

Een té grove sociologische borstel?

Kanttekeningen bij Pierre Bourdieus
Les règles de l'art

Rudi Laermans Het is wellicht niet langer nodig om de figuur van Pierre Bourdieu te introduceren bij een in kunst- en cultuurtheorie geïnteresseerd publiek. Sinds het midden van de jaren tachtig geniet Bourdieu immers een groot internationaal aanzien. Deze toenevende erkenning valt onder meer af te lezen aan de talloze recente vertalingen van 's mans werk en vooral de nog almaar groeiende stroom van artikelen en boeken waarin dat wordt becommentarieerd.¹ Toen Bourdieu in 1979 zijn magnum opus *La distinction* publiceerde, waren zijn geschriften nog haast uitsluitend bekend bij Franstalige sociologen en antropologen. Thans is het daarentegen bijna een must, onder Engelstalige cultuurtheoretici zelfs enigszins *bon ton*, om uit het oeuvre van Bourdieu te citeren.²

Inleiding

In diverse interviews uit de jaren tachtig kondigde Bourdieu de publikatie aan van een kunstsociologische studie. Daarin zou het onder meer gaan over het ontstaan in Frankrijk van een autonoom literair veld(segment) – in Bourdieu-taal: van een beperkte markt of *marché restreint* – in de loop van de tweede helft van de negentiende eeuw. Met zo'n historisch georiënteerd onderzoek wilde hij tevens de vaak geventileerde kritiek pareren als zou zijn

benadering weinig mogelijkheden bieden voor de sociologische analyse van maatschappelijke veranderingen of culturele verschuivingen. De kwestieuze studie kwam echter maar niet af: het bleef eindeloos wachten op het door Bourdieu beloofde boek. En plotseling verscheen het alsnog. Vlak na het zomerreces van 1992, in de maand van *la rentrée littéraire*, prijkte in de etalages van alle betere Parijse boekhandels een volumineus ogend wit boek, voorzien van een blauwe papieren wikkel

waarop in grote letters de boodschap *Le Flaubert de Bourdieu* stond gedrukt. De zinspelende Sartres beruchte Flaubert-studie, *L'idiot de la famille*, ontging allicht maar weinig Franse intellectuelen. Ze deed evenwel ook een beetje belegen aan. Want anno 1992 was Sartres denken toch al lang bijgezet in de Galerij der Grote Vergissingen (politieke en andere: subjectfilosofie, humanisme, *e tutti quanti*)? Anno 1992 domineerden in Frankrijk – en vooral in de Verenigde Staten – toch J. Derrida en het deconstructivisme het literatuurtheoretisch landschap? Had Bourdieu zich soms in zijn tegenstander vergist?

Een overbodige summa vol herhalingen?

De eerste lektuur van *Les règles de l'art*, zoals de officiële titel van *Le Flaubert de Bourdieu* luidt, versterkt alvast de door de wikkel gewekte indruk dat Bourdieu een boek heeft geschreven waarin het spook van het verleden rondwaart.³ In *Les règles de l'art* moet Sartre, de man die Bourdieus intellectuele jeugd beheerste (of: vergalde?), het meermaals ontgelden, bij voorbeeld in de bespreking van diens positie als 'totale intellectueel' (pp. 293-297). En het nochtans reeds sinds geruime tijd trendsettende deconstructivisme wordt inderdaad niet meteen van sociologische repliek gediend. Het ondertussen in filosofische kringen erg beruchte postscriptum in *La distinction* met de veelzeggende titel 'Eléments pour un critique "vulgaire" des critiques "pures"', waarin zowel I. Kant als J. Derrida zwaar onder vuur worden genomen, kreeg dus geen vervolg in *Les règles de l'art*.⁴

Le Flaubert de Bourdieu doet nog om een andere reden erg gedateerd aan. Al lezend neemt het boek al snel de gedaante aan van een ouderwetse summa, van een schoolse samenvatting of synthese van reeds eerder geformuleerde inzichten. Meer dan eens citeert Bourdieu zelfs

gewoonweg letterlijk zichzelf. Eerder gepubliceerde opstellen worden in het derde deel van *Les règles de l'art* nagenoeg ongewijzigd herdrukt, terwijl in de daaraan voorafgaande vierhonderd pagina's grote gedeelten uit weer andere publikaties integraal worden overgenomen. Wie als opmaat tot *Les règles de l'art* de enkele maanden na dat boek verschenen bundel *The Field of Cultural Production* leest, een verzameling Engelse vertalingen van reeds verschenen kunstsociologische opstellen, en vervolgens op *Les règles de l'art* zelf overstapt, krijgt dan ook meer dan eens het gevoel getuige te zijn van een enigszins overbodige herhalingsoefening.⁵

Les règles de l'art roept niet enkel een tijdens het lezen almaar sterker wordend *déjà lu*-effect op, Bourdieu heeft zich ook weinig bekommerd om de compositie van het boek. Op het eerste gezicht bezit het wel degelijk een weloverwogen opbouw en structuur. Hij opent met een proloog die een specimen van concrete tekstsociologie biedt, de reeds eerder gepubliceerde lektuur van G. Flauberts *L'Education sentimentale*. Vervolgens beschrijft hij het ontstaan van een gedualiseerde literaire markt in Frankrijk tijdens de periode 1850-1914; in dit historisch luik blijft Flaubert overigens te zamen met Baudelaire de hoofdrol opeisen. De voorlopige afronding van *Les règles de l'art* tenslotte, omvat een 150 pagina's tellende schets van een nieuwe 'wetenschap der culturele werken' (de eigenlijke afsluiter bevat zoals gezegd losse opstellen). Schijnbaar maakt Bourdieu in *Les règles de l'art* dus een soort van opwaartse beweging: van concrete analyse over sociologisch geïnformeerde geschiedschrijving naar grondslagenonderzoek. Maar de schijn bedriegt, want ook de eerste gedeelten zijn doorspekt met algemene beschouwingen. Daarin neemt Bourdieu meer dan eens een wel erg ruim voorschot op latere uiteenzettingen, zodat *Les*

règles de l'art al snel een bijzonder slordige indruk maakt.

Dat Bourdieu doorgaans zonder bronvermelding eerder verschenen opstellen voortdurend citeert of parafraseert, valt nog enigszins te billijken. Hij had ten slotte zijn al gepubliceerde kunstsociologische stukken nog niet in het Frans gebundeld. Heel wat minder te verontschuldigen is daarentegen het opduiken van steeds weer dezelfde thema's en gedachten in andere contexten, zonder dat daarbij enig surplus-effect ontstaat. Zo wordt de reeds uitvoerig in het artikel 'La production de la croyance' behandelde samenhang tussen kunstgeloof, 'kunstwerkenfetisjisme' en collectieve magie een eerste maal opgevoerd aan het einde van het eerste deel (pp. 237-245), vervolgens opnieuw in het als meer fundamenteel bedoelde tweede deel (pp. 316-321), om ten slotte nogmaals te worden aangekaart in een afzonderlijk da capo over *l'illusion et l'illusio* (pp. 453-458).⁶ Het aantal voortdurende herhalende omschrijvingen van begrippen als 'veld' en 'habitus', of van de tweedeling *marché restreint* versus *marché élargi* (zeg maar: commerciële versus professionele culturele markt of lage versus hoge cultuur), is zelfs lichtjes ontstellend. *Les règles de l'art* was duidelijk gebaat geweest met een goede redacteur: een professionele lector had de lezer heel wat tijd en vooral irritaties over zoveel overbodige herhalingen kunnen besparen.

Les ruses de la raison polémique sont innombrables (p. 253)

Hoewel *Les règles de l'art* dus weinig nieuws brengt, is het toch geen volstrekt overbodig boek. Juist het synthetisch karakter ervan laat een afgewogen beoordeling toe van Bourdieus kunstsociologische opvattingen, die de meester zelf met de publikatie van dit boek ook voor quasi definitief heeft verklaard. Hierna zet ik

alvast enkele krachtlijnen uit voor een toekomstige, meer systematische en algemene kritiek van Bourdieus sociologie.⁷

Het is allereerst onmogelijk om over *Les règles de l'art* te spreken en te zwijgen over de bijzonder scherpe toon van dit geschrift. Het begint al met de eerste regel: '*L'Education sentimentale*, dit duizendmaal becommentarieerde werk, dat ongetwijfeld nooit écht werd gelezen...' (p. 19). Met één enkele pennestreek worden honderden Flaubert-studies naar de prullenmand verwezen. Dat zulks zonder verdere tekst of uitleg gebeurt, dus zonder dat Bourdieu ook maar een ogenblik lang bij andere interpretaties van *L'Education sentimentale* stilstaat, doet van meet af aan twijfels rijzen bij de pose van zuivere en oprechte wetenschapper die Bourdieu in *Les règles de l'art* voortdurend aanneemt. De twijfels veranderen in argwaan wanneer men gaandeweg merkt dat hij erg vaak andere benaderingen van kunst of literatuur verkettert, maar nimmer de moeite neemt die ook enigszins ten gronde te weerleggen. Meermaals doen Bourdieus oekazes dan ook onwillekeurig denken aan de pauselijke banvloeken van weleer, waarin de (performatieve) akte van het boudweg veroordelen eveneens primeerde op het genuanceerde oordelen. Ik geef een paar voorbeelden van deze wel erg autoritaire manier van omgaan met andermans teksten.

