

# PATRONEN VAN WAARDERING VOOR BEELDENDE KUNST

*Horizontale en verticale culturele grensoverschrijdingen*

Het gegeven dat culturele omnivoren hoge en lage cultuur combineren, wordt vaak opgevat als een genadeloze kritiek op het werk van Bourdieu. Maar had Bourdieu het eigenlijk niet vooral over een ander soort grens, namelijk die tussen een behoudende bourgeoisie en een kritische avant-garde? Wordt deze 'horizontale' grens eveneens overschreden en, zo ja, gebeurt dat dan door dezelfde personen die het onderscheid tussen highbrow en populair aan hun laars lappen?

## Inleiding

Er wordt binnen de sociologie stevig gediscussieerd over de vraag of culturele voorkeuren nog altijd gestuurd worden door klasse en andere sociaaldemografische kenmerken. Sommigen beweren dat in onze postmoderne samenleving iedereen vrij is om, ongebonden door tradities en via media voorzien van alle benodigde informatie, eigen culturele keuzes te maken (Baudrillard 1998; Bauman 1998; Beck en Beck-Gernsheim 2002; Pakulski en Waters 1996). Voor sociologen zou een dergelijke totale ongebondenheid ondenkbaar moeten zijn, omdat deze indruist tegen alles wat we weten over de rol van socialisatie en hulpbronnen. Wie zich oriënteert op empirisch materiaal, of dat nu kwalitatief of kwantatief is, komt al snel tot de conclusie dat cultureel gedrag nog wel degelijk samenhangt met een reeks van relevante achtergrondkenmerken (Elchardus en Glorieux 2002; Featherstone 1991; Lieberson 2000; Lodziak 2002; Warde 1997). Zeker, socialisatieprocessen zijn de afgelopen decennia snel veranderd en smaken of culturele repertoires zo mogelijk nog sneller, maar steeds blijft overeind dat mensen die tot dezelfde sociale segmenten behoren een achtergrond en bijbehorende oriëntatie delen die hen onderling verbindt en hen onderscheidt van anderen. De hardnekkigheid van deze sociale bepaaldheid kan prima hand in hand gaan met snelle culturele veranderingen of het verschuiven van culturele grenzen. We zullen ons in dit artikel dan ook niet afvragen óf smaakverschillen nog aan sociale

posities gekoppeld kunnen worden, maar wáár voor wíe de relevante scheidslijnen lopen.

In deze studie richten we ons op culturele grenzen. Wanneer het gaat om de wereld van kunst, cultuur en leefstijlen, kunnen we twee belangrijke grenzen onderscheiden. De eerste is die tussen cultuurvormen die als hoog of legitiem worden aangeduid ('cultuur met een grote C') en cultuurvormen die als laag, populair of volks worden bestempeld (Gans 1999; Peterson 1997). Deze grens wordt door grote groepen cultuurparticipanten – de zogenoemde culturele omnivoren – niet langer gerespecteerd, in die zin dat zij zonder probleem hoge cultuur met lage cultuur combineren (Peterson 2005; Peterson en Simkus 1992). Dat betekent echter niet dat culturele smaken los zijn komen te staan van allerlei sociaaleconomische achtergrondkenmerken van mensen. Wat we in feite zien, is dat degenen die deze grens overschrijden en er dus een omnivore smaak op nahouden, sociaal te plaatsen zijn binnen de hogere middenklasse. In deze kringen kan een dergelijke brede smaak kennelijk op waardering rekenen of zelfs als vorm van sociaal of cultureel kapitaal dienstdoen (DiMaggio 1991; Peterson en Kern 1996). Zo leert de empirie dat smaakpatronen die ook wel postmodern of eclectisch worden genoemd, eerder typerend zijn voor specifieke groepen in de samenleving dan dat ze moeten worden opgevat als tekenen van snel vervagende groepsverschillen.

De tweede belangrijke grens die smaakpatronen van elkaar zou doen verschillen, is die tussen de meer traditionele bourgeoissmaak voor klassieke kunstwerken en de meer avant-gardistische smaak voor moderne of abstracte kunst. Deze grens onderscheidt smaken binnen de gecanoniseerde of legitieme kunst. Volgens Bourdieu (1984) haken deze smaken aan bij de werelden van de politiek rechts georiënteerde economische elite, respectievelijk de politiek links georiënteerde culturele elite. Voor Bourdieu gaat het om het cruciale onderscheid tussen deze twee klassenfracties, die weliswaar allebei tot de hogere klassen behoren, maar ideologisch mijlenver van elkaar verwijderd zijn. We vragen ons af wat er vandaag de dag van deze culturele grens over is. Als mensen hoge en lage cultuur combineren, kunnen we er dan van uitgaan dat ook het combineren van klassieke en moderne kunst gangbaar is? En zo ja, zijn het dezelfde personen die zowel de verticale grens tussen hoog en laag als de horizontale grens tussen klassiek en modern overschrijden? Kan dat zomaar, overal in geïnteresseerd zijn? En als het al kan, om welke mensen gaat het dan?

We verwachten dat niet iedereen een even grote kans heeft om de hier genoemde grenzen te overschrijden. We zullen onze steekproef van bijna drieduizend Vlamingen daarom in clusters opdelen om tot een genuanceerd antwoord op deze vraag te komen. Eerst zullen we de horizontale grenzen beschouwen op grond waarvan Bourdieu de maatschappelijke elites opdeelde in een conservatief economisch en een progressief cultureel segment. Deze

brengen we in kaart aan de hand van waardering voor concrete beeldende-kunststijlen. Op basis van de zo verkregen smaaktypologie onderzoeken we de mate waarin breedte en inhoud van smaken in de beeldende kunsten samenhangen met participatie in andere legitieme én populaire vormen van cultuur – en dus ook met omnivoriteit als combinatie van die laatste twee. Door de relevantie van culturele grenzen binnen smaakpatronen te onderzoeken in samenhang met de aard en de sterkte van de relatie tussen die smaakpatronen en sociaaleconomische achtergronden, hopen we bij te dragen aan het inzicht in differentiatie in culturele voorkeuren.

### **Horizontale culturele differentiatie binnen de hogere middenklasse**

In zijn bekendste werk, *La distinction*, schetst Bourdieu (1984) de hiërarchie binnen de Franse samenleving aan de hand van verschillende sociale parameters. Daarbij bekijkt hij mensen als dragers van economisch, cultureel en sociaal kapitaal. De hoeveelheid en samenstelling van deze hulpbronnen bepalen iemands plaats op de sociale ladder. Een persoon kan gebruikmaken van deze verschillende kapitaalvormen, omdat deze hun neerslag vinden in wat Bourdieu de *habitus* noemt. Hij heeft het dan over een ‘structurerende structuur’, die begrepen kan worden als de optelsom van iemands eerdere ervaringen en prestaties en die bijgevolg ook overig gedrag en voorkeuren conditioneert. De habitus bevat dus de neigingen (‘disposities’ bij Bourdieu) en smaken van een persoon en fungeert zodoende als sociologisch apparaat om de consistentie in zijn gedrag te verklaren. Aangezien de habitus de sociale achtergrond weerspiegelt, heeft Bourdieu het over ‘geïnternaliseerde exterioriteit’ die op haar beurt kan worden geëxternaliseerd in daden en smaken. Volgens deze redenering leidt een bepaalde sociale achtergrond via de habitus tot een bepaald smaakpatroon. Bijgevolg resulteren gelijkaardige achtergronden in overeenkomstige smaken. Op die manier kunnen ‘klassenhabitusse’ worden onderscheiden, oftewel stereotiepe systemen van neigingen behorende bij een bepaalde klasse.

In de lagere en lagere middenklasse lijken de hoeveelheid economisch en cultureel kapitaal positief aan elkaar gerelateerd. Hoger in de sociale hiërarchie onderscheidt Bourdieu echter twee klassenfracties, die niet zozeer verschillen op basis van het totale volume van hun kapitaal als wel op grond van de samenstelling daarvan. Aan de ene kant zijn er degenen met veel economisch kapitaal die niet beschikken over een overeenkomstige dosis cultureel kapitaal. Dit is de economische elite. Aan de andere kant vindt Bourdieu een groep met zeer veel cultureel kapitaal, maar aanzienlijk minder economisch kapitaal. Die noemt hij de culturele elite. De habitus van deze twee groepen zet hun middelen om in disposities. Dit resulteert in volstrekt tegenovergestelde smaakpatronen, ook al is voor beide groepen het totale kapitaalvolume

groot. De klassenfractie met veel economisch kapitaal is de bourgeoisie. Zij kiest ervoor om geld opzichtig te spenderen aan mooie merkkleding, dure auto's en statige residentiële woningen. Omdat deze bourgeois niet grondig zijn ingewijd in de wereld van (hedendaagse) kunst en cultuur, maken ze wat hun culturele consumptie betreft conservatieve keuzes. Ze geven de voorkeur aan de gevestigde, traditionele vormen van cultuur, zoals de meesterwerken van de klassieke muziek en de opera. De leden van de culturele elite daarentegen hebben vaak zowel op school als in familiale kring intensief kennisgemaakt met legitieme cultuur, met nadruk op haar meer eigentijdse of kritische uitingsvormen. Zij beschikken over wat Bourdieu (1984) de esthetische dispositie noemt. De symbolische taal van de kunsten wordt door hen beheerst en zij prefereren vorm boven functionaliteit. Daarom deinzen ze er niet voor terug om te experimenteren met gevestigde codes en hebben ze een progressieve culturele voorkeur die uitgaat naar bijvoorbeeld jazz, conceptuele kunst of onconventioneel theater. Hun relatief bescheiden financiële middelen dwingen hen echter om keuzes te maken. Ze moeten zichzelf luxe ontfagen, maar weten van die schaarste een deugd te maken. Bourdieu karakteriseert hun leefstijl als 'esthetisch ascetisme'.

Uiteraard geeft dit schema een ideaaltype beeld van de maatschappij. Bourdieu onderscheidt dan ook zelf een tussenliggende groep binnen de hoge klasse waarvan de kapitaalstructuur min of meer in evenwicht is. Hij geeft in die context de artsen en professionele managers als voorbeeld, maar weidt niet erg uit over de specifieke kenmerken van deze groep en heeft het bijna uitsluitend over de scherpe tegenstelling tussen de economische en de culturele elite.

Kraaykamp (2002) observeert dat een belangrijke categorie wordt vergeten wanneer de nadruk enkel ligt op de twee tegenstrijdige elites. Een positie met vergelijkbare hoeveelheden cultureel en economisch kapitaal is niet alleen goed denkbaar, maar leidt ook tot de bijzondere situatie waarin deze twee kapitaalvormen elkaar 'voeden'. Een verfijnde esthetische smaak kan vrijelijker worden vertaald in activiteiten of aankopen wanneer er voldoende economische middelen voorhanden zijn. Omgekeerd zal consumptie meer bijdragen aan iemands status binnen een bepaalde groep naarmate hij beter weet welke spullen wel en welke juist niet aangeschaft moeten worden. Een evenwichtige kapitaalstructuur plaatst een persoon met andere woorden niet tussen, maar bóven degenen met een minder uitgebalanceerde kapitaalopbouw. Ook Van Eijck en Van Oosterhout (2005) nuanceren de veronderstelde tegenstelling tussen de consumptiepatronen van de economische en de culturele elite. Zij zien een toename in materiële consumptie bij de groep van gretige cultuurconsumenten. Ter verklaring verwijzen ze naar een postmodern scenario waarin de ascetische leefstijl plaatsmaakt voor een meer hedonistisch, individualistisch consumptiepatroon. Anders gezegd: de culturele elites houden zich steeds minder aan een exclusief cultureel verantwoord

consumptiepatroon. Ook zij ‘mogen eindelijk’ mooie spullen kopen, en klaarblijkelijk genieten ze daarvan met volle teugen.

