

# De queeste naar danstalent

**Pascal Gielen** De publiciteit rond een dansvoorstelling staat bol van artistiek jargon, en geeft slechts een beperkt inzicht in de redenen waarom de betreffende kunstenaars zijn geprogrammeerd. Achter de artistieke argumenten gaat echter een complex beslissingsproces schuil.

‘Nieuw’, ‘kwaliteitsvol’ en ‘interessant’ behoren tegenwoordig tot de meest clichématige benamingen binnen het kunstdiscours. De programma-aankondigingen van schouwburgen, theater- en dansfestivals zijn doorspekt van dit bloedeloos jargon. Het biedt weinig inzicht in de redenen waarom de organisatie nu net voor deze en niet voor die andere artiest heeft gekozen. Sinds de moderniteit in het kunstbedrijf doorbrak is die argumentatie echter wel noodzakelijk geworden. Toen het machtswoord van kerk en adel niet langer gold werden goede argumenten nodig. In de politiek betekende dit het primaat van het debat in het parlement, in de kunstwereld evolueerde de salondiscussie tot de kunstkritiek die de positie van het woord definitief verzilverde. Toch is er iets met dat woord. De socioloog Habermas wijst erop dat de geboorte van het publiek debat parallel loopt met de splitsing tussen de private en de publieke ruimte (Habermas 1962). Het ligt dus voor de

hand dat het woord in beide ruimten niet hetzelfde is. Niet alles uit de private ruimte wordt de openbare ruimte ingeslingerd: er vindt een zorgvuldige selectie plaats. Ook voor het kunstbedrijf geldt dat de artistieke praktijk achter de schermen en de argumentatie hierover naar het publiek zelden overeenstemmen.

Het artistieke selectieproces in de danswereld in Vlaanderen leent zich goed om dat verschil voor en achter de schermen aan te tonen. Aan de hand van programmaboekjes enerzijds en boekhoudkundige gegevens, contracten en interviews met dansprogrammatoren anderzijds is onderzocht hoe dansorganisaties op zoek gaan naar danstalent en hoe de ‘ontdekking’ van dat talent gerationaliseerd wordt in discursieve producten. Dit onderzoek is toegespitst op één geval: de dansorganisatie Klapstuk te Leuven onder de artistieke leiding van Bruno Verbergt. Het artistieke

selectieproces blijkt op een dubbele logica te berusten, waarvan telkens maar één aspect in de publieke ruimte verschijnt.

## De eerste fase van het ontdekkingsproces

In de periode 1989-1993 stelde Bruno Verbergt de programmatie van drie Klapstukfestivaledities samen.<sup>1</sup> Vanaf 1991 wilde de artistiek leider zijn organisatie profileren als de ontdekker van jong talent en van vernieuwende choreografen. Deze opvallende aandacht voor het nieuwe was het resultaat van concurrentie binnen het Vlaamse danslandschap. Klapstuk was aanvankelijk het enige hedendaagse-dansfestival in Vlaanderen. Vanuit die positie bouwde het in de jaren tachtig een staalkaartprogrammatie uit: men toonde wat ‘relevant’ was binnen de hedendaagse-danswereld, met een mooi evenwicht tussen jong en oud, beeldenstormers en gesettelden. Het kunstencentrum deSingel in Antwerpen nam echter al gauw dit staalkaartprogramma over, maar dan met veel meer financiële middelen en een betere infrastructuur. Dit dwong Klapstuk tot een andere aanpak (Gielen 1998); Verbergt moest een nieuwe strategie ontwikkelen om het voortbestaan van zijn organisatie te verzekeren. Dat leidde onder meer tot de ‘19.15-voorstellingen’, korte toonmomenten van meestal beginnende choreografen die om kwart over zeven hun werk presenteerden. Daarna volgden de avondvullende dansvoorstellingen, onder andere van een ‘Portugese dansscène’.

