

**DANSBELEID EN KUNSTTHEORIE: EEN AANZET
TOT EEN SYMMETRISCHE KUNSTSOCIOLOGIE**

Pascal Gielen en Rudi Laermans

1. INLEIDING: PROBLEEMSTELLING EN ONDERZOEKSDESIGN

Sinds de moderniteit haar intrede deed in de kunstwereld werd de clerus en de adel het alleenrecht op artistieke selecties ontnomen. De kunsten verzelfstandigden zich in hoge mate tegenover politieke, morele en andere sociale eisen: ze gingen een '*Eigenlogik*' (M. Weber) volgen. Deze ontvoogding genereerde echter al gauw een blijvend probleem binnen het moderne kunstbedrijf. De vraag wat kunst tot Kunst maakt, werd namelijk een van de geliefkoosde hoofdbrekers van kunsthistorici, -wetenschappers, -filosofen en -sociologen. De recente genese van een veld voor de hedendaagse dans in Vlaanderen tijdens de jaren tachtig wierp hetzelfde probleem op: hoe definieert men dans als kunstvorm?

Niet alleen de grens tussen kunst en niet-kunst moet voortdurend worden getrokken. Het onderscheid verdubbelt immers in het artistieke bedrijf in de vorm van de distinctie tussen bijvoorbeeld goede en slechte, kwaliteitsvolle en kwaliteitsloze choreografieën. Het is juist de continuïteit van de normatieve discussies over kwaliteit *in* de danswereld die tegelijkertijd de grenzen *van* de danswereld definiëren.

Vanuit kunstsociologisch oogpunt bestudeerden we deze thematiek binnen het veld van de hedendaagse dans in Vlaanderen via archiefopzoeken, participerende observatie en diepte-interviews. (1) Zo analyseerden we in het archief van de Vlaamse Gemeenschap (Administratie Cultuur), de subsidieaanvragen van choreografen uit de periode tussen 1986 en 1996. (2) Vervolgens keken we welke aanvragen al dan niet een positief gevolg kregen, en welke argumenten hiervoor werden aangehaald in de uiteindelijke advisering van de Administratie en de Raad van Advies voor de Dans (R.A.D.). (3) Omdat deze advisering enkel de 'officieel gecommuniceerde' argumenten omvat werd overgegaan tot participerende observatie in de R.A.D. Eén van ons

woonde de vergaderingen van 1996 bij als neutrale (niet-stemhebbende) observator. Wat ons daarbij vooral interesseerde was het verschil tussen het proces van discoursvorming en de officieel gecommuniceerde argumenten. We gingen dus na hoe een collectief discours over artistieke selecties tot stand komt. Het onderscheid tussen een selectiepraktijk enerzijds en het uiteindelijk uitgekristalliseerde advies anderzijds, is immers van groot belang. Beide bevinden zich in een andere sfeer, namelijk semi-privaat (de besloten vergadering) versus publiek (het openbaar gemaakte advies). Terwijl in de selectiepraktijk de artistieke keuzes maakbaar zijn, ligt bij het uiteindelijke advies de focus op de 'goede argumenten'. Deze overgang van discoursvorming naar discours, van coulissen naar façade (Goffman, 1982), gaat met de nodige selecties gepaard. Het waren juist die selecties die ons interesseerden. Ten slotte deden we ook diepte-interviews met de voorzitter en vier leden van de R.A.D. Het verschil tussen een collectief discours (in de vergaderingen) en individuele argumenten werd zo in kaart gebracht.

De diepte-interviews met leden van de R.A.D. werden met interviews met andere beleidsverantwoordelijken aangevuld. Zo spraken we met de ex-ministers van cultuur Patrick Dewael en Hugo Weckx, hun respectievelijke kabinetsmedewerkers verantwoordelijk voor podiumkunsten, en de bevoegde kabinetsmedewerker van toenmalig cultuurminister Luc Martens. Ook de ambtenaar die tot het begin van de jaren negentig binnen de Vlaamse administratie verantwoordelijk was voor podiumkunsten werd geïnterviewd. Aan de beleidsvoerders werd eveneens een argumentatie voor artistieke selecties gevraagd; daarnaast gingen we dieper in op hun rol in het finale beslissingsproces aangaande subsidiëring.

In een tweede fase van het onderzoek richtten we ons tot de potentiële 'ontvangers' van subsidies, namelijk de dansgezelschappen. We onderzochten of de choreografen, eventueel bijgestaan door hun zakelijk leider, zich bewust waren van welbepaalde argumentaties en of ze hier strategisch op inspeelden. Ook hier deden we archiefonderzoek: we maakten een analyse van de boekhouding en afgesloten contracten. Alzo kregen we een zicht op - vooral economische - netwerkfiguraties en afhankelijkheidsrelaties. Het archiefonderzoek werd door diepte-interviews met choreografen of hun zakelijke leiders gevolgd. We deden onderzoek bij de dansgezelschappen Rosas (choreografe Anne Teresa De Keersmaeker), Troubleyn (Jan Fabre), Ultima Vez (Wim Vandekeybus), Les Ballets C. de la B. (Alain Platel, e.a.), Damaged Goods (Meg Stuart), Hyena (Marc Vanrunxt), Azuur (Alexander Baervoets), Aquillon (Karin Vincke) en Contre-Coeur (Bert Van Gorp). Bij de selectie werd rekening gehouden met het verschil tussen niet of slechts sporadisch gesubsidieerde, projectmatig betoelagde en structureel gesubsidieerde gezelschappen.

Onze onderzoeksbevindingen resulteerden na analyse in de ontwikkeling van een meer abstract polair schema, met twee achterliggende observatieloga's die artistieke kwaliteit 'indiceren'. De uitgezette dichotomie komt echter niet zomaar uit de lucht vallen. We zullen namelijk aantonen dat de actorredeneringen voor artistieke waardebepaling terugbuigen op twee grote denktradities binnen de kunstfilosofie en -sociologie. Dit artikel bewandelt dan ook een dubbele weg. Enerzijds willen we aan de hand van een empirisch onderzoek over het functioneren van één enkel, tevens gelokaliseerd artistiek veld (hedendaagse dans in Vlaanderen) het bestaan van een

meer algemene, tweezijdige valideringslogica beargumenteren. Anderzijds zullen we pogen aan te tonen dat deze dubbel geladen logica nauw aansluit bij een kardinaal onderscheid in de academische reflectie over kunst.

Gezien we in het onderzoek inductief te werk gingen, willen we deze logica in de opbouw van dit artikel aanhouden. Daarom kan ons exposé bij de lezer enigszins onorthodox overkomen. We beginnen namelijk met een - weliswaar selectieve - weergave van empirische vaststellingen, waarna we onze bevindingen interpretatief veralgemenen. Voor elke uitgezette logica zullen we deze volgorde respecteren. Zo gaan we bij de eerst geponeerde observatielogica in op de redeneringen bij beleidsvoerders, vervolgens behandelen we de reflexieve strategieën aan artistieke zijde, waarna we afsluiten met een theoretische interpretatie. Dezelfde volgorde wordt bij de presentatie van de tweede observatielogica aangehouden. Voor een juist begrip van de context, staan we vooraf kort stil bij de ontwikkeling van de hedendaagse dans in Vlaanderen.