Deze recente bevindingen duiden erop dat de strikte scheiding tussen een culturele en een economische klassenfractie in Bourdieus theoretisch kader te weinig ruimte laat voor een mengvorm die waarschijnlijk steeds gangbaarder wordt. De grenzen tussen (de smaken van) de culturele en de economische elite lijken toch makkelijker te doorbreken dan Bourdieu (1984: 283) suggereert wanneer hij zegt dat ‘the opposition between the teachers and the employers (...) is comparable to the gap between two “cultures” in the anthropological sense’. De vraag luidt dan ook: wat zien we empirisch terug van deze door Bourdieu veronderstelde kloof? En indien die toch wordt overbrugd, wie zijn dan degenen die zich aan een dergelijke spagaat wagen?

### **Verticale culturele differentiatie: omnivoriteit**

Zoals we ze hierboven schetsten, distantieerden culturele elites zich van economische elites door zich toe te leggen op meer avant-gardistische vormen van de legitieme cultuur. Hun specifieke smaak onderscheidde hen echter niet enkel van degenen met een andere kapitaalsamenstelling. Men drukte daarmee ook het verschil uit met mensen met een lager globaal kapitaalvolume. Dat laatste kunnen we verticale culturele differentiatie noemen, waarbij de hogere klassen zich van de lagere onderscheiden. Wat deze differentiatie betreft, komen de belangen van de culturele en de economische elite in zekere zin overeen. Meer dan honderd jaar geleden merkte Veblen al op dat beide elites maar al te graag hun economisch of cultureel kapitaalbezit tonen door ofwel opzichtige consumptie (*conspicuous consumption*) ofwel opzichtige vrijetijdsbesteding (*conspicuous leisure*). Meer nog, hun smaken dienden consistent te zijn om verwarring omtrent hun status te voorkomen of om te ontkomen aan de verdenking dat ze zich beter wilden voordoen dan ze waren (Goffman 1951). Leden van de elite die uit het gareel van de voorgeschreven leefstijl durfden te treden, liepen het reële risico statusverlies te lijden. Hoewel deze voorstelling van de elites waarschijnlijk overdreven puristisch is, werden activiteiten voorbij de grenzen van hun voorgeschreven leefstijl aan het publieke oog onttrokken of maakten deze geen deel uit van de zelfpresentatie tegenover anderen.

De traditionele elites worden echter vervangen door nieuwe soorten (culturele) consumenten die zich minder schikken naar oude voorschriften omtrent de goede smaak. In plaats daarvan appreciëren ze – en participeren ze in – een grotere variëteit aan culturele vormen. Daarbij trekt men zich weinig aan van het voorheen geldende onderscheid tussen highbrow en lowbrow, of populair en legitiem. Hoewel Bourdieu al op deze leefstijl alludeerde in zijn beschrijving van de nieuwe *petite bourgeoisie* en de neiging van de avant-

garde om op zijn minst met populaire cultuurvormen te flirten, waren het Peterson en Simkus (1992) die dit preferentiepatroon empirisch identificeerden en er de term 'culturele omnivoriteit' op plakten.

Voor een culturele omnivoor speelt cultuur nog steeds een belangrijke rol bij de ontwikkeling van een eigen leefstijl en identiteit. De breedte van de smaak wordt echter relevanter dan het consistent vertonen van een smaak op hoog niveau. In dat opzicht kunnen we omnivoriteit vermoedelijk blijven begrijpen als een middel tot distinctie, zij het dan niet meer door specialisatie in een afgelijnd aantal legitieme kunstvormen, maar door cumulatie van een brede waaier aan culturele smaken en ervaringen (Van Eijck 2000). De reputatie van highbrow snob is niet langer nastrevenswaardig vanwege de associatie met elitisme en conservatisme. De omnivore smaak lijkt meer in overeenstemming met de diverse sociale aanspraken en (multi-)culturele eisen waaraan de leden van de huidige middenklasse onderhevig zijn (Peterson en Rossman 2008). De bereidheid om de meest uiteenlopende cultuurvormen ernstig te nemen, is een vorm van openheid die de culturele omnivoor zou typeren. Volgens Warde et al. (2007) komt inderdaad slechts een zeer beperkt aantal cultuurproducten bij voorbaat niet in aanmerking voor een omnivore esthetische blik. Enkel *reality*-televisie, *fast food* en elektronische dansmuziek liggen volgens zijn (Britse) omnivore respondenten categorisch te ver onder de maat. Daaruit blijkt dat omnivoren geneigd zijn zich tolerant op te stellen ten opzichte van uiteenlopende culturele vormen en snobisme af te wijzen (Ollivier 2008; Vander Stichele 2008; Warde et al. 2007). Dit sluit naadloos aan bij het cultuurrelativisme, dat wel gezien wordt als de morele basis onder omnivoriteit (Peterson en Kern 1996). Omnivoren passen in een cultureel klimaat dat diversiteit hoog in het vaandel draagt en waarin het als arrogant of snobistisch wordt beschouwd om de preferenties van anderen af te doen als minderwaardig.<sup>2</sup> Zal men vanuit een dergelijke instelling ook geen (principiële) onderscheid willen maken tussen klassieke en hedendaagse kunst? Dat is de vraag die nu aan de orde komt.

### **Grenzen overschrijden, horizontaal en verticaal**

Culturele omnivoren behoren voor een belangrijk deel tot de hogere middenklasse, en worden wel beschreven als groep die de ooit snobistische voorkeuren behorende bij zijn klasse heeft uitgebreid in de richting van meer populaire cultuur (Peterson en Kern 1996). We kunnen dan stellen dat culturele omnivoren van boven naar beneden de verticale grens tussen hoge en populaire cultuur overschrijden. Het vergt veeleer een aanpassing van hun culturele standaarden dan een grondige investering in cultureel kapitaal om deze nieuwe, populaire cultuurvormen te appreciëren. In het algemeen vergt het kunnen waarderen van populaire cultuurproducten niet erg veel inves-

tering in of van cultureel kapitaal. Het gaat vaak om toegankelijke producten waarover vrijwel iedereen al snel enigszins kan meepraten (DiMaggio 1987: 43). Als redenen voor deze verticale tolerantie kan worden verwezen naar de toenemende heterogeniteit van sociale netwerken, een hoog niveau van sociale en geografische mobiliteit en de behoefte aan flexibiliteit op de arbeidsmarkt (DiMaggio 1987; Erickson 1996). In een samenleving met deze kenmerken wordt een hoge statuspositie niet zozeer verworven op basis van grote expertise op een beperkt terrein, maar eerder op grond van het vermogen om zich aan te passen aan veranderende omgevingseisen, netwerken en daarmee: smaakpatronen. Door de latente kennis van die smaken in de juiste situatie te mobiliseren, zal men zich gemakkelijker bewegen in uiteenlopende sociale contexten. Immers, wanneer gedeelde culturele ervaringen fungeren als sociaal smeermiddel, is populaire cultuur hiertoe dankzij haar grote draagvlak bijzonder geschikt. 'Passing knowledge' van populaire cultuur is volgens Peterson (1992) voldoende om te voorkomen dat men zonder gespreksonderwerpen komt te zitten.

De openheid of verdraagzaamheid die het verschil zou maken tussen een snob en een omnivoor lijkt echter onvoldoende om iemand in staat te stellen ook de horizontale grens te overschrijden tussen avant-garde en bourgeois, of hedendaagse en klassieke kunst. We willen niet beweren dat legitieme cultuur sowieso diepzinnig en intellectueel veeleisend is en dat populaire cultuur stevast in oppervlakkige pret voorziet, maar toch verwachten we dat het gemiddeld meer moeite kost om voldoening te halen uit legitieme cultuur dan om het plezier van populaire cultuur te ontdekken. Basiskennis van de grootte en samenstelling van de verschillende publieksgroepen volstaat om dit punt aannemelijk te maken. Bovendien lijkt het concept van *passing knowledge* een soort uitruil te impliceren. Een brede blik gaat dan ten koste van de mogelijkheid zich toe te leggen op een diepgravende, hoog-culturele smaak. Mark (1998) bevestigt dit door te laten zien dat culturele voorkeuren onderhevig zijn aan tijdsbeperkingen. Hoe meer verschillende culturele voorkeuren worden gecombineerd, hoe zwakker elk van die voorkeuren gemiddeld zal zijn. Een omnivore smaak gaat in deze optiek niet goed samen met een grote, tijdrovende belangstelling voor uiteenlopende genres binnen de legitieme cultuur.

***Hypothese 1: Omnivorieit beperkt het aantal legitieme beeldendekunststijlen dat iemand waardeert.***

Als de betrokkenheid van de omnivoren bij highbrow kunst beperkt wordt door de noodzaak om een zekere passing knowledge te hebben van andere velden, dan zullen ze kiezen voor de minder uitdagende of complexe kunstvormen. Binnen de beeldende kunst worden moderne, abstracte en conceptuele werken beschouwd als moeilijker, bijvoorbeeld omdat rechtstreekse

verwijzingen naar meer herkenbare zaken ontbreken (Halle 1993; Hekkert en Van Wieringen 1996). In het geval van abstracte kunst leidt dat tot nadruk op de vorm, bij conceptuele kunst tot een betekenis die verre van eenduidig is. Het begrijpen en waarderen van dergelijke werken vereist waarschijnlijk meer dan de breed georiënteerde omnivoren kan opbrengen. Als de omnivoren voor een gemakkelijke benadering van highbrow kunst gaan, kunnen we aannemen dat ze eerder voor figuratieve kunstwerken opteren. Die veronderstellen immers minder toelichting en achtergrondkennis om begrepen en gewaardeerd te worden.

***Hypothese 2a: Omnivoren prefereren de meer traditionele beeldendekunststijlen.***

Toch moeten we ons afvragen of abstracte kunst inderdaad moeilijker (te waarderen) is dan traditioneel of figuratief werk. Intuïtief lijkt dit een geldige aanname, maar ze is tegelijk vergezocht en uiterst normatief. Halle (1993) vond dat veel abstracte kunst hoofdzakelijk omwille van haar decoratieve eigenschappen wordt gewaardeerd en niet vanwege de achterliggende artistieke betekenissen en motieven, waarvan alleen de kenners op de hoogte zijn. Hoewel we het niet noodzakelijk eens zijn met zijn conclusie dat een voorkeur voor abstracte kunst irrelevant is als klassen- of statussymbool, beamen we dat deze voorkeur niet intrinsiek veeleisender hoeft te zijn. Halle merkt ook op dat, hoewel sommigen het abstracte prefereren omdat het de verbeelding zou prikkelen, die verbeelding uiteindelijk toch vaak blijft steken in gelijknissen met clichématige, uiterst figuratieve onderwerpen als landschappen of portretten. Een voorkeur voor abstracte kunst is dus niet per se het resultaat van intensieve vorming of grote betrokkenheid. Daarom kunnen we ons voorstellen dat omnivoren die verschillende stijlen tegen elkaar afwegen, toch de modernere, abstracte of conceptuele werken kiezen.

Deze veronderstelling wordt ook ondersteund door de ruimdenkende, onconventionele houding die de omnivoren wordt toegedicht. De omnivoren wil vooral geen behoudende snob zijn, aldus Peterson en Kern (1996), maar kiest voor openheid en heeft de neiging begrenzende smaakvoorschriften naast zich neer te leggen. Die kenmerken zijn makkelijker terug te vinden bij eigentijdse kunst en kunstenaars dan in klassieke werken. Onderbouwing voor deze hypothese vinden we bij Feist en Brady (2004). Hun resultaten tonen dat openheid en liberale attitudes verband houden met een voorkeur voor abstracte kunst.<sup>3</sup> Ook Bourdieu maakt aannemelijk dat juist de culturele elite eerder geneigd zal zijn om haar esthetische blik welwillend over het domein van de populaire cultuur te laten dwalen. Het is bij uitstek via die esthetiserende kijk op de wereld dat leden van deze elite in staat zijn om waardering voor het populaire op te brengen door dit serieus te nemen, het niet bij voorbaat als niet-kunst terzijde te schuiven (zie de voorbeelden van foto's



van alledaagse objecten in *Distinction*, pp. 32-47). Dit voedt de verwachting dat de progressieve culturele elite geneigd zal zijn om highbrow met populair te combineren. Omgekeerd betekent dit dat, indien omnivoren selectief zijn in hun waardering voor beeldende kunst, zij de voorkeur zullen geven aan moderne boven klassieke kunst.