'La genèse historique de l'esthétique pure', een van de in het slotdeel van *Les règles de l'art* herdrukte opstellen, opent met verwijzingen naar artikelen van onder meer P.F. Strawson (p. 393) en A. Danto (p. 396). Het gaat om louter negatieve referenties; de aangehaalde teksten dienen slechts als voorbeelden van hoe-het-niet-moet. Voor een meer inhoudelijke argumentatie heeft Bourdieu blijkbaar geen

tijd. Al helemaal ontbreekt het hem aan tijd voor een min of meer systematische studie van het werk van de snel-snel aangehaalde auteurs. Het gevolg is dat – bij voorbeeld! – Bourdieu anno 1993 het befaamde artikel uit 1964 van A. Danto over *The Artworld* in een paar zinnen als onbruikbaar afdoet en daarmee meteen suggereert dat de kunsttheorie van Danto niet deugt. Dat diezelfde Danto ondertussen meerdere boeken publiceerde over esthetiek en kunsttheorie waarin hij zijn inderdaad ondermaats geformuleerde intuïtie uit 1964 kritisch heeft verder ontwikkeld; dat G. Dickie uit diezelfde filosofische jeugdzonde alsnog een hoogst lezenswaardig en vaak aangehaald boek heeft weten te schrijven – dat alles en nog veel meer is aan Bourdieu niet besteed.⁸ Bourdieu gebruikt andermans geschriften uitsluitend als negatief referentiepunt, als korte opmaat tot eigen eer en glorie. Dat levert overigens meer dan eens lichtjes tot zeer verbijsterende passages op. Zo kleineert hij in goed een halve pagina H.S. Beckers kunstsociologische visie (p. 288), en 'kritiseert' hij de door Michel Foucault in *Les mots et les choses* ontwikkelde notie van *epistémè* in welgeteld twee pagina's (pp. 278-279). In beide, hoegenaamd niet uitzonderlijke gevallen, bespaart Bourdieu zich alweer de moeite om de boeken van de betreffende auteurs aan te halen: hij volstaat met schaarse verwijzingen naar een of twee artikelen.

Het is niet moeilijk om de hierboven signaleerde lees- en verwijzingsstrategie op een quasi Bourdieusiaanse manier te ontmaskeren. Door regelmatig te refereren aan andere auteurs – vaak niet-sociologen – kan Bourdieu zich in eerste instantie als een erg belezen iemand profileren; door zich echter tegelijkertijd voortdurend te beperken tot *name dropping* of encyclopedische minisynthesen en dito commentaren, verandert de schijn van eruditie evenwel al snel in haar tegendeel. In

het licht van het in *La distinction* gemaakte proces van de simili- annex simulatiecultuur van de *petite bourgeoisie*, overigens een schoolvoorbeeld van normatieve sociologie, kan de schrijver van *Les règles de l'art* maar moeilijk onder de beschuldiging van 'typisch kleinburgerlijke *bonne volonté intellectuelle*' uit: Bourdieu wendt voor over heel wat méér intellectueel kapitaal te beschikken dan hij klaarblijkelijk in werkelijkheid bezit (en wie dit een al te oneerbiedige karakterisering vindt, herleze de eerder aangehaalde openingszinnen van *Les règles de l'art*, waaruit beduidend meer oneerbiedigheid spreekt tegenover generaties van Flaubert-onderzoekers).

'Wetenschappelijke geest' en autoriteit...

Bijzonder bont maakt Bourdieu het in het hoofdstuk 'Questions de méthode', de opening van het tweede, meer theoretische gedeelte van *Les règles de l'art* (pp. 249-292). Hij bepleit daarin vooreerst 'een nieuwe wetenschappelijke geest', gekenmerkt door een daadwerkelijke interactie tussen algemene theorievorming en nauwgezet empirisch onderzoek. 'Ik herken mij in die auteurs die de meest beslissende theoretische vragen weten te "plaatsen" in een minutieus uitgevoerde empirische studie,' zo merkt Bourdieu niet zonder trots op (p. 250). Enkele bladzijden verderop maakt dit pleidooi voor 'un nouvel esprit scientifique' echter plaats voor een volstrekt ondermaatse, moeilijk als 'wetenschappelijk' te kwalificeren bespreking van enkele gangbare benaderingen binnen de literatuurwetenschap (pp. 272-288). Amerikaanse *close-reading* en *New Criticism*, Duitse hermeneutiek, het structuralisme van G. Genette, Foucaults *discoursanalyse*, het Russisch formalisme: Bourdieu brengt het allemaal samen onder de noemer *formalisme*, om vervolgens dit wel erg vreemde amalgaam hoogst voorspelbaar af te wijzen met de

uitdrukking *verabsolutering van de tekst* (p. 276; cursivering Bourdieu – RL). De meestal marxistisch geïnspireerde voorstanders van een externe benadering van kunst en literatuur vergaat het al niet veel beter. In goed drie pagina's (pp. 282-286) doet Bourdieu het werk van onder meer G. Lukács en L. Goldman als onbruikbaar want 'reductionistisch' af. Overigens bevestigt deze summier voorstelling de indruk dat Bourdieu erg slecht vertrouwd is met het kunstsociologisch werk van W. Benjamin, Th. W. Adorno en andere vertegenwoordigers van de Kritische Theorie. De naam Adorno valt zelfs niet één keer in *Les règles de l'art*, terwijl Benjamins oeuvre voor Bourdieu synoniem lijkt met de uitdrukking 'fétichisme du nom du maitre' (p. 319 en p. 400). Zo staat overigens ook M. Bakhtine in Bourdieu's ogen voor een kritiek op het 'filologisme' (zie: p. 421 en p. 432).

Bourdieu lijkt zich zelf ook wel te realiseren dat de gepresenteerde karikaturen van zijn literatuurwetenschappelijke opponenten nauwelijks serieus genomen kunnen worden. Hij verontschuldigt zich voor zijn beknoptheid, maar haalt tegelijk weer eens uit met een suggestieve zin die een bijzonder zware - zij het alweer niet nader beargumenteerde - beschuldiging aan het adres van zijn (Parijse) tegenstanders inhoudt. Ik citeer voor één keer het Franse origineel: 'Je n'ai pas déployé tout l'arsenal des références et des citations qui auraient donné sa pleine force à mon argumentation et, surtout, j'ai réduit à ce qui me paraît être leur vérité des "théories" qui, comme celles des sémiologues français, ne pêchent pas par un excès de cohérence et de logique, en sorte qu'on pourra toujours y trouver, en cherchant bien, quelque chose que l'on peut m'opposer' (p. 272). Zowel dit soort van quasi orakelende en banvloekende kwaadsprekerij - hoezo is het werk van bij

voorbeeld A. Greimas niet coherent of logisch!? - als de erg vertekende voorstelling van onderling zeer verschillende theorieën - hoe kan de lezer trouwens zonder referenties überhaupt uitmaken of Bourdieu zich niet vergist in wat hém 'hun waarheid' toeschijnt? - heeft weinig met wetenschap en alles met pseudo-wetenschap te maken. Als dit 'een nieuwe wetenschappelijke geest' moet voorstellen, moeten we voor de toekomst van de (kunst)sociologie het ergste vrezen.

Men zal mij misschien tegenwerpen dat ik te lang stilsta bij niet-essentiële, weinig ter zake doende aspecten van *Les règles de l'art*, zoals Bourdieus polemische stijl van argumenteren en citeren. Het gaat echter helemaal niet om bijkomstigheden, noch om een pedante wil tot zoiets als wetenschap pur sang. De besproken 'uiterlijkheden' van Bourdieus schriftuur en betoogtrant, die vooral sinds *La distinction* in crescendo gaat, zijn juist vanuit sociologisch oogpunt bijzonder relevant. Men moet zich namelijk durven afvragen of ze niet in belangrijke mate hebben bijgedragen tot het huidige internationale succes van Bourdieu in kringen van sociologen en cultuurwetenschappers. Bourdieu 'durft', hij veroorlooft zich tegenover concurrenten binnen en buiten de sociologie polemische vrijheden die lang niet iedereen zich kan permitteren. Zoveel jongensachtige en vooral weinig academisch ogende branie dwingt wellicht bij vele lezers-academici bewondering af. Want Bourdieu durft wat men zelf niet durft, of beter: wat men zelf niet 'kán durven'. Juist hier ligt het hele sociologische punt betreffende Bourdieus betoogtrant.

