

Complexiteit als opgave

Bourdieu's veldanalyse in systeemtheoretisch perspectief

Rudi Laermans Hoe kan die almaar uitdijende kunstwereld het best worden beschreven? Als 'elitair', 'postmodern', 'subjectivistisch'? Rudi Laermans heeft een beter, een sociologisch idee. Hij bestudeerde de systeemtheorie van Niklas Luhmann en confronteerde die met de inmiddels bekende theorieën van Pierre Bourdieu. Terwijl de laatste in de kunstwereld vooral een arena ziet waarin wordt gevochten om de macht, kan de eerste ook andere mechanismen waarnemen waarmee de 'mensen in het veld' levensnoodzakelijke selecties maken. Laermans weet een en ander te illustreren met enkele jaren uit het leven van theaterprogrammeur Pompel-mans.

Toen in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw de eerste generatie impressionisten haar doeken in Parijs tentoonstelde, viel behalve veel hoongelach ook steeds weer dezelfde schampere opmerking te beluisteren: Manet, Pissaro of Cézanne waren geen schilders maar schetsers.¹ Hun werk werd slordig en onaf genoemd, het zou blijven steken in de fase van schetsen en probeersel die aan het serieuze schilderen vooraf ging. De kunst van het schilderen werd immers juist synoniem geacht met de transformatie van *le croquis* in *le fini*, van

subjectieve indrukken in een in alle opzichten gepolijst artefact - en aan deze als essentieel beschouwde verandering kwamen de impressionisten niet toe. Die gebruikten wel verf en penseel, maar onder veronachtzaming van de voor wezenlijk aangeziene kenmerken van het schilderen. De impressionisten schilderden dus wel, doch 'niet écht': dit was 'valse schilder-kunst', een *faux-semblant* die iedereen met een beetje kennis van zaken meteen doorzag.²

In hun meestal spottende afwijzingen van het impressionisme verdedigden de critici als

vanzelfsprekend, dus zonder veel expliciete argumentatie of verwijzingen, de academische normen en opvattingen. Aan de academies voor schone kunsten werd onderwezen hoe het hoorde; wie van deze canon afweek werd gewoonlijk niet alleen door de overgrote meerderheid der critici maar ook door het publiek terechtgewezen. Er bestond in het toenmalige veld van de beeldende kunst kortom nog een sterke consensus over 'het wezen' van de schilderkunst, die overigens via opdrachten, stipendia en andere vormen van symbolische of financiële erkenning door de (Franse) overheid werd bevestigd. Ondanks de aanvankelijke tegenstand wist het impressionisme als eerste kunststroming met blijvend succes een bres te slaan in dit gesloten systeem, waarbinnen kunstonderwijs, kunstkritiek én kunstminnend publiek zich bij wijze van spreken aan elkaar spiegelden in hun positieve appreciatie van éénzelfde, homogene geheel van technische standaarden en esthetische beoordelings-criteria. In dit systeem kwamen strikt genomen stromingen noch richtingen voor, uitsluitend meer of minder geniale conformisten enerzijds, mislukkelingen en afwijkers of devianten anderzijds. Het impressionisme een kunststroming noemen, veronderstelt dus het bestaan van die gewijzigde institutionele situatie die Manet c.s. in de beeldende kunst juist creëerde (of liever, die ze daarbinnen pas na enige tijd konden bewerkstelligen dankzij de hulp van durvende critici als E. Zola of, later, Huysmans, en de financiële ondersteuning van een handvol verzamelaars en kopers wier blik onnadenkende kunsthistorici zo graag als 'vooruitziend' betitelen).

Uit semantisch gemak, en deels aanknopend bij een ingeburgerde spreek- en schrijfgewoonte, definieer ik de postacademische situatie hier verder als *modern*. Die moderne wereld van kunstproductie en -receptie lijkt noodzakelijk uit te lopen op een radicale

desinstitutionalisering of - paradoxaler geformuleerd - op geïnstitutionaliseerde anomie of normloosheid. Hoe moderner een kunstveld, hoe groter de stijlverscheidenheid en smaakonzekerheid, des te heterogener het esthetisch pluralisme en de dissensus over beoordelingsnormen. En inderdaad, wie kijkt naar het domein van de hedendaagse kunsten stuit op een situatie waarin elke individuele kunstenaar, criticus of kunstliefhebber eigen opvattingen of normen, of een persoonlijke 'smaak', dient te cultiveren. Iedere schilder, theatermaker of choreograaf zijn of haar esthetiek, iedere criticus zijn of haar canon, iedere deelnemer aan het hoogculturele verkeer zijn of haar uiteraard hoogst individuele gedachten en gevoelens: volgens niet weinig waarnemers van 'de kunstscene' zitten we al enkele decennia in deze op het eerste gezicht onhoudbare situatie, die velen onder hen overigens niet langer modern maar postmodern achten.

Al te vaak wordt de moderne kunstwereld beschreven in sterk normatief geladen termen, zoals 'ongebreedeld subjectivisme', 'publieksonvriendelijk intellectualisme', of - de dooddoener bij uitstek - 'elitair, maatschappijvreemde kunstkunst'. Andere, meer objectiverende interpretaties zijn mogelijk. Uit het beschikbare aanbod van zich als wetenschappelijk aandienende analyses wil ik er hierna twee kort bespreken, overigens zonder enige aanspraak op volledigheid. Ik schets eerst beknopt enkele basisideeën van de door Niklas Luhmann bepleite systeem-theoretische benadering van de moderne kunst. Vervolgens confronteer ik die met de sinds enkele jaren spraakmakende kunstsociologische aanpak van Pierre Bourdieu. Daarbij neem ik stelling ten gunste van Luhmanns ideeëngoed, mede vanwege eerder gesignaleerde tekortkomingen van Bourdieus veldanalytische benadering.³ Zowel de

presentatie van de basiscontouren van Luhmanns systeemtheorie als de daarop verder bouwende kritiek op Bourdieu, blijven rudimentair. Het is er mij hier voor alles om te doen de in kunstonderzoek geïnteresseerde lezer te attenderen op de mogelijke merites van een systeemtheoretische visie op moderne kunst.⁴

Luhmann: moderne kunst als systeem van observaties

Zoveel lijkt zeker, althans voor zij die vanuit een of andere wetenschappelijke (sub)discipline de kunstwereld bestuderen: de moderne kunst verhoudt zich autonoom tegenover ethische, economische, politieke, religieuze of andere externe imperatieven. Ze vormt een zelfstandig sociaal systeem (Luhmann) of veld (Bourdieu). Autonomie is in deze uiteraard niet synoniem met isolatie, laat staan met 'insulatie'. Ook het geautomatiseerde moderne kunstsysteem blijft aangewezen op politieke beslissingen (subsidies!), op economische prestaties (zoals de aankoop van kunstwerken door verzamelaars), op het onderwijsbestel (opleidingen), op de media (berichtgeving en kritiek) enzovoorts. Al deze andere sociale velden of systemen kunnen de gevestigde kunstpraktijk soms danig verstoren.