***Hypothese 2b: Omnivoren prefereren de minst traditionele beeldendekunststijlen.***

Een laatste mogelijkheid is dat de voor de omnivoor zo kenmerkend geachte openheid ertoe leidt dat criteria als stijl of genre niet langer als (de meest relevante) culturele indicaties worden beschouwd. Zelfs Bourdieu (1984) veronderstelt dat de esthetische habitus zijn ultieme uitdrukking vindt in het vermogen om alledaagse objecten vanuit een esthetisch perspectief te beschouwen. Ollivier (2008) gebruikt de term 'humanistische openheid' om de attitude te omschrijven van waaruit de omnivoor geneigd is om zich serieus te verdiepen in zowel populaire als legitieme cultuur. Daarbij richt de omnivoor zich als liefhebber weliswaar op 'het betere werk', dat in culturele kringen erkenning geniet, maar verder maakt het niet veel uit of het nu om klassiek, populair, hedendaags, avant-garde of folk gaat. Dergelijke categorisering zijn voor de ware omnivoor achterhaald: het enige wat telt, is dat hij zich cultureel gestimuleerd voelt. De zoektocht naar dergelijke stimuli motiveert de culturele omnivoor dan tot horizontale grensoverschrijding binnen de legitieme kunsten. En als openheid inderdaad typerend is voor culturele omnivoren, dan zullen zij intellectueel nieuwsgierig zijn en meer geïnteresseerd in zowel populaire als legitieme cultuur dan mensen met een meer univore smaak. Hun brede culturele interesse maakt het hen mogelijk om verticale én horizontale grenzen te overschrijden, wat wil zeggen dat ze zich uitgebreid kunnen en willen inlaten met een grote verscheidenheid aan zowel highbrow als lowbrow activiteiten (zie ook Van Eijck, De Haan en Knulst 2002). Hun smaken zijn werkelijk veelomvattend.

Er is geen vaste hoeveelheid tijd of energie die mensen kunnen besteden aan cultuur. Sterker nog: degenen met een druk schema lijken juist het meest gebrand op een welbewuste invulling van hun vrije tijd met activiteiten waaruit ze voldoening kunnen halen (Becker 1965; Gershuny 2000; Sullivan en Katz-Gerro 2007). Omnivoren zijn mogelijk vooral culturele veelvraten die juist meer in de door hen gewaardeerde vormen van cultuur geïnvolveerd zijn dan mensen met een minder breed cultureel patroon. Als horizontale grenzen tussen genres of stijlen overschreden worden door de open oriëntatie van de omnivoor, dan kunnen we ook binnen de legitieme kunst veelomvattende smaakpatronen verwachten. Dit leidt tot de laatste hypothese, die exact tegengesteld is aan de eerste:

***Hypothese 3: Omnivoriteit vergroot het aantal legitieme beeldendekunststijlen dat iemand waardeert.***

### **De schilderkunst als testcase**

De literatuur omtrent omnivoren gaat vooral over muzikale smaakpatronen (Bryson 1997; Coulangeon 2003; Van Eijck 2001; Peterson en Simkus 1992; Sonnett 2004). Dit is een begrijpelijk, omdat muziek in beginsel de hele culturele hiërarchie bestrijkt, van laag naar hoog. Enquêtevragen over muziek verzoeken respondenten dikwijls hun waardering voor een reeks genres aan te geven. Noodzakelijkerwijze zijn deze genres dan nogal ruim geformuleerd, zelfs wanneer evident is dat ze kunnen worden opgedeeld in subgenres. Hoewel wellicht niet van onderzoekers kan worden verwacht dat ze rekening houden met alle subtiele genreverschillen, cross-overs en voorbijgaande modes, betekent dit wel dat een respondent die bijvoorbeeld aankruist dat hij van rock houdt, daarmee de meest uiteenlopende zaken kan bedoelen. Bovendien maakt het veelal beperkte aantal genres – en hun opzettelijke spreiding over alle stijlen van laag naar hoog – het moeilijk om specifiek te kijken naar differentiatie binnen de legitieme cultuur. De meeste studies bieden slechts klassieke muziek en opera als duidelijk legitieme – of highbrow – muziekgenres. Om iets te kunnen zeggen over horizontale grensoverschrijding binnen de legitieme kunsten hebben we andere, meer gedetailleerde, gegevens nodig.

Onze empirische analyse concentreert zich op de beeldende kunsten.<sup>4</sup> Dit biedt ons interessante mogelijkheden, zowel inhoudelijk als door de manier waarop het materiaal werd voorgelegd aan de respondenten. Ten eerste worden de beeldende kunsten gekenmerkt door uitgesproken stijlen en periodes. Deze verschillen niet alleen wat betreft inhoud, van portret tot tableau en stilleven tot landschap. Tevens vertonen ze grote verscheidenheid in stijl en afbeeldingsvorm. De traditionele of figuratieve stukken contrasteren sterk met modernere, conceptuele of abstracte werken. Dit onderscheid qua stijl is homoloog aan het antagonisme tussen de conservatieve en de progressieve smaken van Bourdieus elitaire klassenfracties. Ten tweede onderscheiden de beeldende kunsten zich van andere artistieke vormen door hun bekendheid. Hoewel veel mensen geen idee zullen hebben van wat atonale of hedendaags gecomponeerde muziek inhoudt, heeft het overgrote merendeel wel eens gehoord van Picasso en kunnen de meeste mensen zich wel een beeld vormen van een abstract schilderij (hoe stereotype of denigrerend deze voorstelling ook moge zijn). Ten slotte zijn visuele stimuli zoals schilderijen en beeldhouwwerken zeer geschikt om spontane reacties uit te lokken. Om erachter te komen hoe mensen specifieke stijlen of kunstwerken waarderen, kun je hen eenvoudig prenten voorleggen en die meteen laten evalueren.

Dit wordt bevestigd door het feit dat in psychologisch persoonlijkheidsonderzoek veelvuldig gebruik wordt gemaakt van schilderijen (bijv. Burt 1933; Child 1965; Eysenck 1940; Furnham en Avison 1997; Furnham en Bunyan 1988; Furnham en Walker 2001). Om deze redenen zijn we verheugd te beschikken over de evaluaties die mensen geven van een grote waaier aan gecanoniseerde beeldende kunstwerken. Analyse van de waarderingspatronen van de respondenten zal duidelijk maken 1) of de horizontale culturele grenzen van Bourdieu nog bestaan; 2) door wie ze wel en niet gerespecteerd worden; en 3) hoe waarderingspatronen van beeldende kunst zich verhouden tot andere leefstijlindicatoren en omnivoriteit.

### Data en methode

Om onze onderzoeksvragen te beantwoorden, maken we gebruik van gegevens uit de enquête 'Culturele Participatie in Vlaanderen 2003-2004' (Lievens, Waeghe en De Meulemeester 2006), een onderzoeksproject van het Onderzoekscentrum Cultuurbeleid Re-Creatief Vlaanderen. Een random steekproef van 2.849 respondenten van 14 tot 85 jaar werd in *face-to-face* interviews gedetailleerd bevraagd over hun cultureel gedrag (zowel thuis als buitenshuis) en hun attitudes ten aanzien van een brede waaier van domeinen (kunsten, alledaagse cultuur, vrijetijdsbestedingen, sport en ontspanning). Zo ontstaat een nauwkeurig beeld van cultuurparticipatie in Vlaanderen en van de motivaties, verwachtingen, drempels tot participatie en ruimere waarden ten aanzien van cultuur en maatschappij. De gerealiseerde respons bedroeg 61 procent van de oorspronkelijke steekproef. De data werden gewogen naar geslacht, leeftijd en scholingsniveau om ze representatief te maken voor de Vlaamse populatie tussen 14 en 85 jaar. Boven op de interviews werden gegevens verzameld over de familieleden met behulp van *drop-off* vragenlijsten. Van deze data gebruiken we alleen de informatie over de financiële situatie van het huishouden, waarover enkel gezinshoofden zijn bevraagd.

Voor een analyse van smaakpatronen binnen de beeldende kunsten konden we gebruikmaken van informatie over negen artistieke stijlen die in kleur op kaarten aan de respondenten werden aangeboden. Op deze kaarten stonden per stijl typerende afbeeldingen van schilderijen of, in het geval van conceptuele kunst en dadaïsme, objecten. Over de stijlen werd verder geen informatie verstrekt, noch werden de onderstaande labels bij de kaarten vermeld. Daar er meer dan één werk per plaat was afgebeeld, werd de respondenten verzocht de algemene stijl te beoordelen in plaats van de individuele werken. Per kaart kregen zij twee vragen: over in hoeverre zij de afgebeelde stijlen konden waarderen en in welke mate ze erin geïnteresseerd waren.<sup>5</sup> De respondenten konden antwoorden met behulp van een zevenpuntsschaal, oplopend van 'helemaal niet' tot 'heel erg'.<sup>6</sup> De afgebeelde kunstwerken per kaart

zijn de volgende (zoals gedocumenteerd in Lievens, Waege en De Meulemeester 2006):<sup>7</sup>

KAART 1: (Post)Impressionisme:

- Claude Monet: *La cathédrale de Rouen, le portail et la tour Saint-Romain, plein soleil, harmonie bleu et or* (1894)
- Georges Seurat: *Vue de Fort Samson, Grandchamp* (1885)
- Claude Monet: *The Thames at Westminster (Westminster Bridge)* (1871)

KAART 2: Vlaamse primitieven (onder meer):

- Jan van Eyck: *Het echtpaar Arnolfini* (1434)
- Hans Memling: *The virgin and child with an angel, Saint George and a donor* (1470-1480)

KAART 3: Surrealisme:

- Salvador Dali: *The burning giraffe* (1936/1937)
- Paul Delvaux: *Hulde aan Jules Verne* (1971)
- René Magritte: *Le faux miroir* (1928)

KAART 4: Portretten uit de barok (onder meer):

- Hendrik Terbrugghen: *A laughing bravo with a bass violin and a glass* (1625)

KAART 5: Cobra/abstract expressionisme:

- Karel Appel: *Vrijheidsschreeuw* (1948)
- Jackson Pollock: *The key* (1946)
- Pierre Alechinsky: *Roland Garros* (1988)

KAART 6: negentiende-eeuwse landschapsschilderijen (onder meer):

- Wauter van Troostwijk: *Braampootje in Amsterdam* (1809)
- Barend Koekkoek: *Winterlandschap* (1838)

KAART 7: Hedendaagse conceptuele kunst/dadaïsme:

- Joseph Beuys: *Wirtschaftswerte* (1980)
- Marcel Broodthaers: *Grande casserole de moules* (1966)
- Marcel Duchamp: *Fountain* (1917)

KAART 8: Late renaissance/barok (onder meer):

- Peter Paul Rubens: *St.-Serge and the dragon* (1606-1607)
- Caravaggio: *Supper at Emmaus* (1601)

KAART 9: Abstracte kunst:

- Mondriaan: *Compositie nr. 2, lijn en kleur* (1913)
- Malevich: *Zelfportret in twee dimensies* (1915)
- Mark Rothko: *Zonder titel* (1945)

De waarderingsscores voor deze negen stijlen dienden als input voor een latente klassenanalyse (LCA) (zie Vermunt en Magidson 2000). Hiermee kunnen we clusters van mensen identificeren met overeenkomstige patronen van beeldendekunstwaardering. LCA heeft een aantal voordelen ten opzichte van clusteranalyse, waarvan er drie van belang zijn voor dit onderzoek. Ten eerste worden respondenten gekoppeld aan clusters op basis van de proba-

biliteit van het lidmaatschap in plaats van absoluut tot één van de cluster te worden gerekend, zoals in clusteranalyse gebeurt. Daardoor kan de fit van het model worden geschat en kunnen uitschieters en probleemgevallen worden geïdentificeerd. Ten tweede kan LCA tegelijk clusteren en die clusters koppelen aan predictoren. Hiervan maakten we gebruik door zogenoemde actieve covariaten toe te voegen. Op die manier wordt bij de vorming van de clusters ook rekening gehouden met verschillen in de achtergrondkenmerken en worden de clustering en de schatting van de relatie tussen de clusters en achtergrondkenmerken simultaan uitgevoerd. Het voordeel van deze werkwijze is dat de probabilistische aard van de clusteroplossing intact blijft over alle analyses. In onze analyses zorgde de toevoeging van actieve covariaten niet voor substantieel andere clusters dan indien we enkel de clustering zelf, zonder covariaten, hadden uitgevoerd. Het verschil tussen beide analyses in gemiddelde scores binnen een cluster op de verscheidene kunststijlen werd nooit groter dan 2 procent. Ten slotte is LCA zeer geschikt om efficiënt met verschillende meetniveaus om te gaan, hetgeen de presentatie van onze resultaten, met veel nominale onafhankelijke variabelen, eenvoudiger maakt.