Een psychoanalytisch zou in Bourdieus ontelbare oekazes wellicht even zovele symptomen van een 'Wetenschap', niet van wetenschap-zonder-meer herkennen: we bevinden ons op het niveau van de imaginaire

orde en ontwaren een gesublimeerde, quasi goddelijke almachtsfantasie. Criticus K. Geldof gewaagt daarom helemaal niet ten onrechte te spreken van Bour-Dieu in zijn recensie van *Les règles de l'art*.⁹ Een socioloog kan daarentegen maar moeilijk heen om de vraag naar de sociale voorwaarden van Bourdieus 'gewaagde' maar tegelijk erg decreterende schrijfstijl. Een van de belangrijkste lijkt mij dat Bourdieu sinds 1982 als hoogleraar aan het *Collège de France* een hoge, naar Franse maatstaven zelfs de hoogste positie, binnen de institutie wetenschap bekleedt. Deze institutioneel gewaarborgde autoriteit geeft hem tot op zekere hoogte de ruimte tot autoritair optreden binnen het wetenschappelijk veld. Het is hoe dan ook moeilijk voorstelbaar dat een nog jonge of een in de institutionele periferie werkzame oudere socioloog met succes uitspraken zou kunnen doen à la Bourdieu. Ze zouden wellicht niet in druk verschijnen, of bij (boek)publikatie gewoonweg worden genegeerd.

Overigens heeft Bourdieu zelf meermaals gewezen op 'l'effet de position', evenals op de sociale mogelijkhedenvoorwaarden van performatieve taaldaden: de effectiviteit of werkzaamheid van - bij voorbeeld - rechterlijke uitspraken of pauselijke banvloeken, veronderstelt in de regel een met institutionele posities verbonden gezag en erkende spreekmacht.¹⁰ Ondanks zijn voortdurende oproepen tot sociologische zelfreflexie, ook in *Les règles de l'art* (zie b.v. pp. 290-292), ontbreekt het Bourdieu daar overduidelijk zélf aan, en is hij opvallend bijziend voor de sociale mogelijkhedenvoorwaarden van zijn eigen schriftuur.¹¹ Maakt macht dan misschien toch blind?

Naar 'une science des oeuvres'

Zoals gezegd legt Bourdieu in het tweede deel van *Les règles de l'art* naar eigen zeggen de 'fundamenten voor een wetenschap der (culturele) oeuvres'. Het 'instrument' dat

volgens hem alsnog toelaat te breken 'met alle partiële visies is (...) de veldgedachte' (pp. 290-291). Elke literatuurwetenschappelijke analyse moet daarom allereerst het bestudeerde veld verkennen, het geheel van posities in kaart brengen dat op een welbepaald historisch ogenblik de arena afbakt waarbinnen schrijvers, uitgeverijen, critici et cetera om het monopolie van de legitieme definitie van (goede) literatuur strijden. Het literaire veld is, net als andere culturele produktievelden, in Bourdieus visie primair een concurrentiële ruimte, een (quasi-)markt waarop allerhande actoren (quasi) literaire produkten trachten te 'promoten', en a fortiori ook de daarmee verbonden zienswijzen op literatuur. Sommigen slagen daar beter in dan anderen, zodat zich voortdurend machtsverhoudingen uitkristalliseren tussen (voorlopige) winnaars en (tijdelijke) verliezers, tussen dominanten (weinig) en gedomineerden (de meerderheid). Bourdieu verwijst in dit verband meermaals - ik durf gezien de vele herhalingen zelfs stellen: uitentreuren - naar het conflict tussen gevestigden en nieuwkomers. De eerste groep beheerst het literaire veld. Het betreft de bestsellerauteurs in het commerciële circuit, en de reeds erkende Grote Schrijvers in het doorgaans heel wat kleinere 'artistiek'-professionele segment van de literaire markt. Nieuwkomers zijn volgens Bourdieu per definitie gedwongen om impliciet of expliciet de strijd met het literaire *establishment* aan te gaan. Op de strikt professionele literaire markt, zeg maar het *high quality*-deel waarbinnen de Echte Literatuur wordt gemaakt en beoordeeld, houdt deze confrontatie meestal ook een vernieuwing in van de dominante visie op literatuur. Om die reden neemt de strijd tussen gevestigden en nieuwkomers er vaak de gedaante aan van een voor buitenstaanders meermaals scholastiek aandoend dispuut tussen orthodoxie en

heterodoxie, tussen de gecanoniseerde definitie van ‘echte literatuur’ en de meer dan eens met profetische gebaren – zie de literaire avant-garde – aangekondigde Algehele Vernieuwing van De Literatuur.

In Bourdieus benadering verschijnt het literaire leven dus helemaal niet als een onderhoudende en beschaafde, hooggestemde dialoog tussen Grote Geesten. Veeleer suggereert ze onophoudelijk het beeld van het strijdperk, waarbinnen iedere deelnemer welhaast wordt verplicht tot het aangaan van antagonistische relaties met andere schrijvers. Want de laatsten vormen even zovele concurrenten in de slag om commercieel succes of in de rush op erkenning van de kant van belangrijke critici en jury’s, van reeds gevestigde schrijvers (het bekende schouderklopje...), van universitaire literatuurwetenschappers enzovoorts. Strikt genomen schrijft een literator dan ook nooit in alle eenzaamheid en afzondering een roman of een kort verhaal. Volgens Bourdieu worden literaire keuzen of *prises de position*, bij voorbeeld in thematiek, genre of stijl, integendeel steeds in hoge mate door strategische overwegingen bepaald. De schrijver wil, bewust of onbewust (zie verder), al schrijvende ook altijd zijn positie verbeteren – concreet: hij wil een zekere afstand tegenover onmiddellijke mede concurrenten markeren (die overigens zeer wel medestanders kunnen zijn in bij voorbeeld de strijd tegen de zittende literaire elite), hij wenst een stap voorwaarts te doen in de wedloop op materieel en/of symbolisch kapitaal (Bourdieu’s herijking van gangbare uitdrukkingen als erkenning en prestige), of hij verlangt gewoon naar een goed contract bij een prestigieuze uitgeverij. Elk individueel werk moet om die reden steeds worden gerelateerd aan de positie van de schrijver in het gehele literaire veld,

waarbinnen de geplande publikatie bij wijze van spreken een zet doet.

Bourdieu spreekt in dit verband van een homologie of structurele verwantschap tussen ‘de ruimte van de werken’ en ‘de ruimte der posities’ in het veld (p. 289). Juist *dé*ze homologie bakent het centrale onderzoeksdomein af van de literatuurwetenschap, zelfs van elke kunstwetenschap die naam waardig. Of zoals Bourdieu zelf stelt: ‘De wetenschap van de kunstwerken heeft dus als specifiek object de relatie tussen twee structuren, de structuur der objectieve relaties tussen de posities binnen het veld van de produktie (en tussen de producenten die ze bekleden) en de structuur der objectieve relaties tussen de positiebepalingen (*prises de position* – RL) binnen de ruimte der werken’ (pp. 324-325). Bij elke concrete literatuur- of kunstwetenschappelijke analyse is het volgens Bourdieu van het allergrootste belang om voortdurend beide ruimten te reconstrueren, ook als slechts één enkel oeuvre, zelfs slechts één enkel boek ter discussie staat. In deze visie kan een gedetailleerde microanalyse pas werkelijk geslaagd heten indien ze eerst *en détail* het literaire macroveld objectieveert.

Cultuursociologie en culturele grensconflicten

Ik schort de presentatie van Bourdieus ‘wetenschap der werken’ hier even op om meteen enkele kritische kanttekeningen bij het bovenstaande te kunnen maken. Het uitgangspunt van Bourdieus pleidooi voor een nieuw soort kunstwetenschap is bepaald niet onzinnig te noemen, integendeel zelfs. Voor een juist begrip van individuele geschriften, literaire oeuvres, modernistische manifesten en dergelijke, kan een minutieuze reconstructie van de totale veldcontext inderdaad van cruciaal belang zijn. Het is echter zeer de vraag

of, zoals Bourdieu meent, kunstsociologie en veldanalyse gewoonweg (moeten) samenvallen. Het is in dit verband overigens erg verhelderend om Bourdieus veldbenadering op de in *Les règles de l’art* gemaakte claims toe te passen. Hij wijst er onder meer op dat binnen elk veld van culturele produktie steeds ook de concrete veldgrenzen ter discussie staan (ik kom daar zo dadelijk nog op terug). Zo draait het in de strijd om de legitieme definitie van ‘goed theater’ in wezen om de vraag welke gezelschappen wel en welke theatergroepen niet tot het veld van ‘de echte podiumkunsten’ kunnen gerekend worden. Dat is overigens geen louter academische vraag: ze staat ook centraal in bij voorbeeld de voortdurende slag om overheidssubsidies. Ook de intellectueel-academische produktie is een vorm van culturele produktie; ook dáár binnen gaat het dan ook impliciet of expliciet meermaals over te respecteren veldgrenzen. Juist om de grenzen van met name de kunstsociologische, zelfs de héle kunstwetenschappelijke, produktie is het Bourdieu eigenlijk te doen: *Les règles de l’art* is een nauwelijks verholen poging tot strikte territoriumafbakening. Deze (slecht) verborgen inzet van het boek verklaart ook mede de harde toon ervan, de lange reeks van zure polemische oprispingen over opponenten.