Wanneer wij esthetische activiteiten of kunstwerken niet langer in essentialistische termen kunnen karakteriseren, hoe dan de autonome moderne kunst(wereld) beschrijven? Als het niet langer mogelijk is om op grond van vermeende transhistorische definities van schilder- of danskunst over deze of gene kunstvorm te spreken, beschikken we dan nog wel over werkbare criteria om moderne kunst van niet-kunst te onderscheiden? Sinds de avant-garde - zeg maar: sinds Marcel Duchamp - wordt het onderscheid tussen kunst en niet-kunst meer dan eens met verve bespeeld door kunstenaars zélf. Dat maakt de verwarring er alleen maar groter op en lijkt iedere

karakterisering van de moderne kunst een stempel van willekeur op te drukken. Dus toch chaos en subjectivisme alom? In zijn recent verschenen studie *Die Kunst der Gesellschaft* geeft de Duitse systeemtheoreticus Niklas Luhmann een even eenvoudige als elegante oplossing voor het probleem dat vanwege haar heterogeniteit, elke homogeniserende definitie van moderne kunst bij voorbaat uitgesloten lijkt.⁵ Luhmann ontwijkt deze moeilijkheid door geen inhoudelijk maar een louter formeel criterium tot opmaat van zijn betoog te nemen. In het moderne, autonome kunstsysteem vormen namelijk niet *kunstwerken* maar *observaties* volgens Luhmann de bouwstenen. Iedere observatie waarin wordt gewerkt met het onderscheid kunst-geen kunst is constitutief voor het kunstsysteem. En observeren doet niet enkel criticus of publiek maar ook de kunstenaar: hij observeert hoe het zelfgemaakte werk tot stand komt, welke verdere beslissingen of interventies het vereist, of het ja dan nee voldoet (of het wordt vernietigd dan wel getoond) enzovoorts. De in het werk neergeslagen of 'gematerialiseerde' observaties en hun gevolgen, worden in tweede instantie op hun beurt geobserveerd door organisatoren en andere bemiddelaren, en ook door critici en publiek. Zij observeren hoe de kunstenaar heeft geobserveerd; zij observeren bijvoorbeeld hoe een beeldend kunstenaar al doende naar zijn eigen werk heeft gekeken, of hoe een choreografe haar dansers waarnam. Hun observaties zijn kortom tweede-ordeobservaties.

In navolging van de logicus George Spencer Brown stelt Luhmann dat observeren synoniem is met het maken van onderscheidingen, het opereren met semantische of andere distincties. Zoals: kunst-kitsch, elitecultuur-massacultuur, figuratieve kunst-abstracte kunst, en ook: moderne kunst-postmoderne kunst (inderdaad: de hier gecommuniceerde

observaties vooronderstellen eerdere observaties, voorheen gemaakte onderscheidingen). Uiteraard vereist het vellen van esthetische oordelen zowel observaties van kunstwerken als het gebruik van zekere evaluatief geladen onderscheidingen in het observeren, zoals de bekende tegenstelling mooi-lelijk. Nu mag het voor het moderne kunstsysteem constitutieve observeren al lang niet meer worden geleid door bindend geachte esthetische maatstaven, het oriënteert zich volgens Luhmann nog altijd op een gedeelde code, een door de deelnemers aan het moderne kunstsysteem impliciet of expliciet onderschreven richtinggevende distinctie of *Leitdifferenz*. Ook die bezit alweer een hoog abstract karakter. In een moderne artistieke wereld oriënteert in principe kunstenaar noch criticus of kenner zich op welbepaalde inhoudelijke criteria; veeleer toetsen beiden het puur formele onderscheid gelukt-mislukt in observaties van singuliere werken, dus van een welbepaalde sculptuur, één enkele muzikale compositie of theatervoorstelling.

Moderne kunstwerken programmeren als het ware zichzelf, ze leggen voor zichzelf standaarden aan waaraan ze vervolgens kunnen worden afgemeten. En juist dat laatste gebeurt volgens Luhmann in het (evaluatieve) observeren. Dat gaat na of het singuliere werk zich wel aan zijn eigen impliciete programma houdt - concreet: of bijvoorbeeld tekst-interpretatie, dictie, kostumering, scènebeeld, acteursbewegingen, belichting en andere dramaturgische vormen in een theatervoorstelling op een 'passende', gelukke wijze op elkaar aansluiten. Een kunstwerk mislukt dan wanneer, dixit Luhmann, 'een observator-waarnemer de controle over het samenspel der vormen verliest, dus wanneer hij niet langer kan inzien hoe een vormkeuze, gegeven datgene wat die verder van het kunstwerk vereist, met andere vormkeuzen samenhangt. Maar dat kan

uitsluitend in het concrete kunstwerk, dus niet onder beroep op principes of regels, zichtbaar worden.'⁶

Esthetische selectiedwang is onontkoombaar

Het observeren van (in de maak zijnde) kunstwerken hangt naar Luhmanns mening ook samen met een andere onderscheiding. Producenten en gebruikers beschouwen kunstwerken gewoonlijk als communicaties. Of ze dat ook écht zijn, doet er niet toe. Communicatie is - alweer metaforisch gesproken - *in the eye of the beholder*: van communicatie is sprake telkens wanneer iets of iemand wordt geobserveerd overeenkomstig het onderscheid mededeling-informatie, dat wil zeggen 'iets zeggen'-'over iets'. Of de meegedeelde informatie wel of niet werd bedoeld, of dat bijvoorbeeld de specifieke emotionele boodschap (van het genre 'expressie van blijheid en gevoelens van geluk') die een toeschouwer een geobserveerde choreografie toedicht met de (zelf)observaties van de maker overeenstemmen - dat is niet meteen van belang. Kunst communiceert omdat ze wordt geobserveerd volgens een voor alle communicatie beslissend onderscheid - en dat volstaat. En belangrijk voor de moderne kunst: uiteraard zijn ook mislukte of onbegrepen communicaties nog altijd communicaties!