De onafhankelijke variabelen waren de volgende: geslacht was gecodeerd als 'o' voor mannen en '1' voor vrouwen. Leeftijd werd ondergebracht in vier categorieën: 18-34, 35-54, 55-64 en 65 jaar en ouder. Opleiding deelden we op in vijf categorieën: volgt momenteel voltijds dagonderwijs; geen of enkel lager onderwijs; lager secundair onderwijs; hoger secundair onderwijs; en hoger onderwijs. Degenen die ten tijde van de enquête voltijds dagonderwijs volgden, werden ingedeeld in de categorie 'studerend' op de variabele die de hoofdactiviteit van de respondenten registreerde. Andere categorieën van deze variabele waren: verricht betaald werk; gepensioneerd (inclusief brugpensioen, prepensioen, enzovoort); en 'anders'. Het gezinsinkomen werd subjectief gemeten door aan het gezinshoofd (N=1.803) te vragen in hoeverre deze comfortabel kan leven met het huidige gezinsinkomen. Antwoorden werden gecodeerd op een zevenpuntsschaal lopend van 'het is zeer moeilijk om rond te komen' tot 'we kunnen zeer comfortabel leven'. De gezinssituatie was als volgt gecodeerd: inwonend bij de ouders; alleenstaand; met partner, geen kinderen; met partner, jongste inwonende kind tien jaar of jonger; met partner, jongste inwonende kind ouder dan tien jaar. Woonplaats werd gecodeerd in drie categorieën: grote stad (Brussel, Antwerpen of Gent); middelgrote stad; dorp. Sociaal netwerk, ten slotte, hebben we gemeten op basis van het aantal personen dat bij naam wordt genoemd op de vraag met wie in de regel de vrije tijd wordt doorgebracht, opgedeeld in drie categorieën: 0-4, 5-9 en 10 of meer.

## Resultaten: typologie van de waardering voor beeldende kunst

Een optimale clusteroplossing voor de waardering voor beeldende kunst zou negen clusters vergen.<sup>8</sup> We kozen voor een zuiniger model, aangezien we met name geïnteresseerd waren in het verschil tussen klassieke en moderne kunstvormen en de manier waarop respondenten zich tot die twee meta-genres zouden verhouden. Eerder onderzoek van Decraene et al. (2007) liet al zien dat de door ons gebruikte stijlen grofweg in twee groepen uiteenval- len: klassiek/figuratief versus modern/abstract. Meer gedetailleerde model- len stonden uiteraard toe om ook fijnere verschillen te onderkennen tus- sen, bijvoorbeeld, een cluster dat cobra/abstract expressionisme (kaart 5) en abstracte kunst (kaart 9) sterk waardeert en een cluster dat deze twee stijlen net wat hoger waardeert en tevens positief oordeelt over surrealisme (kaart 3). Gegeven de door ons gehanteerde theoretische achtergrond was het moeilijk om dergelijke verschillen, die naar voren kwamen wanneer meer clusters werden geïdentificeerd, te interpreteren. Bovendien paste ook het model met vier clusters goed bij de data.<sup>9</sup> We kozen daarom voor de zuinigere oplossing met vier clusters, die ons precies de mate van differentiatie in smaakpatronen leverde die nodig was om onze hypothesen te toetsen. Deze clusters gaan namelijk op vier verschillende manieren om met de combinatie modern- klassiek in de beeldende kunsten. De vier clusters zijn: respondenten met een voornamelijk moderne<sup>10</sup> smaak (28,8 procent; modernen), respondenten met een hoofdzakelijk klassieke smaak (28,7 procent; klassieken), respon- denten die zowel modern als klassiek waarderen (22,8 procent; veelzijdigen) en ten slotte degenen die geen van de gepresenteerde stijlen waardeerden (19,6 procent; niet-liefhebbers). De waarderingpatronen per cluster zijn weergegeven in figuur 1.

De bovenste lijn toont de gemiddelde scores van een cluster dat voor acht van de negen gepresenteerde stijlen de hoogste waardering laat zien. Hoe- wel de respondenten in dit cluster gemiddeld een iets hogere waardering te kennen geven voor de klassieke stijlen, is ook hun waardering voor moder- nere stijlen opvallend hoog in vergelijking met de andere clusters. Over deze respondenten kunnen we dus alvast zeggen dat ze zich niet laten afschrik- ken door het onderscheid tussen klassiek en modern en dus horizontaal een grens overschrijden. We vinden het daarom geoorloofd om hier te spreken over een cluster van veelzijdige beeldendekunstliefhebbers.

Daaronder treffen we twee clusters aan die enigszins elkaars tegenpolen vormen. Enerzijds is er een cluster met een uitgesproken smaak voor klas- sieke stijlen. Daartegenover staat een cluster met veeleer een moderne smaak wat betreft beeldende kunst. Hun lijnen in figuur 1 kruisen elkaar tussen impressionisme en abstracte kunst, dus op de grens van klassiek en modern.<sup>11</sup>

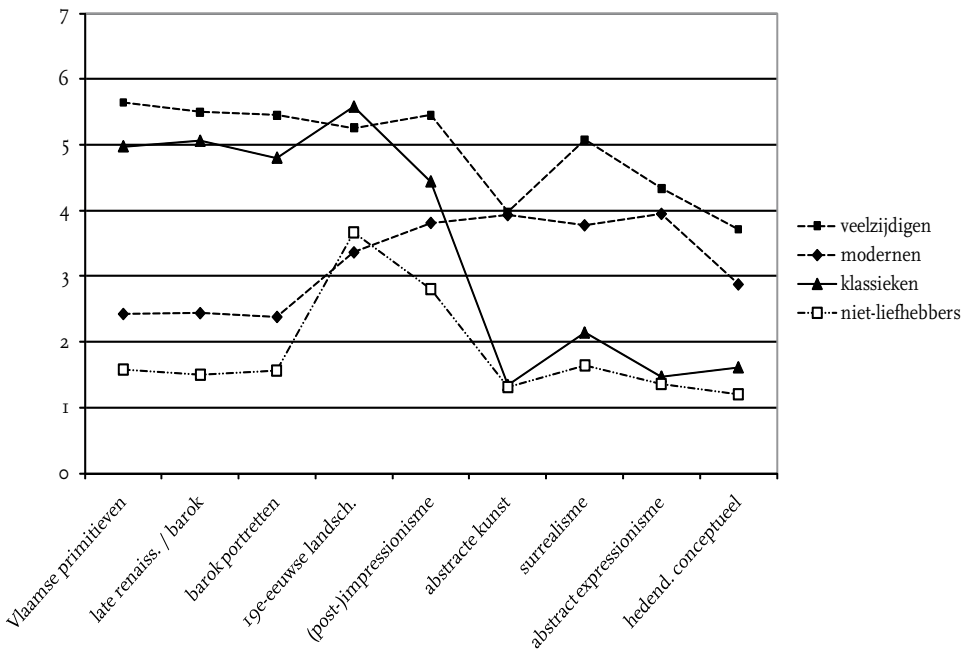
Het klassiek georiënteerde cluster toont erg hoge scores voor de Vlaamse pri- mitieven, laatrenaissance/barok, barokportretten, landschappen uit de negen-

tiende eeuw en (post)impressionisme. Wat betreft de negentiende-eeuwse landschappen overtreft de gemiddelde waardering zelfs die van de veelzijdigen.

Het modern georiënteerde cluster daarentegen heeft een meer gematigde waardering voor zijn favoriete stijlen. Hoewel zijn gemiddelde scores voor surrealisme, abstract expressionisme, hedendaags conceptueel en abstracte kunst enkel worden overtroffen door die van het veelzijdige cluster, zijn deze waarderingen toch minder uitgesproken (alleen de gemiddelde waardering voor abstracte kunst – 3,93 – ligt nauwelijks lager dan die van de veelzijdigen – 3,96).

Onderaan in figuur 1 treffen we een cluster aan van niet-liefhebbers. Deze respondenten tonen voor acht van de negen stijlen de laagste score.

**Figuur 1** Latente klassen op basis van waardering voor de 9 beeldende kunststijlen



Samenvattend kunnen we stellen dat de modernen en de klassieken een min of meer tegengesteld smaakpatroon vertonen. De niet-liefhebbers vertonen de laagste niveaus van waardering, terwijl de veelzijdigen zoals gezegd over het algemeen de meeste waardering voor het getoonde kunnen opbrengen. Twee stijlen vormen echter een interessante afwijking van dit algemene patroon: impressionisme en negentiende-eeuwse landschapsschilderijen; niet toevallig de stijlen die het meest bekend zijn en mogelijk de minst esthetische respons uitlokken bij de respondenten omdat ze dicht in de buurt komen van wat mensen graag als decoratieve 'kunst' in hun woning hangen (zie Halle 1993). De impressionisten zijn relatief populair onder alle clusters, ook onder

de niet-liefhebbers. Wat betreft de landschappen maken de niet-liefhebbers een tweede uitzondering en geven zelfs een waardering die het moderne cluster overtreft. Het klassieke cluster behaalt hier haar hoogste score, terwijl de modernen onderaan bungelen. Deze scores zouden veelzeggend kunnen zijn. Misschien juist omdat de niet-liefhebbers en de klassieken, beiden laagopgeleid (zie verder), er zo dol op zijn, besluiten de modernen dat deze landschappen bezwaarlijk als interessant of passend bij hun eigen identiteit kunnen worden beschouwd. Smaak is immers in belangrijke mate een uitdrukking van wat of wie men níet wil zijn (Bryson 1997; Douglas 1996; Martin 2000).

### **Resultaten: sociaaldemografische achtergronden behorende bij de smaakpatronen**

De sociaaldemografische achtergrondkenmerken van de respondenten per cluster zijn te zien in tabel 1. De percentages in de eerste vier kolommen zijn beschrijvingen van de scores op de (categorieën van de) achtergrondkenmerken binnen elk cluster. De rechterkolommen, met de Wald- en bijbehorende p-waarde, geven weer of de onafhankelijke variabelen een effect hebben op de toewijzing van respondenten aan 'hun' cluster. Hierbij is gecontroleerd voor alle andere achtergrondkenmerken.