2. HEDENDAAGSEDANS IN VLAANDEREN: EEN EIGENZINNIGE HISTORIE

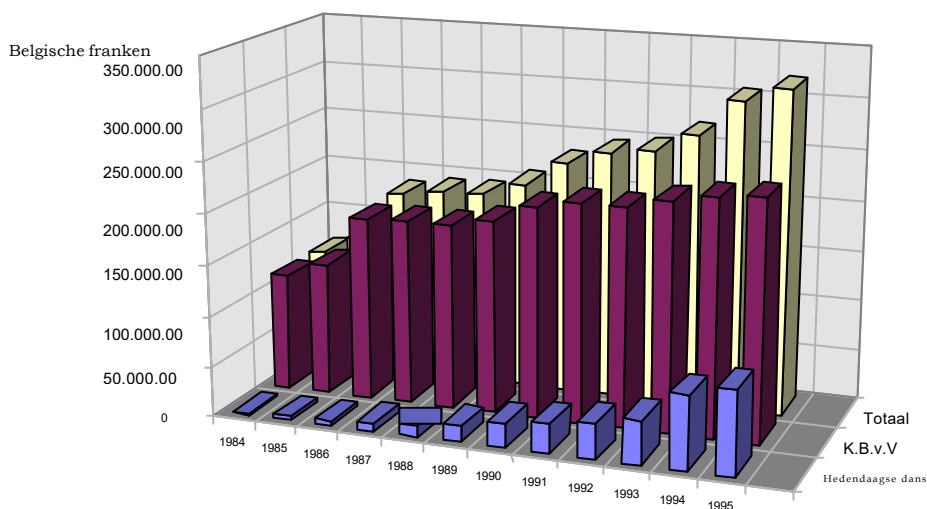
De geschiedenis van de hedendaagse dans in Vlaanderen ziet er iets anders uit dan in de meeste Europese landen (Lambrechts, Van Kerkhoven & Verstockt, 1996). Zo was er vóór 1980 nauwelijks sprake van het kunstgenre in onze regio. De professionele dans beperkte zich in België tot drie gezelschappen, namelijk het Ballet de Wallonie (Charleroi), het Koninklijk Ballet van Vlaanderen (Antwerpen) en het Ballet van de XXste eeuw onder leiding van Maurice Béjart (Brussel). Zij waren de enige dansorganisaties die door de overheid officieel erkend en bijgevolg gesubsidieerd werden. Indien men in de periode *voor* de jaren tachtig over professionele dans of 'kunstdans' sprak, dan maakte men dus onmiddellijk de associatie met het klassieke ballet. Andere dansproducties werden al gauw 'amateuristisch' genoemd, een perceptie die vooral in de pers viel te observeren (Lambrechts, Van Kerkhoven & Verstockt, 1996).

Met de opkomst begin jaren tachtig van Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre en Marc Vanrunxt kwam daar in een bijzonder korte periode verandering in. Vlaanderen leek plots een 'broeinest' van hedendaagse choreografen, waarvan er enkele in ongezene tijd doorgroeiden naar een internationale markt. Zo maakten danscritici in het buitenland geregeld allusies op een 'Belgische', dan weer 'Vlaamse golf' (Laermans & Gielen, 1997). Deze evolutie liep parallel met een ingrijpende theatervernieuwing onder invloed van regisseurs als Jan Decorte, Jan Lauwers (later Needcompany) en alweer Jan Fabre. Deze dubbele ontwikkeling kreeg daarenboven een organisatorische 'onderbouw' (zie Bauwens, 1992). Verschillende nieuwe kunstencentra en festivals (Kaaitheater, Klapstuk, deSingel, Monty, De Beweging, de Vooruit, Limelight, 't Stuc) voorzagen de nieuwlichters van de nodige zakelijke, infrastructurele en promotionele ondersteuning. Op goed zes jaar tijd (1980-1986) was men in Vlaanderen dus getuige van de geboorte van een volledig nieuwe artistieke scène - toen ook wel

de artistieke 'avantgarde' genoemd - en een alternatief distributiesysteem (zie ook Gielen, 1998a).

De aangegeven vernieuwing vond zonder veel subsidies plaats. Er bestond in de jaren tachtig namelijk geen wettelijke of decretale regeling die de nieuwlichters dekte. Er was enkel het Theaterdecreet van 1975, dat hoofdzakelijk de klassieke stadstheaters van een sociale regeling voorzag. Een genre zoals de hedendaagse dans kon hier echter niet in worden ondergebracht. De ontwikkeling van de hedendaagse dans verliep daarenboven volledig gescheiden van de officieel gesubsidieerde klassieke balletinstellingen. Hedendaagse choreografen konden geen gebruikmaken van een ondersteuning door het Koninklijk Ballet van Vlaanderen of het Ballet van de XXste eeuw; in de meeste gevallen wilden ze dat trouwens ook niet. In het midden van de jaren tachtig stonden in Vlaanderen bijgevolg twee aparte artistieke netwerken naast elkaar. Deze netwerkfiguraties lagen niet alleen artistiek ver uit elkaar, maar ook inzake subsidiëring. Grafiek 1 illustreert deze financiële discrepantie tussen het Koninklijk Ballet van Vlaanderen en de overige Vlaamse hedendaagse dansgezelschappen. (4) Sinds kort is er wel enige artistieke toenadering tussen het klassieke en het hedendaagse dansgenre, maar institutioneel gezien blijft er een grote kloof gapen (vgl. Gielen & Laermans, 1998).

Grafiek 1: toelagen Vlaamse Gemeenschap KBvV versus hedendaagse dans



Bron: Vlaamse Gemeenschap, Administratie Cultuur en het Vlaams Theaterinstituut.

3. EEN REFERENTIELOGICA ALS ARGUMENTATIEBASIS VOOR BELEIDS-VOERDERS

In 1993 werd in Vlaanderen uiteindelijk een podiumkunstendecreet gestemd waarin de hedendaagse dans werd ingeschreven. De dansrichting werd vanaf dat moment officieel erkend. Het gaat hier om een wettelijke validatie die tevens de aanleiding was voor een financiële inhaalbeweging. Uit diepte-interviews met beleidsmakers

konden we twee steeds terugkerende motieven destilleren voor dit - weliswaar laattijdige - politieke engagement. Het gaat om twee criteria die uiteindelijk ook binnen het podiumkunstendecreet werden verankerd, namelijk 'kwaliteit' en 'internationale uitstraling'. Binnen wetenschappelijke kringen komen deze normen waarschijnlijk erg vertrouwd voor. Verwacht men van de hedendaagse academische arbeid ook geen kwaliteit en een internationale consolidatie? Vooral het kwaliteitsbegrip is daarbij een nogal lege betekenaar geworden die men juist via internationale erkenning probeert in te dekken. Vandaar misschien ook de hoogconjunctuur van internationale wetenschappelijke congressen tijdens het laatste decennium. Voor de kunst en, meer specifiek, voor de onderzochte hedendaagse dans in Vlaanderen, gaat hetzelfde op. Alleen is in vergelijking met de academische wereld het kwaliteitsgehalte binnen de kunst veel moeilijker vast te stellen, zeker indien het gaat om een vrij onbekende artistieke discipline als de contemporaine dans in Vlaanderen. Het geloof van beleidsmakers in kwaliteit kon bijgevolg maar ontstaan doordat werd gewezen op een groeiende internationale erkenning.

Zeker voor beroepspolitici (5), die op het terrein van de hedendaagse dans tamelijk onwetend zijn, vormen buitenlandse speelplekken een houvast om een vaag begrip als 'kwaliteit' in te vullen. Meteen stoten we op de eerste achterliggende logica waarmee beleidsvoerders de waarde van een artistiek product proberen te achterhalen: ze steunen op referenties die de artiest kan aanreiken. Beslissingsprocessen laten zich dan vooral leiden door de context waarin het kunstwerk en de kunstenaar zijn ingebed. Artistieke kwaliteit wordt bijvoorbeeld niet alleen afgeleid uit buitenlandse tournees, maar ook uit de instituties waarbinnen de artiest is opgeleid en de symbolische waarde van de schouwburgen en festivals waar hij of zij speelt. Ook het gewicht van geschreven commentaren vormt een handig hulpmiddel om een diffuus kwaliteitsbegrip enige houvast te geven (Gielen, 1998b). Beleidsvoerders steunen dus op een *referentiologica* om de waarde van een artistiek product te detecteren. Dit betekent in de eerste plaats dat ze zoeken naar een *sociale confirmatie* vooraleer ze tot subsidiëring overgaan. Deze bevestiging werd in Vlaanderen geïnstitutionaliseerd via de installatie van een Raad van Advies voor de Dans waarin 'kenners' zetelen, zoals danscritici, dansprogrammatoren, dansfestivaldirecteuren, enzovoort. De overheid vertrouwt nu in grote mate op het advies van deze raad bij subsidieverlening.