Zoals Luhmann uitvoerig heeft betoogd in *Soziale Systeme* (1984), zijn voorlopige sociologische magnum opus, 'behoren' communicaties per definitie tot de samenleving.⁷ Alle communicatie is maatschappelijk: de samenleving is het onvoorstelbare geheel van alle momentane communicaties (en daarom enkel denkbaar als wereldmaatschappij). Van tweeën een, zo redeneert Luhmann verder: als kunst communiceert en communicaties constitutief zijn voor het sociale, dan kán kunst niet 'maatschappijvreemd' zijn, zeker niet de

contemporaine kunst. Of zoals de eerder vermelde titel van Luhmanns studie trefzeker aangeeft: de moderne kunst is *'Die Kunst der Gesellschaft'*, de kunst 'van' de moderne maatschappij. Ze staat niet naast of tegenover de samenleving, maar maakt daar als observatie- annex communicatiesysteem deel van uit. Dat de moderne kunst op een voor velen onverstanebare wijze communiceert, dat ze in veler oren of ogen vaak alleen maar 'brabbelt' en ze meermalen luidkeels haar eigen overbodigheid of nutteloosheid viert, dat ze daarom behalve voor de overgrote meerderheid der arbeiders of middenklassers ook voor talloze hooggeschoolden tamelijk tot zeer esoterisch lijkt, dat ze kortom op een weinig begrijpelijke manier communiceert en zo de bestaande sociale stratificatie ten dele bevestigt — dat en nog veel meer kan ons in Luhmanns visie enkel doen vaststellen dat de moderne kunst op een in alle betekenissen van het woord exclusieve wijze communiceert. Kunst communiceert bijvoorbeeld anders dan de media, een literator schrijft anders dan een journalist, en wie in naam van een denkbeeldig groot publiek dit anders-zijn veroordeelt, bepleit in feite de afschaffing van de moderne kunst als een autonoom, zelfstandig communicatiesysteem.

Dat systeem is ook hoogcomplex, immer in beweging en hoogst instabiel. De geschiedenis van de moderne kunst staat immers tot op de dag van vandaag in het teken van voortdurende vernieuwing, een blijkbaar nimmer te lessen dorst naar innovatie (Bourdieu zou uiteraard zeggen: naar distinctie). Overlopend van onderling divergerende en almaar nieuwe esthetische mogelijkheden enerzijds, gebonden door artistieke god noch canoniek gebod: zo oogt het veld van de hedendaagse beeldende kunst, van de contemporaine dans, van het voor postmodern versleten theater. De moderne kunst(wereld) creëert kortom een situatie

waarin alles mogelijk lijkt, of juist: waarin er gedurig een overschot van artistieke mogelijkheden is. Juist zo'n situatie heet binnen Luhmanns systeemtheorie complex. En complexiteit, zo betoogt Luhmann, dwingt tot selectiviteit, tot het maken van keuzen of het nemen van beslissingen. Kunstenaars noch bemiddelaren, organisatoren noch kunstliefhebbers kunnen alle (geobserveerde!) mogelijkheden even veel waard vinden. Ze zien zich integendeel gedwongen tot complexiteitsreductie, tot het opteren voor deze en niet gene stijl (de kunstenaar), deze en niet gene in kunstwerken besloten opties (de curator, de verzamelaar,...).

Voor niet-kunstenaars lijkt het moeilijk of zelfs ondoenlijk om binnen de moderne situatie van kunstproductie en kunstreceptie op eens gemaakte selecties terug te komen, dus eerder niet verkozen mogelijkheden alsnog te selecteren. Een artiest bezit principieel de vrijheid om op zijn of haar stappen terug te keren; hij kan in het licht van resultaten beslissen om eerdere beslissingen ongedaan te maken, dus om eerdere selecties te herzien en alsnog een van die formele mogelijkheden nader te exploreren die de gemaakte keuzen hadden genegeerd. Daarentegen kan een kunstcriticus een door hemzelf als 'neogeo' gecatalogiseerd oeuvre niet van de ene op de andere dag als 'postgeo' aanprijzen, tenzij hij bereid is radicaal gezichtsverlies te lijden. Het staat een programmeur⁸ van pakweg 'quartaire dans' in principe wel, maar de facto echter niet vrij om in het volgende seizoen plots 'tertiaire dans' aan te prijzen. Die feitelijke onvrijheid heeft uiteraard alles te maken met de sociaal geïnstitutionaliseerde verwachting van samenhangende, op elkaar aansluitende selecties of beslissingen - aan wat ook wel heet: een profiel. Wie zich aan deze verwachting niet houdt, wachten beschuldigingen van 'irrationaliteit', 'windvaangedrag', 'kinderachtigheid' et cetera.

Maar ook kunstenaars worden, niet ondanks maar dankzij het moderne vrijheidsoverschot of het teveel aan mogelijkheden, na verloop van tijd in hun carrière een gevangene van zichzelf - van eens gedane keuzen, eens genomen beslissingen. Zo ongeveer vanaf het moment dat zich zowel in hun eigen ogen als die van andere observatoren zoiets als een oeuvre uitkristalliseert, lijkt de druk van eerder onder selectiedwang gemaakte keuzen het nemen van nieuwe beslissingen onvermijdelijk 'voor te programmeren'. Met een aan de Vlaamse kunstsituatie ontleend voorbeeld: Jan Fabre kan niet zomaar van Bic-blauw op waterverfpastel overschakelen, Anne Teresa de Keersemaeker heeft zichzelf de vrijheid voor het maken van een Zwanenmeer-achtig ballet ontnomen, en Jan Lauwers kan een Shakespeare-tekst niet à la Franz Marjnen ensceneren (en vice versa). Daarmee is meteen ook gezegd dat het vaak aangeklaagde probleem van de 'subjectivistische regelloosheid' van de moderne kunst letterlijk zichzelf oplost, althans op het niveau van individuen of organisaties. Het aanvankelijke vrijheidsoverschot wordt door initiële contingente selecties gereduceerd (contingent: ze konden ook anders zijn uitgevallen), en deze beslissingen zorgen samen met de verwachting van coherent handelen voor een aansluitende, 'selectieve selectiedruk'.

Eerdere selecties conditioneren daarop volgende keuzen, eerdere beslissingen beslissen altijd ook mee over later te nemen beslissingen. En dat geldt ook voor zoiets als artistieke vrijheid. In de omgang met artistieke mogelijkheden laat in de visie van Luhmann de moderne kunstenaar zich enerzijds leiden door de code juist-niet juist, 'passend'-niet-passend'. Op grond daarvan worden beslissingen genomen over hoe het nu verder moet met een sculptuur, een theatervoorstelling of een muzikale compositie. Anderzijds structureert

diezelfde distinctie in combinatie met de verwachting van 'rationeel', logisch min of meer samenhangend gedrag iemands oeuvre, zijn aansluitingen door nieuwe kunstwerken op eerder gemaakte en getoonde schilderijen, gedichten of choreografieën. Wat gemeenlijk subjectiviteit wordt genoemd, staat zo ook in het veld van de moderne kunstproductie en -receptie gelijk met zelfbegrenzing, met de dwang tot het maken van naar elkaar verwijzende keuzen - tot, dixit Luhmann, 'recursieve en zelfreferentiële systeemopbouw'. Terzijde: ook in een inconsistent oeuvre verwijzen de individuele werken naar elkaar en is dus sprake van zelfreferentie! De observator van de elkaar opvolgende werken of 'aansluitingen' lukt het echt niet langer die volgens een of ander inhoudelijk criterium met elkaar in verband te brengen.

