

Pascal Gielen

REFLECTIVITEIT, STRIJD EN HET KUNSTWERK IN PIERRE BOURDIEUS KUNSTSOCIOLOGIE

Enkele kanttekeningen vanuit empirische observaties

De Franse socioloog Pierre Bourdieu heeft een belangrijke stempel op de kunstsociologie gedrukt. In dit artikel plaatst Pascal Gielen vanuit empirische bevindingen enkele kanttekeningen bij de premissen die Bourdieus veldtheorie veronderstelt. De auteur eindigt met een pleidooi voor een meer symmetrische kunstsociologie die een beter evenwicht vindt tussen onderzoekers en onderzoekssubjecten, tussen empirie en theorie, en *last but not least*: tussen mensen en kunstwerken.

Het denken van de Franse cultuursocioloog Pierre Bourdieu heeft de laatste twintig jaar een onmiskenbare stempel op de kunstsociologie gedrukt. De veldtheorie getuigt dan ook van een bijzonder rijk vocabularium met scherpe concepten en een lucide globale visie. Deze hebben zowel het theoretische denken over kunst binnen en buiten de sociologie als het empirisch onderzoek in belangrijke mate beïnvloed. Dat gaat ook op voor onze onderzoekspraktijken van de laatste tien jaar omtrent theaterkritiek (Gielen 1994), hedendaagse dans (Gielen 1998; Gielen en Laermans 1998 en 2000) en beeldende kunst (Gielen 2003; Gielen en Laermans 2004). Voor de onderzoeken maakten we niet alleen dankbaar gebruik van Bourdieus inzichten, we stootten eveneens op enkele problemen. Empirische observaties spraken bepaalde inzichten van de socioloog tegen, een andere keer moesten we ze nuanceren. In het onderstaande relaas bundelen we de problemen die we tijdens onze empirische excursies vaststelden rond drie centrale thema's: Bourdieus opvatting over reflectiviteit, de strijd in het artistieke veld en het statuut van het kunstwerk. Om onze kritieken verder te onderbouwen worden ze indien mogelijk aangevuld en versterkt met theoretische inzichten en kritieken van andere wetenschappers. Met zo een kritische lezing pogen we ten slotte een opening te creëren voor een kunstsociologie na (en met) Bourdieu.

Laten we eerst echter even stilstaan bij de premissen die Bourdieu zelf over onze drie centrale thema's aanvoert. Wat de socioloog precies bedoelt met

'reflectiviteit' komt onder meer uitvoerig naar voren in het boek *Argumenten. Voor een reflexieve maatschappijwetenschap* (1992). Daaruit blijkt dat we de notie moeilijk kunnen begrijpen zonder een omweg via Bourdieus persoonsopvatting. Voor hem ligt het wezen van personen immers in de verinnerlijking en personificatie van de vereisten die in de structuur van een veld besloten liggen en in de positie die een actor dan in dat veld inneemt. Bourdieu stelt dat subjecten slechts 'schijnbare subjecten' zijn zolang ze zich niet van die sociale structuur bewust zijn. Het is dan in feite de sociale structuur die het 'werkelijk subject' is, aldus Bourdieu. Wat is nu reflectiviteit? Wanneer de actor zich bewust wordt van deze exterioriteit en van dat sociale in zichzelf. Volgens Bourdieu is het voor een actor binnen zijn eigen praxis echter nauwelijks mogelijk om zelf tot deze reflectiviteit te komen. Het is net de socioloog die dit 'sociale onbewuste' op tafel moet krijgen, via een socioanalyse kan hij ons bevrijden van dat onbewuste dat ons handelen stuurt en determineert (Wacquant 1992: 30-32). Een individu kan volgens Bourdieu dus wel degelijk reflectief zijn, maar het is haast de exclusieve taak van de sociologisch onderzoeker om hem of haar deze reflectiviteit bij te brengen. Hierna zal deze veronderstelling via empirische gegevens worden genuanceerd. Wordt de reflectie over sociale mechanismen en strategieën wellicht door veldactoren soms juist bewust aangemaakt? Dat zou betekenen dat Bourdieu het onbewuste te zeer beklemtoont.

Een tweede belangrijke premisse van de socioloog is die van een immer aanwezige machtsstrijd. De logica en dynamiek van haast ieder maatschappelijk veld (het academische (Bourdieu 1984), het politieke (Bourdieu 1989), het artistieke (Bourdieu 1977 en 1992), het journalistieke (Bourdieu 1998)) wordt omschreven als een arena van kapitaalstrijd. Velden zijn immers structureel homogeen, en de motor die interne machtsverschuivingen mogelijk maakt heet het gevecht voor kapitaal wat vervolgens kan ingezet worden om een centrale machtspositie te verwerven binnen de veldstructuur (Bourdieu 1989: 172-173). Bovendien zijn de strategieën die actoren hiervoor ontwerpen, veelal *onbewust*, meent Bourdieu. Of, zoals hijzelf stelt: actoren zijn 'onbewust medeplichtig' aan het functioneren van de sociale mechanismen (Bourdieu 1992: 40). In onderstaande zullen we ook deze basispremissie aan de hand van onze bevindingen in artistieke productievelden proberen bij te sturen. Zijn er ook praxis binnen een veld die niet kunnen worden verklaard aan de hand van machtsstrijd? En, als er dan toch wordt gestreden, gebeurt dat dan in bepaalde gevallen met welbewuste strategieën? Dat zou betekenen dat er ook hier meer reflectiviteit over het eigen handelingspatroon binnen een veld bestaat dan Bourdieu veronderstelt.

Ten slotte staan we stil bij het statuut van het kunstwerk zelf in de kunstsociologie van Pierre Bourdieu. Dat wordt volgens hem bepaald in een sociale arena van vele gelovigen zoals, op de eerste plaats de kunstenaar, maar ook de handelaar, de criticus, et cetera. Het kunstwerk is dus niet alleen het resultaat van een scheppende kracht (de kunstenaar), maar wordt vele keren gemaakt en

‘hermaakt’ door de vele investeringen die er door veldbewoners gebeuren. Niet zozeer het kunstwerk zelf maar wel het discours over het kunstwerk speelt daarbij een bijzondere rol (Bourdieu 1989: 280). Het commentaar en het commentaar op het commentaar verschaffen het artistiek artefact betekenis en waarde. Het object is als je wil een lege betekenaar die dankzij ‘de ideologie van de onuitputtelijke betekenis van het kunstwerk’ wel duizend keer wordt hermaakt door ‘iedereen die meent dat hij er materieel of symbolisch profijt van kan trekken door het te interpreteren, te classificeren, te bestrijden, te kennen, te bezitten’ (Bourdieu 1989: 282). In onderstaande vragen we ons via empirische wegen af of die commentaar en de sociale investeringen in een kunstwerk, niet mede kunnen worden bepaald door intrinsieke artistieke overwegingen. Communiceert het kunstwerk zelf? En, speelt het geen – weliswaar bescheiden – rol in het sociaal handelen van actoren? Speelt naast de commentaar en het strategisch handelen van andere actoren misschien ook het kunstwerk zelf een rol in artistieke beslissingen?