We stelden vast dat de 'officiële' connaisseurs eveneens een, ditmaal artistiek georiënteerde, referentiologica hanteren om kwaliteit vast te stellen. Zo konden we uit vergaderingsverslagen en participerende observatie in de Raad van Advies voor de Dans afleiden dat de raadsleden de waarde van een choreografie of een ingediend artistiek plan tegenover andere kunstwerken en kunstenaars afwegen. Ze gaan bijvoorbeeld na of andere choreografen binnen en eventueel buiten het Vlaamse danslandschap niet dezelfde artistieke projecten ontwikkelen. Ze proberen 'authenticiteit' vast te stellen door mogelijke 'na-aperij' uit te sluiten. Uit de referentiologica volgt zo enerzijds een helder omschreven definitie van wat 'deviant gedrag' inhoudt voor hedendaagse choreografen: louter imitatie wordt negatief gesanctioneerd. Dit gebeurt dan in de bekende disaffirmatie-retoriek, met labels als 'Cunningham-adept', 'De Keersmaeker-adept', enzovoort. Anderzijds wordt echter wel verwacht dat de artiest refereert aan, of zich op zijn minst bewust is van, de dansgeschiedenis. Zo worden ingediende

projecten gewogen op hun plaats in de dansgeschiedenis. Er wordt gediscussieerd over de stroming die ze representeren en over de mate waarin ze daar positief of negatief van afwijken. Een meer algemene imitatie wordt dus tot op zekere hoogte getoleerd en zelfs positief gesanctioneerd. De danskunstenaar moet zich nu eenmaal inschrijven binnen een artistieke traditie. Hij of zij moet daarvoor aan bepaalde conventies of een relatieve *common sense* voldoen (vgl. Bourdieu, 1994; Laermans, 1994). Kortom, de referentiologica is ambivalent voor zover kunstwerken naar andere kunstwerken en kunstenaars naar andere artiesten verwijzen. Deze zogenaamde intertekstualiteit wordt positief ingeschat door de kenners-professionals die in de Raad van de Dans de dienst uitmaken voorzover imitatie en distinctie, mimesis en identiteit samengaan. Daarentegen wordt de loutere imitatie als illegitiem beschouwd: originaliteit, hoe miniem ook, is een must.

4. REFLEXIEVE STRATEGIEËN BINNEN DE REFERENTIELOGICA

De Vlaamse voorvechters van de hedendaagse dans maakten aanvankelijk actief gebruik van de referentiologica om hun genre gelegitimeerd te krijgen. Zo ging Anne Teresa De Keersmaeker na haar eerste productie *Asch* (1980) in 1981 aan de New Yorkse *Tish School of the Arts* studeren. Terug van haar 'studiereis' maakte ze in 1982 *Fase*, een voorstelling die aansloeg bij een hoofdzakelijk Vlaams en Nederlands publiek. *Fase* droeg echter de sporen van de Amerikaanse *minimal dance* à la Lucinda Childs. In *Fase* en nog meer in haar volgende productie *Rosas danst Rosas* (1983), drukte de choreografe haar eigen stempel op het bewegingsidoom door repetitieve patronen te combineren met alledaagse gestes en gebaren. Met haar volgende productie, *Elena's Aria* (1984), vertoefde de choreografe dan weer opvallend dicht bij het Duitse *Tanztheater* van Pina Bausch (Lambrechts e.a., 1996; Laermans & Van Kerkhoven, 1997). De danskunstenares combineerde dus aanvankelijk historisch gevalideerde normen met eigen interpretaties. Ze bouwde met andere woorden een spanning op tussen imitatie en distinctie.

Jan Fabre hanteerde een gelijkaardig mechanisme van toe-eigening en distinctie door de *performance art* te confronteren met de axioma's van de podiumkunsten (Laermans, 1993; De Brabander, 1997). Met de productie *De Danssecties* (1986) leunde hij dan weer aan bij het vroege werk van William Forsythe. De choreograaf-theatermaker citeerde daarenboven vaak letterlijk. Zo verklaarde een ex-danser van Fabre:

"Café Muller van Pina Bausch, daar ligt veel van de dans in Vlaanderen. Zowel voor Anne Teresa De Keersmaeker als voor Jan Fabre. Iedereen heeft wel een besmetting van Bausch meegemaakt.

(...)

Zo vroeg Jan Fabre tijdens de repetities van De macht der theaterlijke dwaasheden om expliciet bepaalde scènes van Pina Bausch na te spe-

len. Dit gebeurde met naam en toenaam. Hier werden dan variaties op gezocht.

(...)

Jan gaf opdrachten, en door hem ofwel verkeerd begrepen te hebben of door een eigen invulling te geven, werd die traditie vertekend. Dat heeft Jan geleid naar zijn eigen danstaad!" (anoniem respondent, 1996: persoonlijk interview).

De nieuwlichters zochten dus begin jaren tachtig aansluiting bij een internationale hedendaagse danstraditie, soms zelfs door deze letterlijk te citeren. Dit was in het Vlaanderen van die tijd één van de artistieke mogelijkheden om de nieuwe danspraxis als Kunst gelegitimeerd te krijgen. Conform een artistieke referentiologica zochten de kunstenaars naar artistiek aanvaardbare antwoorden op als artistiek beschouwde problemen. Dit is één van de voorwaarden om als kunstenaar te integreren in een professionele kunstwereld én geaccepteerd te worden door een onwetende overheid. De artiest zoekt dus - al dan niet intentioneel - symbolische *versterkers* voor zijn eigen product bij andere reeds erkende kunstwerken: hij eigent zich actief de canon toe. Het gaat hier weer om een mechanisme dat vergelijkbaar is met een praktijk in de academische wereld, namelijk het citeren en gebruiken van voetnoten in wetenschappelijke verhandelingen. Hoe meer voetnoten en hoe 'klassieker' de teksten waarnaar men verwijst, hoe moeilijker het wordt om de verhandeling omver te werpen (vgl. Latour, 1995). Idiosyncrasie en vernieuwing zijn in deze zin dus nooit hyperradicaal. Ze breken zelden volledig met een context of het verleden. In dat geval zou het kunstwerk vervallen in idioterie, een product van *the naive artist* (Becker, 1982). Vernieuwing in het artistieke productieveld betekent veeleer distinctie (Bourdieu, 1989 en 1994). En dat laatste veronderstelt juist een referentieverhouding tot een andere werkelijkheid. Het is precies in die verhouding dat de onderwerping aan conventies en vernieuwing kunnen samengaan. De toeschouwer-beleidsmaker, maar ook de kunstenaar zelf, kan zo tegelijkertijd *herkennen* en *onderscheiden* (Luhmann, 1995). De kunstenaar reikt daarom vaak in de voorstelling zélf de al geijkte kijksleutels of codes aan én zijn distinctie tegenover deze 'intertekst'. Met de gevolgde referentiologica waarborgt het kunstwerk kortom haar eigen *leesbaarheid* via de distinctieve imitaties die in het werk besloten liggen.

Behalve van de interne artistieke referenties, maken beleidsvoerders ook gebruik van institutionele en kunstkritische confirmaties om tot subsidiëring over te gaan. Hier speelt dan het symbolisch gewicht van de schouwburg die de choreograaf programmeert en van de danscriticus die zijn of haar werk becommentarieert (Gielen, 1998a). Instellingen en kunstkritieken werken zo als aurabesmetters die - met de woorden van Pierre Bourdieu (1989 en 1994) - in mindere of meerdere mate *symbolisch kapitaal* genereren. Het verworven symbolisch kapitaal kan vervolgens strategisch worden ingezet voor het genereren van economisch kapitaal, namelijk subsidies. Want dat beleidsvoerders een - liefst internationale - institutionele en discursieve aandacht positief inschatten, weten de choreografen nu ook wel. Ze observeren hoe zijzelf worden geobserveerd: ze doen aan tweede-orde-observatie en spelen daar vervolgens op in (vgl. Blom, 1997; Laermans, 1999). In Vlaanderen gingen de danskunstenaars, eventueel bijgestaan door hun zakelijk leider of de directeur van een kunstencentrum,

deze aandacht dan ook zelf in handen nemen. Zo werden een internationale institutionele verankering en het kritische discours door de gezelschappen ten dele actief geconstrueerd. Op het vlak van het discursieve vroeg de choreograaf of zijn persverantwoordelijke bijvoorbeeld zelf om een interview bij een vooraanstaand criticus; of men betaalde een essayist, dramaturg of academicus voor een tekstbijdrage aan een subsidiedossier. (6)