Traditioneel tracht de kunstsociologie, net als de kunstwetenschap in het algemeen, meer helderheid te verschaffen in de singulariteit van een kunstwerk, en dat zowel wat verschijningsdatum (‘waarom werd het toen gemaakt?’) als wat materiële verschijningsvorm (‘de tekst’, de inhoudelijke én formele eigenschappen) betreft. Specifiek voor de kunstsociologie is de gekozen invalshoek of, ouderwets gesproken, haar formeel object: het surplus aan inzicht wordt vooral verwacht van een duiding vanuit de socio-culturele context. Bourdieu beperkt de laatste evenwel

nadrukkelijk tot het overeenkomstige produktieveld, wat helemaal niet voor de hand ligt. Zo vallen literaire produkten volgens hem uitsluitend op een juiste wijze te begrijpen vanuit hun relaties met andere in dezelfde periode verschenen publikaties (‘de ruimte der werken’) enerzijds en de plaats van de maker(s) binnen het toenmalige veld (‘de ruimte der posities’) anderzijds. Met deze boude bewering doet Bourdieu in feite een dubbele zet op het kunstwetenschappelijk schaakbord.

Allereerst stelt hij nadrukkelijk dat alle bestaande interne benaderingen ten onrechte het werk *as such* verabsoluteren en vanuit een volstrekt misplaatst tekstfetisjisme de socio-culturele context geheel en al negeren. *Dé*ze affirmatie berust op een erg problematische, door Bourdieu ook volledig uitsluitend een sociologische benadering kan het ware inzicht verschaffen in de singulariteit van een kunstwerk. Afgaande op de talrijke verketteringen in *Les règles de l’art* bestaat er voor Bourdieu kennelijk nog steeds één enkele, ondeelbare Waarheid, ook in de kunstwetenschap. Dit soort van absolute waarheidsclaims is thans niet alleen hoogst ongewoon – voor Bourdieu moet klaarblijkelijk zelfs het Popperiaanse tijdvak nog aanbreken – het is ook volstrekt in tegenspraak met de constructionistische epistemologie die Bourdieu blijkbaar enkel met de lippen heeft beleden in onder meer *Le Métier de sociologue* en het recent verschenen interviewboek *Réponses*.¹² Overeenkomstig die kentheorie construeert elke wetenschappelijke (sub) discipline haar eigen object, wat haast altijd ook tot een breuk met de alledaagse beweringen of de gangbare voorstellingen verplicht. Een Bourdieusiaanse notie als ‘veld’ is zo’n geconstrueerd object. Ze transformeert het ons vertrouwde literaire wereldje in een abstract object; niet langer mensen van vlees en bloed

zorgen nu voor literaire beweging(en), maar posities en disposities (zie verder), belangen, machtsverhoudingen enzovoorts (zie: *Les règles de l'art*, pp. 290-291: 'de veldgedachte (...) of, juister, het werken aan de constructie van een object dat ze als programma omschrijft').

De ook door Bourdieu voorgestane constructionistische kennistheorie maakt per definitie ruimte voor vele objecten, ook als op het eerste gezicht – versta: bekeken door de bril van het alledaagse weten – steeds dezelfde stand van zaken in kaart wordt gebracht. In het licht van deze wetenschapsopvatting zijn dan ook meerdere 'duidingen' van fenomenen als literatuur of theater denkbaar. Er wordt slechts één enkele, zij het tevens kardinale eis geformuleerd: elke benadering moet vooraf haar eigen object duidelijk 'modellieren', zodat de juiste draagwijdte van de met concrete uitspraken verbonden waarheidsclaims exact kan worden ingeschat. Bourdieu bepleit, zoals gezegd, expliciet zo'n constructionistische opvatting van het wetenschapsbedrijf, maar houdt onder meer in *Les règles de l'art* – zij het lang niet uitsluitend in dat boek – tegelijk vast aan de zaligmakende Waarheid van de sociologie. Uit deze flagrante contradictie is, zo dunkt mij, geen ontsnapping mogelijk. Men kan onmogelijk in theorie vele wetenschappelijke rijken billijken en zich tegelijkertijd in de praktijk als een alleenheerser opwerpen. Overigens is met dit alles ook meteen gezegd dat Bourdieu strikt genomen vele vermeende vijanden binnen de vigerende kunstwetenschap ontwaart.

Bourdieu's verschraling van het kunstsociologisch studieveld

Er is nog beduidend meer mis met Bourdieus 'wetenschap der werken'. Hij verdedigt namelijk niet alleen het absolute gelijk van de sociologie tegenover andere visies binnen de

literatuur- en de kunstwetenschap. Binnen de kunstsociologie staat hij ook op het exclusieve bestaansrecht van zijn alleenzaligmakende veldbenadering. Om minstens drie redenen – ik beperk om redenen van plaats noodgedwongen mijn kritiek – moet deze claim serieus worden gerelativeerd.

In de eerste plaats houdt Bourdieu zich in *Les règles de l'art* niet aan de door hemzelf opgelegde grenzen: hij ontwikkelt impliciet andere kunstsociologische mogelijkheden. Zo stoelt de lange analyse van Flauberts *Education sentimentale*, waarmee *Les règles de l'art* opent, op geheel andere uitgangspunten dan de in dat boek expliciet aangelegde maatstaven. Bourdieu leest deze roman van Flaubert op een nogal vulgair-sociologische wijze. Flauberts literaire karakters representeren in zijn ogen namelijk gewoonweg toenmalige sociale karakters, zoals de grootburger of de bohémien. Deze typen beschouwt hij op hun beurt als metonymieën of verdichtingen van de levensstijl van zekere klassen (fracties). Zo'n 'sociaal-realistische' lectuur is lang niet probleemloos vanwege de botte negatie van alle vormaspecten, maar mag desondanks misschien alsnog tot de Flaubert-studie bijdragen. Ze weerspreekt echter hoe dan ook de in *Les règles de l'art* verdedigde gelijkstelling van kunstsociologie met veldanalyse.

In de tweede plaats houdt de door Bourdieu afgekondigde verenging van de kunstsociologie tot uitsluitend veldsociologie een niet meteen toe te juichen verschraling van het studieterrein in. De relatie tussen esthetische en technische c.q. technologische vernieuwingen, de wijze waarop dominante stereotypen betreffende mannelijkheid en vrouwelijkheid in romans doorwerken, de band tussen gesproken en geschreven of literaire taal – deze en andere bekende thema's uit de kunstsociologie worden

door Bourdieu de facto tot persona non grata verklaard. Wat deze beperking zoal concreet betekent, valt erg goed af te lezen aan zijn interpretatie van de geschiedenis van het impressionisme in de schilderkunst, waaraan in *Les règles de l'art* meerdere bladzijden zijn gewijd (zie vooral pp. 189-197) en die Bourdieu recent ook thematiseerde in een reeks colleges en in enkele opstellen.¹³

Conform de uitgangspunten van de veldbenadering presenteert Bourdieu de strijd van Manet c.s. voor een nieuwe vorm van schilderkunst als een historisch schoolvoorbeeld van het conflict tussen heterodoxe vernieuwers en orthodox establishment, in dit geval de Franse *Académie*. Dat in dit conflict meerdere belangen op het spel stonden, is overduidelijk. De impressionisten bedreigden immers én de materieel-financiële heerschappij van de academische schilders op de kunstmarkt, én (vooral) het daarmee verbonden monopolie op officiële erkenning enerzijds en op de goede smaak binnen de schilderkunst anderzijds. Nu is deze analyse, op de gebruikte terminologie na, zowat gemeengoed binnen de bestaande literatuur over het impressionisme. Bourdieus uitstappen richting Manet c.s. blijven zelfs ver achter bij de reeds in 1965 verschenen studie van H.C. White en C. White, *Canvases and Careers*, waarin een gelijkwaardige maar empirisch beduidend deugdelijker beschrijving wordt gegeven van de overgang van het academisch systeem naar het zogenaamde *dealer-critic-system*.¹⁴ Bourdieu vertelt echter niet alleen een reeds langer bekend verhaal na, zijn veldanalyse laat ook geen enkele ruimte voor de nochtans veelgeprezen kunstsociologisch georiënteerde studies van het impressionisme van de hand van onder meer T.J. Clark, E. Lipton en R.L. Herbert.¹⁵ Daarin worden zowel de inhoudelijke als de formele eigenschappen, dus zowel de specifieke thema's van de

impressionistische schilderkunst als de wijze waarop die juist worden gerepresenteerd of voorgesteld ('impressionistisch' dus), met bredere maatschappelijke ontwikkelingen verbonden. Zo brengen de genoemde auteurs de doeken van Degas, Manet of Monet in verband met de doorbraak van nieuwe vormen van vrijetijdsbesteding (het café-chantant, het maken van zondagse uitstapjes naar suburbane quasi-pretparken, zoals Argenteuil), de groeiende commercialisering en massificatie van al langer bestaande ontspanningspraktijken (zoals het paardenrennen), de opkomst van een nieuwe kleinburgerij et cetera. Bourdieu snijdt dit soort van kunstsociologische benaderingen radicaal de pas af. Gezien het gebrek aan nadere argumentatie enerzijds en de niet ter discussie staande merites van de studies van Clark of Lipton anderzijds, lijken mij Bourdieus aanspraken op kunstwetenschappelijke exclusiviteit bijzonder onverantwoord.