Bourdieu: het artistieke veld als arena
Een aantrekkelijk aspect van Luhmanns systeemtheoretische benadering van de moderne kunst(wereld), is dat deze hetzelfde doet als wat ze uiteenzet over andere kunstbenaderingen en, meer algemeen, over alle participanten aan het moderne kunstsysteem. Het gaat volgens Luhmann immers om ('esthetische') observaties als basiseenheid, en observeren (maar dan wetenschappelijk) doet ook Luhmann zelf. Het nadrukkelijke bewustzijn van deze congruentie leidt Luhmann in de richting van een constructivistische kentheorie. Juist een dergelijke reflexiviteit ontbreekt in Bourdieus veldtheorie, een punt dat ik zo dadelijk zal uitwerken. Laat ik vooraf echter Bourdieus inzichten tegenover die van Luhmann plaatsen.

Luhmann kan in *Die Kunst der Gesellschaft* communicaties over kunstwerken, bijvoorbeeld van critici, moeiteloos thematiseren als onderdeel van het moderne kunstsysteem. Deze communicaties over communicaties zijn

evenzovele tweede-ordeobservaties: ze observeren op meer of minder evaluatieve wijze hoe kunstproducenten observeerden. En voor zover die tweede-ordeobservaties inderdaad effectief worden meegedeeld, bevestigen ze alleen maar het gelijk van de systeemtheoretische observatie of interpretatie van de moderne kunst. Kunstwerken communiceren telkens als ze worden geobserveerd, en telkens wanneer daarover wordt gecommuniceerd worden in de meegedeelde 'informaties' altijd ook observaties (dus: distincties of onderscheidingen) gefixeerd – 'dus' wat is de moderne kunst anders dan een autonoom systeem van observaties en communicaties, dat met behulp van het verschil kunst-niet kunst haar identiteit vindt? Edoch, de ene observatie is de andere niet. En vooral: de ene gecommuniceerde kunstwaarneming is maatschappelijk gezien niet evenwaardig aan de andere. Zo zullen in de regel tijdens de opening van een tentoonstelling, en nog veel meer tijdens de daarop volgende dagen, de communicaties van een gerenommeerd criticus heel wat meer gewicht bezitten dan die van een debuterende kunstjournalist of een niet-schrijvende kunstliefhebber. Over deze en aanverwante vormen van communicatieve ongelijkheid bewaart Luhmann een opvallend stilzwijgen. Bourdieu spreekt er daarentegen uitvoerig over in zijn kunstsociologische geschriften.

Dat kunstenaars, curatoren of programmeurs, critici of connaisseurs onophoudelijk worden gedwongen tot het maken van keuzen of het nemen van pro- of contrabeslissingen, is ook voor Bourdieu een basiskenmerk van de moderne kunst(wereld). Conform Bourdieus veldanalytische benadering is dit kiezen echter zodanig gedetermineerd dat het in een 'niet-kiezen' verandert. Het zou immers de facto in het teken staan van de meer of minder bewuste wil om te winnen, om erkenning te vergaren of symbolisch kapitaal te vergroten. In de

pluralistische situatie van de moderne kunst komt zulks neer op het streven naar dominantie of de instelling van een quasi-monopolie, dus naar hegemonie: men wil de gemaakte keuzen verbindend verklaren. Esthetische keuzen uit wat Bourdieu in zijn kunstsociologische summa *Les règles de l'art* 'het universum van mogelijkheden' noemt, zouden dus niet alleen worden 'voorgeprogrammeerd' door sociale herkomst of de van huis uit meegekregen esthetische smaak (de habitus), ze zouden bovendien ook op een vooral onbewuste manier worden gestuurd door strategische overwegingen, de zogeheten veldlogica.⁹

De moderne stijlverscheidenheid en smaakonzekerheid nodigt in deze visie uit tot een harde machtsstrijd die het tegendeel poogt te bewerkstelligen. Volgens Bourdieu trachten critici, programmeurs of kunstenaars binnen de moderne kunstwereld feitelijk alsnog de voormoderne academische situatie te herstellen. En wel door één enkele stroming of stijl door te drukken, door één definitie van goede of legitieme (kunst)kunst te canoniseren en zo alvast tijdelijk een zekere consensus te forceren. Juist omdat de bereikte overeenstemming het resultaat is van allerhande doelgerichte ingrepen, van strategische investeringen en van tactische (maar 'onbewuste') beslissingen, gewaagt Bourdieu van symbolisch of cultureel (of esthetisch) geweld. Die consensus is echter slechts tijdelijk, want de geconstrueerde dominantie lokt ipso facto verzet, protest, kortom strijd uit. Eén probleem met deze benadering is dat ze al snel resulteert in een zwart-witplaatje: hier de voorlopige bewindvoerders, daar de pretendentes; in het centrum de keizers, in de marge de verliezers; hier de momentaan gevestigden of sluiswachters, daar de buitenstaanders of uitgesloten die stilletjes of hardop hun best doen om zelf erkenning of symbolisch aanzien te verwerven.¹⁰

Wat brengt deze sociologische benadering ons nu werkelijk bij? Leert ze ons wel iets nieuws? Codificeert én legitimeert Bourdieus kunstsociologie soms niet voor alles een zo onderhand in het kunstveld ingeburgerde zelfbeschrijving? Observeert ze kortom dat veld niet overeenkomstig een semantisch onderscheid, en wel macht-geen macht, dat ook heel wat veldactoren in hun observaties gebruiken? Bourdieu pretendeert wel het gangbare kunstgeloof te ontmaskeren, de thans toonaangevende *doxa* die zou zeggen dat kunst niets met macht of belangen en alles met 'belangeloos welbehagen' (Kant), met het Schone of het Sublieme heeft te maken. Tegenover dit verheven zelfportret vol idealisme en goede (want 'hogere') bedoelingen, plaatst Bourdieu de naar eigen zeggen werkelijke situatie, de realiteit van de moderne kunstwereld. Wat geen der deelnemers ziet, zou de socioloog met zijn alom gevreesde boze oog zichtbaar weten te maken. Het opgeleverde sociologische plaatje verschilt echter maar weinig van de beschrijvingen of observaties van talloze participanten. Dat kunstenaars of organisatoren een zo groot mogelijk(e) erkenning of symbolisch kapitaal nastreven, dat danscritici of theaterwetenschappers steeds ook een welbepaalde visie trachten door te drukken, dat het (kunst)onderwijs esthetisch geweld uitoefent door één enkele definitie van legitieme kunst te verabsoluteren - kortom, dat de moderne wereld van kunstproductie en -receptie ook, volgens velen zelfs primair een conflictgeladen, door strijd en uitsluiting getekende arena is, beseffen we zo onderhand allemaal.