5. DANSGEZELSCHAPPEN ALS STRATEGISCHE ACTOREN

De mogelijkheid tot het zelf genereren van een discursieve productie brengt een merkwaardige latente functie in beeld: 'auto-productie' van symbolisch kapitaal. Dit verplicht tot een opsplitsing van Bourdieu's concept in twee vormen, namelijk symbolisch kapitaal dat 'spontaan' wordt toegeschreven aan de kunstenaar enerzijds en dat gegenereerd door de artiest zelf anderzijds. *Spontaan symbolisch kapitaal* wordt toegekend op een 'vrijwillige basis' door de schrijvende pers en door de programmator die de choreograaf toont. *Beheerst symbolisch kapitaal* wordt daarentegen geëxploiteerd door de kunstenaar of zijn entourage (de tourmanager, de pers- en promotieverantwoordelijke). Hij of zij kan bijvoorbeeld op welbepaalde plaatsen proberen te spelen. Deze *zelfinvitatie*, bijvoorbeeld op internationaal belangrijke festivals, was begin jaren tachtig een vrij gangbare praktijk onder Vlaamse choreografen. De danskunstenaars gingen dan sterk onder de prijs of zelfs gratis op belangrijke buitenlandse podia spelen om also symbolisch aanzien te verwerven. (7) Dansgezelschappen lieten dus in de beginjaren wat economisch kapitaal schieten om in return symbolisch krediet te verwerven. Dat krediet werd vervolgens binnen Vlaanderen in de strijd om subsidies uitgespeeld. Dit ging zelfs gepaard met de nodige dreigementen. Zo kondigden zowel Anne Teresa De Keersmaeker als Wim Vandekeybus op een gegeven moment hun vertrek naar het buitenland aan wegens onvoldoende overheidsmiddelen. In dat buitenland waren ze eind jaren tachtig ondertussen sterk verankerd, onder meer dankzij een goede zakelijke begeleiding (Gielen, 1999a en d). Gezelschapsmanagers ontwikkelden namelijk specifieke strategieën, zoals kartelvorming en symbolische marktspeculatie, om hun choreografen van buitenlandse speelplaatsen te voorzien. De eerste marktstrategie houdt in dat de zakelijk leider met verschillende schouwburggen een *deal* sluit voor een langdurige afname. De betrokken schouwburggen spreken dan onderling af dat ze de artistieke producten van een welbepaalde choreograaf voor een langere periode blijven steunen en tonen. Maar dikwijls houdt deze overeenkomst ook in dat de artiest niet meer om het even waar kan spelen. Er kan bijvoorbeeld beslist worden dat de choreograaf niet in de nabije omgeving van de betrokken schouwburggen optreedt. Op die manier wordt de vrije concurrentie op de artistieke markt tijdelijk aan banden gelegd.

Men kan de wetten van de vrije markt dus deels ontlopen door gunstige overeenkomsten te negotiëren. Deze praktijk is vaak noodzakelijk om als beginnend gezelschap te kunnen overleven. Maar de inkapseling in een sociale omgeving laat ook zien dat

niet alleen de artistieke kwaliteitslogica een rol speelt in het overleven van de artiest. Dikwijls wordt die kwaliteit pas 'ontdekt' wanneer het publiek verschillende keren met de idiosyncratische taal van een artiest wordt geconfronteerd. Het oog vraagt om training, en de zakelijke leiding kan er voor zorgen dat die training haar tijd krijgt. Wanneer de choreograaf dan uiteindelijk staat 'waar hij moet staan', wordt zijn of haar artistieke kwaliteit steeds meer als een onomkeerbaar feit gezien. De kwaliteit wordt dus net als de professionaliteit mee gecreëerd door het distributiesysteem.

Belangrijke buitenlandse schouwburgen waar de choreograaf te zien valt, gelden bovendien als een onweerlegbaar bewijs of een *institutionele garantie* voor zijn of haar 'geniale scheppingskracht'. Zoals we konden vaststellen steunt deze internationale artistieke erkenning echter in belangrijke mate op de constructiearbeid van de zakelijk leider via het opzetten van sociale netwerken. Het hoog in het vaandel gedragen internationalisme en de koppeling hiervan aan de objectivering van artistieke kwaliteit, moeten we dus relativiseren. Verschillende internationaal erkende choreografen hebben een vaste afzetmarkt die ze geregeld bespelen. Eens ze buiten dit netwerk vallen of hierbinnen enkele cruciale schakels verliezen, houdt hun 'universele erkenning' op te bestaan. Naast het uitbouwen van netwerken hanteert de zakelijk leider evenwel nog een andere strategie om de afzetmarkt te bespelen. Hij kan namelijk symbolische gokken wagen. Hij doet bijvoorbeeld risicovolle investeringen door onder de prijs in nog niet ontgonnen gebieden te spelen, of hij bouwt aan het 'imago' of de 'exclusiviteit' van de choreograaf door welbepaalde speelplaatsen of schouwburgen 'uit te kiezen'. Uiteraard kan de choreograaf of de zakelijk leider slechts selectief zijn indien de vraag groter is dan het aanbod. Op dat moment kan een gerichte *symbolische marktspeculatie* de symbolische positie van de choreograaf mee vorm geven. Deze marktstrategie bepaalt mee het aura rond de kunstenaar, dat altijd ook kan worden ingezet in de politieke strijd om subsidies.

De kunstenaar of het dansgezelschap gaat dus actief op zoek naar allianties en coalities. In de eerste plaats gebeurt dat door het werk eenvoudigweg te confronteren met een publiek. De kunstenaar speurt naar mede-vertegenwoordigers, naar 'fans' of 'coalitiepartners'. Onder dit publiek bevinden zich 'professionals' als programmatoren, recensenten, beleidsvoerders, enzovoort. Dit professionele deelpubliek vormt een sociale omgeving van het artistiek product die symbolisch geladen is. Men vindt aansluiting of juist niet, bij een bepaald soort publiek, specifieke programmatoren, welbepaalde recensenten, die en die artiest, enzovoort. Uit deze *sociale alchemie* (Bourdieu, 1989) ontstaat er dan zoiets als symbolische erkenning. Volgens de etymologie verwijst het begrip 'symbool' trouwens naar het Griekse 'sunballein', wat een 'pact sluiten' of een 'contract opstellen' betekent. Het symbolische ligt met andere woorden in het sociale besloten. We kunnen dus vaststellen dat het artistieke niveau haast onontwarbaar verweven is met het sociale. Of zoals Howard S. Becker zijn klassieker *Art Worlds* aanvangt:

"All artistic work, like all human activity, involves the joint activity of a number, often a large number, of people. Through their co-operation, the art work we eventually see or hear comes to be and continues to be. The work always shows signs of that co-operation" (Becker, 1982: 1).

Handelend vanuit de referentiologica poogt de kunstenaar of het dansgezelschap zich dus op twee niveaus in te schrijven binnen een artistiek systeem: enerzijds op een *artistiek niveau* door in het kunstwerk externe verwijzingen aan te brengen en anderzijds op een *sociaal niveau* door bondgenootschappen te zoeken in een symbolisch geladen artistiek distributiesysteem. De artiest moet op beide niveaus werkzaam zijn om gesubsidieerd te worden. Zoals elke kunstkenner wel weet, houdt de artistieke orde sinds de moderne conditie echter ook de missie van *artistieke distinctie* in. Van de moderne kunstenaar wordt verwacht dat hij van de canon afwijkt en zich zo als een origineel en authentiek artiest met een eigen identiteit profileert. (Iedere artiest moet - zeker in de beginjaren - 'controversieel' of minstens 'spraakmakend' zijn.) Op het sociale niveau is afwijkend gedrag echter veel minder acceptabel. Het is dan ook op dit niveau dat de artiest wordt verplicht om actief op zoek te gaan naar allerhande samenwerkingsverbanden, organisatiestructuren, enzovoort.

6. THEORETISCHE GRONDSLAGEN VAN DE REFERENTIELOGICA

De grondslagen voor deze artistieke en sociale referentiologica, waarop een kunstbeleid zich in grote mate baseert, kunnen we nu vinden binnen de hegeliaanse traditie. Een belangrijke inzet van Hegels kunstfilosofie bestaat er namelijk in om de aard van het kunstwerk te verankeren in een historische periode (Hegel, (1835), 1989). In die zin is het artistieke product niet het resultaat van de 'geniale scheppingskracht' van een individu, maar eenvoudigweg het product van een tijdsgesest. Wil de kunstenaar vandaag de dag nog interessante kunst maken, dan moet hij of zij - in het perspectief van Hegel - op de hoogte zijn van alles wat voorafging. Na de romantiek is de artiest dan ook verplicht zich te laven aan de kunstgeschiedenis. Alzo parasiteert de postromantische kunstenaar op het verleden. Voor Hegel zijn bijgevolg 'begrip', 'denken' en 'kennis' centrale noties in het artistieke creatieproces. Zonder filosofie is er geen kunst meer mogelijk. Meer zelfs, de kunst verdwijnt in de filosofie, aldus de Duitse filosoof.