Reflectiviteit in de kunstwereld

Een centraal begrip in de algemene theorie van Pierre Bourdieu is de *habitus*. De socioloog omschrijft de notie als een dubbele beweging van gestructureerde structuur en structurerende structuur. Daarenboven wordt de *habitus* aan een *sens pratique* gerelateerd, een onbewust strategisch handelen dat door een historisch verankerde dispositieset wordt bepaald (Bourdieu 1989: 64-65). De algemene inzet van empirisch onderzoek volgens de bourdieusiaanse leest kan bijgevolg omschreven worden als een onderneming die deze onbewuste sociale werkelijkheid naar boven haalt. De onderzoeker kan best van een ‘ontmaskeringstrategie’ gebruik maken. De Franse sociale wetenschapper Michel de Certeau ziet in dat opzicht belangrijke parallellen met de psychoanalyse. Op individueel niveau wees Sigmund Freud met name op het bestaan van het onbewuste. Via therapeutische sessies kon de Weense psycholoog dit vervolgens (gedeeltelijk) naar boven halen. Bourdieu beoogt iets gelijkaardigs wanneer hij beweert dat de alledaagse sociale praxis steunt op een onbewust handelen (Bourdieu 1984: II, voor commentaar vgl. Certeau 1994: 293-294). Veldactoren zouden strategieën ontwikkelen om hun posities te bekomen en te verzekeren. Terwijl Bourdieu nu wel oog heeft voor bewust strategisch handelen, beklemtoont hij toch vooral in navolging van de psychoanalyse het pre-reflectieve karakter ervan. Of, zoals hij het zelf stellig in *Viva la crise!* neerschrijft: ‘Sociaal handelen heeft niets te maken met rationele keuze’ (Bourdieu 1989: 64). Hetzelfde gaat op voor de sociale realiteit van de kunstwereld. De sociale mechanismen en het spel die de waarde van een kunstwerk construeren, behoren voor de veldbewoner grotendeels tot het rijk van het onbewuste:

Vrijheid ten opzichte van de geschiedenis vindt haar grondslag in de geschiedenis. Wat allerm minst impliceert dat de zuiverste producten van de 'zuivere' kunst of de 'zuivere' wetenschap niet ook volstrekt 'onzuivere' sociale functies kunnen vervullen, zoals de functies van sociale distinctie en discriminatie of, subtieler, de functie van ontkenning van de sociale wereld – een maatschappelijke onthechting die subtiel wordt verdrongen door strikt tot de orde van de zuivere vormen beperkt blijvende vrijheden en breuken (Bourdieu 1994: 302).

Uit onze onderzoekservaring via diepte-interviews met kunstenaars, artistiek leiders, dansprogrammatoren, museumdirecteuren, et cetera blijkt echter dat deze vaak bewust met hun sociale positie omgaan. Of, zoals een voormalig directeur van het Leuvense internationale dansfestival *Klapstuk*, Johan Reyniers, het over zijn artistieke selectiepraktijk formuleert:

Je gaat niet ergens in een hoekje met je schriftje zitten om te denken wat je gaat programmeren en hoe zich dat dan verhoudt tot een veld, maar ik durf niet beweren dat die dingen niet meespelen (Reyniers, persoonlijk interview, 1997).

Een voormalig dansprogrammatoren van het Gentse kunstencentrum *Vooruit* stelt het zo:

Een ander belangrijk criterium is dat ik sterk in het oog hou wat er al in het landschap aanwezig is. Als al twee van de drie danscentra met bepaalde choreografen werken of met hetzelfde bezig zijn, kan ik best iets anders doen (Cools, persoonlijk interview, 1997).

Onze taak als onderzoekers bestond er bijgevolg meestal niet in om een zogenaamd 'sociaal onbewuste' naar boven te halen. We noteerden daarentegen meermaals wat onderzoekssubjecten al wisten. Het enige verschil lag in de gebruikte concepten. Zo vertelde een respondent nadat hij een eerste versie van een door ons afgeleverd dansonderzoek had gelezen, dat hij 'niets nieuws te weten was gekomen'. De meerwaarde lag voor hem in 'de juiste woorden' die we ervoor hadden gevonden. Interpretatieve sociologie is misschien niet meer (maar ook niet minder) dan een goede vertaling. Bourdieu ambieert echter meer. Hij wil 'verklaren'. In dat opzicht blijft de Franse socioloog door het structuralisme getekend. Rigide onderliggende patronen organiseren volgens dat paradigma de alledaags geleefde praktijk. Een eerste probleem daarmee is dat het model hoofdzakelijk binnen de antropologie werd toegepast (Bourdieu 1958; 1963; 1964) en dit voor de studie van zogenaamde 'primitieve' volkeren in een premoderne samenleving. Je zou nog kunnen geloven dat hier een vorm van prereflectief handelen de toon aangeeft. De westerse onderzoeker kan in dat geval als spreekwoordelijke 'buitenstaander' misschien nog op onderliggende schemata wijzen (we spreken echter liever van andere – westers

geïnspireerde – interpretatieve schema's). Gaat dat echter in gelijke mate voor de westerse wereld op? Heeft scholing geen effect op de manier waarop we maatschappelijke fenomenen bekijken en hoe we ons sociaal handelen interpreteren? De socioloog die zijn eigen maatschappij onderzoekt, kan zichzelf alvast moeilijk als buitenstaander definiëren. De antropoloog Bourdieu werkt volgens ons met andere woorden te zeer met dezelfde premissen als de socioloog Bourdieu. De relatief hoge scholingsgraad op onze onderzoeksterreinen maakte alvast dat onderzoekssubjecten vaak bijzonder bewust met hun eigen positie omgaan. Daarbij valt op te merken dat de inzichten van Bourdieu zelf soms – weliswaar rudimentair – gekend zijn bij onze onderzoekssubjecten. Noties als 'symbolisch kapitaal', 'veld', 'consecratie', etc. behoren ondertussen tot de common sense in de kunstwereld. De hierboven geciteerde Reyniers, bevestigt die verworvenheid.

Het lijkt ons dan ook zinvol om reflectiviteit ruimer te definiëren. De Engelse socioloog Antony Giddens biedt die mogelijkheid met zijn reflectieve opvatting van wat hij *self-identity* noemt. Daarbij wijst hij op de *reflexive awareness* van het individu in de postindustriële samenleving. Een persoon begrijpt zichzelf vandaag in termen van zijn biografie en is zich bewust van het gegeven dat hij weliswaar binnen bepaalde grenzen mogelijkheden heeft om een eigen levensparcours actief uit te zetten (Giddens 1991: 52-55). Het *reflectieve zelf* plant dan ook zijn toekomst terwijl hij zijn verleden mee in overweging neemt (Giddens 1991: 85). Zeker wat professionele carrières betreft kunnen we veronderstellen dat actoren hier vaak zeer bewuste keuzes maken en actief aan een parcours timmeren. Een mooi voorbeeld hiervan zagen we tijdens ons dansonderzoek toen verschillende choreografen zich over de status van enkele Vlaamse kunstencentra uitlieten. In de jaren 1980 ontstond volgens hen een ware 'gebouwen-cultus'. Respondenten meldden in interviews het ontstaan van een 'hiërarchie van huizen' waar je absoluut moest gespeeld hebben om symbolisch krediet te winnen. Ze stelden zelfs dat de beoordeling van hun werk afhing van de capaciteit die ze als choreograaf hadden om in zo een zaal te spelen. Het waardeoordeel van een kunstenaar hangt af van het gebouw dat hij of zij bespeelt, of waarmee de choreograaf verbonden is, zo luidden reflectieve zelfbeschrijvingen. Ook in de beeldende kunstwereld stelden we dezelfde bewuste strategische overwegingen vast. Dat blijkt onder meer uit de volgende reflecties van de Belgische schilder Luc Tuymans over zijn selectie voor de internationale kunsttentoonstelling *Documenta 9*, te Kassel, waarvan landgenoot Jan Hoet artistiek directeur was. Omdat zijn zelfanalyse bijzonder goed demonstreert hoe een kunstenaar reflectief met zijn eigen veldpositionering omgaat, staan we hier iets uitvoeriger bij stil. Tuymans:

... Ulrich Loock (voormalig artistiek directeur van Kunsthalle Bern, PG) wou absoluut een persoonlijke tentoonstelling met mij doen in Kunsthalle Bern. De belangstelling van Jan (Hoet, PG) was toen zeker al valabel, want hij was al

op mijn atelier geweest. Maar hij moest, zoals dat voor iedereen geldt, toch nog van het buitenland een bevestiging van iemand anders krijgen. Loock meldde dat hij de tentoonstelling in Bern ging doen aan Denys Zacharopoulos die samen met (Luigi, PG) Tazzi en Bart De Baere in de staf van *Documenta* zat. Ik was op dat moment echter nog absoluut niet goed institutioneel verankerd. Ik had wel al contacten met Bern en ook met Krefeld, maar ik wou dat rustig aan opbouwen. (...)

Misschien had ik ook liever in een *Documenta* gezeten die niet door een Belg was gemaakt om van het lokale losgekoppeld te worden. Later kreeg ik dan een telefoon van een vriend die zei dat ik in *Documenta* zat. Zonder dat ik iets wist, werd dat gewoon in de media kenbaar gemaakt. Ik stond niet in de positie om te weigeren. Ik heb dan naar Ulrich gebeld en we hebben die tentoonstelling in Bern vervroegd. Net voor *Documenta* had dan een tentoonstelling in de Kunsthalle Bern plaats. Daar hebben Kasper König (directeur museum Keulen, PG) en Herald Szeemann (internationaal tentoonstellingsmaker, PG) de eerste grote tentoonstelling buiten België al gezien voordat mijn werk naar *Documenta* ging. (...)

Op *Documenta* zelf zijn er dan nog strubbelingen over de opbouw geweest. Omdat ik zo laat geselecteerd was, was ik bij de laatste tien mensen om een ruimte te krijgen. Ik wou het werk celebreren, maar hoe doe je dat op zo een grote tentoonstelling? Uiteindelijk heb ik daar dan, denk ik, de juiste keuze gemaakt. In die containers – ik had begrepen dat dat een sluisstructuur was – heb ik mijn werk op het einde van het parcours gehangen waar iedereen juist moest terugkeren. Dat is mijn geluk geweest, want werk van anderen is daar kapot gegaan (Tuymans, persoonlijk interview, 2000).

Voor de sociologische observator is het hoogst interessant om te zien hoe een kunstenaar bijzonder reflectief zijn strategie bepaalt. Eens Tuymans werd geselecteerd, ging hij hier zo tactisch mogelijk mee om. De selectie voor de prestigieuze kunsthappening werd in dit geval alvast met een spitsvondig strategische tegenzet beantwoord. Dat is blijkbaar noodzakelijk om als kunstenaar een internationale positie op te bouwen. Voor Tuymans was het dan ook cruciaal dat zijn selectie door de professionele *peer group* niet werd geobserveerd als die van 'een van de Belgen die Hoet meebrengt'. Daarom was de publieke erkenning door andere symbolische buitenlandse kunstplatforms voor *Documenta 9* zo van belang. Op die alternatieve passages moet het artistieke oeuvre in de eerste plaats door internationale *peer-group*leden worden bevestigd. Alleen op die manier genereert de kunstenaar een geloofwaardige internationale en onafhankelijke consolidering. De ontdekkingsclaim moet daarvoor in de handen van buitenlandse actoren worden gelegd. Anders blijft het artistieke werk te lokaal. Het wordt dan slechts omwille van zijn geografische nabijheid met de selectieheer voor even in een internationale context *displaced*. Verder zien we dat het belangrijk is dat het werk van de kunstenaar op een plaats komt

te hangen waar het effectief zijn performatieve rol van actor kan vervullen. *Documenta* is immers de absoluut verplichte passage voor de groep van internationale kunstbeslissers. De grote hoeveelheid van tentoongestelde artistieke artefacten kan er echter voor zorgen dat kunstwerken geen kans krijgen om effectief een invloed op de artistieke wereld te hebben. Voor optimale aansluitingskansen, moeten artistieke producten zo goed mogelijk worden gepositioneerd. Tuymans vond zo een *focal point*. Zijn werk werd daardoor een krachtige actor die er tevens voor zorgde dat de Antwerpse schilder even later in de Verenigde Staten doorbrak.

Van belang is de vaststelling dat zowel geïnterviewde choreografen als beeldende kunstenaars heel duidelijk de symbolische waarde van kunstencentra en andere artistieke consecratieplaatsen inschatten. Vervolgens verklaren ze hun eigen praxis als een respons op die inschattingen. Daarmee willen we aantonen dat binnen wat Bourdieu *sens pratique* noemt, eveneens reflectieve handelingen met betrekking tot sociale of institutionele mechanismen plaatsvinden. Vaak zijn het deze reflecties die de onderzoeker tijdens interviews en participerende observatie te horen of te zien krijgt. Vervolgens zoekt hij naar een sociologische vertaling. Zo een aanpak vraagt weliswaar om een andere methodologische sensitiviteit: het onderzoekssubject wordt als een competente getuige benaderd. Een onderzoeker die daarentegen peilt naar 'het onbewuste' onderhoudt veeleer een asymmetrische relatie ten aanzien van zijn onderzoeksobjecten.

Een artistiek veld is meer dan strijd

Naast Bourdieus weinig reflectieve habitusopvatting mankeert er nog het een en ander aan de veldtheorie. De socioloog definieert een sociale ruimte namelijk als een arena waar de strijd om de macht de centrale dynamiek uitmaakt. Concreet betekent dat voor een kunstwereld dat actoren slechts in hun verschil kunnen worden gedefinieerd. Overlappingsen zijn alleen tijdelijk mogelijk, want beginnen al gauw te concurreren. De strijd om de macht in een artistiek productieveld wordt door Bourdieu dan ook als een gevecht om posities gedacht. Actoren worden bijgevolg als 'communicerende vaten' omschreven: wat de ene in beslag neemt, moet door de andere worden afgestaan. Alleen het verschuiven van posities, het verplaatsen van de heterodoxie naar de orthodoxie, de beweging van de marge naar het centrum, markeren de tijd (Butler 1999: 125). Op die manier begrijpt Bourdieu ook de opeenvolging van kunststromingen. Het 'gedateerd' zijn heeft te maken met het afstaan van een plek, namelijk die van de macht. Een belangrijke schouwburg wordt bijvoorbeeld overgenomen door een jonger theatercollectief; een oudere kunstenaar wordt binnen een galerie aan de kant geschoven, omdat nu alle aandacht naar een jong succesvol talent gaat... Dergelijke verplaatsingen leveren meteen ook het

idee van een nieuwe tijd op. Subjectieve en collectieve tijdsbeleving kunnen inderdaad als het gevolg van machtswisselingen worden gedacht.