Het programmaboekje van Klapstuk 91 kondigde over die ‘levendige scène’ in Portugal het volgende aan: ‘De authenticiteit, kracht, koppigheid en elegantie van de hele Portugese dansscène is in Leuven aanwezig van 23 tot 31 oktober’ (p. 22). Verbergt vertelde zelf hoe hij deze dansscène ontdekte: ‘In Portugal zagen we een aanzet tot talent, en dat is later juist gebleken; er bestond zoiets als een Portugese dansscène. (...) Klapstuk heeft de Portugese

dans mee naar boven getrokken en internationaal gemaakt. Dit kon enkel maar door een goede productionele omkadering en goede partners in Portugal, zoals Gil Mendo. (...) Het was natuurlijk tegelijkertijd een goede promotie, wanneer andere programmatoren uw programmaboekje lezen en dan ineens zien: daar leeft iets in Portugal’ (Verbergt 1997).

Verbergt zei hier drie dingen, namelijk: 1. in Portugal was potentieel danstalent, 2. Klapstuk heeft via een goede productionele omkadering dat talent zichtbaar gemaakt (lees: mede geconstrueerd) en 3. vanuit promotioneel standpunt was het interessant iets te ontdekken dat andere programmatoren nog niet was opgevallen. Bij dit ontdekkingsproces zijn verschillende vragen te stellen. Waarom gaat iemand in Portugal prospecteren, een land dat helemaal niet bekend stond om zijn hedendaagse dans? Verder: hoe beslis je dat er artistieke potentie aanwezig is? Hoe zie je zoiets? Tenslotte: wanneer neem je de beslissing en daarmee het risico om te gaan produceren en presenteren?

## De fase van het prospecteren

De beslissing om in Portugal te gaan prospecteren hing van verschillende factoren af. Zo vertelde Verbergt evenals bijna alle andere geïnterviewde dansprogrammatoren dat hij om te beginnen veel leest. Een eerste selectie gebeurt aan de hand van de vele folders die bij de organisaties in de bus vallen, aangevuld met promotievideo’s van beginnende choreografen en dansgezelschappen. Maar ook kranten, tijdschriften, enzovoort worden actief geconsulteerd. Discursieve productie heeft aldus een belangrijke invloed op het distributiesysteem. Een tweede factor die een grote rol speelt is het netwerk van referenten. In de woorden van de ex-Klapstukdirecteur: ‘Je hebt daar ook goede buitenlandse contacten voor nodig: Jean-Marc Adolf in Parijs of

Brugmans van Springdance bijvoorbeeld. Je hebt zo uw eigen kanalen, en als je met die mensen spreekt, weet je al of je naar een voorstelling moet gaan kijken of niet. Het netwerk is dus zeer belangrijk' (Verbergt 1997). De artistiek directeur zal al gauw 'de telefoon pakken' om bij collega-programmators, journalisten, enzovoort te informeren naar de artistieke potentie van een choreograaf of een bepaald gebied (i.c. Portugal); dit kan hem veel prospectietijd en -geld besparen. Het netwerk van symbolische referenten<sup>2</sup> vormt daarmee een belangrijke schakel in het wordingsproces van een programma.

Op de derde plaats moeten er middelen zijn om een prospectiereis te maken. Dit geld kan van de overheid komen via reguliere subsidies of internationale kredieten. Maar er zijn ook andere financieringsbronnen. Een belangrijke (financiële) partner voor Klapstuk 91 was Europalia, een Europese organisatie die zich toelegt op het organiseren van culturele manifestaties, met steun van de Europese Unie. Elk jaar staat een ander land centraal. Europalia had de Leuvense dansorganisatie al verschillende keren gevraagd 'om iets te doen met dans'. Uiteraard moest het dan wel gaan om choreografen die woonden in het land waar Europalia zich dat jaar op richtte. Zo had Verbergt Saburo Teshigawara 'ontdekt' (Klapstuk 89). Maar andere prospectiereizen op kosten van Europalia leverden niets op, zoals bijvoorbeeld naar Mexico (1993). Een ander voorbeeld toont evenzeer dat beschikbare financiering van beslissende invloed is op de ontdekking van talent: het dansfestival Café Québec van het Gentse kunstencentrum Vooruit. De Vlaamse overheid had een cultureel akkoord afgesloten met de Canadese regio, en de artistieke transfers konden daardoor goedkoper verlopen. De talentenontdekker reist dus niet zomaar naar 'artistieke broedplaatsen': indien het vliegtuigticket door een organisatie wordt betaald gaat de reis naar de regio waar die

partner belangen heeft. Het hoeft geen betoog dat dit niet altijd artistieke belangen zijn.