Vrouwen zijn met 57 procent oververtegenwoordigd onder de liefhebbers van moderne kunst. In dit cluster vinden we ook de jongste respondenten; slechts 9 procent is ouder dan 55 jaar. Maar liefst 75 procent van de modernen heeft ten minste hoger secundair onderwijs gevolgd, waarmee dit cluster hoogopgeleid is. De liefhebbers van moderne kunst zijn ook het vaakst student of verrichten betaalde arbeid, hetgeen niet verbaast gezien hun leeftijd. De modernen wonen minder vaak dan de veelzijdigen in een van de drie grote steden, maar wonen daar wel vaker dan de klassieken en de niet-liefhebbers. Het omgekeerde patroon zien we bij de kans om in een dorp te wonen. De modernen hebben relatief vaak cursussen in amateurkunst gevolgd; met 16,5 procent benaderen zij de actieve veelzijdigen. Inkomen, gezinssamenstelling en omvang van het sociale netwerk hebben geen onafhankelijk effect op de toewijzing aan een van de clusters, maar er zijn wel enkele opvallende verschillen aan te wijzen. De modernen hebben het vaakst inwonende kinderen en hun sociale netwerk is omvangrijker dan dat van de leden van de andere clusters.

Het cluster van de klassieken bestaat voor 50 procent uit vrouwen. De leden van cluster zijn duidelijk het oudst en het laagst opgeleid, aangezien maar liefst 42 procent ten hoogste de lagere school heeft afgerond. Zij zijn ook het vaakst gepensioneerd. Vergeleken met de modernen wonen ze vaker in dorpen. Minder dan 5 procent van hen heeft ooit deelgenomen aan amateurkunstonderwijs. Ze vormen het vaakst een één- of tweepersoonshuishouden en hebben het kleinste sociale netwerk.



**Tabel 1** Sociaaldemografische achtergrondkenmerken per beeldende kunsten

	<i>appreciatiecluster</i>				Wald	p-waarde
	<i>modern</i>	<i>klassiek</i>	<i>niet-liefhebber</i>	<i>veelzijdig</i>		
<i>% vrouw</i>	56,9	49,9	49,6	41,4	32,8	0,000
<i>leeftijdscategorie (%)</i>					104,8	0,000
18-34	46,8	9,3	34,6	18,0		
35-54	43,8	29,4	43,3	36,9		
55-64	6,6	22,2	8,7	19,7		
65+	2,8	39,0	13,4	25,5		
<i>opleidingsniveau (%)</i>					158,1	0,000
geen / lager onderwijs	6,3	42,3	28,9	16,1		
middenschool	23,1	27,5	42,2	21,9		
hoger secundair onderwijs	33,1	19,8	21,1	23,4		
hogeschool	27,2	8,4	7,7	22,8		
universiteit	10,3	1,9	0,1	15,8		
<i>inkomen</i>	4,6	4,3	4,2	4,5	2,8	0,420
<i>sociaaleconomische positie (%)</i>					26,9	0,001
werk	75,3	32,8	58,5	51,0		
student	9,3	1,2	2,3	4,0		
gepensioneerd	6,0	45,4	14,8	31,6		
anders	9,4	20,6	24,4	13,5		
<i>woonplaats (%)</i>					21,7	0,001
grote stad	16,5	15,7	10,4	20,7		
middelgrote stad	33,6	32,1	34,6	37,9		
dorp	49,9	52,2	55,0	41,3		
<i>huishoudelijke samenstelling (%)</i>						
inwonend bij ouders	17,4	3,7	11,6	8,6	16,5	0,170
alleenstaand	7,6	17,4	11,3	16,7		
kinderen, jongste kind onder 10	32,4	9,5	25,4	16,5		
kinderen, jongste kind boven 10	21,3	19,0	21,3	23,2		
partner, geen kinderen	21,3	50,4	30,4	35,1		
<i>omvang social netwerk (%)</i>					11,7	0,069
groot (10+)	34,1	24,5	27,1	24,2		
middelmatig (5-9)	44,3	36,1	41,6	44,3		
klein (0-4)	21,6	39,5	31,3	31,5		
<i>amateurkunstopleiding (%)</i>	16,5	4,3	2,7	18,8	41,1	0,000

Het cluster van de niet-liefhebbers kent ook een evenwichtige sekseverhouding. Zij vormen het op één na jongste cluster, met slechts 22 procent 55-plusers. Ze zijn oververtegenwoordigd onder de groep met lager secundair onderwijs, terwijl minder dan 8 procent ten minste hoger secundair onderwijs heeft gevolgd. Ze verrichten het vaakst betaald werk (58 procent) of vallen

onder de categorie ‘anders’, hetgeen veelal betekent dat het gaat om werklozen of huisvrouwen. De niet-liefhebbers wonen het vaakst in dorpen en het minst in grote steden. Slechts 3 procent van hen heeft zich ooit gewaagd aan cursussen voor amateurkunst.

Het cluster dat zowel moderne als klassieke stijlen waardeert, bestaat voor 59 procent uit mannen. Deze veelzijdigen vertonen de meest gelijkmatige leeftijdsverdeling en zijn daarmee het oudste cluster na de klassieken. Ze hebben het vaakst een hogere opleiding, maar verder zijn ze ook tamelijk gelijk over de verschillende onderwijscategorieën verdeeld. In termen van hun hoofdactiviteit bevinden ze zich eveneens tussen de klassieken en de andere twee clusters vanwege hun relatief lage proportie werkenden en hun grote aantal gepensioneerden. Degenen die tot dit cluster gerekend worden, wonen het vaakst in een grote stad en hebben het vaakst amateurkunstlessen genoten.

## Resultaten: culturele leefstijlen van de clusterleden

Om de waardering voor beeldende kunst te relateren aan meer algemene smaakpatronen, inclusief indicatoren voor de breedte van het culturele repertoire, hebben we een aantal aanvullende leefstijlindicatoren in onze modellen opgenomen. Elk van deze indicatoren werd afzonderlijk als actieve covariaat toegevoegd aan de LCA-modellen, hetgeen ons in staat stelde na te gaan of verschillen tussen de clusters, gecontroleerd voor de achtergrondkenmerken, significant waren. De resultaten zijn weergegeven in tabel 2. De leefstijlindicatoren bestaan uit twaalf factorscores en vijf handmatig geconstrueerde variabelen waarmee culturele activiteiten en vormen van uitgaansgedrag op verschillende manieren zijn samengevoegd. De factorscores zijn gebruikt teneinde onze selectie voldoende omvattend te maken zonder daarvoor heel veel variabelen nodig te hebben. Hun betekenissen worden toegelicht in de voetnoten bij tabel 2.

**Tabel 2** Gemiddelde scores op bijkomende leefstijlindicatoren per beeldendekunstenappreciatiecluster

	<i>modern</i>	<i>klassiek</i>	<i>niet-liefhebber</i>	<i>veelzijdig</i>	<i>Wald</i>	<i>p-value</i>
luisteren naar klassieke muziek <sup>a</sup>	-0,098	-0,023	-0,512	0,724	143,598	0,000
luisteren naar populaire muziek <sup>b</sup>	0,458	-0,484	0,000	0,103	44,342	0,000
luisteren naar volkse muziek <sup>c</sup>	-0,241	0,216	0,013	0,009	5,458	0,140
bioscoopbezoek <sup>d</sup>	0,185	-0,215	-0,144	0,167	13,243	0,004
legitieme podiumkunsten <sup>e</sup>	0,085	-0,115	-0,186	0,244	22,861	0,000
populaire podiumkunsten <sup>f</sup>	0,022	-0,048	-0,124	0,168	10,344	0,016
volkse podiumkunsten <sup>g</sup>	0,068	-0,041	-0,079	0,036	3,589	0,310
erfgoedmusea <sup>h</sup>	-0,017	-0,106	-0,241	0,550	46,436	0,000
kunstgalerijen en -musea <sup>i</sup>	0,039	-0,162	-0,243	0,449	47,688	0,000

	<i>modern</i>	<i>klassiek</i>	<i>niet-liefhebber</i>	<i>veelzijdig</i>	<i>Wald</i>	<i>p-value</i>
uitgaan: (dans) feesten <sup>j</sup>	0,262	-0,251	0,105	-0,210	17,969	0,000
uitgaan: eten en shoppen <sup>k</sup>	0,308	-0,237	-0,174	0,142	18,551	0,000
uitgaan: daguitstapjes <sup>l</sup>	0,204	-0,128	0,103	-0,140	2,945	0,400
muzikale smaakbreedte <sup>m</sup>	5,853	4,679	4,262	6,978	107,722	0,000
# legitieme items <sup>n</sup>	1,572	1,260	0,620	2,537	145,146	0,000
# populaire items <sup>o</sup>	3,566	2,213	2,833	3,097	26,054	0,000
grensoverschrijding <sup>p</sup>	1,536	1,135	0,600	2,374	140,463	0,000
omnivoriteit <sup>q</sup>	8,216	5,192	5,694	8,123	98,627	0,000

*Items a tot l zijn factorscores met de volgende betekenissen:*

- a Hoe vaak heeft u in de afgelopen maand geluisterd naar 1) klassiek stukken 2) opera 3) barokmuziek 4) operette 5) hedendaagse klassieke muziek?
- b Hoe vaak heeft u in de afgelopen maand geluisterd naar 1) pop/rock 2) dance 3) wereldmuziek 4) jazz/blues/soul/funk?
- c Hoe vaak heeft u in de afgelopen maand geluisterd naar 1) populaire Vlaamse muziek 2) brassband 3) folk muziek 4) chansons?
- d Hoe vaak heeft u in de afgelopen zes maanden een bezoek gebracht aan 1) een groot bioscoopcomplex met het nieuwe blockbusterfilmaanbod 2) een kleinere bioscoop met het nieuwe filmaanbod 3) een kleinere bioscoop met het alternatieve films 4) een filmmuseum of filmclub?
- e Hoe vaak heeft u in de afgelopen zes maanden het volgende bijgewoond: 1) een hedendaagse dansvoorstelling 2) een toneelstuk 3) een balletvoorstelling?
- f Hoe vaak heeft u in de afgelopen zes maanden het volgende bijgewoond: 1) een musical 2) een show of revue?
- g Hoe vaak heeft u in de afgelopen zes maanden het volgende bijgewoond: 1) een volks- of etnische dansvoorstelling 2) een circusvoorstelling?
- h Hoe vaak heeft u in de afgelopen zes maanden een bezoek gebracht aan 1) een (lokaal) geschiedenis- of archeologiemuseum 2) een (natuur-)wetenschappelijk of technologiemuseum 3) een museum voor klassieke kunsten 4) een museum voor toegepaste kunsten?
- i Hoe vaak heeft u in de afgelopen zes maanden een bezoek gebracht aan 1) een kunstgalerie 2) een museum voor hedendaagse kunst 3) een kunst- of antiekwinkel of antiekmarkt?
- j Hoe vaak heeft u in de afgelopen zes maanden een bezoek gebracht aan 1) een discotheek, dansfeest of houseparty 2) een privéfeest?
- k Hoe vaak bent u in de afgelopen zes maanden 1) op restaurant geweest 2) op café geweest 3) gaan shoppen voor het plezier?
- l Hoe vaak heeft u in de afgelopen zes maanden een bezoek gebracht aan 1) een dieren- of pretpark 2) een kermis?

*Items m tot q werden als volgt geconstrueerd:*

m Dit is het aantal muzikale genres dat men tenminste een enkele keer heeft beluisterd in de voorbije maand. De totale lijst bestond uit de dertien genres die worden genoemd onder items a, b en c.

n Aan hoeveel van volgende items nam de respondent deel tijdens de aangewezen periode: gaan naar 1) alternatieve cinema 2) balletvoorstelling 3) hedendaagse dansvoorstelling 4) toneelvoering, en luisteren naar 5) barokmuziek 6) klassieke muziek 7) hedendaagse klassieke muziek 8) opera.

o Aan hoeveel van volgende items nam de respondent deel tijdens de aangewezen periode: gaan naar 1) een groot bioscoopcomplex met het nieuwe blockbusterfilmaanbod 2) circus 3) musical 4) show of revue, en luisteren naar 5) pop- en rockmuziek 6) dance muziek 7) populaire Vlaamse muziek 8) jazz/blues/soul/funk.

p Op basis van het aantal legitieme en populaire items, werd berekend hoeveel paren konden gevormd worden binnen het smaakpatroon van een persoon. Dit aantal legitiem-populaircombinaties geeft de neiging van de respondent weer om de 'grens te overschrijden' tussen high- en lowbrow. Deze maat is gelijk aan de laagste van de scores op de twee vorige vragen.

q Dit is de som van het aantal legitieme items en het aantal populaire items.