Le Flaubert de Bourdieu...

De geprivilegeerde positie die Bourdieu voor de veldbenadering opeist, is nog om een derde reden volstrekt misplaatst. Alle in *Les règles de l'art* opgevoerde retorische hoogstandjes en op profetische toon geproclameerde programmatische verklaringen – en ze zijn talrijk! – kunnen namelijk niet verhelen dat Bourdieus kunstsociologie helemaal niet toekomt aan een sociologische interpretatie van wat in de regel 'de tekst' wordt genoemd. Bourdieu beweert wel meermaals dat 'de veldnotie toelaat om de oppositie tussen interne lectuur en externe analyse te overstijgen zonder iets te verliezen van de verworvenheden en de eisen van deze twee benaderingen, die traditioneel als onverzoenbaar worden gezien' (p. 288), maar deze bepaald zware claim lost Bourdieu in *Les règles de l'art* nergens overtuigend in. Zo zou hij

op z'n minst hebben moeten aantonen hoe bij voorbeeld de stijl van Flauberts *L'Education sentimentale* bij wijze van spreken veld-bepaald is. Bourdieu lijkt in *Les règles de l'art* wel zoiets te doen, maar doet in feite een schamel zwakgebod (voor wat volgt, zie vooral pp. 50-62 en 135-160; hij zegt in deze twee lange passages overigens zowat tweemaal hetzelfde).

Volgens Bourdieu staat 'de (stilistische) formule van Flaubert' (p. 55) in het teken van 'een dubbele weigering', die overigens ook Manets werk zou karakteriseren. Naar eigen zeggen wilde Flaubert het banale en middelmatige 'goed beschrijven'. Of zoals Flaubert in een brief aan zijn minnares Louise Colet z'n schrijversdoel samenvatte: 'bien écrire le médiocre'. Met deze formulering zette Flaubert zich volgens Bourdieu af tegen twee toentertijd toonaangevende esthetica's, die hij echter tegelijk op een hoger plan synthetiseerde. Flaubert wilde 'goed schrijven', en sloot met dit devies aan bij de voorstanders van een zuivere *l'art pour l'art*, een louter op de Vorm gerichte schrijftuur (een ideaal dat in die tijd onder meer de parnassiens en Th. Gautier gedurig voor de ogen zweefde). Tegelijkertijd interesseerde hij zich voor 'de mediocriteit', wat in de lijn van het door Champfleury voorgestane literaire realisme lag. Flaubert, of liever: 'de Flaubert van Bourdieu', streefde kortom naar 'een esthetiek gebaseerd op de verzoening van door de dominante voorstelling van de kunst op ongeoorloofde (sic – RL) wijze gescheiden mogelijkheden: een *realistisch formalisme*' (p. 157; Bourdieu cursiveert). Met deze synthese oversteeg Flaubert de bestaande pennestrijd en creëerde hij meteen ook voor zichzelf een nieuwe positie binnen het literaire veld. Op een stilistisch *sophisticated* manier over het alledaagse of middelmatige, het banale en doodgewone schrijven – zoals over het saaie bestaan van een doktersvrouw op het platteland

– leek in Flauberts tijd een onmogelijke mogelijkheid die hij echter alsnog verwerkelijkte.

Ik ga hier voorbij aan de vraag of Bourdieu met deze interpretatie in feite niet enkel in andere woorden een uit de Flaubert-studie al langer bekende topos oprakelt; ik sta op deze plaats niet stil bij de vraag of zijn voorstelling van zaken, ondanks alle kritiek op het geniebegrip in *Les règles de l'art*, niet impliciet een 'genialisering' van de persoon van Flaubert inhoudt. Als Flaubert een synthese van twee elkaar bestrijdende literaire canons bewerkstelligde, dan komt de verdienste van deze brisante kunstgreep toch uitsluitend hém toe, en niemand anders, laat staan een quasi magisch subject als Het Veld. Ik ga eveneens voorbij aan de vraag of Bourdieus erg algemene karakterisering van Flauberts schrijftuur niet ook van toepassing is op bij voorbeeld zowel Baudelaires dichtbundel *Les fleurs du mal* als de nieuwlichterij van de *Nouveau Roman*. Het cruciale deficit van het in *Les règles de l'art* opgeleverde Flaubert-portret is namelijk gewoonweg dat het al te impressionistisch oogt. Want Bourdieu geeft alles bij elkaar genomen helemaal géén stijlanalyse.

Wie zich niet laat imponeren door Bourdieus retoriek, stelt al gauw vast dat de schrijver van *Les règles de l'art* zijn betoog haast uitsluitend onderbouwt met citaten uit Flauberts correspondentie waarin de schrijver zijn stilistische intenties verwoordt. Strikt genomen hoeft men *Les règles de l'art* dan ook niet te lezen om te weten wat Flaubert nu juist beoogde: het valt allemaal na te lezen bij de besproken literator zelf. Van een literatuurwetenschappelijke analyse de naam waardig, mag men echter in alle redelijkheid verwachten dat ze zulke expliciete stilistische intenties met de uitkomsten van een gedegen stijlonderzoek confronteert (een schrijver kan immers zeer wel

iets anders doen dan hij hardop zegt). Intenties en onderzoeksgegevens, evenals de eventuele kloof tussen beide, dient men vervolgens te interpreteren vanuit de gehanteerde theoretische uitgangspunten. Bourdieu doet dat allemaal niet, en blijft zo meteen ook ver beneden de door hemzelf geprofeteerde maatstaven.

Zo zou hij in het licht van zijn talloze programmatische volzinnen eerst een minutieuze interne lectuur van Flauberts hoofdwerken dienen te geven; in tweede instantie zou hij de resultaten daarvan op een zodanige manier met de gegevens van een liefst enigszins gedetailleerde externe veldanalyse moeten verbinden dat een min of meer plausibele, overtuigende correlatie zou zijn ontstaan tussen 'de ruimte der (Flaubert-)werken' en 'de ruimte der posities'. Bourdieu laat dat na, en maakt er zich gewoonweg vanaf met een fragmentarische lectuur en een hoogst oppervlakkige veldbeschrijving (ik kom daar zo dadelijk nog op terug).

Ik concludeer, zij het alsnog voorlopig: Bourdieu beweert veel, maar bewijst bijzonder weinig. Ronkende retoriek enerzijds, sputterende analyses anderzijds – neen, het gaat niet goed met de patiënt *Les règles de l'art*. Van de incarnatie van 'een nieuwe wetenschappelijke geest' zou men nochtans anders verwachten. En wat 'de overbrugging van de tegenstelling tussen interne lectuur en externe analyse' betreft, kan Bourdieu tot nader order nog heel wat opsteken van – bij voorbeeld! – de al genoemde impressionisme-*scholars*. Die toveren in hun boeken de lezer geen beloftevolle maar klaarblijkelijk ook voor de tovenaer zelf onbereikbare kunstwetenschappelijke horizonten voor; nee, die demonstreren simpelweg de vruchtbaarheid van hun theoretische en methodologische uitgangs-

punten op grond van uitvoerige en exacte detailanalyses. 'The proof of the pudding is in the eating,' inderdaad.