Na de beschreven preprospectiefase volgt de prospectie zelf. De artistiek directeur gaat kijken naar al dan niet afgewerkte producten en hij voert gesprekken met danskunstenaars. In het geval van jonge en onbekende choreografen, zoals de Portugezen, moet hij vaststellen of hij al dan niet met talent te doen heeft. Dit is opnieuw een complex beslissingsproces waarbij allerhande factoren een rol spelen. De eerste factor is het persoonlijk artistiek referentiekader, de smaak, kennis en ervaring van de programmator. Ten tweede werkt ook de context als referentie. Waar en op welke manier toont de jonge kunstenaar zijn werk? Is dit in een zelfgehuurde parochiezaal of op uitnodiging van een erkende dansorganisatie? Tenslotte is er de sociale bevestiging. Wat zeggen eventuele discursieve producten en symbolische referenten over het werk? De talentenjager is nooit de enige ontdekker: de ontdekking gebeurt via een sociaal interactieproces en niet in een isolement. Met de woorden van de socioloog Pierre Bourdieu: 'Om de rol van de "ontdekker" in het juiste perspectief te zien, is het niet voldoende om, zoals vaak gebeurt, aan te geven dat hij iets heeft ontdekt dat al niet eerder door sommige anderen ontdekt was: schilders die al bij een klein groepje collega's en kunstkenneren bekend waren, schrijvers die door andere schrijvers "geïntroduceerd" waren. Er moet ook op gewezen worden dat zijn "gezag" alleen maar geloofswaarde heeft dankzij zijn relaties met het productieveld als geheel' (Bourdieu 1989, 251).

#### **Beslissen tot produceren en programmeren**

Na de ontdekkingsfase wordt beslist al dan niet te produceren en programmeren. Ook deze beslissing hangt af van allerhande factoren,

zoals voldoende financiële middelen en een goede organisatorische samenwerking. Verbergt kon het project met de Portugezen opzetten dankzij de financiële hulp van Europalia, anders was er misschien geen sprake geweest van Os Novos Portugueses op Klapstuk 91. Een tweede element is, zeker bij internationale (co)producties, een goede organisatorische band. Tenslotte moet de keuze voor bepaalde artiesten een zeker distinctieprofiel opleveren voor de organisatie en de artistiek leider. De directeur moet kunstenaars brengen die 'nieuw' zijn en waarmee hij zich onderscheidt van anderen. Verbergt noemt dit het 'verrassingseffect'. Deze distinctie is hoogst noodzakelijk om een eigen identiteit en positie binnen het productieveld te behouden. Sinds de moderniteit wordt de wet van de artistieke vernieuwing immers opgevat als de belangrijkste drijfveer en bestaansgrond van de kunst. Het herhaaldelijk ontdekken van jong talent past in deze vernieuwingslogica.

Producers houden een groot risico in want de productie kan altijd mislukken. De artistiek leider zet zijn credibiliteit en die van zijn organisatie bij elke nieuwe investering op het spel. Daarom gaat de ontdekking van talent en de beslissing tot produceren ook niet over één nacht ijs. De stap naar productie is een voorzichtig en geleidelijk proces, waarbij zoveel mogelijk risico's worden gemedend. Johan Reyniers, de opvolger van Verbergt, legt de productiewerking uit als een hiërarchisch georganiseerd systeem. Aan de jonge choreograaf worden verschillende instapmogelijkheden geboden. Zo kan de danskunstenaar gewoon in de studio werken. Officieel heet dit 'steun krijgen'. Hij kan geproduceerd of geproduceerd worden. Zeker de jonge choreograaf, die nog geen artistiek verleden of weinig symbolisch kapitaal heeft (Bourdieu, 1989), zal onder aan de ladder moeten beginnen. Na een studiewerking worden

voorzichtig en vrijblijvend toonmomenten georganiseerd. Meestal gebeurt dit voor een beperkt publiek van symbolische referenten.