Het is ons hier echter niet meteen om Hegels speculatieve geschiedenisfilosofie en these over 'het einde van de kunst' te doen. Belangrijk blijft echter wel de vaststelling dat Hegel al het belang onderkende van een reflexieve omgang met het kunstverleden enerzijds, van de socio-culturele context anderzijds. Referenties aan andere kunstwerken en kunstenaars nemen naast maatschappelijke en historische evoluties in Hegels kunstfilosofie een centrale plaats in. Het artistieke product krijgt niet langer de exclusieve aandacht: de socio-culturele context wordt als een minstens evenwaardig onderzoeksobject beschouwd. Hegel kan daarom als een van de stamvaders van een *externalistische* benadering van de kunst worden beschouwd. Deze aanpak wordt vaak vereenzelvd met de sociologische visie op de kunstpraktijk (Zolberg, 1990; Heinich, 1998). Wij willen om redenen die zo dadelijk duidelijk zullen worden deze eenzijdige identificatie vermijden. Daarom vatten we het belang van contextuele factoren samen onder de noemer referentiologica. Zoals we hiervoor al enkele keren

opmerkten, gaat het niet altijd om 'onbewuste' externe factoren. De actoren die in een artistiek veld opereren, kunnen zich integendeel bewust zijn van het belang van een brede confirmatie van de geclaimde artistieke kwaliteit, van de noodzaak van een distinctieve mimesis, enzovoort. Vandaar het veelvuldig voorkomen van reflexieve strategieën en uiteenlopende vormen van 'constructiearbeid' of 'vernetwerking' (Latour, 1995).

Filosofen die op de inzichten van Hegel verderbouwden, waren Arthur C. Danto (1986) en George Dickie (1975). Enerzijds hechten zij veel belang aan theorievorming als hedendaagse *conditio sine qua non* om een artistiek product nog als Kunstte (kunnen) erkennen. Anderzijds beklemtonen ze de institutionele context van musea en galerijen, die het kunstwerk sinds de moderniteit definiëren. Het urinoir van Marcel Duchamp en de Brillodozen van Andy Warhol worden binnen deze denkpiste graag ingezet als bewijsmateriaal. Wanneer je het werk van Danto en Dickie leest, kan je je dan ook soms moeilijk van de indruk ontdoen dat zowel Howard S. Becker als Pierre Bourdieu hieraan heel wat inzichten ontleenden. Beide sociologen benadrukken namelijk eveneens de institutionele context. Vooral Bourdieu wekt de indruk dat het artistieke bedrijf het kunstwerk produceert, eerder dan dat het artistieke product de aanleiding vormt voor de ontplooiing van een institutionele omgeving. Het paradigma van de Franse socioloog vertoef dan ook opvallend dicht in de buurt van een haast dogmatische referentiologica (vgl. Laermans, 1994 en 1997). Volgens ons biedt deze kunstsociologische traditie echter maar één interpretatieve sleutel. Uit ons onderzoek konden we immers afleiden dat beslissingsprocessen op zowel artistiek als kunstpolitiek terrein nog op een andere logica voortbouwen. Vergeleken met de vrij dominante kunstsociologische lijn van Pierre Bourdieu vraagt die vaststelling echter om een kleine paradigmawissel. Beslissingen worden namelijk ook genomen op basis van *de overtuigingskracht van het kunstwerk zelf*. Alle artistieke en sociale referenties worden dan opzij geschoven voor het honkvaste *geloof* in de potentiële kwaliteit van een kunstproject.

7. DE EENZIJDIGE INTERPRETATIE VAN 'GELOOF' BINNEN BOURDIEU'S KUNSTSOCIOLOGIE

Schrijven over geloof binnen de context van kunst en sociologie doet menig insider echter snel terugloensen naar Bourdieu's opvattingen over het artistieke bedrijf, zoals geformuleerd in onder meer het opstel met de trefzekere titel 'De productie van geloof' (Bourdieu, 1989). De Franse socioloog stelt hierin dat het hele reilen en zeilen van de kunstwereld uiteindelijk steunt op een collectief geloof in zoiets als de waarde van een kunstwerk. Een verklaring voor deze rituele verheerlijking van soms feitelijk waardelose objecten ziet Bourdieu zoals aangegeven in een sociale alchemie van interacties (lees ook: transacties) tussen kunstenaars, programmatoren, galerijhouders, curators, kunstcritici, enzovoort. In zijn analyse beklemtoont hij echter in navolging van Emiel Durkheim nogal krachtig het collectief ritueel gedrag van dit eigennijge

wereldje (Hennion, 1993; Heinich, 1998). Vandaar Bourdieu's veelvuldige gebruik van concepten uit de godsdienstsociologie, zoals 'consecratie', 'rituele heiligschennis', 'doxa', enzovoort. Deze eenzijdige interpretatie van het 'kunstgeloof' verraadt tevens Bourdieu's neomarxistische inslag. Godsdienstig geloof staat vanuit het perspectief van het historisch materialisme inderdaad gelijk met fictie en ideologisch (zelf)bedrog. De marxistische oneliner 'Godsdienst als opium van het volk' laat zich dan al gauw omvormen tot 'Kunst als opium van... de kunstelite'. Maar opium om wat te verhullen? Ook hier is Bourdieu's antwoord voorspelbaar, want sterk marxistisch geïnspireerd. De artistieke en dus symbolische bovenbouw vormt namelijk 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 en 1997). De eenzijdige interpretatie van de geloofsfactor vertoont echter een serieuze blinde vlek, namelijk dat elke vorm van geloof ook een cognitieve component omvat.

Om onze blik op het geloofsaspect honderdtachtig graden te kantelen, laten we ons sterk inspireren door de inzichten van Algirdas Julien Greimas. Deze semioticus wees in zijn wetenschappelijk exposé over semiotiek en sociale wetenschappen (Greimas, (1976), 1991) op de 'elastische structuur' van geloven en weten. Beide begrippen zouden namelijk in periodes van extreme spanning - we kunnen hier misschien de vroegmoderne positiverende tendens van de Verlichting als verhelderend voorbeeld vermelden - gepolariseerd worden en bijgevolg een categorische oppositie vormen. Het zou hier gaan om een tegenstelling die is gegroeid uit de vroege Middeleeuwen, toen het profane en het sacrale op een gegeven moment excessief tegen elkaar werden uitgespeeld. Wanneer de spanning echter wegvalt, kunnen de twee termen samenvallen. Geloven en weten behoren dan tot één cognitief universum, aldus Greimas, wiens visie trouwens nauw verwant is aan die van Michel de Certeau (vgl. Geldof en Laermans, 1996). Vanuit dit perspectief valt geen enkel discours, ook niet het strikt wetenschappelijke, tot een overdracht van louter informatie (een doen-weten) te herleiden. Het gaat namelijk altijd ook om een 'persuasieve' of performatieve daad (een doen-geloven). Geloof is dus constitutief voor kennis, zelfs voor de opbouw van wetenschappelijke disciplines. Onder meer Bruno Latour pikte deze gedachte mee in zijn studie over de werking van onderzoekslaboratoria en wetenschappelijke geschriften (Latour, 1995). In het verlengde van deze denkpiste kunnen we stellen dat bijvoorbeeld het gedeelde geloof in axioma's het fundament vormt van de wiskunde en het geloof in de autonomie van het sociale, noodzakelijk is voor de ontwikkeling van de sociologie (vgl. Laermans, 1999). Zo ook is het geloof in het kunstwerk constitutief voor de kunstwetenschap of -geschiedenis. Op hun beurt confirmeren de wiskunde, de sociologie en de kunstwetenschap als geïnstitutionaliseerde disciplines respectievelijk de axiomata, het sociale en het kunstwerk als kennisobjecten. Vanuit dit perspectief liggen geloofs- en kennisobjecten dus in het verlengde van elkaar. Ze zijn zelfs wederzijds inwisselbaar. Met dit inzicht ontnemen we Bourdieu alvast de mogelijkheid om geloof als louter negatief - want verhullend - te connoteren. Geloof kan daarentegen eveneens ontmaskerend werken, want vertrouwen in welbepaalde basisaxioma's biedt eenvoudigweg de mogelijkheid tot alternatieve observaties in vergelijking met niet- of anders-gelovigen.