Het beluisteren van klassieke muziek is veruit het populairst onder de veelzijdigen, en zeer weinig geliefd bij de jongere, minder stedelijke niet-liefhebbers. Populaire muziek wordt het meest beluisterd door de moderneren en het minst door de klassieken. Het omgekeerde patroon werd gevonden voor volkse muziek, hoewel gecontroleerde clusterverschillen in de voorkeur voor deze muziek niet significant zijn. Naar de film gaan in een filmhuis of bioscoop is even populair onder de moderneren als onder de veelzijdigen en minder onder de lager opgeleide klassieken en de niet-liefhebbers. Legitieme podiumkunsten (hedendaagse en klassieke dans, toneel) spreken de veelzijdigen het meest aan, terwijl populaire (musical, revue/show) of volkse (volksdans, etnische dans, circus) podiumkunsten geen verschillen tussen de clusters laten zien. Musea (zowel kunst als [ander] erfgoed) en kunstgaleries worden ook graag door de veelzijdigen bezocht, op grote afstand gevolgd door de moderneren. De drie groepen van activiteiten die tot het uitgaansgedrag behoren (feesten, shoppen/culinair en dagtochtjes), zijn allemaal populairder onder de moderneren, met twee negatieve scores voor de veelzijdigen (hoewel de gecontroleerde verschillen voor dagtochtjes niet significant zijn).

De veelzijdigen lijken dus over het algemeen het meest actief, terwijl de moderneren een voorkeur voor de meer populaire culturele activiteiten en uitgaan aan de dag leggen. De klassieken en niet-liefhebbers laten een weinig culturele leefstijl zien. Dit wordt tevens duidelijk op grond van de laatste vijf indicatoren in tabel 2. Wanneer de vier clusters worden vergeleken qua breedte van hun muzikale smaak, zien we dat de veelzijdigen met zo'n zeven genres in dit opzicht het meest omnivoor zijn. Zij worden gevolgd door de moderneren (5,85), daarna door de klassieken (4,68) en ten slotte door de niet-liefhebbers (4,26). De veelzijdigen danken deze hoge score vooral aan hun klassieke muziekvoorkeur (zie items a, b en c). Het gemiddelde aantal legitieme activiteiten dat men ondernam, bedroeg 2,54 voor de veelzijdigen, 1,57 voor de moderneren, 1,26 voor de klassieken en slechts 0,62 voor de niet-liefhebbers. Dit maakt de veelzijdigen meer highbrow dan zowel de klassieken als de moderneren. De moderneren namen daarentegen het meest deel aan de populaire activiteiten (gemiddelde score van 3,57), met de veelzijdigen op de tweede plaats (3,10), gevolgd door de niet-liefhebbers (2,83) en de klassieken (2,21).

De maat voor grensoverschrijding is geconstrueerd door het aantal legitiem-populairparen in iemands culturele leefpatroon op te tellen. Een respondent die bijvoorbeeld aan drie legitieme activiteiten had deelgenomen en aan vier populaire, scoorde waarde 3 op 'grensoverschrijding', aangezien er

maximaal drie paren van een legitieme en een populaire activiteit gemaakt konden worden. Deze maat geeft daarmee zowel de hoeveelheid als de diversiteit van ondernomen activiteiten weer. Ook op deze maat voor grensoverschrijding hebben de veelzijdigen de hoogste score, waarschijnlijk vanwege hun hoge score op het aantal legitieme activiteiten. Omdat het gemiddeld aantal populaire activiteiten die men heeft ondernomen hoger ligt dan het gemiddeld aantal legitieme activiteiten, leidt een hoger aantal legitieme activiteiten sneller tot een hogere waarde voor grensoverschrijding dan een hoger aantal populaire activiteiten. Die laatste hebben immers minder kans aan een gelijk aantal legitieme activiteiten gepaard te kunnen worden. Wanneer we ten slotte alle activiteiten eenvoudig optellen zonder acht te slaan op hun status als populair of legitiem, krijgen we een maat die we omnivoriteit noemen, maar dan in de zin zoals gebruikt door Peterson en Rossman (2008). Op deze meest eenvoudige omnivoriteitsmaat (hoeveel verschillende culturele activiteiten onderneemt men?) scoren de modernen net iets hoger dan de veelzijdigen, hoewel het verschil marginaal is. Wel zien we, wederom, een duidelijk verschil tussen de twee actieve clusters enerzijds en de klassieken en niet-liefhebbers anderzijds.

De vraag welk van deze clusters van beeldendekunstliefhebbers nu het meest omnivore gedrag vertoont, is niet eenduidig te beantwoorden. Gegeven dat de clusters zijn samengesteld op basis van legitieme culturele voorkeuren, is het duidelijk dat de modernen deze voorkeur het meest combineren met populaire- en uitgaansactiviteiten. Ze ondernemen in totaal ongeveer evenveel activiteiten als de veelzijdigen, maar zijn zeker actiever op het terrein van de populaire cultuur. Ze lijken daarmee vooralsnog het meest op de omnivoren die een passing knowledge van (legitieme) cultuur hebben. Hun waardering voor de artistieke stijlen die zij te zien kregen was nooit heel erg groot, dus zij zijn zeker geen enorme kunstliefhebbers. Ze geven bovendien weinig om de klassieke stijlen, hetgeen hun interesse in beeldende kunst eenzijdig maakt, zo niet oppervlakkig. Zij passen ogenschijnlijk mooi in Halle's (1993) karakterisering van het publiek voor abstracte kunst, dat niet over buitengewoon veel cultureel kapitaal beschikt noch opvallend geneigd is om de wereld door een esthetische bril te bezien, hoewel het toch beweert van moderne kunst te houden. Een moderne smaak en een actief uitgaanspatroon passen bij zijn jonge leeftijd in combinatie met een hoge opleiding en een groot sociaal netwerk.

De veelzijdigen kwamen uit de bus als degenen met de hoogste score op onze indicatoren voor muzikale smaakbreedte en grensoverschrijding, die zij met name danken aan hun grote affiniteit met legitieme culturele activiteiten als klassieke muziek, theater, dans en – uiteraard – musea. Ze voelen zich niet bijzonder aangetrokken door populaire cultuur, hoewel ze zeker niet vies zijn van restaurants, cafés en film. We moeten daar wel bij aantekenen dat het hier eerder uitgaansgedrag dan cultuur betreft en dat de status van deze activiteiten ongewis is, omdat horecagelegenheden velerlei gedaanten kunnen

aannemen en omdat onder film zowel het aanbod van de grote bioscopen als dat van de filmhuizen wordt gerekend. Dit cluster lijkt Olliviers (2008) humanistische vorm van openheid te belichamen, gedreven om een breed scala aan culturele ervaringen op te doen die serieus worden genomen, blijkens de intensiteit waarmee ze worden ondernomen en de kennis en vaardigheden die men in huis heeft en al doende verder ontwikkelt. Een profiel, kortom, dat past bij de wat oudere bewoners van de grote stad die niet meer gebonden zijn door dagelijkse zorg voor (jonge) kinderen (zie tabel 1).

## Conclusies en discussie

Onze analyses hebben laten zien dat er minstens twee manieren zijn waarop een omnivore smaak zich kan manifesteren. Bij het bespreken van de bevindingen moeten we daar rekening mee houden. Zo wordt onze derde hypothese (omnivoriteit vergroot het aantal legitieme beeldendekunststijlen dat iemand waardeert) bevestigd wanneer we het veelzijdige cluster als 'de' omnivoren beschouwen. Zij scoren het hoogst op de variabelen muzikale smaakbreedte en grensoverschrijding en vormen het enige cluster dat duidelijk zowel klassieke als moderne kunstwerken hoog waardeert. Maar er is ook wat voor te zeggen om het moderne cluster een meer omnivore smaak toe te dichten. Onze eerste hypothese (Omnivoriteit beperkt het aantal legitieme beeldende-kunststijlen dat iemand waardeert) zou bevestigd worden als we de moderneren als 'de' omnivoren beschouwen. Mensen binnen dit cluster kunnen beschouwd worden als omnivoren van het *passing-knowledge*-type. Ze hebben waardering voor moderne kunst, hoewel ze daarover niet vreselijk enthousiast zijn. Die waardering combineren ze met veel populaire cultuurdeelname, uitgaansgedrag en de hoogste score op onze (niet-muzikale) omnivoreitsmaat. Wanneer we over culturele omnivoren spreken, hebben we het dus over twee verschillen types: ten eerste het hoogculturele *multiple expert*-type, ofwel de veelzijdigen, ten tweede het populaire of *passing-knowledge*-type, ofwel de moderneren.

De veelzijdigen overschrijden een horizontale grens, omdat zij geïnteresseerd zijn in een breed scala aan beeldendekunststijlen, variërend van barokportretten tot abstract expressionisme. Het bekijken van zowel moderne als klassieke kunstwerken zal voor hen vermoedelijk niet aanvoelen als het overschrijden van een grens. Deze zijn tenslotte beide gecanoniseerde beeldende kunst en kunst is belangrijk voor de veelzijdigen. Zij tonen dus veel waardering voor de meeste stijlen die hun zijn voorgelegd. Wat hun overige bezigheden betreft, tonen onze resultaten dat de veelzijdigen het vaakst deelnemen aan die activiteiten die de meest ambigue status hebben (films, horecabezoek). Hoewel ze wat betreft de deelname aan populaire activiteiten op de tweede plaats komen (3,097), ligt deze dichterbij die van de niet-liefhebbers

(2,833) dan bij die van de modernen (3,566). De kans om deze mensen op een dansfeest of in een pretpark tegen het lijf te lopen, is zeer gering.

Waar de veelzijdigen highbrow cultuur benadrukken, tonen de moderneren meer affiniteit met populaire cultuur. Ze appreciëren maar een beperkt deel van de kaarten met kunst die hun werden voorgelegd. Voor dit type omnivoren zou inderdaad kunnen gelden dat de breedte van hun smaak (in de zin van het overschrijden van verticale grenzen) ten koste gaat van de range van legitieme werken die zij waarderen, zoals we stelden in hypothese 1. Het veelzijdige cluster maakt echter duidelijk dat meer van het één niet automatisch leidt tot minder van het ander. We laten het daarom liever bij de constatering dat de moderneren toch meer van populaire dan van hoge cultuur houden. Daarmee is de relatie tussen horizontale en verticale grensoverschrijding niet zonder meer positief of negatief: het ligt er maar net aan welk type omnivoor smaakpatroon men in beschouwing neemt.

In *Distinction* beschrijft Bourdieu (1984: 16) de legitieme smaak als 'the taste for legitimate works, here represented by (...) in painting, Breughel or Goya, which the most self-assured aesthetes can combine with the most legitimate of the arts that are still in the process of legitimation – cinema, jazz, or even song'. Het zijn juist 'de meest zelfverzekerde estheten', dus degenen met veel cultureel kapitaal, die zich uitstapjes naar (nog) niet-legitieme cultuurvormen kunnen veroorloven. Toch gaat het bij Bourdieu meer om opkomende kunstvormen dan zonder meer om producten van een populaire of massacultuur. Onze veelzijdigen passen daarom in dit plaatje: highbrow met een vleugje cinema en nu en dan een etentje of een musical. Bourdieu rekent Renoir op diezelfde pagina tot de voorbeelden van de *middlebrow* smaak, overeenkomstig de populariteit van de (post-)impressionisten in onze analyse. Renoir betuigt als kleurrijke impressionist op lieflijke wijze zijn genegenheid voor de (menselijke) natuur, daar waar Goya veeleer kritisch en duister is. Renoir wordt daarom op pagina 20 tegenover Goya geplaatst, en ook tegenover elke vorm van abstractie. Hoewel deze grens tussen modern en klassiek in onze analyse wel degelijk van belang bleek, en de klassieken en de moderneren zich vrijwel uitsluitend tot één kant van die grens beperkten, werd zij toch overschreden. Die overschrijding kwam op het conto van de meest verknochte kunstliefhebbers, degenen wier esthetische blik het gulzigst en, in zekere zin, het ruimhartigst is (maar zoals gezegd: er zijn grenzen). Het zijn de leden van deze groep die over het meeste cultureel kapitaal beschikken als we kijken naar hun culturele voorkeur en naar hun opleiding die, zeker gezien hun leeftijd, hoog is.<sup>12</sup> Hun vorm van omnivoor gedrag past binnen het plaatje van Bourdieus culturele elite.