Het spook van het relativisme

De door Bourdieu voorgestane veldbenadering roept enkele bijzonder heikele methodologische vragen op, die in *Les règles de l'art* echter helemaal geen afdoend antwoord krijgen. De belangrijkste luidt eenvoudigweg: hoe kan een onderzoeker überhaupt weten waar bij wijze van spreken het literaire veld eindigt en een ander cultureel veld begint? Welke zijn, met andere woorden, de in veldanalyses te gebruiken maatstaven en indicatoren? De vraag is des te crucialer omdat juist de veldgrenzen ook altijd de inzet vormen van de binnen het veld gevoerde definitie- en classificatiestrijd (vgl. *Les règles de l'art*, pp. 310-316). Schrijvers, critici en andere actoren prijzen bij voorbeeld literator X of Y de hemel in, en verbannen zo meestal impliciet, soms echter ook expliciet, andere vormen van literatuur buiten de grenzen van het literaire veld. Zo zullen verdedigers van 'experimenteel proza' niet meteen geneigd zijn om Konsalik of andere successchrijvers van literaire identiteitspapieren te voorzien. Deze exclusie zal echter niet voetstoots worden aanvaard door Konsalik-liefhebbers of door intellectuele woordvoerders van de triviaalliteratuur. Kortom, het literaire veld bestaat als veld in zekere zin mede door de confrontatie tussen onderling verschillende velddefinities en -afbakeningen. Hoe kan dan soms de 'veldsocioloog' op een enigszins neutrale wijze het literaire veld in zijn ruwe omvang reconstrueren? Hoe kan hij zijn onderzoeksobject omschrijven zonder niet ook meteen één enkele binnen het veld circulerende definitie te officialiseren?

Bourdieu onthoudt zich in *Les règles de l'art* van methodologische aanbevelingen. Hij volstaat

met de vermelding van twee concrete mogelijkheden van veldanalyse, het inventariseren van de in het veld circulerende opvattingen over bij voorbeeld 'goede literatuur' enerzijds, het bestuderen van canoniserings- of consecratieprocessen anderzijds (pp. 312-313). Geen van deze beide onderzoekspistes biedt echter enig methodologisch uitsluitel over de door de veldbenadering opgeroepen cruciale vraag naar de wijze waarop een veld van culturele productie nu juist dient te worden ge(re) construeerd. Hoe weet Bourdieu dan eigenlijk dat hij werkelijk buiten zijn onderzoeksterrein staat, dus buiten het in *Les règles de l'art* gediagnostiseerde literaire veld? Hoe weet, meer algemeen, een tot de veldbenadering genegen kunstwetenschapper dat hij een positie inneemt die daadwerkelijk een objectiverende en afstandelijke, tevens totale (overzichts)blik op de onderzochte 'ruimte der posities' mogelijk maakt? Is zo'n *God eye's view* überhaupt wel denkbaar? Elk antwoord op deze laatste vraag wordt de facto bezwaard door een ook door Bourdieu meermaals beklemtoond gegeven: zelfs wie professioneel, existentieel of anderszins geen banden met het bestudeerde veld van culturele productie onderhoudt, heeft wel degelijk zekere 'objectieve' belangen bij het objectiveren.¹⁶ Want ook de blik van de buitenstaander is verbonden met een 'ruimte van posities', en wel met het kunstwetenschappelijk veld. De kunstwetenschapper bekleedt daarbinnen een specifieke positie, waarmee volgens Bourdieu zekere *prises de position* corresponderen, bij voorbeeld welbepaalde theoretische opvattingen en methodologische standpunten die men wil bevorderen en waarvoor men algemene erkenning, ja applaus beoogt. Deze en andere belangen maken dat zelfs de meest zuiver ogende onderzoekersblik in werkelijkheid verre van neutraal is. Aangenomen dat het dus überhaupt mogelijk is

vanuit een quasi goddelijk standpunt de totale ruimte der literaire gezichtspunten te objectiveren, dan nog gaat dit bekijken vanuit bij voorbeeld het wetenschappelijk veld om één mogelijk standpunt. Althans, zo wil het *expressis verbis* Bourdieu in *Les règles de l'art* (zie b.v. pp. 270-271), die met dit overigens plausibel ogende gezichtspunt ipso facto de nochtans met veel vuur verdedigde mogelijkheid van een volstrekt objectieve veldanalyse ten sterkste hypothekeert.

Bourdieu denkt alsnog te ontsnappen aan de door hemzelf gecreëerde valkuil van het relativisme door middel van de notie van 'zelfreflexiviteit'. Ook de eigen akte van objectivering vanuit een specifieke positie binnen bij voorbeeld het wetenschappelijk veld, behoeft volgens hem in tweede instantie een objectivering. Of sterker: wie een veld van culturele productie bekijkt, dient dat kijken zelf te bekijken. De vraag is natuurlijk of zoveel zelfinzicht wel tot de menselijke mogelijkheden behoort, ja of niet net 'de tweede blik' op 'de eerste blik' welhaast noodzakelijk een blinde vlek vertoont en daarom tot 'partialiteit' (tot partijdigheid...) is veroordeeld. In het licht van Bourdieus veldbenadering ligt immers niets zozeer voor de hand dan de gedachte dat vooral de objectivering van de eigen veldpositie en de daarbij horende kleine en grote belangen erg moeilijk, zelfs ronduit ondoenlijk is. Ik heb er overigens hierboven al op gewezen dat Bourdieu opvallend bijziend is voor zijn eigen (top)positie binnen het sociologisch veld, en de wijze waarop die welbepaalde *prises de position* genereert, zoals een autoritaire en bijwijlen pontificale betoogtrant.

Zoals gezegd is een pluralistische, zelfs een relativistische opstelling zeer wel te verzoenen met de uitgangspunten van een 'hard

constructionisme' binnen de kennis- en wetenschapstheorie. Bourdieu wil in zijn geschriften echter voortdurend van twee walletjes eten, zoals hij trouwens zelf hardop zegt in het reeds eerder aangehaalde interviewboek *Réponses* (en ook bij voorbeeld in *La distinction*).¹⁷ Enerzijds beschouwt hij 'de wereld' als een oneindige verzameling van wereldbeelden of werkelijkheidsconstructies, anderzijds houdt Bourdieu staande dat de sociologie over dit geheel van voorstellingen de Waarheid kan uitspreken, en wel door specifieke vormen van werkelijkheidsconstructie te verbinden met zekere klasse- en veldposities. Dit soort van absolute waarheidsclaim veronderstelt wat Bourdieu tot nog toe nimmer heeft bewezen: het bestaan van een extrasociale positie, van een ruimte, hoe klein ook, die niet wordt geraakt door veldbelangen, sociale-achtergrondkenmerken enzovoorts. De zojuist gesignaleerde kentheoretische problemen in *Les règles de l'art* zijn dan ook letterlijk symptomatisch voor tekortkomingen die kenmerkend zijn voor het totale oeuvre van Bourdieu. Dat oeuvre staat onmiskenbaar in het teken van de jacht op het spook van het relativisme en de gooi naar zoiets als de Absolute Waarheid. Maar spoken, zo leert elke wetenschapper, bestaan niet; en de Absolute Waarheid, ach...

Nog meer problemen met Bourdieus 'science des oeuvres...'

De zojuist aangehaalde kwestie van de mogelijkheid van een strikt objectieve veldafbakening heeft zo haar belang voor een juiste inschatting van de merites van de door Bourdieu in *Les règles de l'art* gepresenteerde concrete analyses, vooral dan in het licht van de in dat boek ontvouwde algemene axioma's. Ik wil in dit verband de vinger leggen op twee, onderling samenhangende zwakke punten in Bourdieus betoog.

In de eerste plaats kan het zelfs een oppervlakkige lezer maar moeilijk ontgaan dat Bourdieu opvallend weinig aandacht aan de zogenaamde lage of triviaalliteratuur besteed. *Le Flaubert de Bourdieu* handelt inderdaad vooral over (het werk van) Flaubert en andere algemeen erkende literatoren. Of in Bourdieu-taal: de in *Les règles de l'art* ontwikkelde concrete inzichten betreffen voornamelijk het 'artistiek'-professionele segment van het literaire veld, dat deel waarbinnen het minder gaat om commerciële succes en veeleer om het vergaren van symbolisch kapitaal in de vorm van de erkenning als een Groot Schrijver door legitieme consecratie-instanties. Op deze beperking valt uiteraard niet meteen iets af te dingen. Ze verplicht de onderzoeker overeenkomstig Bourdieus 'wetenschap der werken' echter wel per definitie tot een enigszins gedetailleerde studie van de in dit deel van de literaire markt werkzame canoniseringsinstanties. In een al wat ouder artikel beklemtoonde Bourdieu trouwens het bestaan van een 'apart veld van consecratie en conservatie', bevolkt door critici, jury's en salons, kleine cenakels van gelijkgezinden, officiële academies, de directeuren van musea en andere culturele bewaarplaatsen enzovoorts.¹⁸ Uitgerekend op dit punt laat Bourdieu in *Les règles de l'art* echter zelf volledig verstek gaan.