Wanneer we nu de geloofslogica in zijn volledige conceptuele ambivalentie - als verhullend (Marx - Durkheim - ... - Bourdieu) én ontmaskerend (Greimas - Certeau - Latour) - hebben hersteld, kunnen we er tenslotte een functionele definitie van geven. Zo genereert het vertrouwen in axioma's of basispremissen voor elk autonoom veld een drijvende kracht die het veld zelf operatief houdt. Het genereert en continueert sociale interacties, geschreven commentaren, artistieke prestaties, enzovoort. Het geloof in de hedendaagse dans vormde in Vlaanderen alvast de motor voor de oprichting en voortzetting van het podiumkunstschrift *Etcetera*, diverse kunstencentra, dansorganisaties en -festivals (Gielen & Laermans, 1998). Het laat overtuigde dans-programmatoren en -critici zestien tot achttien uur per dag werken, brengt subsidie-stromen op gang, ... en het zorgt ervoor dat Anne Teresa De Keersmaecker jaar na jaar een nieuwe choreografie maakt. Economische transfers, speculaties, statusverwerving, distinctiestrijden, machtsspelletjes, e.d. vormen de neveneffecten van deze artistieke machinerie. Het is ongetwijfeld de verdienste van sociologen zoals Pierre Bourdieu of Raymonde Moulin (1992) om onze aandacht te vestigen op deze 'parasiterende' sociale en economische functies van het artistieke systeem. Met hun onderzoek trekken ze onze blik wég van een 'naïef kunstgeloof' waarrond een wereld vol idealisten en antimaterialisten zou zwerven. Wanneer sociale wetenschappers in het kielzog van hoofdzakelijk Bourdieu de geanalyseerde neveneffecten echter tot hoofdmotor van het kunstbedrijf promoveren, schaatsen ze scheef. Op dat moment probeert de sociologie namelijk andere observatiemogelijkheden op te slokken, zoal niet onmogelijk te maken. Met deze totaliserende tendens worden alternatieve wetenschappelijke denkpistes systematisch aan de kant geschoven. Het gaat hier om een sociologische legitimatieslag die misschien wel noodzakelijk was ten tijde van Durkheim, maar die vandaag anachronistisch, (zelf)verblindend en zelfs tamelijk overbodig overkomt. Naar onze mening heeft dit 'sociologistisch' excès te maken met een al te eenzijdige, want negatieve, interpretatie van de geloofsfactor binnen een specifieke sociologische strekking (vgl. Hennion, 1993; Heinich 1999).

8. DE GELOOFSLOGICA ALS ARGUMENTATIEBASIS VOOR BELEIDSVOERDERS

Wat bedoelen we nu juist met *geloofslogica*? Terwijl de kwaliteit volgens de referentielogica hoofdzakelijk wordt afgeleid van een artistieke, discursieve en institutionele verankering, gaat het hier om de eigen ratio van het artistieke product. We kunnen deze paradigmatische wisseling misschien het best illustreren met een eenvoudig voorbeeld. Een Vlaams choreograaf als Marc Vanrunxt (Van Imschoot, 1997; Gielen, 1999b) maakt jaar na jaar een voorstelling met een minimale institutionele inbedding, krijgt weinig tot geen kritische pers aandacht, is niet of nauwelijks te zien in het buitenland en schrijft zich niet in binnen de 'officiële' dansgeschiedenis (door zich bijvoorbeeld veeleer te verhouden tot subculturele verschijnselen als de popcultuur of de homocultuur). Toch kan hij in Vlaanderen op subsidies rekenen. Deze toelagen bleven in het verleden beperkt en werden niet elk jaar opnieuw toegekend, maar toege-

kend werden ze. Tegenwoordig krijgt de choreograaf zelfs structurele subsidies. Daarenboven wordt jaarlijks een - weliswaar beperkt - aantal choreografen gehonoreerd die nog geen dansvoorstelling hebben gemaakt. Zij kunnen zeker nog niet op een gewichtig symbolisch referentiekader terugbuigen. De argumentatie voor deze honorering vertrekt dan ook vanuit een heel ander standpunt. In de eerste plaats gaat men subsidiekanalen openen omdat men eenvoudigweg gelooft in dé dans - in dit geval de hedendaagse dans - als te financieren kunstvorm. Dit geloof in een kunstvorm was vooral de laatste jaren in Vlaanderen een belangrijk subsidieargument. Men spreekt dan van een kwalitatief en gediversifieerd danslandschap, dat in leven moet worden gehouden. Vanuit deze redenering zijn choreografen niet meer het te subsidiëren einddoel; ze worden veeleer een middel om dat landschap levendig te houden. Dit kan zelfs gepaard gaan met de 'import' van buitenlands talent. Zo wordt in Vlaanderen sinds enkele jaren de Amerikaanse choreografe Meg Stuart gesubsidieerd. Ondertussen werden ook de Performing Arts Research and Training Studio's (P.A.R.T.S.), een dansschool onder leiding van Anne Teresa De Keersmaecker, opgericht en gesubsidieerd. Ook deze opleiding, die een grote internationale aantrekkingskracht heeft, zal het Vlaamse danslandschap waarschijnlijk op een middellange termijn van een nieuwe 'input' voorzien (Gielen, 1996).

De wil, kunst of strategie van de overheid, maar vooral van de Raad van Advies voor de Dans, om het landschap in leven te houden, noemen we - naar analogie met de machiavellistische staatsraison - een *landschapsraison* (de uitdrukking 'podiumkunstenlandschap' is overigens opgenomen in de jongste herziening van het podiumkunstendecreet van 18 mei 1999). Het landschap wordt door het beleid gezien als een soort natuurlijk object met een eigen rationaliteit dat haast zelfstandig vragen en noden creëert. Het landschap of het dansveld is een doel op zichzelf geworden en de overheid 'stelt zich ter beschikking' om de versterking en de ontwikkeling van dat veld te bevorderen. Er kan worden gewezen op allerhande opportunistische of verborgen politieke agenda's die deze landschapsraison kunnen verklaren. Zo zijn de meeste leden van de Raad professioneel werkzaam in het hedendaagse dansveld (tijdens de periode van het onderzoek waren acht van de elf leden (inclusief voorzitter) werkzaam in het Vlaamse dansveld als dansprogrammatoren, -criticus, zakelijk leider of choreograaf); ze willen dus misschien voornamelijk hun jobs garanderen. Of nog: de Vlaamse overheid kan de hedendaagse dans gebruiken om haar imago in het buitenland kracht bij te zetten. Dit zijn weerom (bourdieusaans geïnspireerde) neveneffecten van een artistiek productieveld die wel degelijk een rol spelen. Centraal blijft echter staan dat de leden van de Raad juist met hedendaagse dans bezig zijn omdat ze daar in geloven. Hetzelfde geldt zelfs voor de Vlaamse Regering, die andere kunstvormen zou kunnen kiezen om een uitstraling te 'kopen'. Het geloof in de dans als Kunst vormt dus de motor om subsidiestromen open te houden. Uiteraard hangt dit samen met concrete voorstellingen die beleidsmakers te zien krijgen en de overtuigingskracht die daarvan uitgaat.

Binnen de Raad van Advies voor de Dans konden we alvast een argumentatie detecteren die vanuit deze geloofslogica vertrekt. Men verwijst dan naar het oeuvre van de kunstenaar zelf. De eigenzinnige individuele danstaal van de choreograaf staat dan centraal, evenals de uitstraling die daarvan uitgaat. In deze optiek wordt het artistieke

product dus in zijn isolement bekeken, los van enige dansgeschiedenis of -context. Men bouwt voort op de geloofde of veronderstelde intrinsieke artistieke waarde om de kwaliteit te beargumenteren. Daarbij stellen de raadsleden de *autonormativiteit* van de kunstenaar voorop: de artiest bepaalt zijn eigen artistieke normen en kan alleen op basis van deze zelfopgelegde criteria getoetst worden. De verhouding met andere kunstwerken of kunstenaars is dan van secundair belang. Een voorstelling wordt ook a-historisch benaderd. Men schuift de dansgeschiedenis even aan de kant om het werk zelf te laten spreken. De argumentatie die vertrekt vanuit een geloofslogica biedt ook haar eigen definitie van 'deviant gedrag'. Het gaat er dan niet om dat - zoals bij de referentielogica - de choreograaf zou 'na-ape' of andere kunstenaars zou kopiëren. Volgens de geloofslogica mag de bewegingskunstenaar vooral niet afwijken van zijn eigen artistieke moraal. Hij of zij mag niet de ene dag een specifiek dansvocabularium inzetten en de dag erna met een totaal ander principe afkomen. Een oeuvre moet volgens de geloofslogica namelijk consequent haar eigen identiteit uitbouwen, zich autotelisch waarmaken.