De wereld als constructie: observeren is onderscheiden

Bekeken vanuit Luhmanns systeemtheoretisch perspectief is het uitoefenen van (symbolische) macht, dan wel het streven naar culturele

erkenning, één mogelijke vorm van complexiteitsreductie. Uit het geheel van mogelijkheden wordt dan geselecteerd met het oog op machtsverwerving, machtsbehoud, of machtsuitbreiding. Het verhaal van de beginnende kunstenaar die succesvol wist in te pikken op een nieuwe artistieke trend, de theatercriticus die behalve via recensies ook in festivaljury's of andere commissies welbepaalde gezelschappen of regisseurs helpt bekronen en zo in feite ook zijn eigen schrijfsels indirect laat opwaarderen, de schooldirecteur die uitsluitend acteurs van een bevriend theaterhuis tot docent benoemt: er zijn legio voorbeelden van machtspraktijken binnen het artistieke veld aan te halen. Deze bekende gang van zaken lijkt een globale analyse à la Bourdieu te wettigen, waarin het aan het politieke veld ontleende onderscheid macht-geen macht tot *Leitdifferenz*, tot richtinggevend criterium in de beschrijving van het kunstveld wordt gepromoveerd.

Maar is voor het doorzien van strijd, gekonkel-foes, bewuste combines of onbewust strategisch handelen, het gebruik van de distinctie macht-geen macht geen vereiste? Zoals gezegd komt observeren per definitie neer op het werken met onderscheidingen. En alweer geldt dat het gebruikte criterium ook anders had kunnen uitvallen. Het is met andere woorden niet noodzakelijk om de tegenstelling macht-onmacht in een interpretatie van de moderne kunstwereld tot richtsnoer te nemen. Dit binaire verschil wordt vooraf geselecteerd uit het geheel van mogelijke observatieschema's; vervolgens stelt men vast dat het 'werkt' - dat het consistent feitenmateriaal en interessante inzichten oplevert. Met die concrete selectie is overigens op zichzelf niets mis. Ook het denken of observeren weet zich uitvoerig geconfronteerd met complexiteit, met een overschot aan mogelijkheden of vrijheidsgraden. Het ziet zich daarom eveneens genoopt tot het maken van

selecties, het nemen van de beslissing om deze en niet gene onderscheiding te hanteren. Of liever, het kán dat weten: het kán in tweede orde observeren dat de eerste-ordeobservatie blindelings koerste op wat welbeschouwd slechts een contingent onderscheid is - in Luhmanns ogen een mogelijk, maar tegelijk geen noodzakelijk onderscheid.

Tot zover de constructivistische theorie, die Luhmann volmondig onderschrijft en in *Die Wissenschaft der Gesellschaft* een sociologisch fundament heeft pogen te bezorgen.¹¹ Uiteraard sluit ze aan op vroegere ontwikkelingen in de ken- en wetenschapstheorie, met name de reeds door Kuhn en Hesse gesignaleerde theorieafhankelijkheid van waarnemingen. Ook lopen er dwarsverbindingen naar de zogeheten linguïstische of tekstualistische wending in de filosofie (zie het werk van Derrida en andere deconstructivisten), evenals naar het pragmatisme à la Rorty.¹² In wezen kan men stellen dat de door Luhmann voorgestane versie van het constructivisme, die overigens veel is verschuldigd aan de weinig bekende ‘logic of forms’ van George Spencer Brown, niet meteen uitspraken doet over de ‘natuur’ van de in observaties of communicaties gebruikte onderscheidingen. Ze beweegt zich integendeel alweer op een hoog abstract niveau: observeren of communiceren impliceert het maken van distincties, dus het gebruik van vormen. De *geobserveerde* wereld is daarom altijd een gevormde werkelijkheid, reden waarom de eigen observaties of interpretaties nooit een ontologisch of ‘zijnsstatuut’ kunnen claimen. Als zodanig houdt het constructivisme à la Luhmann steeds een waarschuwing in tegen elk naïef realisme, iedere vorm van verletterlijking of essentialisering van waarnemingen of verklaringen.

Hoe anders Bourdieus *Les règles de l'art*, waarin uitvoerig wordt gewerkt met onderscheidingen als schijn-zijn en

kunst(geloof)-‘reële realiteit’. Bourdieu houdt niet op te beweren dat hij de echte, werkelijke gang van zaken ‘achter’ of ‘onder’ het dominante kunstgeloof heeft ontdekt. Hij speelt onophoudelijk ideële bovenbouw tegen sociale onderbouw uit, bewuste opvattingen of geloofde overtuigingen tegen het voor de deelnemers onbewuste maar feitelijk cruciale machtsspel in het artistieke veld.¹³ Dat levert meer dan eens uiterst boeiende analyses op. Problematisch is echter Bourdieus waarheidsrealisme, de claim dat de in *Les règles de l'art* voorgelegde ‘wetenschap der werken’ de enig mogelijke benadering van de moderne kunstwereld moet heten omdat ze die zou beschrijven zoals hij *werkelijk* is. Luhmanns systeemtheoretisch constructivisme benadrukt daarentegen dat alle observaties of interpretaties met cognitieve onderscheidingen of distincties samenhangen. En die kan men in tweede orde wel degelijk observeren. Zo kan - niet: moet! - een lezer van *Les règles de l'art* vaststellen dat Bourdieus kunstsociologie werkt met de onderscheiding macht-geen macht. Het niet geringe voordeel van dergelijke tweede-ordeobservaties is dat ze attenderen op andere mogelijkheden, andere mogelijke distincties en beschrijvingen (ook in observeren van het observeren, het interpreteren van een interpretatie).

Vorbij de meester zelf

Zelfs indien men in een analyse van de moderne kunstwereld op een niet-ontologische, dus bewust constructivistische manier met de distinctie macht-onmacht opereert en zo Bourdieus theorie tegelijk kentheoretisch corrigeert en inhoudelijk bevestigt, schijnt het mij toe dat men vandaag de dag tot andere conclusies moet komen dan de meester zelf. Zoals eerder al werd gesuggereerd, stoelt Bourdieus kunstsociologie op de premisse dat de moderne kunstsituatie altijd weer opnieuw

uitmondt in een tijdelijk herstel van de voormoderne conditie. Het moderne kunstveld is instabiel omwille van de hoge symbolische premie op vernieuwing en originaliteit; het dwingt de betrokken actoren zo voortdurend tot een vlucht naar voren, tot - dixit Bourdieu - het zoeken naar distinctieprofijt. Tegelijkertijd bereikt dit immer beweeglijk systeem op gezette tijdstippen een zeker evenwicht, en wel na de tijdelijke beslechting van de artistieke strijd. In deze fasen sluit het veld zich als het ware rond één enkele canon. Critici, kunstenaars, organisatorische bemiddelaren én een belangrijk deel van het publiek delen dan grosso modo dezelfde esthetische opvattingen en normen. Eén definitie van legitieme literatuur, beeldende kunst of theater krijgt zo het statuut van een *doxa*, een onbetwijfeld geheel van kunststandaarden. Definitief sluitstuk van deze centripetale beweging is volgens Bourdieu de socialisatie door het artistiek onderwijs, binnen de nieuwe canon van aankomende generaties kunstenaars.