Toch konden we in ons onderzoek niet alle handelen als een gevolg van competitie verklaren. We stooten bijvoorbeeld geregeld op immanente artistieke en sociale praktijken die 'doen' of handelen, zonder dat ze daarvoor de positie van een ander opeisen. De inhoud van deze praxis genereert eveneens – en misschien vooral – dynamiek in een artistieke sector. Strijd lijkt ons alvast maar één verklarende factor voor veranderingen of innovaties in een veld, ze beperkt zich al zeker niet tot de frontlijn tussen heterodoxie en orthodoxie. Kunststromingen, vertegenwoordigd door een collectief of een conglomeraat van 'gelijkgezinden', vallen niet meer netjes in een dichotome structuur te vatten. Dit is misschien een beeld dat nog voor het kunstveld van de jaren 1970 opging. Zowel morfologische als globaliseringseffecten maken echter dat die strijd vanaf de jaren negentig uit talloze microdisputen bestaat. In ons beeldende-kunstenonderzoek konden we bijvoorbeeld vaststellen dat deze wereld niet meer tot louter twee uitgesproken 'kampen' valt te reduceren. Kunstwerken die omwille van hun verschillende kunsthistorische achtergrond of actuele artistieke context inhoudelijk niets met elkaar te maken hebben, behoren soms wel tot hetzelfde netwerk. Ze worden bijvoorbeeld door een zelfde criticus verdedigd, ze zijn in een zelfde museumcollectie opgenomen of ze worden door dezelfde galerist te koop aangeboden. Ook Olav Velthuis komt onder meer tot die vaststelling bij zijn analyse van de kunstmarkt in Amsterdam en New York. Galeriehouders bieden bijvoorbeeld vaak werk van de zogenaamde orthodoxie en heterodoxie tegelijk aan. Daarbij gebruiken ze bij regelmaat bewust (reflectief!) de rijkelijke opbrengsten van de eerste om de lancering van de tweede te financieren (Velthuis 2002: 491-492). Een gelijkaardig fenomeen stelden we vast bij de Belgische podiumkunsten, waar het Brusselse kunsten-centrum Kaaitheater bewust twee circuits binnen zijn muren aan bod liet komen om veldontwikkelingen te kunnen volgen. Zo werd naast de reeds 'ge-settelde' kunstenaars als Jan Fabre, Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Lauwers en Jan Ritsema medio jaren 1990 een laboratorium voor jonge artiesten gecreëerd. Het Kaaitheater functioneerde aldus als een platform voor gevestigde namen én debuterende artiesten.

Het is echter vooral Bourdieus onderliggende concurrentiële basispremissie die ter discussie staat. Het functioneren van een sociale ruimte van een artistiek, maar bijvoorbeeld ook van een wetenschappelijk veld, valt niet zomaar samen met een kapitalistische marktlogica. Concurrentiemechanismen hebben er weliswaar een invloed, ze vormen niet de ultieme verklaring voor handelingspraktijken. Wanneer dit wel het geval zou zijn, wordt de sociale loopbaan van kunstenaars en de ontwikkeling van organisaties bijzonder voorspelbaar. De bewegingen door een sociale ruimte zouden namelijk alleen door een economisch groeimodel worden gestuurd. Of het nu gaat om economische, politieke, sociale, culturele of symbolische valuta, geaccumuleerd moet

er worden om een positie in eender welk maatschappelijk veld te verwerven of te behouden. En wie dat niet doet, is onvoorwaardelijk de verliezer. Die redenering gaat eveneens voor Bourdieus kunstwereld op, want ook een symbolische economie blijft *mutato nomine* een economie. Met deze universele wet die tijd en lokaliteit overstijgt, worden particuliere acties en trajecten bijzonder voorspelbaar. Handelen valt volgens de ratio inderdaad tot een *strategie* te reduceren. Wat mensen ook doen, ze doen het onbewust voor hun sociaal profijt, luidt de onderliggende redenering van de veldtheorie. Een dergelijke premisse over de ‘fundamenteel menselijke conditie’ levert volgens de Amerikaanse filosoof Hubert Dreyfus en antropoloog Paul Rabinow alvast problemen op voor concreet onderzoek:

All that needs to be abandoned is the empty claim that the struggle for symbolic capital alone constitutes human beings and the social field. Bourdieus own metaphysics of meaning can still be retained as a hermeneutic strategy for opening up socially important areas of investigation that have so far been neglected by the human sciences. But the principle that is revealing as a heuristic principle becomes concealing if it is understood as totalizing; for then (1) it conceals what does not fit, or else (2) it requires a repression account of exceptions, and (3) the resulting demystifying methodology can never take actors’ self-understanding at face value (Dreyfus en Rabinow 1999: 91).

Is de strijd om symbolisch kapitaal dan wel een voldoende verklaring bodem om de dynamiek van een artistiek veld te duiden? Of, op zijn minst: is dit de enige verklaring voor artistieke innovaties? De studie met de sprekende titel *Why are artists poor?* van Hans Abbing (2002) stelt alvast dat er meer aan de hand is. De artiest laat zich volgens de Nederlandse kunstenaar/econoom immers niet alleen leiden door externe prikkels zoals symbolisch en economisch kapitaal. De kunstenaar wordt immers ook door intrinsiek artistieke motivaties aangedreven, die haaks op iedere economische logica staan. Dat is onder meer een van de verklaringen waarom kunstenaars nogal vaak arm zijn (Abbing 2002: 101-102). Ze laten de strijd voor winstbejag eenvoudigweg aan zich voorbijgaan, om geconcentreerd met hun werk bezig te zijn. En dit gaat niet alleen op voor de zogenaamde heterodoxie, die dan – volgens de bourdieusiaanse logica – uiteindelijk wacht op symbolische erkenning om nadien ook economisch te renderen. Ons eigen onderzoek leerde bijvoorbeeld dat reeds oudere en gesetelde kunstenaars vaak bewust voor ‘strategisch onjuiste’ beslissingen opteren. Steeds meer – vooral jonge – kunstenaars ontwikkelen vandaag bovendien ‘alternatieve economische systemen’. Ze klussen bijvoorbeeld bij, of leveren services voor internetbedrijven, terwijl ze tegelijk kunst maken. Ze gaan ook veel meer in groep werken, collectieve projecten opzetten, waardoor ze binnen een informele economie diensten aan elkaar leveren en op die manier de lineaire accumulatielogica van Bourdieu weten te omzeilen.

Maar er is nog iets anders: artistieke actoren nemen nu eenmaal ook beslissingen die het artistiek werk ten goede moet komen, en die keuzes staan soms ver van symbolisch of economisch winstbejag. Een citaat van een galeriehouder, een actor die volgens Bourdieu toch op de eerste plaats aan het converteren van symbolische naar economische winst denkt, doet vermoeden dat er toch nog andere wetmatigheden in het artistieke veld spelen. Let daarnaast op het opvallend reflectief karakter van deze uitspraak.