9. REFLEXIEVE STRATEGIEËN BINNEN, EN THEORETISCHE GRONDSLAGEN VAN DE GELOOFSLOGICA

Kunstenaars kunnen nu weer observeren dat ze volgens de criteria van intrinsieke artistieke waarde, autonormativiteit, een consistente artistieke moraal,... worden geobserveerd. Ze zien in dat geval zélf dat ze vanuit een geloofslogica worden bekeken. Dankzij deze tweede-orde-observatie kunnen ze vervolgens weer reflexieve strategieën ontwikkelen die hierop inspelen. Conform deze logica beklemtonen kunstenaars bijvoorbeeld in hun subsidieaanvragen op een vaak essentialistische manier de verbondenheid met hun medium: ze kunnen enkel binnen hun eigen idioom dansen. In subsidiedossiers wordt vaak ook benadrukt dat het voorgestelde artistieke project weliswaar 'iets anders' is dan de vorige prestaties, maar dat het tegelijkertijd wel in de lijn van de ontwikkelde taal ligt of binnen het vooropgestelde onderzoek van de kunstenaar past. In verweerschriften, die de kandiderende choreografen eventueel aan de raadsleden schrijven naar aanleiding van een negatief advies, konden we dan weer het verwijt van een onbegrepen autonormativiteit observeren: de afgewezen choreograaf voelt zich 'onbegrepen'. Ook wordt er geregeld gewezen op de conservatieve houding van de adviesraad, die hoofdzakelijk de reeds gekende en 'evidente' hedendaagse dansrichtingen consolideert. De R.A.D. zou niet het eigennuttige maar het cliché aanmoedigen. Dat afgewezen danskunstenaars met deze argumenten schermen, betekent dat ze weten dat het adviesorgaan hier gevoelig voor is.

De theoretische grondslag voor deze geloofslogica vinden we terug in Immanuel Kants *Kritik der Urteilkraft* (1790). De Duitse idealist vertrekt namelijk vanuit het geloof in een oerbeeld van de schoonheid, gelegen in een noumenale of ook wel transcendentale wereld. Dit oerbeeld, een soort prototype van schoonheid, is een louter esthetisch (platoons) idee dat zich nooit realiseert in de fenomenale wereld van

het concrete kunstwerk. Het kan daar enkel maar een 'impressie' van geven. Een goed kunstwerk, dat de status van 'mooi' of zelfs 'subliem' kan verwerven, heeft daarom als effect dat het de toeschouwer onthecht uit de alledaagse beslommeringen. Enkel het artistieke genie kan ons tot deze toestand brengen. Door de attributie van een kunstwerk aan een semi-goddelijk wezen onttrekt Kant het werk echter aan elke sociale en historische inbedding. (Dit is trouwens de meest klassieke kritiek op Kant, onder meer geuit door Pierre Bourdieu (1994).) In die zin ontkent Kant - om nu terug te komen op het uitgezette schema - iedere referentiologica. Door de negatie van een historische of maatschappelijke context sluiten Kants opvattingen daarentegen sterk aan bij de geloofslogica die enkel het kunstwerk (en eventueel de kunstenaar) *an sich* observeert. Elke overtuigingskracht en waarde van het werk wordt afgeleid uit het kunstwerk zelf, los van de ontstaanscondities, presentatieruimte, ...

In de lijn van deze kunstfilosofie vinden we ook in het kunstsociologisch denken aanzetten tot een zogenaamde *internalistische benadering* (Zolberg, 1990). Deze benadering is echter veel marginaler dan het paradigma van Bourdieu. Zowel het werk van Helen Thomas (1995) en Robert W. Witkin (1995) als het systeemtheoretisch paradigma van Niklas Luhmann (1995) bouwen veeleer voort op de kunstfilosofie van Kant. De vermelde sociologen hebben in tegenstelling tot Kant wel aandacht voor kunsthistorische ontwikkelingen. Punt is echter dat ze de inzichten van de 'officiële' kunstgeschiedenis overnemen, om die dan vervolgens binnen een sociologische kader te herformuleren. We krijgen met andere woorden een 'sociologische bevestiging' van de gangbare kunstgeschiedenis. Deze kunstsociologen accepteren kortom de centrale waarde die de kunstgeschiedenis aan het artistieke product hecht. Ze nemen - in tegenstelling tot bijvoorbeeld Becker en Bourdieu - deze evidentie over, om vervolgens een sociologische interpretatie te geven, bijvoorbeeld in termen van autopoietische communicatie (Luhmann, 1995; vgl. Laermans, 1997). Het is dan ook niet verwonderlijk dat deze traditie niet verderbouwt op institutionele kunsttheorieën à la Danto, maar eerder op de expressietheorie (in het geval van Thomas en Witkin) en het formalisme (Luhmann). Ondanks hun onderlinge vijandige verhouding hebben beide kunsttheorieën namelijk één ding gemeen: het kunstwerk staat centraal. Nieuwe kunstwerken worden dan verklaard vanuit de stijlbreuk of hun verschil met voorgaande kunstwerken. In dergelijke 'intrinsieke' omschrijvingen 'verwekken' louter kunstwerken nieuwe kunstwerken. Of in de visie van Luhmann (1995): de esthetische communicatie reproduceert zichzelf, het kunstsysteem is een gesloten autopoietisch of 'zelfproductief' systeem (zij het dat deze autonomie wel structurele koppelingen met onder meer het psychisch systeem vereist). Het geloof in het kunstwerk wordt daarbij op geen enkel moment betwijfeld. Vandaar dat deze kunstsociologische aanpak veeleer aansluit bij de geponeerde geloofslogica.

10. BESLUIT: OP NAAR EEN SYMMETRISCHE KUNSTSOCIOLOGIE

De uitgetekende geloofs- en referentiologica moeten we zien als twee ideaaltypen die we enkel analytisch kunnen differentiëren. Ze vormen beide het uiterste van één enkel continuüm waarop beleidsmakers balanceren. Sommigen hanteren veeleer een geloofslogica, anderen vooral een referentiologica om een artistiek product te evalueren. Belangrijk is echter dat ze volgens de ene logica volledig legitiem kunnen argumenteren of beslissen, niet echter volgens de andere. De twee beslissings- of argumentatiegronden bevinden zich dan ook in een voortdurende spanning waartussen de beleidsvoerder moet schipperen. In het onderstaande schema pogen we beide logica's nog eens schematisch voor te stellen.

Geloofslogica	Referentiologica
<i>Kwaliteitsdefinitie</i>	
eigenzinnige artistieke stijl	sociale confirmatie
intrinsieke artistieke waarde (autonormativiteit)	verhouding tot andere kunstwerken en kunstenaars
<i>Referentiekader</i>	
het kunstwerk zelf a-historisch	symbolische en historische context
<i>Deviant gedrag</i>	
afwijken van de eigen artistieke identiteit	imiteren kopiëren

We hebben dit schema in eerste instantie afgeleid uit uiteenlopende observaties van zowel het legitimerende spreken als het feitelijke handelen en beslissen van beleidsmakers (*sensu lato*), dus van beslissers, die actief zijn in het veld van de hedendaagse dans in Vlaanderen. Wij deden met andere woorden aan tweede-orde-observatie: we observeerden hoe de betrokken actoren discursief en praktisch-pragmatisch observeren. Op dit tweede-orde-niveau emergeerde na enige tijd één richtinggevende onderscheiding of Leitdifferenz (Luhmann), namelijk de distinctie geloofs- versus referentiologica. In de lijn van de etnomethodologie (Garfinkel, 1966; Circourel, 1973) kunnen we misschien gewagen van twee interpretatieve procedures of 'accounts', twee

manieren om beslissingen aangaande artistieke kwaliteit te 'verklaren'. Hun geldigheid of realiteit wordt in communicaties of handelingen gewoonlijk impliciet verondersteld. Dat moet ook, want alleen zo verkrijgen concrete argumenten een overtuigingskracht.

Als tweede-orde-'effect' is het onderscheid tussen geloofs- en referentiologica uiteraard een sociologisch construct. Tegelijkertijd, zo betoogden we, intervenueert het in de nog altijd lopende discussie tussen een externalistische en een internalistische benadering van de kunst. De sociologie is in dit debat zelf betrokken partij, en wel omwille van de dominantie in de kunstsociologie van het externalistisch paradigma. Onze opmerkingen terzake komen neer op het voorstel om de discussie te beslechten noch te besluiten in het voordeel van één enkele benadering. Veeleer moeten we de sociale basis van zowel de externalistische als de internalistische visie in de kunstwereld zélf herkennen. In het geding zijn geen louter academische overtuigingen, maar twee interpretatieschema's die ook door actoren in het kunstveld worden gebezigd in processen van artistieke waardebeoordeling. Als zodanig is het onderscheid tussen geloofs- en referentiologica géén sociologisch construct, wel een distinctie die vanuit een 'buitenstaandersperspectief' (tweede orde) als het ware expliciet maakt wat de geobserveerde 'binnenstaanders' impliciet 'voor waar aannemen' (eerste orde) wanneer ze alleen of tezamen met anderen de waarde van een individueel kunstwerk of artistiek oeuvre vaststellen. In die zin kunnen we ons aansluiten bij de recente provocatieve stellingname van de Franse kunstsociologe Nathalie Heinich (1998): de kunstsociologie moet van de kunst(wereld) leren, en wel met het oog op de vaststelling van symmetrieën tussen interne en externe beschrijvingen of 'accounts'.