Hij maakt meermaals het proces door van de naïeve kunstliefhebber of -wetenschapper, voor wie de bewonderde oeuvres even zovele quasi religieuze fetisjen zijn. De laatste worden in stilte aanbeden en genoten, zozeer zelfs dat alleen al de vraag naar de sociale mogelijkhedenvoorwaarden van dit kunstgenot al snel blasfemisch heet (vgl. *Les règles de l'art*, 393-430). De naïeve amateur of wetenschapper stelt zich dan ook bij voorbeeld haast nooit de vraag naar de sociale ontstaansgeschiedenis

van een Groot Werk. Goede boeken of interessante schilderijen vallen voor hem bij wijze van spreken uit de hemel, ja zijn heuse godsgeschenken: elke reflectie op de vraag naar de wijze waarop bij voorbeeld een roman in een Klassieker verandert, ontbreekt. Er is de geniale schrijver, er is diens briljante oeuvre – en verder niets, tenzij de contemplatieve, eventueel cogeniale lezer. De cruciale rol van critici, literatuurwetenschappers... en vooral het onderwijs in de consecratie en conservatie van een Auteur wordt kortom volstrekt veronachtzaamd.

Bourdieu gispt terecht zoveel sociologische naïviteit, althans in zijn algemene beschouwingen. Want *Les règles de l'art* baadt zelf in naïviteit telkens wanneer Flaubert, Baudelaire of andere Grote Namen in beeld komen. Zo wijdt Bourdieu twee lange hoofdstukken aan het ontstaan van een professioneel literair segment in het negentiende-eeuwse Frankrijk (pp. 75-200). Daarbij gaat hij er zonder verdere argumentatie vanuit dat vooral Flaubert en Baudelaire in deze geschiedenis een ereplaats toekomt. Ik wil die kwalificatie niet meteen ter discussie stellen, wel het feit dat Bourdieus verhaal niet alleen een uit de officiële handboeken overbekend stramien volgt, maar ook de daarin vaak besloten sociologische naïviteit gedurig reproduceert. Want nergens staat hij stil bij de vraag waarom, en vooral hoe Flaubert en Baudelaire tot de grootmeesters *par excellence* van de Franse Hoge Literatuur uit de vorige eeuw werden uitgeroepen, en niet bij voorbeeld de ook door Bourdieu genoemde Th. Gautier. Bourdieu neemt gewoonweg de thans voorliggende uitkomsten van de strijd om de legitieme (Franstalige) literatuur- (geschiedenis) voor *supposé connu*, en stelt vervolgens de vraag naar de positie van Flaubert binnen het toenmalige literaire veld.

Dat laatste wordt in *Les règles de l'art* helemaal niet geobjectiveerd, maar uitsluitend met enkele grove pennestreken gereconstrueerd – of liever: geschematiseerd – op basis van de thans vigerende voorstellingen betreffende de Grote Franse Schrijvers uit de negentiende eeuw. Blijkbaar staat ook voor de socioloog P. Bourdieu de literaire grootheid van Baudelaire en vooral Flaubert geheel en al buiten kijf.

Het reconstrueren van het verleden in functie van het heden of, meer algemeen, vanuit ondertussen bekende resultaten en uitkomsten, heeft in de menswetenschappen terecht een slechte naam. Zo'n finalistische geschiedschrijving dreigt immers al snel te verzanden in pure *Whig-history*, in verheerlijkende verhalen waarin de uiteindelijke overlevenden in bij voorbeeld de strijd om literaire erkenning tot historisch noodzakelijke Winnaars worden gepromoveerd. Bourdieus historische reconstructies van het professionele literaire veld lijden duidelijk aan dit euvel, en dat ondanks alle waarschuwingen daarvoor in de meer programmatische gedeelten van *Les règles de l'art*. Het probleem van het 'reading backwards' keert in dat boek echter ook nog op een tweede, meer algemeen niveau terug.

Zoals zo onderhand duidelijk moge wezen, acht Bourdieu het ontdekken van structurele homologieën tussen 'de ruimte der werken' en 'de ruimte der (veld)posities' de centrale opdracht van de kunstwetenschap. Daarbij dreigt evenwel steeds het gevaar dat men allereerst voor een bepaalde periode een 'ruimte der werken' afbakent, wat afgezien van definitiekwesties niet zo moeilijk is, en vervolgens aan de hand daarvan een 'ruimte der posities' construeert (of liever: simuleert). Dit soort 'teruglezen' vanuit de bovenbouw naar de sociale onderbouw, vanuit het culturele of suprastructurele niveau naar het infrastructurele veld, is uiteraard een volledig

illegitieme operatie. Bourdieu begaat in *Les règles de l'art* echter voortdurend deze fout, vooral in de al genoemde hoofdstukken over het ontstaan van een gedualiseerde literaire markt. Het reeds gesignaleerde gebrek aan eenduidige criteria en indicatoren voor het afbakenen van een cultureel veld enerzijds en het in kaart brengen van de daarbinnen bestaande posities anderzijds, speelt op dat niveau wellicht ook een rol. Of hetzelfde anders, en alweer heel wat scherper gezegd: Bourdieu speelt vals, en hij kan dat met des te meer overtuiging doen omdat hij nalaat de spelregels van zijn eigen veldanalyse te expliciteren.

Posities, disposities en 'prises de position'

In het hoofdstuk 'Le point de vue de l'auteur', het slotstuk van het op grondslagenkwesties georiënteerde tweede deel van *Les règles de l'art*, vat Bourdieu zijn kunstsociologische uitgangspunten nogmaals samen (hoewel honderd pagina's – pp. 298-392 – strikt genomen moeilijk voor een handzame synthese kunnen doorgaan). Tegelijkertijd introduceert Bourdieu nieuwe formuleringen – niet: nieuwe inzichten – en staat hij voor het eerst uitgebreid stil bij de relevantie van de notie 'habitus' of 'dispositie(systeem)' voor de veldbenadering. Dat dit zo laat in *Les règles de l'art* gebeurt, mag verwondering wekken. Wie ook maar enigszins met Bourdieus geschriften is vertrouwd, weet immers dat 'de theoretische ruimte van de habitus' daarin een scharnierfunctie vervult.¹⁹ Algemene levensstijlen of welbepaalde waarnemings- en waarderingsschema's, algemene consumptiepatronen of concrete culturele praktijken, zoals specifieke manieren van lezen en tv-kijken – in de regel verklaart Bourdieu die steeds vanuit tijdens de opvoeding of op school verworven disposities of gewoonten (habitus: vergelijk het Franse woord *habitudes*). De socialisatie, en vooral dan de primaire opvoeding in gezinsverband, draagt echter

altijd het stempel van het concrete sociale milieu. Om die reden gewaagt Bourdieu dan ook van sociaal specifieke gewoonten of disposities, meer bepaald van een klasse-, deels ook seksegebonden habitus.

Overeenkomstig het in 'Le point de vue de l'auteur' ontvouwd schema vereist elke kunstsociologische analyse drie grote stappen. In de eerste plaats komt het erop aan het bestudeerde culturele veld te situeren binnen het veld van de macht of *le champ du pouvoir*. Zo benadrukt Bourdieu in zijn sociologische interpretatie van de ontwikkelingen binnen de Franse negentiende-eeuwse literatuur de vele directe dwarsverbindingen die omstreeks het midden van de vorige eeuw nog bestonden tussen het gros der literatoren enerzijds en de Parijse bourgeoisie en de eveneens in de Franse hoofdstad residerende politieke elite anderzijds. De literaire afhankelijkheden waren veelvuldig en bezaten nu eens een strikt economisch karakter (zie bij voorbeeld de verwickelingen op de toenmalige theater- en vooral de feuilletonmarkt), dan weer een politieke gedaante (de censurering van niet in het gareel lopende scribenten, de belofte van goedbetaalde overheidspostjes of lucratieve toelagen aan gedweeë *plumitifs*). Tussen 1850 en 1880 kristalliseerde zich binnen deze constellatie langzaam maar zeker een autonoom literair (sub)veld uit, vooral onder impuls van Baudelaire en Flaubert. Dat Bourdieus reconstructie van dit proces van artistieke verzelfstandiging vanuit kunstsociologisch en methodologisch perspectief erg discutabel moet heten, kwam hierboven reeds aan de orde.

De tweede en naar de mening van Bourdieu ook cruciale stap die 'la science des oeuvres' aanbeveelt, is zo onderhand welbekend: het ondernemen van een interne veldanalyse, het in kaart brengen van de relatie tussen de

structuur van ‘de ruimte der werken’ en die van ‘de ruimte der posities’. De eerste structuur omschrijft Bourdieu zoals gezegd ook in termen van ‘prises de position’. Ieder singulier werk houdt een positiebepaling in tegenover én binnen het op een welbepaald historisch ogenblik op een veld(segment) gegeven geheel van denkbare mogelijkheden, zo bij voorbeeld in thematiek, genre, stijl, en dergelijke. Deze ‘espace des possibles’ of ‘ruimte van mogelijkheden’ laat zekere opties als aanvaardbaar, andere daarentegen als volstrekt illegetiem verschijnen. Zo is het thans bij voorbeeld voor een als experimenteel te boek staande literator alles behalve vanzelfsprekend om ook eens een doodgewoon kinderboek of een *straight story* te schrijven. Bekeken vanuit het professioneel-literaire segment zijn zulke opties voor hem in meer dan één opzicht simpelweg ‘onmogelijk’, *not done* of zelfs zonder meer ondenkbaar. Daarmee is meteen ook gezegd dat specifieke *prises de position* volgens Bourdieu altijd ook naar zekere veldposities verwijzen. Maar tegelijk leiden de in gezin en onderwijs verworven disposities meestal eveneens de concrete keuzen uit ‘de ruimte der mogelijkheden’.