Zo tast de artistiek leider telkens opnieuw voorzichtig af wat een selecte groep ingewijden ervan vindt. De verantwoordelijke gebruikt een sociale referentielogica – waarover aanstonds meer – om het kunstwerk en zijn maker te 'wegen'. Hij kan telkens besluiten met de choreograaf verder te werken of niet. Toonmomenten zijn dus niet zo vrijblijvend als ze op het eerste gezicht lijken. Ze kunnen de eerste stap betekenen in de carrière van een choreograaf. Belangrijk is echter dat het ontdekkingsproces geen strikt individuele aangelegenheid is en zeker geen overhaaste (of impulsieve) beslissing. De dansprogrammator gaat juist voorzichtig aftasten om zoveel mogelijk risico's uit te schakelen, want zijn eigen credibiliteit en die van zijn organisatie staan op het spel.

#### **Geloofs- en referentielogica**

Bij het ontdekken van artistiek talent is de persoonlijke smaak (het individueel artistiek referentiekader) maar één component in een complex beslissingsproces. Zowel de keuze om te gaan produceren als om te programmeren gebeurt in een voortdurende spanning tussen een geloofs- en een referentielogica. De eerste is een individuele aangelegenheid, de tweede is verbonden met een artistieke omgeving en historie. Beiden stellen zij uiteenlopende eisen aan artistieke referenties, 'ontdekking' van talent en artistieke kwaliteit. De ontdekking steunt volgens de geloofslogica op de eigenzinnige individuele smaak en overtuiging van de programmator. Hoe excentrieker deze zijn, hoe beter, want zij bepalen de artistieke identiteit van de organisatie. Volgens deze logica gebeurt het ontdekkingsproces het best in een volledig isolement, in de marge, los van ieder artistiek productieveld; dat bevestigt de

vakkennis van de ontdekker en de authenticiteit van de kunstenaar. Het is deze ‘maagdelijke ontmoeting’ tussen de onbevooroordeelde programmator en de kunstenaar die men graag discursief onderstreept.

De referentiologica stelt daarentegen heel andere eisen aan het ontdekkingsproces. Hier geldt de sociale bevestiging als regel. De onthulling van artistiek talent gebeurt immers niet in een sociaal vacuüm. Ze mag niet te veel afwijken van de conventies van het artistiek productieveld, anders verliest de artistiek leider zijn geloofwaardigheid. De vondst moet met andere woorden acceptabel zijn. Maar tegelijkertijd moet de ontdekking net voldoende afwijken, overeenkomstig de geloofslogica. Indien dit niet het geval is, verliest de organisatie haar distinctieprofiel.

Binnen de geloofslogica is de enige referentie het kunstwerk zelf. Het artistiek product moet voldoende op zichzelf staan om het aan een publiek te kunnen tonen. In dit opzicht is het werk ahistorisch. Het moet an sich de talentenontdekker overtuigen. Hier tegenover staat de symbolische context van de referentiologica (bijvoorbeeld parochiezaal versus erkende dansorganisatie) en het wegen van het werk op zijn historische waarde (kennen we dit dansgenre al, of niet? gaat het om vernieuwing of na-aperij? enzovoort.) De vermeende kwaliteit van een artistiek product hangt hier nauw mee samen. Volgens de geloofslogica geldt de regel van de zogenaamde autonormativiteit: enkel het kunstwerk en de kunstenaar zelf bepalen hun eigen normen, en de intrinsieke artistieke waarde van een kunstwerk volgt uit de confrontatie van het product met die normen. Volgens de referentiologica wordt de kwaliteit echter afgeleid uit de verhouding (en distinctie) van het kunstwerk en de kunstenaar ten opzichte van andere kunstwerken en kunstenaars. Zowel de actuele gebeurtenissen binnen het

hedendaagse-dansveld als de dansgeschiedenis gelden er als referentiekader.

Deviant gedrag wordt door beide logica's anders gedefinieerd. Volgens de geloofslogica vertoont de talentenontdekker of programmator een deviante houding indien hij afwijkt van zijn persoonlijke smaak, en zijn eigen artistieke identiteit loochent. Indien die artistieke voorkeur discursief werd vastgelegd, in bijvoorbeeld programmaboekjes, dan kan de programmator worden terechtgewezen in het geval van afwijkende selecties. Huidige beslissingen worden dan beoordeeld in het licht van voorgaande beslissingen. Dit gold bijvoorbeeld voor de Antwerpse dansorganisatie De Beweging: ‘De Beweging is een heel moeilijk centrum. Ze veranderen daar elk jaar wel van profiel. Zo kan je niet voor continuïteit zorgen’ (anoniem respondent 1997).