VOETNOTEN

- (1) Dit onderzoek werd mogelijk gemaakt door een tweejarige financiering (1996-1997) van een sociologisch onderzoeker door het Fonds Wetenschappelijk Onderzoek - Vlaanderen (FWO-V). De voornaamste resultaten werden bijeengebracht in R. Laermans & P. Gielen, *Genese en structuur van het veld van de hedendaagse dans in Vlaanderen, 1980-1995*, K.U.Leuven, Centrum voor Cultuursociologie, 1998, 280pp. (eindrapport t.b.v. FWO-V).
- (2) De Administratie Cultuur gooit dossiers ouder dan tien jaar weg, waardoor we enkel konden teruggaan tot 1986 daar het onderzoek in 1996 aanving.
- (3) De Raad van Advies voor de Dans werd pas in 1993 met het nieuwe podiumkunstedecreet opgericht. Voor 1993 hadden ambtenaren van de Administratie Cultuur (toen nog de Administratie Kunst) een belangrijke adviserende rol.
- (4) Het Ballet van de XXste eeuw viel door zijn inbedding bij de Brusselse Munt-schouwburg niet onder Vlaamse bevoegdheid. De Munt-schouwburg was namelijk - wat men toen nog noemde - een bicommunautaire instelling.
- (5) Met de notie 'beroepspolitici' verwijzen we naar het bekende weberiaanse onderscheid tussen beroeps- en gelegenheidspolitici. Beroepspolitici zijn mandatarissen van politieke partijen die zowel voor als van de politiek leven. Gelegenheidspolitici zijn daarentegen mensen die niet de intentie hebben om

van de politiek hun beroep te maken; ze kunnen echter wel zwaar op politieke beslissingsprocessen wegen. Voor ons behoren bijvoorbeeld de leden van een adviesraad tot deze categorie.

- (6) Sommige artiesten, Jan Fabre voorop, gingen hier beduidend verder in dan anderen. Terwijl Fabre's productiehuis - Troubleyn v.z.w. - erg actief tussenkwam in de aanmaak van een internationaal discours over 'haar' kunstenaar, onder meer via de begeleiding van boekuitgaven, stelde bijvoorbeeld Rosas (A.T. De Keersmaeker) zich veel terughoudender op.
- (7) Deze vaststelling konden we soms afleiden uit de boekhoudingen van Vlaamse dansgezelschappen. De praktijk van 'zelfinvasie' werd ons daarnaast ook meermaals gesignaleerd door geïnterviewde zakelijke leiders en programmatoren.

BIBLIOGRAFIE

- BAUWENS, D. (1992), *Huizen van kommer en kunst. De groei en werking van de kunstcentra*. Brussel: Vlaams Theaterinstituut.
- BECKER, H.S. (1982), *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- BLOM, T. (1997), *Complexiteit en contingentie. Een kritische inleiding tot de sociologie van Niklas Luhmann*. Kampen: Kok, Agora.
- BOURDIEU, P. (1989), *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam: Van Genneep.
- - - (1992), *Argumenten voor een reflexieve maatschappijwetenschap*. Amsterdam: Sua.
- - - (1994), *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld*. Amsterdam: Van Genneep.
- CERTEAU, (DE) M. (1987), *La faiblesse de croire*. Paris: Seuil.
- CICOUREL, A. (1973), *Cognitive Sociology*. Harmondsworth: Penguin.
- DANTO, A.C. (1986), *The philosophical disenfranchisement of art*. Columbia: Columbia University Press.
- DICKIE, G. (1975), *Art and the aesthetic: An institutional analysis*. Ithaca: Cornell University Press.
- DE BRABANDER, A. (1997), *Jan Fabre*. Brussel: Vlaams Theaterinstituut.
- GARFINKEL, H. (1967), *Studies in ethnomethodology*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- GELDOF, K. & R. LAERMANS (1996), *Sluipwegen van het denken. Over Michel de Certeau*. Nijmegen: Sun.
- GIELEN, P. (1996), 'Dramatische opleidingen. Een kritische analyse van de intermediaire positie van het Vlaamse podiumkunstenonderwijs', *Tijdschrift voor Sociologie*, 17(4): 447-462.
- - - (1998a), 'Dans om de macht. Positionering van de hedendaagse dans in Vlaanderen', *Boekmancahier*, 10(36): 127-140.
- - - & R. LAERMANS (1998), 'Hedendaagse dans in Vlaanderen: een cijfergeschiedenis', *Gids Kunst in Vlaanderen*, Kluwer, Aflevering 4, Supplement 3 (25 pp.).

-
- (1998b), 'Artistieke distributie en discursieve productie', *Documenta*, 16(4): 328-345.
- (1999a), 'Twintig jaar Kaaitheater: een kleine sociogenese', *Etcetera*, 17(67): 9-14.
- (1999b), 'De sacrale gebarenstoet. Over de restauratie van het rituele lichaam', *Etcetera*, 17(67): 55-58.
- (1999c), 'Cultuuronderzoek en postpolitiek', *De Witte Raaf*, 14(79): 12-13.
- (1999d), 'De verdrongen bemiddelaar. Een schuine blik op de zakelijk leider', *Etcetera*, 7(68): 5-8.
- (1999e), 'De queeste naar danstalent', *Boekmancahier*, 11(42): 347-355.
- GREIMAS, A.J. (1991), *De betekenis als verhaal: semiotische opstellen*. Amsterdam: John Benjamins.
- GOFFMAN, E. (1974), *Frame analysis. An essay on the organisation of experience*. New York: Harper & Row.
- (1982), *Dramaturgie van het dagelijkse leven: schijn en werkelijkheid in sociale interactie*. Utrecht: Bijleveld.
- HEGEL, G.W.F. (1989), *Over de esthetiek*. Meppel/Amsterdam: Uitgeverij Boom.
- HEINICH, N. (1998), *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris: Minit.
- HENNION, A. (1993), *Le passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié.
- KANT, I. (1978), *Over schoonheid. Ontledingsleer van het schone*. Meppel/Amsterdam: Uitgeverij Boom.
- LAERMANS, R. (1993), Death foretold and its brief hereafter. On the limits of representation in the work of Jan Fabre, pp. 109-121; in: S. BOUSSET (ed.), *Jan Fabre. Texts on his theatre-work*, Brussel/Frankfurt: Kaaitheater/Theater am Turn.
- (1994), 'Een te grove sociologische borstel? Kanttekeningen bij Pierre Bourdieu's *Les règles de l'art*', *Boekmancahier*, 6(1): 6-25.
- (1997), 'Communication on art, or the work of art as communication? Bourdieu's field analysis compared with Luhmann's System Theory', *Canadian Review of Comparative Literature*, 25(1): 103-113.
- & P. GIELEN (1997), 'Paradoxes of the Flemish dance boom', *Ballet International/Tanz Aktuel*, 11: 10-14.
- & P. GIELEN (1998), 'Researching 'the Flemish Dance Wave', or opening the black box of discourse', pp. 165-176; in: *Dance in the Netherlands 1600-2000. New directions in historical and methodological research*. Theater Instituut Nederland, Amsterdam.
- (1999), *Communicatie zonder mensen: een systeemtheoretische inleiding in de sociologie*. Amsterdam: Uitgeverij Boom.
- & M. VAN KERKHOVEN (1997), *Anne Teresa De Keersmaeker*. Kritisch Theaterlexicon, Brussel: Vlaams Theaterinstituut.
- LAMBRECHTS, A.-M., M. VAN KERKHOVEN & K. VERSTOCKT (1996), *Dans in Vlaanderen*. Brugge: Stichting Kunstboek.
- LATOUR, B. (1994), *Wij zijn nooit modern geweest. Pleidooi voor symmetrische antropologie*. Amsterdam: Van Gennep.
- (1995), *Wetenschap in Actie. Wetenschappers en technici in de maatschappij*. Amsterdam: Ooievaar Pockethouse.

-
- (1997), *De Berlijnse sleutel*. Amsterdam: Van Gennep.
- LUHMANN, N. (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- MOULIN, R. (1992), *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.
- THOMAS, H. (1995), *Dance, modernity and culture. Explorations in the sociology of dance*. London: Routledge.
- VAN IMSCHOOT, M. (1997), *Marc Vanrunxt*. Kritisch Theaterlexicon, Brussel: Vlaams Theaterinstituut.
- WITKIN, R.W. (1995), *Art and social structure*. Cambridge: Polity Press.
- ZOLBERG, V. (1990), *Constructing a sociology of the arts*. Cambridge: Cambridge University Press.