Ik ga samen met de kunstenaar heel die strategie bepalen. Welke vragen moet hij positief en welke negatief beantwoorden? Doen we een tentoonstelling of niet? Dat is een constante wisselwerking. Jonge kunstenaars hebben die ervaring nog niet. Ze weten niet wat belangrijk is. En ik bedoel dat dan niet meteen in economische termen, maar op verschillende vlakken. Is het bijvoorbeeld goed voor hun curriculum of leren ze er iets van? (...) Het gaat daarbij niet alleen om een hiërarchie. Patrick (Van Caekenbergh, kunstenaar – PG) kan bijvoorbeeld in een tropisch museum in Frankrijk een tentoonstelling doen. Dat is belangrijk omdat antropologie hem interesseert, maar symbolisch of economisch levert dat niets op (Demaegd, persoonlijk interview, 2001).

Artistieke actoren nemen dus ook beslissingen die niet direct door symbolisch of economisch winstbejag te verklaren zijn. Daarnaast speelt meestal een artistieke logica. Een kunstsociologie die de sociale mechanismen in de kunstwereld echt wil begrijpen, moet dan ook oog voor zogenaamde 'irrationele' beslissingen hebben. Deze zijn immers misschien wel irrationeel vanuit economisch perspectief of vanuit een machtsociologische visie, maar ze zijn dat zeker niet vanuit artistiek oogpunt. De Franse kunstsociologe Nathalie Heinrich stelt in die zin bijvoorbeeld dat de kunstenaar zich sterk laat leiden door waarden als authenticiteit, particulariteit en singulariteit (1998). Dat waarde-regiem is soms wars van sociale conventies en laat zich al evenmin door machtsstrijd leiden. Het is deze specificiteit van de kunstwereld die Bourdieu volgens haar moeilijk vat.

Een kunstsociologie zonder kunst?

Sociologisch onderzoek volgens de bourdieusiaanse leest beperkt zich dus vaak tot het uittekenen van de onderliggende lengte- en breedtegraden waarop een actor zich kan voortbewegen. Veldanalyse laat zich het best vertalen als een sociale cartografie. In feite is zo een onderzoeksaanpak niet overdreven problematisch. Het wordt dat echter wel wanneer de ruimte van de positionele mogelijkheden alleen door concurrentieel strategisch handelen wordt verklaard. Dan worden sociale actoren, hun uitspraken over en ervaringen van de directe sociale omgeving niet meer echt serieus genomen. Hun werkelijke

beweegredenen liggen namelijk letterlijk in een onderliggende economie verscholen. Deze structuralistische benadering van een onderzoeksveld leidt tot weerbarstige restcategorieën (Dreyfus en Rabinow 1999: 92). Om het model in leven te houden moeten die voortdurend worden onderdrukt. Binnen Bourdieus kunstsociologie lijkt paradoxaal genoeg het kunstwerk zelf een van die categorieën. We durven op zijn minst stellen dat het artistiek product slechts een beperkte rol in diens kunstsociologie krijgt toebedeeld. De regels van de kunst reduceert Bourdieu dan ook nogal graag tot sociale wetmatigheden of sociologische wetten. Het kunstveld bestaat nochtans zowel uit mensen (en collectieve actoren) als objecten. De laatste categorie lijkt Bourdieu echter te minimaliseren, door ze in een sociale distinctie-economie in te schakelen. Dat is onder meer de kritiek van nogal wat jonge Franse sociologen, zoals Antoine Hennion (1999) en vooral de eerder gerefereerde Nathalie Heinich (1998). Sterk beïnvloed door de Actor Netwerk Theorie stellen zij dat objecten (in dit geval kunstwerken) een actieve rol in sociale netwerken spelen (zie o.a. Latour 1994; Law en Hassart 1999). Volgens deze critici reduceert Bourdieu kunst in de symbolische economie echter al te gemakkelijk tot een leverancier van status in een sociale representatiepolitiek: een spel van identiteit en distinctie (Gomart en Hennion 1999: 228).

De geleverde kritiek gaat zeker op voor het vroege werk van de Franse socioloog, zoals *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie* (Bourdieu, Boltanski en Castel 1965), *Sociologie de la perception esthétique* (1969), *La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques* (1977) en vooral voor zijn klassieker *La Distinction: Critique sociale du jugement* uit 1979. Wanneer we de status van het kunstwerk in deze studies en opstellen analyseren, mag je inderdaad concluderen dat het vooral dient als statussymbool in en sociaal spel van distinctie en machtsstrijd. De kritiek geldt echter veel minder voor Bourdieus Flaubertstudie *Les règles de l'art* (1992). Hierin lijkt hij de geleverde commentaar in overweging te hebben genomen. Zijn uitvoerige onderzoeksreportage begint immers met 'een strikt interne lezing' van Gustave Flauberts roman *L'éducation sentimentale*. Eén van de motivaties voor deze interpretatieve aanpak is volgens Bourdieu dan ook dat het particuliere werk zelf de sleutels bezit voor een scherpe sociologische analyse van de sociale ruimte waarin de auteur opereert. Toch lijkt de wetenschapper die visie niet voluit te onderschrijven. Een paar honderd pagina's verder in hetzelfde boek herhaalt de meester van de sociologie immers bijna letterlijk zijn proposities van *La production de la croyance* uit 1977. Dat maakt van *Les règles* op zijn minst een erg ambivalente studie. Bourdieu is immers aanvankelijk niet blind voor het belang van het kunstwerk, maar even later wordt het wel weer in een sociale distinctie- en machtspolitiek ingeschreven.

Volgens Heinich (1998) is deze ambivalentie geen specifieke bourdieuaanse 'ziekte'. Ze heeft te maken met een onhandige houding van de sociologie in het algemeen ten aanzien van het artistieke. Volgens de kunstsociologe

