 2002. Discourse Analysis: Investigating Processes of Social Construction. Londen: Sage University Paper 50.
- Praat, Edwin. 2011. Verrek, het is geen kunstenaar. Gerard Reve en het schrijverschap. Amsterdam.
- Rinnooy Kan, Alexander. 2011. Cultuur moet! Tijdschrift Boekman. 23 (87): 26-27.
- Rotmans, Tijs. 2011. Hoe de cultuur aderlatingen kan overleven. Tijdschrift Boekman. 23 (89): 44-49.
- Scholts, Marcelle en Anita Twaalfhoven. 2007. Raad voor cultuur presenteert basisinfrastructuur. Simber. 24 april. <http://www.simber.nl/2007/04/raad-voor-cultuur-presenteert-basisinfrastructuur/>. Laatst geraadpleegd op 8 juni 2012.
- Smithuijsen, Cas. 2011. Prepare for landing. Kunst op zoek naar geborgenheid. Tijdschrift Boekman. 23 (87): 6-11.

- Theys, Tom. 2011. Het nut van het nutteloze. Tijdschrift Boekman. 23 (87): 44-48.
- Twaalfhoven, Anita. 2011. Keerpunt of breekpunt. Tijdschrift Boekman. 23 (89): 6-13.
- Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal. 2005. Red. drs. T. den Boon en prof. dr. D. Geeraerts. Utrecht: Van Dale uitgevers.
- Vranken, Jos. 2011. Nut en noodzaak van samenwerking tussen kunst en toerisme. Tijdschrift Boekman. 23 (87): 49-55.
- Vuyk, Kees. 2011. Duurzame cultuur vraagt om dienstbare kunst. Tijdschrift Boekman. 23 (87): 83-87.
- Website Stichting Boekman, Tijdschrift. <http://www.boekman.nl/tijdschrift-boekman>. Laatst geraadpleegd op 8 juni 2012.
- Website TheaterMaker, Info. <http://www.theatermaker.nl/default.asp?path=mbhvj1mfisbwjtge>. Laatst geraadpleegd op 8 juni 2012.