Het valt thans gemakkelijk in te zien dat zo’n analyse slechts kan worden volgehouden wanneer men de *inhoudelijke* complexiteit van de als heersend of hegemoniaal beschouwde (dus geobserveerde!) esthetica en bijhorende kunstpraktijk zwaar simplificeert. Laat ik dat illustreren aan de hand van de recente evolutie binnen het Vlaamse theaterveld.¹⁴ Gesteund door enkele jonge critici, gegroepeerd rond het in 1982 opgerichte tijdschrift *Etcetera* enerzijds en een stoet nieuwe organisaties - de zogeheten kunstencentra - anderzijds, bloeiden daarbinnen tijdens de jaren tachtig nieuwe vormen van theater op. Te denken valt aan het werk van Jan Decorte, Toneelgroep Stan, Jan Fabre, Jan Lauwers’ Needcompany. Sommige van deze vernieuwers werden al snel in Nederland binnengehaald onder de noemer ‘Vlaamse golf’, zo onder meer Blauwe Maandag Compagnie, De Tijd en Ivo Van Hove (thans

artistiek leider van het Zuidelijk Toneel). Aanvankelijk moesten deze gezelschappen optornen tegen goed gesubsidieerde en gevestigde theatergroepen, de stadtheaters voorop. Er vielen in Vlaanderen tijdens de jaren tachtig dan ook heel wat kritische, vaak zelfs ronduit negatieve geluiden te horen over de Koninklijke Vlaamse Schouwburg (Brussel), het Nieuw Gents Toneel en de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (Antwerpen). Die kritiek bleef niet zonder gevolgen. Met het nieuwe podiumdecreet dat de cultuurminister van de Vlaamse Gemeenschap in 1993 uitvaardigde, werd de ondertussen doorgevoerde symbolische machtsverschuiving ten voordele van de nieuwkomers ook beleidsmatig gesanctioneerd. Ook het theateronderwijs kwam vanaf het begin van de jaren negentig in beweging: meerdere scholen zochten aansluiting bij ‘de nieuwe golf’.

Het vertrouwde Bourdieusiaanse plaatje dus? Nee, want de eerst heterodoxe, thans als orthodox beschouwde - want algemeen erkende en gesubsidieerde - theatermakers vormen bepaald geen homogene groep. Tussen het werk van bijvoorbeeld Stan, Jan Fabre of De Tijd bestaan onderling meer esthetische verschillen dan artistieke gelijkenissen. De gelijktijdige of simultane, in hoge mate generatiegebonden verschijning van de genoemde vernieuwers op de Vlaamse podia kan daarom maar moeilijk onder homogeniserende labels als ‘postmodern theater’ of ‘Nieuwe Golf’ worden gevangen. Het betreft hier vooral door critici en programmeurs geijkte *discursieve constructies*, waarvan de meeste theatermakers zich trouwens meer dan eens openlijk hebben gedistantieerd.

Mijn punt is dat de logica van een sociologische analyse à la Bourdieu dergelijke homogeniserende etiketten vereist. Daarbinnen verschijnt de strijd in het artistieke veld immers als een primair symbolisch gevecht om één welbepaalde visie op

bijvoorbeeld theater dominant te maken. Zo'n visie moet er zijn, anders 'werkt' de voor de verdedigde interpretatie letterlijk funderende distinctie macht-geen macht (c.q. orthodoxie-heterodoxie) niet. En Bourdieu en diens aanhangers vinden ze ook keer op keer, en wel in (aan het bestudeerde veld ontleende) discursieve constructies - in homogeniserende labels die paradoxaal genoeg voorbijgaan aan iedere nadere inhoudelijke articulatie van de beschreven 'tendensen', 'stromingen', 'stijlen', e tutti quanti. Kortom, de gehanteerde distinctie zorgt ervoor dat men ziet wat men ziet... Vraag is echter of men niet in de eerste plaats een discursieve werkelijkheid observeert, het communiceren over kunst, eerder dan kunstwerken en hun communicaties.

De basale en banale beslissingen van Pompelmans

Analyses in het spoor van Bourdieu zijn in hoge mate het slachtoffer van het machtsproces dat ze beweren bloot te leggen, maar al observerend steeds ook actief construeren. De moderne kunstwereld kan natuurlijk best in termen van een arena of een strijdperk worden beschreven, dus aan de hand van de *Leitdifferenz* macht-geen macht. Van deze artistieke oorlog kan vanuit systeemtheoretisch perspectief evenwel ook een veel banaler interpretatie worden gegeven.

In het moderne, verzelfstandigde kunstsysteem staan alle deelnemers uitvoerig onder selectiedwang, daar ze onophoudelijk met een teveel aan mogelijkheden worden geconfronteerd. En dus nemen jonge kunstenaars artistieke beslissingen, selecteren organisatoren uit het hoogst verscheiden aanbod, en doen critici hetzelfde wanneer ze loven of veroordelen. Daarbij observeren de betrokkenen ook voortdurend hun eigen handelen en dat van anderen aan de hand van schema's als gevestigden-nieuwkomers of machtigen-pretendenten, en ook: mooi-lelijk,

traditioneel-modern en andere, meer inhoudelijke distincties. Allen staan ze hoe dan ook onder de druk om te kiezen, en allen voelen ze zich ook door eerder genomen beslissingen gebonden. Selectiviteit zorgt voor verdere selectiviteit, vroegere keuzen conditioneren de latere omgang met (veld)mogelijkheden, en zo kan na verloop van tijd de indruk van school- of circuitvorming opduiken. Indien de gemaakte selecties op grond van meer of minder strategische overwegingen ook nog symbolisch en anderszins bijval krijgen, is de verleiding groot om een louter *generationele* verwantschap met zoets als een nieuwe visie of (*hetero*)*doxa* te verbinden. Tenzij effectief collectief aangemaakte manifesten voorliggen, zoals in de intern overigens bijzonder verdeelde historische avant-garde van voor de Tweede Wereldoorlog, zou men aan deze verleiding moeten weerstaan. Zo niet dreigt men basale selectie- en beslissingsprocessen a posteriori van een meestal onbestaande inhoudelijke rationaliteit te voorzien. Men 'ziet' dan geen kunstwerken, maar een door critici, organisatoren én kunstenaars collectief verdedigde artistieke visie; men observeert van meet af aan inhoudelijke coherentie, terwijl er feitelijk slechts een altijd contextuele selectiedruk bestond waaruit pas door de sociale verwachting van coherent handelen een eenduidige beleidspolitiek ontstond. Veldposities of daarmee verbonden artistieke visies zijn kortom *temporele neveneffecten* van het op elkaar aansluiten van vaak banale, contextbepaalde selecties die altijd ook anders hadden kunnen uitvallen. En dat het selecteren soms ook in het teken staat van het streven naar macht, wie zal het Bourdieu betwisten? Of hetzelfde anders, concreter geformuleerd: de artistieke directeur van een theatergezelschap dient bij het werken aan een voorstelling behalve met de gewenste erkenning ook rekening te houden met het beschikbare

budget, het hem gegeven acteursbestand, een arbeidstijdenregeling enzovoorts.