determineert een verschil in waardenoriëntatie met name de ‘ongemakkelijke’ relatie. Terwijl de kunst vanaf de negentiende eeuw met het individuele, het persoonlijke, het innerlijke, het aangeboren talent en de ‘natuurlijke’ gave wordt geconnoteerd, bouwde de sociologie daarentegen op grondvesten als het collectieve, het sociale, het cultureel bepaalde en de (sociale) conventie. Een belangrijke stroming van de sociologie gaat op zoek naar wetmatigheden, terwijl de kunst met de uitzondering koketteert. Die weerbarstigheid van het artistieke liep in verschillende kunstsociologische theorieën op een epistemologische inlijving uit. Dankzij een onwennigheid met evenementaliteit gingen de sociale wetenschappen het collectieve en conventionele karakter overbeklemtonen. Het maakte van de artistieke praxis niets anders dan een collectieve praktijk, en construeerde daarmee een blinde vlek voor andere eigenschappen van het onderzoeksobject (Heinich 1998: 8). Een tweede reden voor de onwennige relatie tussen kunst en sociologie, ziet Heinich in de historische ontwikkeling van de sociale wetenschap. Vanaf de jaren 1960 kluisterde zich binnen de sociologische discipline het principe van de sociale gelijkheid vast. Dit verklaart onder meer de grote aandacht voor sociale klassentheorieën enerzijds, en voor onderzoeksonderwerpen als armoede, migranten en gender anderzijds. Artistieke appreciatie werd in die klassentheorieën terecht aan de hoogste regionen toegeschreven. Onder invloed van het ‘democratisch paradigma’ in de sociale wetenschappen werd die kunstbeleving echter nogal eenzijdig als de (schijn) uitdrukking van uiterlijk vertoon, (luxe)consumentisme en sociale distinctiedrift ‘uitgelegd’ (zie bijvoorbeeld Bourdieu 1979; maar ook De Swaan 1986). De kunst als aristocratische erfenis kwam met andere woorden oog in oog met een sociologisch democratiseringsoffensief te staan. Kunstwerken werden bijgevolg nogal eens vaak tot een statussymbool gereduceerd. Wanneer de sociale functie van het artistiek werk zich hiertoe beperkt, heeft het echter weinig zin om de kunstwereld als specifieke realiteit te bestuderen. Verschillende consumptiegoederen vervullen namelijk eveneens die sociale functie. De esthetische ervaring wordt binnen zo een redenering tot het onderdeel van een *lifestyle* gereduceerd. Het plezier van het rijden met een mooie auto, het dragen van haute couture en het eten in exclusieve restaurants staat bijvoorbeeld op gelijke voet met het bezoek aan een museum of een galerie voor hedendaagse kunst. Die auto, kledij of restaurants zijn minder exuberant dan die van de economische elite, maar het distinctieprofijt van de culturele *beau monde* is daarom juist extra subtiel. Dergelijke analyses focussen niet op het kijken of luisteren naar kunst, maar op het gezien worden terwijl men kunst ervaart. Het verklaringsmodel steunt dus volledig op de premisse van mensen die met mensen interacteren. Sociale wezens lezen echter ook boeken, bestuderen en bekijken artefacten. Ze gaan een al dan niet individuele verhouding met objecten aan. Deze vormen dan ook een schakel in het sociale netwerk.

Zoals gezegd, wordt de rol van artistieke objecten in de symbolische economie van Bourdieu vooral beperkt tot het leveren van distinctieprofijt aan

sociale actoren, mensen. Dat alles is mogelijk omdat sommige mensen nu eenmaal *geloven* in zoiets als kunst. Bourdieu omschrijft de relatie tussen subject en object, tussen kijker en kunstwerk dan ook als een quasi-religieuze verhouding: het bestaan van een artistiek werk berust op een *collectief geloof*. Dat omschrijft Bourdieu alvast uitvoerig in de reeds gerefereerde belangrijke publicatie met de veelzeggende titel *La production de la croyance* (1977). De socioloog ontmaskert het geloof in dit exposé als het product van een sociaal samenspel van actoren waarin de kunstcritiek en – essayistiek een bevoorrechte rol spelen. Hij herhaalt het nogmaals in *Les règles de l'art*. Een verklaring voor de rituele verheerlijking van soms feitelijk waardeloze objecten komt in een sociale alchemie van interacties (lees ook: transacties) tussen kunstenaars, programmatoren, galeriehouders, curatoren, kunstcritici, et cetera tot stand. In zijn analyse beklemtoont Bourdieu echter nogal krachtig, in navolging van Emile Durkheim, het collectief ritueel gedrag van dit eigenzinnige wereldje. ‘Schoonheid’, ‘sensaties’ en esthetische ervaringen worden binnen dat kader als misleidend afgedaan: ze zijn slechts illusies die uit het (naïeve) geloof van actoren resulteren. Net zoals Durkheims totems (1912) hebben kunstwerken geen immanente realiteit. Ze *doen* niets omdat ze slechts de materiële productie of ‘veruitwendiging’ van onszelf (als collectieve entiteit) zijn (Gomart en Hennion 1999: 228). De godsdienstsociologische inslag kunnen we ook afleiden uit Bourdieus veelvuldig gebruik van concepten zoals ‘consecratie’, ‘rituele heiligschennis’, ‘doxa’, ‘illutio’. Op zich is er niets tegen de inzet van dit conceptenapparaat bij een analyse van de kunstwereld. Het wordt echter wel problematisch wanneer dit geloof niet serieus wordt genomen, en als een collectieve illutio wordt afgedaan. De artistieke en dus symbolische bovenbouw vormt slechts een suikerlaagje om economische transacties tegelijk te verzekeren en te verdringen. Het is juist deze collectieve verdringing die de veldbenadering probeert te onthullen (vgl. Laermans 1994; 1997b). Bourdieu suggereert dus voortdurend ‘de dingen achter de dingen’ bloot te leggen. Volgens dit – aan de psychoanalyse ontleend (cf. supra) – mechanisme wordt het sociologisch onderzoek ingezet om (het geloof in) de ‘schijn’ van de kunstwereld te doorbreken, om vervolgens een werkelijk *zijn* te bereiken, als een overwinning van de sociale immanentie op de artistieke manifestatie. Door deze kritische ontmaskering verliest Bourdieu echter een belangrijke eigenheid van de kunstwereld uit het oog. De socioloog geeft de voorkeur aan ‘onthullen’ waardoor een nauwgezette empirische observatie en ‘waardevrije’ beschrijving in het gedrang komen. Het is een van de redenen waarom Bourdieu de effecten van het kunstwerk zelf minimaliseert. Eens een actor gelooft in een artistiek werk, heeft dat echter een belangrijke invloed op zijn of haar handelen. Het krijgt sociale definitiemacht. Ons onderzoek leerde alvast dat bijvoorbeeld een curator of galeriehouder die geïnteresseerd is in een kunstwerk, zich niet alleen in een sociaal spel door andere curatoren, critici, kunstenaars, galeriehouders, et cetera, laat overtuigen, maar ook door het kunstwerk zelf. Zo stel-

den we in de beeldende kunstensector vast dat de museumdirecteur, curator of galeriehouder die zich tot een keuze door anderen verplicht voelt, zelden op het voorstel ingaat. Het gevoel van de 'vrije wil' en dus ook de vrije keuze is cruciaal in de kunstwereld. Respondenten stelden dan ook vaak in interviews dat het maximum wat je kan doen aan sociale beïnvloeding, meestal beperkt blijft tot het creëren van de optimale condities waarin het werk kan worden geobserveerd. Het artistiek artefact moet tenslotte 'zelf overtuigen', zo luidde het. Sterker, wie zich door anderen laat beïnvloeden kan rekenen op sociale, op zijn minst verbale sancties:

Curator x, dat is puur netwerk. Die heeft ooit een adressenbestand van *Documenta* gestolen. Of dat nu roddel is of niet... het is wel tekenend voor hem. Die weet toch niets van kunst. Die kan niet kijken (Hoet, persoonlijk interview, 2000).

Galerie y maakt zelf geen inhoudelijke keuzes, die doen alleen maar wat Jan Hoet (museumdirecteur – PG) zegt en vroeger bepaalde Flor Bex (als voormalig museumdirecteur – PG) daar het galerieprogramma. Zo kan natuurlijk iedereen een galerie openhouden, toch als je geld hebt (Demaegd, persoonlijk interview, 2000).