Als bepaalde omnivoren inderdaad een eerder beperkte smaak hebben binnen de legitieme beeldende kunst, hebben zij duidelijk meer waardering voor moderne kunst dan voor klassieke werken. Dit ontkracht hypothese 2a en bevestigt hypothese 2b. Voor de moderneren lijkt kunst eerder aan te sluiten

bij hun eigentijdse leefstijl of identiteit dan dat hun voorkeur voor abstractie getuigt van een grote dosis relevant cultureel kapitaal. De relatie tussen kunst waarderen en kunst begrijpen is geenszins eenduidig. De leden van het moderne cluster tonen in elk geval aan dat men geen ingewijde hoeft te zijn om appreciatie aan de dag te leggen voor werken die volgens deskundigen uiterst complex en gelaagd zijn. De moderneren lijken op zoek te zijn naar kunst die in hun ogen origineel of vernieuwend is en zeker niet ouderwets of saai. Dit kan te maken hebben met hun enthousiasme voor meer populaire cultuur. Deze is immers ook niet gericht op ernstig of traditioneel vakmanschap, maar legt juist de nadruk op spontaniteit, (*corporate*) rebellie en uiterlijkheden. De moderneren lijken op wat Campbell (2005) omschrijft als onverzadigbare consumenten, voortdurend op zoek naar iets nieuws, voortgedreven door het plezier dat ze daarvan verwachten. Vanuit dat licht bezien is een Dali waarschijnlijk 'leuker' dan een Caravaggio, sluit Mondriaan beter aan bij de beeldtaal van modern design dan Van Eyck, en lijkt Duchamp de kunstwereld net zo opgeblazen te vinden als menig popliefhebber. Om moderne kunstwerken te waarderen, hoeft je er inderdaad niet helemaal weg van te zijn, noch een grote interesse te koesteren voor de achterliggende ideeën. Hoewel de waarderingsscores van de moderneren zelfs voor de meer recente werken niet ontzettend hoog liggen (gemiddeld 4 op een schaal van 1 tot 7), onderscheiden zij zich duidelijk van de klassieken en niet-liefhebbers, die er helemaal niets van moeten hebben.

Het is misschien niet vreemd dat de moderneren, op hun manier, van moderne kunst kunnen genieten. Maar dat geeft nog geen volledig antwoord op de vraag wat ze dan tegen klassieke kunst hebben. Dit natuurgetrouwe werk is op het eerste gezicht eenvoudiger te begrijpen en het vakmanschap straalt er vaak onmiddellijk vanaf. Toch willen de moderneren er niets van weten. Ze waarderen de negentiende-eeuwse landschappen zelfs lager dan de niet-liefhebbers. Zoals reeds vermeld, zou het kunnen zijn dat deze specifieke stijl als louter decoratief en weinig interessant wordt gezien. Dat lijkt echter geen groot bezwaar voor de moderneren, die de oudere klassieke werken zelfs nog lager waarderen dan de landschappen. Mogelijk willen zij zich alleen inlaten met kunst die past bij hun (gewenste) sociale positie of identiteit. Omdat de niet-liefhebbers een lagere sociaaleconomische positie innemen, zouden we met Bourdieu kunnen denken dat dit het cluster is waarvan de moderneren zich met name wensen te distantiëren. Tegelijk distantiëren de moderneren zich van het evenzeer laagopgeleide en bovendien oude cluster van de klassieken door klassieke kunst niet te waarderen. Het niet waarderen van klassieke kunst zou dus een kwestie van sociale profilering kunnen zijn, eerder dan van een gebrek aan cultureel kapitaal of kennis. Het afwijzen van bepaalde stijlen is bij zo'n profilering minstens zo belangrijk als het omarmen van andere. Douglas (1996: 81) beweert zelfs dat 'consumption behaviour is continuously and pervasively inspired by cultural hostility'. Het belijden van een voorkeur



voor moderne kunst in plaats van klassiek werk is daarom een keuze voor de ene cultuur en tegen de andere. Moderne kunst wordt juist gezien als zowel ingewikkeld als progressief en past dus bij intelligente, ruimdenkende mensen. Moderne kunst biedt iets nieuws en origineels, maakt onderdeel uit van een zoektocht naar nieuwe vormen en sensaties (Bell 1976: 33). Tegelijk is moderne kunst dermate ambigu dat ze zich prima laat beschrijven in een relativistisch, subjectief discours dat moeilijk kan worden doorgeprikt, tenzij men zijn toevlucht neemt tot schijnbaar ouderwetse, reactionaire of absolutistische standpunten. Vandaar dat het overschrijden van verticale culturele grenzen beter samengaat met een voorkeur voor moderne dan voor klassieke kunst. Horizontale grensoverschrijding binnen de beeldende kunst impliceert het waarderen van klassieke kunstvormen die niet lijken te passen bij de voorkeuren van jongere generaties hoogopgeleiden. Met Schulze (1992) zien we dat zij contemplatie of de ervaring van schoonheid graag combineren met spontaniteit en originaliteit. In moderne kunst vinden de jongere omnivoren deze combinatie. In klassieke kunst hebben ernst en traditie vermoedelijk te veel de overhand.

Terwijl de veelzijdigen in veel opzichten lijken op Bourdieus culturele elite, delen de modernen meer eigenschappen met Bourdieus nieuwe *petite bourgeoisie*. Net als bij de laatste categorie gaat het vaker om vrouwen (Bourdieu 1984: 361) en jongeren. Eerder uitten we reeds het vermoeden dat de modernen klassieke kunst mijden vanuit een sociale onderscheidingsdrang, om zich te distantiëren van ouderen en lager opgeleiden. Bovendien leek hun voorkeur voor moderne kunst niet al te diep te gaan en ook niet gekoppeld te zijn aan het frequent bezoeken van galeriers of musea. Bourdieu beticht zijn nieuwe *petite bourgeoisie* eveneens van 'cultural bluff'. Hoewel deze personen ook in *Distinction* aangeven dol te zijn op schilders als Kandinsky, Dali of Braque, ontwaart Bourdieu (p. 362) een flinke kloof tussen deze geuite voorkeuren voor highbrow kunst en de lage frequentie waarmee met name musea worden bezocht. Degenen die Bourdieu rekent tot de 'rising fractions of the new occupations' vertonen met hun kunstzinnige voorkeur volgens Bourdieu niet meer dan 'an empty intention of distinction' (p. 362). Onze modernen passen aardig in dit plaatje. Zonder meteen te willen beweren dat hun voorkeur voor schilders als Pollock, Rothko of Mondriaan niets is dan opschepperij, een eigentijdse vorm van wat Bourdieu *cultural goodwill* noemt of een voorkeur voor hippe decoratie, maakt tabel 2 duidelijk dat zij veel meer gecharmeerd zijn van popmuziek, feestjes en shoppen dan van legitieme kunst. Steiner (1997: 77) formuleert het mooi: 'de doorsnee museumbezoeker (...) neemt deel aan een ritueel van ontmoeting en respons dat, na de periode van secundair en tertiair onderwijs waarin deze ontmoeting wellicht haar culturele en sociale functies gekregen heeft, minder met betrokkenheid dan met gepastheid te maken heeft.' Sommige dingen hoor je nu eenmaal mooi of interessant te vinden als hoogopgeleide jongere.

Wat we hebben gevonden, bevestigt dus in veel opzichten wat eerder door zowel Bourdieu als Peterson is beweerd. De culturele omnivoor kent inderdaad varianten, zoals recentelijk vaker is aangetoond (Coulangeon 2003; Ollivier 2008; Sonnett 2004; Roose 2008; Van Eijck en Lievens 2008). De brede culturele smaak manifesteert zich in ons onderzoek op twee manieren. Enerzijds onderscheiden we de ware culturele veelvraat (veelzijdigen), die werkelijk betrokken is en actief participeert, maar de meeste populaire cultuur links laat liggen. Anderzijds zien we de culturele flaneur (modernen), die een specifiek eigentijds waarderingspatroon laat zien dat nauwelijks gevoed wordt door daadwerkelijke participatie in legitieme cultuur. Deze twee groepen verschillen naar verwachting ook sterk in de betekenis die cultuur voor hen heeft en in de rol die statusmotieven, informatieverwerkingscapaciteit en sociale netwerken spelen bij de bepaling van hun smaak- en participatiepatronen. De veelzijdigen zijn de zelfverzekerde estheten van Bourdieu; highbrow liefhebbers die zich niet te goed voelen om de meest interessante krenten uit de minder legitieme pap mee te pikken. Over hen zouden we ons kunnen verheugen, omdat hun smaakpatroon duidt op het verdwijnen van culturele keurslijven die de highbrow liefhebber tot voor kort het zicht op allerlei onvermoede schoonheid benamen. De modernen lijken meer op het passing-knowledge-type van Peterson. Zij passen daarom eerder bij de meer pessimistische interpretatie van omnivoriteit als teken van het verval van legitieme cultuurvormen of zelfs decivilisatie (Bellavance 2008), aangezien dit cluster vooral met de mond een voorkeur belijdt voor stijlen die een eigentijdse, eigenwijze of geraffineerde identiteit moeten benadrukken. Onze typen vinden daarmee duidelijk aansluiting bij de bestaande literatuur en maken duidelijk dat we, eerder dan de ene conceptie van de culturele omnivoor te verkiezen boven de andere, de verschillende soorten omnivoren nader moeten bestuderen om ons inzicht in culturele smaken en hoe deze veranderen verder te verdiepen.

## Noten

1 De auteurs danken Narasimhan Anand, Laura Braden en de deelnemers aan het seminar Kunst, Cultuur en Media van de Erasmus Universiteit Rotterdam voor hun commentaar op eerdere versies van dit artikel, en Jeroen Vermunt voor zijn toelichting bij het gebruik van Latent Gold.

2 Het is maar de vraag of dit soort overtuigingen inderdaad ten grondslag ligt aan het culturele gedrag van mensen, of dat hun diverse culturele gedrag – dat door talloze min of meer banale factoren wordt beïnvloed – achteraf wordt gelegitimeerd door hooggestemde begrippen als openheid en tolerantie (zie Lahire 2008).

3 Hoewel we de resultaten van deze studie vertrouwen, hechten we weinig waarde aan de evolutionaire theoretische verklaring die deze auteurs hanteren.

4 We zullen hier in het algemeen van beeldende kunst spreken. Hoewel acht van de negen voorgelegde stijlen schilderkunst betreffen, worden in één geval (hedendaagse conceptuele kunst en dadaïsme) objecten en een installatie in plaats van schilderijen getoond.

5 Letterlijk stelde de interviewer de volgende vraag: 'Ik zal nu een aantal kaarten met verschillende soorten kunstwerken voorleggen. Ik ga u telkens twee vragen stellen. De eerste vraag is in welke mate u dit soort kunstwerken wel of niet graag ziet. Het gaat om de stijl en niet om de specifiek afgebeelde kunstwerken. De tweede vraag is of u al of niet geïnteresseerd bent in dit soort kunstwerken. Met geïnteresseerd zijn bedoel ik dat u er informatie over zou willen verzamelen of een museum of tentoonstelling erover zou willen bezoeken' (Lievens et al. 2006: 119).