Samenvattend, en wederom aanknopend bij Luhmanns systeemtheorie: kunstenaars, critici, programmeurs, zij allen gedragen zich noodgedwongen selectief. Ze kunnen trouwens moeilijk anders binnen de moderne wereld van kunstproductie en -receptie. Wie hun doen en laten ook nog observeert aan de hand van het onderscheid macht-geen macht zal ongetwijfeld stuiten op kongsies, lobbywerk, en andere meer of minder bewust geënceneerde tactische manoeuvres, gericht op het uitvoeren van de gedane keuzen. Dit machtsstreven staat niet los van de druk om selectief aan te knopen bij eerdere selecties: men dient daartoe immers de mogelijkheid te vrijwaren om de ingeslagen weg überhaupt verder te kunnen bewandelen. Het (altijd voorlopige) resultaat van dit alles is hoe dan ook geen situatie van één keizer (één nieuwe *doxa*) en talloze verliezers (de vele heterodoxen).

Laat ik het voorgaande bij wijze van besluit verduidelijken met een fictief, zij het niet imaginair voorbeeld. Stellen we ons tijdstip T1 voor, dat pakweg vijf jaar na tijdstip T0 ligt, het ogenblik toen theaterprogrammeur Pompelmans de deuren van zijn alternatieve zaaltje De Burcht opende. Pompelmans wilde nieuw theater brengen, prospecteerde en inspecteerde, en ontwaarde al snel vele vormen van theatrale nieuwlichterij. Hij diende dus te selecteren. Door de gemaakte keuzen werd de aanvankelijke complexiteit wel gereduceerd, maar niet tot één enkele, semi-academische canon. Op grond van onder meer zijn artistieke smaak (Pompelmans neemt graag het woord 'ontroering' in de mond), de financiële en technische eisen van de gecontracteerde gezelschappen (Theatergenootschap Het Holle Vat wilde gratis optreden maar verlangde een geldverslindend decor), persoonlijke

affiniteiten (gedeelde nachten met de acteurs Inez Van Lansboer en Ger Passchendaele), besloot onze directeur om systematisch het werk van een vijftal jonge groepen te tonen, alle andere nieuwlichters die het theaterlandschap op tijdstip T0 rijk was bewust verwaarlozend. Ondertussen brak tussen Het Holle Vat en de vaste regisseur van Niks Verkeerd een stille maar harde artistieke oorlog uit, doch dat derde Pompelmans niet. Hij heeft op tijdstip T1 een zeker profiel en dat volstaat voor hem: de theaterliefhebbers van Kippenzele en omstreken weten zo ondertussen wat er in 's mans theater zoal gezien kan worden. Dat de invloedrijke criticus Van Hansbeke hem ook nog tot 'ontdekker van de Nieuwe Kippenzeelse Golf' heeft uitgeroepen, was mooi meegenomen.

Wat gebeurde er eigenlijk tussen de tijdstippen T0 en T1? De programmeur reduceerde het overschot van mogelijkheden en bewerkstelligde zo een voor hem en zijn organisatie beheersbare complexiteit. Die werd door Van Hansbeke simpelweg geobserveerd aan de hand van het onderscheid oud-nieuw. Deze criticus zag niet langer wat Pompelmans nog wel zag, namelijk andere, in De Burcht níét getoonde uitingen van theatrale nieuwlichterij. Hoe het nu verder moet, ligt voor Pompelmans voor de hand. De reeds gemaakte selecties geven hem op tijdstip T1 vuistregels in de programmatische omgang met de in de tussentijd opgedoken 'nieuwe nieuwlichters'. En wat blijkt? Hij observeert en evalueert hun prestaties aan de hand van het onderscheid 'al dan niet passend bij mijn programmaprofiel'. Want Pompelmans wil naar eigen zeggen 'trouw blijven aan eens gemaakte keuzen': hij wenst op eerdere selecties selectief voor te bouwen. Daarom weet hij met de jongsten onder de nieuwlichters nauwelijks raad. Nochtans zou hij wat graag het flitsende acteerwerk van de bevallige Linda Belmans tonen, evenals het naar zijn mening 'hartaanjagende' stuk van De

Flierefluïters. Gelukkig fluïstert een van de meisjes van de kassa hem in het foyer een gouden raad in het oor: ‘Start een tweede plateau en breng de besten onder de nieuwelingen in het kleine achterafgebouwtje.’ Dat vereist geld, en dus begint Pompelmans opnieuw brieven te schrijven, inviteert hij bevriende politici, en bestookt hij het kabinet van de minister van Cultuur met telefoontjes en faxen. Of zijn manoeuvres ook zullen lukken, zal moeten blijken op het hier niet meer behandelde tijdstip T2. Alvast één criticus heeft in zijn krant al luidop gewaarschuwd voor ‘het ongehoorde machtsmonopolie’ dat Pompelmans ‘in de nabije toekomst’ dreigt te vestigen.

Ook dat is systeemtheorie: oog hebben voor basale selectiemechanismen en banale *constraints*, voor wat simpelweg gebeurt en zo altijd weer opnieuw uitmondt in situaties die niemand heeft gewild of bedoeld. Zoals: verstarung of verkokering van het kunstveld, of het de facto dominant maken van bepaalde kunstenaars.

Noten

1. In deze inleidende paragraaf herneem ik enkele formuleringen uit de tekst van mijn openingslezing voor de ‘Themadag theateropleiding: over reproductie en symbolisch geweld’, georganiseerd door het Vlaams Theater Instituut en Het Theaterfestival 1996 in het kader van het Vlaamse luik van het Theaterfestival 1996 (7 september 1996 te Brussel). De voorgedragen tekst zal onder de titel ‘Moderne kunst en onderwijs: enkele observaties over... observaties’ worden gepubliceerd in de bundel *De terugblik*. Amsterdam/Brussel: Theaterfestival 1996.
2. Mijn noodzakelijk impressionistische schets van de strijd tussen impressionisten en académiciens steunt onder meer op Hamilton, G.H. (1954) *Manet and his critics*. New Haven: Yale University Press en White, H.C. en C.A. White (1991) *La carrière des peintres au XIXe siècle: du système académique au marché des impressionistes*. Parijs: Flammarion.
3. Vgl. R. Laermans (1991). ‘De legitimiteit van kunst en cultuur in de postmoderniteit: het relatieve gelijk van P. Bourdieu’. In: *Boekmancahier*, 1991, jrg. 3, nr. 8, 153-163

en idem: ‘Een té grove sociologische borstel?