In de kunstwereld komt het er dan ook op aan om een verplichte passage tot stand te brengen waar het kunstwerk kan worden bekeken. Zo een artistiek knooppunt voor belangrijke *decision makers* is helemaal iets anders dan een 'verplicht' kunstwerk. De mate waarin deze in onderzoek meegedeelde autonome overtuigingskracht van het kunstwerk werkelijk gevrijwaard is van sociale beïnvloedingsmechanismen, laten we hier even in het midden. Van belang is dat artistieke artefacten door liefhebbers en professionelen in de kunstwereld als reële actoren worden ervaren. Eens men gelooft, worden ze als een (sociaal) feit geobserveerd en creëren ze werkelijkheidseffecten. Een (reflectieve) museumdirecteur:

Het probleem is dat de sociologie nog steeds met de notie 'kunstgeloof' werkt. De sociologie moet zich eens buiten die godsdienstige paradigma's plaatsen. Kijk bijvoorbeeld naar dat dijbeen (de respondent wijst naar een kunstwerk waarop een lichaam staat afgebeeld – PG), dat is gewoon een feit. Dat heeft niets met geloof te maken, het gaat om de kracht van dat beeld. (...) Elk zien is bepalen. Dat zwart van dat been brengt me in vrede met mijn vergankelijkheid: zwart is dood. Dat gebeente is dood, maar dat zit ook in mij. Dat heeft niets met mystiek te maken, het is voor mij heel feitelijk (De Baere, persoonlijk interview, 2000).

Artefacten beïnvloeden met andere woorden actoren en interfereren bij sociale netwerken op een performatieve manier. De veldtheorie en de daarop gestoelde kunstsociologie reserveert die performativiteit echter nogal sterk voor sociale posities en dus ‘humane’ wezens. Wanneer het bestaan van een kunstwerk slechts van een collectieve illusio zou afhangen, zouden helaas zo wat alle kunstwetenschappen op een sociale fictie berusten. Alleen een kunstsociologie volgens de bourdieusiaanse leest, geniet dan nog enige legitimiteit binnen de academische wereld. Bourdieu gedraagt zich met andere woorden nogal relativistisch ten aanzien van de kunstwetenschappen en kunstwerken, maar wordt gemakkelijk een universalist als het op sociologische verklaringsgronden aankomt.

Bourdieu herzien: op naar een symmetrische kunstsociologie

We stelden het al bij de aanvang van dit artikel: Bourdieu beschikt over een bijzonder scherp begrippenapparaat en een helder theoretisch kader. Weinig sociologische theorieën lenen zich bovendien zo gemakkelijk tot het gebruik voor empirisch onderzoek. Ten slotte blijken bepaalde concepten en de sociale mechanismen die daarmee samenhangen nog steeds bij de analyse van verschillende kunstwerelden inzetbaar. Het in oog houden van onderlinge concurrentiemechanismen en machtsstrategieën beschermt de onderzoeker bovendien tegen al te naïeve analyses.

Uit ons empirisch onderzoek blijkt echter dat Bourdieus kunstsociologie op sommige vlakken mag worden bijgesteld. In navolging van de Franse wetenschapsfilosoof Bruno Latour zijn ‘symmetrische antropologie’ (1994), pleiten we hier dan ook voor een symmetrische kunstsociologie. Daarbij gaan we ervan uit dat Bourdieus sociologie voor sommige aspecten asymmetrisch is, onder meer door het overbeklemtonen van het onbewuste, de machtsstrijd en de verenging van sociale actoren tot humane wezens. Het komt ons dan ook voor dat zijn kunstsociologie op minimum drie vlakken ‘meer symmetrisch’ kan worden gemaakt.

Op de eerste plaats stelden we vast dat onderzoekssubjecten reflectiever handelen dan Bourdieu veronderstelt. Zeker in de kunstwereld, waar de scholingsgraad vaak hoog is, zetten actoren soms bijzonder bewust strategieën uit. Ze bouwen reflectief aan een eigen carrière en nemen weloverwogen beslissingen. Maar belangrijker (voor de onderzoeker althans) is, dat ze hun handelingspatroon ook kunnen expliciteren en communiceren. Zo een reflectieve zelfidentiteit (Giddens 1991) veronderstelt op zijn minst een andere onderzoekshouding. De wetenschapper die ten velde trekt stelt zich alvast veeleer symmetrisch op. Hij neemt zijn respondenten, hun handelen en uitspraken serieus. Dat wil ook zeggen dat hun gedrag – in tegenstelling met Bourdieu – niet voortdurend moet worden ‘ontmaskerd’. Beschrijven, de juiste concepten

vinden, lijkt vaak voldoende. Een kritische sociologie wordt met andere woorden misschien beter voor een veeleer descriptieve aanpak ingeruild. De socioloog moet niet 'expliceren', maar expliciteren, stelt Heinich (1998: 31). Ook zij vervangt bijgevolg steevast Bourdieus *sens pratique* door de notie van Giddens, *une conscience réfléchie*.

Het onderzoekssubject is inderdaad een reflectief wezen dat vaak bewust over zijn handelen nadenkt. Dat is alvast wat we in ons onderzoek vaststelden, en hierboven meermaals illustreerden. Wanneer we dit inzicht echter consequent doortrekken, veronderstelt het nog een tweede symmetrie, met name tussen theorie en empirie. Dat houdt onder meer in dat je theorie meeneemt naar het onderzoeksterrein en aan onderzoekssubjecten toetst. Ze krijgen de kans om zowel theoretische denkplaatjes als de eerste resultaten van empirische observaties te amenderen of te valideren. Zo een onderzoekspraktijk is uiteraard niet echt nieuw. Ze bouwt onder meer verder op de inzichten van de *grounded theory*, zoals de Amerikaanse sociologen Glaser en Strauss ons die al in 1967 aanreikten. Een revisie van op zijn minst Bourdieus methodologie in deze richting lijkt dan ook het overwegen waard. We zijn ons echter bewust van de specificiteit van onze onderzoeksterreinen. Zoals gezegd, is de scholingsgraad van onze respondenten immers veelal hoog. Een onderzoeks-aanpak zoals hierboven voorgesteld, lijkt bijgevolg niet zomaar toepasbaar in alle maatschappelijke velden.

Ten slotte is het statuut van het artistiek artefact binnen Bourdieus kunst-sociologie hoogst ambivalent. Het heeft alvast nauwelijks een werkelijk performatieve rol. De wetenschapper maakt wel een nauwgezette analyse van bepaalde sociale mechanismen die zich rondom het kunstwerk afspelen, maar het artefact zelf heeft daar weinig invloed op. Zo heeft Bourdieu wel veel oog voor markteconomische concurrentiemechanismen en machtsstrijden. Dit onderliggende schema wordt overigens onder haast alle maatschappelijke velden geschoven. Of het nu gaat over de academische wereld, de politiek, de journalistiek of het artistieke veld, telkens opnieuw ziet Bourdieu het sociaal handelen als de uitkomst van de strijd tussen orthodoxen en heterodoxen. Onze analyses van diverse kunstwerelden leerden dat de lijn tussen gesettelden en aanstormend talent vandaag echter niet meer zo duidelijk te trekken valt. In plaats van strijd tussen beide kampen, zagen we dat ze in sommige gevallen zelfs door een en dezelfde actor worden vertegenwoordigd. Bovendien lijken ook niet alle beslissingen door competitie voor symbolisch en economisch kapitaal ingegeven. Actoren in de kunstwereld nemen nogal eens beslissingen die in Bourdieus schema absoluut 'irrationeel', of ook wel onverklaarbaar, lijken. Daarmee mist hij echter net het specifieke van de kunstwereld. In deze sociale ruimte wordt immers *kunst* gemaakt en die dwingt een andere logica af dan bijvoorbeeld een sociale of economische. Dat brengt ons bij een laatste punt van kritiek: wat is het belang van artistieke logica's en hoe functioneert het kunstwerk zelf in de artistieke wereld? Eigen onderzoek leerde dat kunst-