6 Dat reproducties op kaarten werden gebruikt in plaats van de originele werken heeft hoogstwaarschijnlijk enig effect op de reacties. Locher, Smith en Smith (2001) vinden dat facsimile's weliswaar gelijkaardige reacties uitlokken als originelen op bepaalde evaluatieve maten, maar dat er zich soms verschillen voordoen waar het 'hedonistische maten' betreft. In bepaalde gevallen worden originelen interessanter en aangener gevonden. Deze verschillen blijken echter geen verband te houden met het niveau van training in beeldende kunst. Volgens ons is het gebruik van facsimile's dan ook geen onoverkomelijk probleem. Zolang evaluaties van facsimile's en originelen niet door elkaar worden gebruikt, zullen de resultaten immers vergelijkbaar blijven over sociale groepen heen.

7 Deze categorisering lijkt intern homogene en extern heterogene groepen op te leveren, maar we kunnen dit niet formeel toetsen omdat de werken niet afzonderlijk besproken werden. We zijn ons ervan bewust dat de categorieën zeer gecanoniseerde beeldendekunststijlen bevatten. De meeste worden beschouwd als gevestigde waarden binnen het curriculum van de esthetica. Recentere kunststromingen zijn niet opgenomen. Dit zien we echter niet noodzakelijk als een nadeel. We zijn immers op zoek naar patronen binnen een veld van de legitieme cultuur. De voorgelegde stijlen genieten voldoende bekendheid om te mogen veronderstellen dat de respondenten de kans hebben gehad ze te leren kennen. Genres met lagere legitimiteit zijn veelal te obscuur, zelfs voor diegenen die over genoeg cultureel kapitaal beschikken om er uiteindelijk mee vertrouwd te raken.

8 Volgens de BIC- en CAIC-criteria.

9 De BIC-waarde voor de vierclusteroplossing bedraagt 68243,01 ( $p=1,00$ ), terwijl deze waarde voor het negenclustermodel 66857,88 bedraagt (met een verschil van 15 vrijheidsgraden is het verschil tussen deze twee modellen significant).

10 De term 'modern' waarmee we dit cluster karakteriseren, verwijst niet naar een specifieke kunsthistorische stijl of periode die we kennen als het modernisme en die begon aan het eind van de negentiende eeuw. Als aanduiding voor een van onze clusters staat 'modern' voor liefhebbers van de kunstvormen die zich ontwikkelden vanaf het einde van de negentiende eeuw tot in de jaren tachtig van de twintigste eeuw.

11 Een factoranalyse op de negen waarderingsvariabelen leverde twee factoren op, één voor meer moderne kunst (surrealisme, abstract expressionisme, hedendaags conceptueel, en abstracte kunst) en één voor meer klassiek kunst (impressionisme, Vlaamse primitieven, barokportretten, landschappen uit de negentiende eeuw, laatrenaissance en barok). Impressionisme was het enige item dat ook licht op de andere factor laadde (0,266) na varimaxrotatie, hetgeen laat zien dat impressionisme gewaardeerd kan worden vanuit zowel een klassiek als een modern perspectief. De landschappen uit de negentiende eeuw daarentegen waren het enige item met een negatieve lading op de andere factor (-0,312), hetgeen aantoont dat personen met een moderne smaak absoluut geen waardering voor dit soort schilderijen kunnen opbrengen.

12 Hoewel de veelzijdigen een stuk ouder zijn dan de moderneren, is het percentage clusterleden met ten minste hogeschool zelfs nog wat groter onder de veelzijdigen. Rekening houdend met het leeftijdsverschil betekent dit dat het veelzijdige cluster naar verhouding de meeste hoogopgeleiden telt en dus ook in die zin het meest kapitaalkrchtig is.

## Literatuur

- Baudrillard, J. (1998) *The consumer society: Myths and structures*. Londen: SAGE.
- Baumann, Z. (1998) *Work, consumerism and the new poor*. Buckingham: Open University Press.
- Beck, U. en E. Beck-Gernsheim (2002) *Individualization: Institutionalized individualism and its social and political consequences*. Londen: SAGE.
- Becker, G. (1965) A theory of the allocation of time. *The Economic Journal* 75, 493-517.
- Bell, D. (1976) *The cultural contradictions of capitalism*. New York: Basic Books.
- Bellavance, G. (2008) Where's high? Who's low? What's new? Classifications and stratification inside cultural 'repertoires'. *Poetics* 36, 189-216.
- Bourdieu, P. (1984) *Distinction: A social critique of the judgment of taste*. Londen: Routledge.
- Bryson, B. (1997) What about the univores? Musical dislikes and group-based identity construction among Americans with low levels of education. *Poetics* 25, 141-156.
- Burt, C. (1933) The psychology of art. In: C. Burt (red.) *How the mind works* (pp. ). Londen: Allen and Unwin, 267-310.
- Campbell, C. (2005 [1987]) *The romantic ethic and the spirit of modern consumerism*. York: Alcuin Academics.
- Child, I.L. (1965) Personality correlates of esthetic judgement in college students. *Journal of Personality* 33, 476-511.
- Coulangeon, P. (2003) La stratification sociale des goûts musicaux. *Revue française de Sociologie* 64, 3-33.
- Decraene, M., R. Laermans, P. Gielen en A. Vander Stichele (2007) De deelname aan de beeldende kunsten. In: R. Laermans (red.) *Cultuurkijker. Cultuurparticipatie in Meervoud: Empirische Bouwstenen voor een Genuanceerde Visie op de Cultuurdeelname in Vlaanderen* (pp. 116-139). Antwerpen: De Boeck.
- DiMaggio, P. (1987) Classification in art. *American Sociological Review* 52, 440-455.
- DiMaggio, P. (1991) Social structure, institutions, and cultural goods: The case of the United States. In: P. Bourdieu en J.S. Coleman (red.) *Social theory for a changing society*. Boulder: Westview Press, 133-155.
- Douglas, M. (1996) *Thought styles: Critical essays on good taste*. Londen: SAGE.
- Eijck, K. van (2000) Richard A. Peterson and the culture of consumption. *Poetics* 28, 207-224.
- Eijck, K. van (2001) Social differentiation in musical taste patterns. *Social Forces* 79, 1163-1185.
- Eijck, K. van, J. de Haan en W. Knulst (2002) Snobisme hoeft niet meer: De interesse voor hoge cultuur in een smaakdemocratie. *Mens en Maatschappij* 77, 153-177.
- Eijck, K. van en J. Lievens (2008) Cultural omnivorousness as a combination of highbrow, pop, and folk elements: The relation between taste patterns and attitudes concerning social integration. *Poetics* 36, 217-242.
- Eijck, K. van en R. van Oosterhout (2005) Het combineren van materiële en culturele consumptie: Vervagende grenzen of blijvende tegenstellingen? *Sociologie* 1, 442-462.
- Elchardus, M. en I. Glorieux (2002) *De symbolische samenleving*. Tiel: Lannoo.

- Erickson, B.H. (1996) Culture, class, and connections. *American Journal of Sociology* 102, 217-252.
- Eysenck, H.J. (1940) The general factor in aesthetic judgements. *British Journal of Psychology* 31, 91-102.
- Featherstone, M. (1991) *Consumer culture and postmodernism*. Londen: SAGE.
- Feist, G. en T. Brady (2004) Openness to experience, non-conformity, and the preference for abstract art. *Empirical Studies of the Arts* 22 (1) 77-89.
- Furnham, A. en M. Avison (1997) Personality and preference for surreal paintings. *Personality and Individual Differences* 23, 923-935.
- Furnham, A. en M. Bunyan (1988) Personality and art preferences. *European Journal of Personality* 2, 67-74.
- Furnham, A. en J. Walker (2001) Personality and judgements of abstract, pop art, and representational paintings. *European Journal of Personality* 15, 57-72.
- Gershuny, J. (2000) *Changing times: Work and leisure in postindustrial society*. Oxford: Oxford University Press.
- Goffman, E. (1951) Symbols of class status. *British Journal of Sociology* 2, 294-304.
- Halle, D. (1993) *Inside culture: Art and class in the American home*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hekkert, P. en P.C.W. van Wieringen (1996) The impact of level of expertise on the evaluation of original and altered versions of post-impressionistic paintings. *Acta Psychologica* 94, 117-131.
- Kraaykamp, G. (2002) Cumulative advantages and inequality in lifestyle: A Dutch description of distinction in taste. *The Netherlands' Journal of Social Sciences* 38, 121-143.
- Lahire, B. (2008) The individual and the mixing of genres: Cultural dissonance and self-distinction. *Poetics* 26, 166-188.
- Liebersohn, S. (2000) *A matter of taste: How names, fashions, and culture change*. New Haven: Yale University Press.
- Lievens, J., H. Waeghe en H. De Meulemeester (2006) *Cultuurkijker: Cultuurparticipatie gewikt en gewogen*. Antwerpen: De Boeck.
- Locher, P., J. Smith en L. Smith (2001) The influence of presentation format and viewer training in the visual arts on the perception of pictorial and aesthetic qualities of paintings. *Perception* 30 (4) 449-465.
- Lodziak, C. (2002) *The myth of consumerism*. Londen: Pluto Press.
- Mark, N. (1998) Birds of a feather sing together. *Social Forces* 77, 453-485.
- Martin, J.L. (2000) The relation of aggregate statistics on beliefs to culture and cognition. *Poetics* 28, 5-20.
- Ollivier, M. (2008) Humanist, populist, practical, and indifferent modes of openness to cultural diversity. *Poetics* 36, 120-147.
- Pakulski, J. en M. Waters (1996) *The death of class*. Londen: SAGE.
- Peterson, R.A. (1992) Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics* 21, 243-258.
- Peterson, R.A. (1997) The rise and fall of highbrow snobbery as a status marker. *Poetics* 25, 75-92.
- Peterson, R.A. (2005) Problems in comparative research: The example of omnivorousness. *Poetics* 33, 257-282.
- Peterson, R.A. en R. Kern (1996) Changing highbrow taste: From snob to omnivore. *American Sociological Review* 61, 900-907.
- Peterson, R.A. en G. Rossman (2008) Changing arts audiences: Capitalizing on omnivorousness. In: B. Ivey en S. Tepper (red.) *Engaging art: The next great transformation of America's cultural life*. New York: Routledge, 307-342.

- Peterson, R.A. en A. Simkus (1992) How musical tastes mark occupational status groups. In: M. Lamont en M. Fournier (red.) *Cultivating differences: Symbolic boundaries and the making of inequality*. Chicago: The University of Chicago Press, 152-186.
- Roose, H. (2008) Uit en thuis? Een verkennende analyse van publieke en private muziekconsumptie in Vlaanderen. *Tijdschrift voor Sociologie* 29, 424-451.
- Schulze, G. (1992) *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt: Campus.
- Sonnett, J. (2004) Musical boundaries: Intersections of form and content. *Poetics* 32, 247-264.
- Steiner, G. (1997) *Het verbroken contract*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Stichele, A. Vander (2008) *De culturele alleseter? Een kwantitatief en kwalitatief onderzoek naar 'culturele omnivoriteit' in Vlaanderen*. Leuven: K.U. Leuven, Faculteit Sociale Wetenschappen.
- Sullivan, O. en T. Katz-Gerro (2007) The omnivore thesis revisited: Voracious cultural consumers. *European Sociological Review* 23, 123-137.
- Vermunt, J.K. en J. Magidson (2000) *Latent GOLD user's guide*. Belmont: Statistical Innovations.
- Warde, A. (1997) *Consumption, food and taste: Culinary antinomies and commodity culture*. Londen: SAGE.
- Warde, A., D. Wright en M. Gayo-Cal (2007) Understanding cultural omnivorousness: Or, the myth of the cultural omnivore. *Cultural Sociology* 1, 143-164.