Binnen de referentiologica leidt een afwijkende houding daarentegen tot non-contextueel programmeren. De artistiek leider houdt dan geen rekening met de functie van zijn organisatie en met de afstemming op de programma's van andere kunstorganisaties; hij gedraagt zich ‘asociaal’. Dit werd in de jaren tachtig wel gezegd over Frie Leysen, toenmalig artistiek leidster van het Antwerpse kunstencentrum deSingel. ‘De tweede die in Vlaanderen begon met een echte dansprogrammatie was Frie Leysen. Het was echter moeilijk om daar afspraken mee te maken. Ik denk dat dat kwam omdat ze haar positie van het begin heel goed had ingeschat: ze had de zalen en na verloop van tijd ook het geld. Daarenboven kon ze rekenen op een publiek. Dit leverde af en toe een frictie op: er waren artiesten die we beiden wouden doen, maar zij deed die dan als eerste’ (anoniem respondent 1997).

De geloofs- en referentiologica vormen twee ideaaltypen, ieder aan het uiteinde van eenzelfde continuüm. De artistiek leider, programmator of talentenontdekker moet de

juiste plaats zoeken op deze lijn. Hij of zij kan volgens de referentiologica volledig legitiem handelen terwijl dit volgens de geloofslogica niet zo is, en omgekeerd. Het volgende schema poogt de zaken te ordenen.

#### Schema: geloofs- en referentiologica

Geloofslogica	Referentiologica
eigenzinnige individuele smaak	ontdekkingsbasis sociale confirmatie
intrinsieke artistieke waarde (autonormativiteit) kunstwerken en kunstenaars	kwaliteitsopvatting verhouding tot andere
kunstwerk ahistorisch	referentie symbolische en historische context
afwijkingen binnen de eigen smaakstructuur	deviant gedrag non-contextuele programmering

#### Discourszuivering

Wat wordt er nu van deze dubbele selectiologica naar buiten gebracht, bijvoorbeeld in het programmaboek? Dat vormt het definitieve eindpunt van een beslissingsproces. Het is een *black box* (Latour 1995), een afgerond geheel. De programma-aankondiging moet dan ook klinken als een overtuigd ‘ja’ voor deze en die kunstenaar. Wanneer de black box echter wordt geopenend – zoals hierboven – blijkt dat er tientallen rekvisieten nodig zijn om tot dit definitieve eindpunt te komen. Allerlei obstakels moeten worden overwonnen. Zo is er in eerste instantie wel degelijk artistieke twijfel. Voordat er voor een kunstenaar gekozen wordt kunnen al heel wat discussies zijn gevoerd. (Is dit interessant werk? Past het binnen onze dansorganisatie?) Deze discussies

en twijfels vinden we zelden terug in het programmaboek. De keuze voor een artiest hangt ook af van de financiële mogelijkheden. Misschien moeten er extra subsidies worden aangeboord of moet men met andere belanghebbende organisaties onderhandelen. Het definitieve ‘ja’ voor een kunstenaar hangt dan af van de houding van een derde, de overheid, een andere organisatie of een sponsor. Ten derde zijn er praktische factoren. Zo kan het podium te klein zijn of kunnen de voorgestelde speeldata ongeschikt zijn om voldoende publiek in de zaal te krijgen. Ten vierde spelen ook persoonlijke overwegingen mee: het moet ‘klikken’ met de kunstenaar. Zo vertelde Hugo De Greef, jarenlang artistiek directeur van het Brusselse Kaaitheater, in een interview: ‘Ik vind de persoonlijke relatie belangrijk. Je moet met iemand kunnen praten en ik moet er deugd aan hebben’ (De Greef 1997).