werken een invloed op actoren binnen de kunstwereld hebben, los van of beter *naast* sociale mechanismen zoals distinctiestrijd of het verwerven van een concurrentiële veldpositie. Hun handelen en beslissingen worden er op zijn minst mede door bepaald. Dat verklaart eveneens bepaalde handelingspatronen en sociale mechanismen. Het kunstwerk speelt dus als volwaardige actor een rol binnen de artistieke wereld. Een dergelijke herwaardering van het artistiek artefact veronderstelt dan ook nog een andere symmetrie, namelijk een tussen mensen en artefacten, net zoals Latour (1994) die voor de wetenschappen bepleit.

De uitdaging voor een kunstsociologie na (en met) Bourdieu vraagt dus om het zoeken van een evenwichtigere balans tussen onderzoekers en onderzoeksobjecten, tussen theorie en empirie en tenslotte tussen mensen en kunstwerken. De ironische, soms zelfs cynische ondertoon waarmee de Franse socioloog het artistieke veld analyseert, verhuult echter met moeite een fundamenteel wantrouwen van zijn onderzoeksobjecten. Hij betwijfelt hun zelfkennis en ziet achter praktijken, motieven en ervaringen altijd dieperliggende (veelal economische) beweegredenen die moeten worden ontmaskerd. De socioloog is verantwoordelijk voor het doorprikken van de artistieke illusie ten voordele van een sociale ontologie. Wanneer de onderzoeker zijn objecten echter serieus neemt, leert hij dat die absoluut niet onwetend zijn. De afstand tussen de wetenschapper en zijn objecten op het vlak van sociale kennis dient dus sterk gerelativeerd. Hooguit hun perspectief verschilt.

Literatuur

- Abbing, H. (2002) *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Beck, U., Giddens, A. and Lash, S. (1994) *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Cambridge : Polity Press.
- Becker, H.S. (1982) *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Bohman, J. (1999) Practical Reason and Cultural Constraint: Agency in Bourdieus Theory of Practice. In: R. Shusterman (ed.), *Bourdieu. A Critical Reader*. Oxford and Massachusetts: Blackwell Publishers, p. 129-152.
- Bourdieu, P. (1958) *Sociologie de l'Algérie*. Paris: PUF.
- Bourdieu, P. (1963) *Travail et travailleurs en Algérie*. Paris et The Hague: Mouton.
- Bourdieu, P. (1964) *Le déracinement, la crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P., L. Boltanski, J.C. Castel, et al. (1965) *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1969a) Sociologie de la perception esthétique. *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art* 241(4), 161-176.
- Bourdieu, P., A. Dardel et D. Schnapper (1969b) *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris: Éditions de Minuit.

- Bourdieu, P. (1974a) Les fractions de la classe dominante et les modes d'appropriation des oeuvres d'art. *Information sur les sciences sociales* 13(3), 7-32.
- Bourdieu, P. (1974b) L'invention de la vie d'artiste. *Actes de la recherche en sciences sociales* 2, 67-94.
- Bourdieu, P. (1977) La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques. *Actes de la recherche en sciences sociales* 13.
- Bourdieu, P. (1979) *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1980) *Le sens pratique*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1984) *Homo Academicus*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1989) *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam: Van Gennep.
- Bourdieu, P. en L.J.D. Wacquant (1992a) *Argumenten voor een reflectieve maatschappijwetenschap*. Amsterdam: s.u.a.
- Bourdieu, P. (1992b) *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, P. (1994) *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld*. Amsterdam: Van Gennep.
- Bourdieu, P. (1998) *Over televisie*. Amsterdam: Boom.
- Bouveresse, J. (1999) Rules, Dispositions, and the Habitus. In: R. Shusteran (ed.) *Bourdieu. A Critical Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, p. 45-63.
- Butler, J. (1999) Performativity's Social Magic. In: R. Shusteran (ed.) *Bourdieu. A Critical Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, p. 113-128.
- Certeau (de), M. (1984) *The practice of everyday life*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- De Swaan, A. (1986) *Kwaliteit is klasse: de sociale wording en werking van het cultureel smaakverschil*. Amsterdam: Bakker.
- Giddens, A. (1991) *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.
- Gielen, P. (1995) Autonome theaterkritiek? *Tijdschrift voor Sociologie* 16 (3) 277-293.
- Gielen, P. (1998) Dans om de macht. Positionering van de Hedendaagse dans in Vlaanderen. *Boekmancahier* 10(36), 127-141.
- Gielen, P. en R. Laermans (1998) *Genese en structuur van het veld van de hedendaagse dans in Vlaanderen: een sociologische en discoursanalytische studie*. Rapport f.w.o.-Vlaanderen, k.u.Leuven.
- Gielen, P. (2003) *Kunst in Netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*. Leuven: LannooCampus.
- Gielen, P. en R. Laermans (2004) *Een omgeving voor actuele kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen*. Tiel: Lannoo.
- Glaser, B. and A. Strauss (1967) *Discovery of grounded theory*. Chicago: Adine.
- Gomart, E. and Hennion, A. (1999) A sociology of attachment: music amateurs, drug users. In: J. Law and J. Hassard (eds.) *Actor Network Theory and after*. Oxford and Malden: Blackwell, p. 220-247.
- Heinich, N. (1991) *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris: Éditions de Minuit.
- Heinich, N. (1998) *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Hennion, A. (1993) *La Passion musical. Une sociologie de la médiation*. Paris: Édition Métailié.
- Laermans, R. (1992) Het relatieve gelijk van Pierre Bourdieu. De legitimiteit van kunst en cultuur binnen de postmoderniteit. *Boekmancahier* 3(2), 153-163.
- Laermans, R. (1994) Een té grove sociologische borstel? Kanttekeningen bij Pierre Bourdieus Les règles de l'art. *Boekmancahier* 6(1), 6-25.
- Laermans, R. (1998) Moderne kunst en moderne maatschappij. Luhmanns kunsttheoretische observaties geobserveerd. *De Witte Raaf* 12(74), 20-23.

- Laermans, R. en P. Gielen (2000) Flanders. Constructing identities: the case of 'the Flemish dance wave'. In: A. Grau and S. Jordan (eds.) *Europe dancing, perspectives on theatre dance and cultural identity*. London: Routledge, pp. 12-27.
- Latour, B. (1994) *Wij zijn nooit modern geweest. Pleidooi voor een symmetrische antropologie*. Amsterdam: Van Gennep.
- J. Law and J. Hassard (eds.) (1999) *Actor Network Theory and after*. Oxford and Malden: Blackwell.
- Luhmann, N. (1995) *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Velthuis, O. (2002) De loochening van de economie. Een microsituationele analyse van de kunstmarkt in Amsterdam en New York. *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift* 29(4), 482-501.