Kanttekeningen bij Pierre Bourdieu “Les règles de l’art”’. In: *Boekmancahier*, 1994, jrg. 6, nr. 19, 6-25.

4. Een meer systematische presentatie van Luhmanns bijzonder uitgebreide oeuvre biedt het themanummer dat het *Tijdschrift voor Sociologie* daaraan wijdde (jaargang 1996, aflevering 1). Deze opstellenbundel verschijnt einde 1996 ook in boekvorm: *Sociale systemen bestaan*; R. Laermans (red.). Leuven/Apeldoorn, 1996. Voor een meer theoretisch georiënteerde kritiek op Bourdieu op grond van Luhmanns systeemtheorie, zie: R. Laermans. ‘Communication on art, or the work of art as communication? Bourdieu’s field analysis observed from Luhmann’s systems theory’. In: *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée* (in press, verschijnt januari 1997).
5. Luhmann, N. (1995) *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
6. Luhmann verdedigt deze inzichten vanuit een meer algemene systeemtheoretische visie op de samenleving en ‘het sociale’. Merkwaardig genoeg zijn ze ten nauwste verwant aan de opvattingen van Theodor W. Adorno, een van de voortrekkers van de kritische (kunst)theorie en bepaald geen vriend van het systeemtheoretisch gedachtegoed. Ook Adorno stond tijdens de jaren vijftig en zestig al een zogeheten werkgebonden visie op kunst voor: een kunstkritiek die elk werk afzonderlijk zou trachten te vatten en te beoordelen, aan de hand van criteria die het werk bij wijze van spreken zichzelf voorhield. Maar dit terzijde.
7. Luhmann, N. (1984) *Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
8. Het woord ‘programmeur’ duidt op een beroep dat niet verward moet worden met ‘computerprogrammeur’; in Vlaanderen is de naam ‘programmator’ gebruikelijk.
9. Bourdieu, P. (1992) *Les règles de l’art*. Parijs: Seuil, 1992. Van dit boek verscheen een uitstekende Nederlandse vertaling van R. Hofstede: Bourdieu, P. (1994) *De regels van de kunst*. Amsterdam: Van Gennep, 1994.
10. Het (kunst)onderwijs zou overigens in deze arena de niet onbelangrijke rol van bevestiging-der-gevestigden toekomen. Volgens Bourdieu zorgt het onderwijs immers voor een legitimering van de door toonaangevende critici of spraakmakende organisatoren - of andere inhoudelijk invloedrijke intermediairs - gemaakte keuzen. Het draagt die als letterlijk en figuurlijk vanzelfsprekend aan de komende generaties over. Onderwijs als ‘systeemconforme’ instantie, als reproducent van een daarbuiten, in dit geval binnen het kunstveld geproduceerde machtsongelijkheid, als cruciale scharnier tussen het (kunst)establishment en alle jongeren die daartoe willen behoren: het zijn de zo onderhand maar al te bekende uitgangspunten van een al langer bestaande functionalistische onderwijssociologie. Bourdieu heeft die ontegenzeggelijk *con brillo* nieuw leven ingeblazen, met veel retorische slagvaardigheid.
11. Luhmann, N. (1990) *Die Wissenschaft der Gesellschaft*,

- Frankfurt am Main: Suhrkamp. In deze studie geeft Luhmann de constructivistische ken- en wetenschapstheorie een sociologische wending door ze met zijn analyse van de moderne samenleving te verbinden. Die valt naar Luhmanns mening in meerdere deel- of subsystemen uiteen, zoals de economie, de politiek, het onderwijs, de media, het recht, de kunst. In elk van deze subsystemen worden communicaties ‘geprocesseerd’ aan de hand van één enkele richtinggevende distinctie. Zo oriënteert de economie zich op het onderscheid betalingen-geen betalingen, wordt het politieke systeem ‘geleid’ door de distinctie macht-geen macht, en koerst de wetenschap op de tweedeling waarheid-onwaarheid. Gegeven deze pluraliteit aan observatie- en communicatiecodes is het in een moderne, gedifferentieerde samenleving onmogelijk om één enkel onderscheid voor algemeen bindend te verklaren. Veeleer construeert elk subsysteem bij wijze van spreken zijn eigen wereld door ‘alles wat gebeurt’ vanuit zijn *Leitdifferenz* te observeren. Op basis van Luhmanns analyse kan men stellen dat Bourdieu kunstsociologie berust op die distinctie (macht-geen macht) die richtinggevend is voor het functioneren van het politieke subsysteem.
12. Vgl. de door de Duitse literatuurwetenschapper S.J. Schmidt geredigeerde bundels *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus* (Frankfurt am Main, 1988) en *Kognition und Gesellschaft: der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus 2* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992). Zie bijvoorbeeld ook *L’invention de la réalité: contributions au constructivisme*; Watzlawick P. (red.). Parijs: Seuil, 1988.
 13. Zo bekeken bouwt Bourdieu kunstsociologie voort op Durkheims godsdienstsociologie. Dit verband wordt nader uitgewerkt in de boeiende analyses van Bourdieu werk in A. Hennion. *La passion musicale*. (Parijs: Métailié, 1994), passim; vgl. ook de hoogst leeswaardige recensie van P. Crowther. ‘Sociological imperialism and the field of cultural production: the case of Bourdieu’. In: *Theory, Culture & Society*, 1994, jrg. 11, 155-169.
 14. Voor empirisch materiaal betreffende de ontwikkelingen die hierna al te bondig worden geschetst, zie de sterk door Bourdieu geïnspireerde analyses van Pascal Gielen; ‘Autonome theaterkritiek?’ In: *Tijdschrift voor Sociologie*, 1995, jrg. 15, 277-293 en idem: *Dramatische opleidingen: over de spanningsrelatie tussen het theateronderwijs en de artistieke praktijk*. Brussel: Theaterfestival 1996/Vlaams Theater Instituut, 1996. Vgl. R. Laermans. ‘Beyond historical avantgardism: some reflections on political engagement and aesthetic non-conformism in postwar Flemish theatre’. In: Pejovic, K. (ed.) (1996) *The dissident muse: critical theatre in Eastern and Central Europe 1945-1989*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, en de bijdragen van M. Deputter, E. Jans, E. Baeten en G. Opsomer in: *Balkon/Balcon: podiumkunsten in België/Les arts de la scène en Belgique*, (1996, 1).

Rudi Laermans

was in 1996 hoofddocent aan het Departement Sociologie van de Katholieke Universiteit Leuven

Bibliografische gegevens

Laermans, R. (1996) ‘Complexiteit als opgave: Bourdieus veldanalyse in systeemtheoretisch perspectief’. In: *Boekmancahier*, jrg. 8, nr. 30, 435-447.