Tenslotte spelen ook overwegingen over het omringende kunstenveld mee in het beslissingsproces. De artistiek leider of dansprogrammator zal goed in de gaten houden of de artiest niet in de nabije omgeving speelt, en ook of er geen ‘speciale band’ is met een andere dansorganisatie of kunstencentrum. De Greef over de artistieke selecties voor het Kaaitheater: ‘Ik heb bijvoorbeeld een aantal jaren geprobeerd om Pina Bausch in Brussel te krijgen. Dat lukte me niet echt omwille van een tekort aan geld en een zaal. Frie Leysen (toen nog artistiek leidster van deSingel – P.G.) wist dat we daarmee bezig waren. En op een gegeven moment heb ik dan met haar de afspraak gemaakt dat zij die inspanningen zou overnemen. Zij heeft toen uiteindelijk Bausch in Antwerpen gedaan. (...) Als ik nu vandaag Bausch zou willen doen in Brussel, zou ik dat niet doen zonder deSingel te contacteren. Dat is juist hetzelfde dat niemand in België het in zijn hoofd zou halen de Woostergroup naar hier te halen zonder mij te contacteren’ (De Greef 1997).

Alle genoemde beslissingscategorieën lopen door elkaar voordat de black box gesloten wordt. Het sluiten van de box gaat gepaard met een zorgvuldige discourszuivering: in de façade van het programmaboek hanteert men een eenduidig artistiek vertoog. Andere argumenten blijven in de coulissen hangen. Zo zal men in het boek zelden cijfers vermelden en nog minder overwegingen van persoonlijke relaties. De hoofdverantwoordelijke voor deze discourszuivering is uiteraard de man of vrouw van de public relations. Deze houdt zich uitsluitend met de façade bezig. De promotieverantwoordelijke wordt meestal van alle inhoudelijke taken ontslagen om de (artistieke) identiteit van de organisatie uit te bouwen.

In principe moet de promotiedienst van een dansorganisatie of een kunstencentrum alles wat over de werking wordt gezegd onder controle houden. Deze dienst moet het huis beschermen tegen destructieve informatie (Goffman 1982). Omdat een kunstonderneming voor een belangrijk deel leeft van de artistieke faam en de verhalen rond haar kunstenaars, is zij zeer kwetsbaar voor de rituele ontluistering van het façadegebied door negatieve (pers) kritieken, roddels en allerhande officieuze communicaties. Deze onderstroom van verhalen kan de geclaimde identiteit gemakkelijk bederven, hetzij door verkeerde gegevens over het kunsthuis, hetzij door delicate achtergrondinformatie vanuit de coulissen naar de publieke ruimte te brengen. De persdienst moet derhalve nauwkeurig selecteren wat het uit de coulissen laat zien en wat niet. Voor deze informatiebeheersing gebruikt men allerlei middelen zoals de aangegeven programmaboeken, maar ook persconferenties, persmappen, affiches, radio- en televisiespots.

Het artistiek vertoog selecteert zowel uit de geloofs- als de referentiologica. Zo lezen we in programmaboekjes over de intrinsieke overtuigingskracht die van de aangekondigde dansvoorstelling uitgaat. Verbergt's programma-aankondiging van de Portugese dansscène spiegelt ons bijvoorbeeld een 'intrigerend sensueel duet' voor, 'een nieuwe adembenemende solo-improvisatie' en een 'mooie, eerlijke en vertederende solo' (programmaboek Klapstuk 91, 23). Naast deze intrinsieke overtuigingen wordt een referentiologica ingezet om een potentieel publiek over de festivaldrempel te krijgen. Het programmaboekje maakt melding van de institutionele inbedding van de choreograaf, waar hij of zij prijzen kreeg, een opleiding volgde, enzovoort. Eén voorbeeldje: 'Recent kreeg hij (Paulo Ribeiro) nog een choreografieopdracht van het Nederlands Danstheater 2 en was hij een tijdlang directeur van de Companhia de Dança de Lisboa.'

Financiële en sociale aspecten van het artistieke selectieproces verschijnen echter zelden in de publieke ruimte. Niet alleen programmaboeken, ook kunstkritieken hanteren een artistiek vertoog waarin kunstwerken louter worden voortgebracht door andere kunstwerken, en nieuwe kunstverschijnselen worden verklaard als een stijlbreuk met voorgaande artistieke prestaties. Dergelijke internalistische omschrijvingen (Zolberg 1990) geven de indruk dat kunstwerken louter kunstwerken verwekken. Zij worden ingeschreven in stambomen van 'zuiver artistieke' afstamming. Tegen dergelijke intrinsieke zelfomschrijvingen bestaat geen bezwaar, maar zij verzwijgen de sociale logica die eveneens deel uitmaakt van het artistiek selectie- en productieproces. Een deelaspect van het moderne artistieke reilen en zeilen geraakt also tussen de plooiën van de geschiedenis.

### Functionele verdringing

De queeste naar danstalent gaat dus niet over één nacht ijs. Naast de persoonlijke smaak van de talentenontdekker spelen heel wat sociale, organisatorische en financiële overwegingen mee in het beslissingsproces. Artistieke selecties steunen niet alleen op een geloofslogica maar ook op een referentiologica. Terwijl de eerste uitgaat van de intrinsieke overtuigingskracht van het kunstwerk, steunt de tweede op de historische, artistieke en institutionele context. Bij de stap van de coulissen naar de façade van het artistiek bedrijf vindt een zorgvuldige selectie plaats. Zowel uit de geloofs- als de referentiologica selecteren programmatoeren en andere betrokkenen (zoals critici, dramaturgen enzovoort) enkel het artistieke jargon.

Redenen voor deze collectieve verdringing van sociale en financiële aspecten zijn moeilijk aan te geven. Natuurlijk ligt een verklaring voor het rapen: programmaboekjes en kunstkritieken die bol staan van cijfers zijn weinig uitnodigend. De spitante getuigenissen van sociale liaisons laten het schrijven over kunst dan weer algauw omslaan in roddelverhalen.

Maar er is ook een meer fundamentele verklaring: de selectie van louter artistieke geloofs- en referentieaspecten bij de stap naar de publieke ruimte houdt het geloof in de kunst zelf in stand. Het verdringen van minder aangename sociale en financiële aspecten is functioneel voor haar voortbestaan. De selectieve zelfbeschrijving stimuleert een blijvend geloof in de artistieke waarde van de kunst – in dit geval de hedendaagse dans. Meer nog, deze overtuiging werkt als een centrale motor van het artistiek bedrijf. Deze liet Verbergt tijdens de hoogdagen van het Klapstukfestival twintig uur per dag werken. Hetzelfde geloof in de hedendaagse dans zorgde dat er in Vlaanderen tenslotte

### Pascal Gielen

was in 1999 verbonden aan het Centrum voor Cultuursociologie, Departement Sociologie, K.U. Leuven.

overheidssubsidies vrij kwamen voor het genre, maar bovendien dat iedere danskunstenaar telkens weer aan een choreografie begint. De selectieve zelfobservatie en –beschrijving van het kunstbedrijf is bijgevolg van wezenlijk belang voor zijn eigen voortbestaan. De discursivering genereert uiteindelijk een effect waar u en ik misschien wel gelukkig om mogen zijn.

### Literatuur

- Bourdieu, P. (1989) *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam: Van Genneep.  
 Gielen, P. (1998) 'Dans om de macht: positionering van de hedendaagse dans in Vlaanderen'. In: *Boekmancahier*, jrg. 10, nr. 36, 127-141.  
 Goffman, E. (1982) *De dramaturgie van het dagelijkse leven: schijn en werkelijkheid in sociale interactie*. Utrecht: Bijleveld  
 Habermas, J. (1962) *Structuurwandel der Openbaarheid*. Darmstadt und Neuwied: Herman Luchterhand Verlag.  
 Latour, B. (1995) *Wetenschap in actie: wetenschappers en technici in de maatschappij*. Amsterdam: Ooievaar Pockethouse.  
 Zolberg, V. (1990) *Constructing a sociology of the arts*. Cambridge: Cambridge University Press.

### Overige bronnen

- Anoniem (1997) Persoonlijk interview  
 De Greef (1997) Persoonlijk interview met Hugo de Greef, artistiek directeur van het Brusselse Kaaithater (1978-1997)  
 Verbergt (1997) Persoonlijk interview met Bruno Verbergt, artistiek leider van Klapstuk (1989-1993)

### Noten

1. Bruno Verbergt leidde het afgelopen jaar Antwerpen Open dat onder meer het prestigieuze van Dijk-jaar organiseerde.
2. Mensen met sociaal belangrijke posities in het kunstenveld, om een bevestiging te vinden van artistieke keuzen.

### Bibliografische gegevens

Gielen, P. (1999) 'De queeste naar danstalent'. In: *Boekmancahier*, jrg. 11, nr. 42, 347-355.