De derde en laatste stap in elke kunstsociologische analyse valt volgens Bourdieu samen met een minutieuze studie van de sociale achtergrond of herkomst van de voor een onderzoek relevante positiebekleders. Op grond daarvan kan de kunstsocioloog meer inzicht verwerven in de wijze waarop eerder verworven smaken en disposities – culturele voorop – doorwerken in het concrete handelen binnen het culturele veld. Hij stelt meer bepaald dat deze gewoonten sterk zullen meespelen bij het innemen van een eerste positie enerzijds en, in de verdere carrière, bij het selecteren van mogelijkheden uit ‘l’espace des possibles’ anderzijds. Hij formuleert in dit

verband overigens meermaals een tamelijk voor de hand liggende, zij het ook erg discutabele hypothese (zie vooral *Les règles de l’art*, pp. 126-129 en pp. 363-371). Kunstenaars afkomstig uit de hogere sociale rangen kiezen in het algemeen eerder voor riskante posities, aldus Bourdieu. Ze durven tijdens hun loopbaan ook sneller minder voor de hand liggende thema’s of schrijfstijlen te ontwikkelen. Daarbij speelt niet alleen de wetenschap dat men in geval van mislukking op het ouderlijke economische kapitaal kan terugvallen. Minstens even belangrijk is, zo betoogt Bourdieu, de van huis uit meegekregen hoogculturele dispositie, de in gezinsverband verworven neiging om bij wijze van spreken binnen het culturele domein steeds zo hoog mogelijk te mikken. Omgekeerd neigen kunstenaars afkomstig uit de lagere sociale rangen ertoe om het zekere voor het onzekere te nemen. Zowel hun laag economisch kapitaal als hun relatief weinig ontwikkelde esthetische dispositie doen hen in de regel kiezen voor veilige investeringen – concreet: contra nieuwlichterij of heterodoxie en pro orthodoxie of al enigszins erkende themata, stijlen et cetera.

Zonder veel verdere argumentatie beweert Bourdieu dat de hierboven geschetste samenhang ‘wordt bevestigd, zo lijkt het, binnen alle velden, in de economie evengoed als in de wetenschap’ (p. 364). Ik ben daar nog niet zo zeker van. Ik kan bij voorbeeld zo voor de vuist weg een drietal Vlaamse topfiguren binnen de wereld van de hedendaagse avant-gardekunst noemen die allen uit zeer bescheiden milieus stammen: J. Hoet, Panamarenko, en J. Fabre. En Baudelaire, dan toch een van de helden in Bourdieus reconstructie van de Franse literatuurgeschiedenis, was de zoon van een bureauchef. Bourdieu schat de laatste sociale positie als hoog in, wat bijzonder vreemd aandoet (p. 127). Het bekende ‘for the

sake of the argument’? Overigens worden boude beweringen als de bovenstaande in de sociologie doorgaans enkel gedaan als men ze ook enigszins empirisch kan staven. Hoe zat het ook alweer met die ‘nieuwe wetenschappelijke geest’?

Over determinatie en contingentie

Het werd in de voorgaande bladzijden reeds meerdere keren opgemerkt: Bourdieu is er vast van overtuigd dat alle kunstwetenschappelijke wegen uiteindelijk naar zijn ‘science des oeuvres’ leiden. Want alleen die kan de Waarheid van een roman, een literair oeuvre of een briljante carrière binnen de poëzie, alsnog aan het licht brengen. De laatste uitdrukking moet erg letterlijk worden genomen. Het totale oeuvre van Bourdieu, en zeker ook *Les règles de l’art*, staat immers in het teken van een blijkbaar onvermoeibare wil tot ontmaskering, van het streven om onbewuste sociale determinaties publiek te openbaren. Bourdieu kan daarom eigenlijk beter een socioanalyst dan een socioloog heten. Want net zoals de psychoanalyticus individuele handelingen of taaldaden vanuit het persoonlijk onbewuste duidt, zo wenst Bourdieu diezelfde gegevens sluitend te verklaren vanuit het samenspel tussen veldmogelijkheden enerzijds en het sociale onbewuste dat iedere mens onophoudelijk determineert, zelfs in hoge mate predestineert, anderzijds. Dat sociale onbewuste bevat Eros noch Thanatos, maar sociaal bepaalde disposities en bijhorende smaken, evenals met veldposities verbonden belangen. Bourdieu doorziet de werking ervan, en vindt zich net daarom uitstekend geplaatst om bij voorbeeld ook de op het eerste gezicht geniale, volstrekt idiosyncratische handelingen van romanciers of poëten tot hun Ware Oorzaken terug te voeren. *Les règles de l’art* ontmaskert deze claim echter gedurig als

grootspraak. Wie overigens meent dat ik een groteske karikatuur van Bourdieus intenties en aanspraken maak, wordt bij dezen uitgenodigd om een rudimentaire retorische analyse te ondernemen van de manier waarop bij voorbeeld in de *Les règles de l’art*-proloog over Flauberts *L’Education sentimentale* woorden als ‘waarheid’, ‘werkelijk’ en ‘objectief’ functioneren.

Wat de genoemde grootspraak betreft: het is allereerst al meteen duidelijk dat het door Bourdieu ontvouwde kunstsociologische model nimmer de concrete tekstualiteit of, in de hoger gebezigde termen, de materiële singulariteit van een roman of een gedicht kan verklaren. Dat halverwege pagina x van Flauberts *L’Education sentimentale* de zinnen y en z staan, valt onmogelijk te begrijpen vanuit disposities, belangen enzovoort. Ik zou deze alles bij elkaar genomen tamelijk banale opmerking niet maken, als Bourdieus deterministische retoriek in *Les règles de l’art* niet voortdurend het tegendeel zou suggereren. Ze is echter vooral *to the point* omdat hij in datzelfde boek onophoudelijk alle mogelijke andere benaderingen van literatuur ridiculiseert, ook die welke zich juist op de materiële singulariteit van een tekst concentreren. Zo plaatst Bourdieu levensgrote vraagtekens bij de gedetailleerde studie van de tekstuele ontstaansgeschiedenis van een literair werk (pp. 276-278). Dat onderzoek richt zich meer bepaald op kladversies, schrappingen, zijdelingse notities enzovoorts. Naar Bourdieus soevereine mening levert al dat vaak erg tijdrovende onderzoekswerk slechts iets op indien wordt gelet op ‘de logica van het schrijfwerk, begrepen als een onderzoek dat wordt volbracht onder de structurele dwang van het veld en de ruimte der mogelijkheden die het aanbiedt. Men zal de aarzelingen, de doorhalingen, de hernemingen beter begrijpen

indien men wist dat de schrijftuur (...) in haar negatieve dimensie ook wordt geleid door een geanticiperde kennis van de waarschijnlijke receptie, ingeschreven in de staat van potentialiteit van het veld' (pp. 277-278). Bourdieu suggereert hier overduidelijk dat de singulariteit van een specifieke zin of paragraaf in een roman wel degelijk vanuit veldanalytisch perspectief valt te verklaren. Het blijft echter alweer bij suggereren. En dat moet ook. Want de suggestie in kwestie getuigt van een wel erg onwaarschijnlijke visie op het taalgebruik genaamd '(literair) schrijven'. Bourdieu beweert hier strikt genomen immers niets anders dan dat elke literaire uitspraak in laatste instantie aan een nader te omschrijven sociologica gehoorzaamt. Met deze 'laatste instantie' is het als met de beruchte 'laatste instantie' van F. Engels: dit fantoom bestaat eenvoudig niet. Men kan dat ook anders formuleren, en simpelweg – zij het ook lichtjes verbijsterd – constateren dat in de ogen van Bourdieu door de (psycho)linguïstiek bestudeerde processen van woordassociatie, herinnering en dergelijke, in feite wetenschappelijke ficties zijn: zelfs de taal bezit geen relatieve autonomie in Bourdieus universum.

De onmogelijke mogelijkheid van het cynisme

In de hierboven geciteerde zin is sprake van 'een geanticiperde kennis van de waarschijnlijke receptie' van een kunstwerk. Dit weten moet uiteraard de schrijver worden toegerekend. Dat lijkt evident, maar bekeken vanuit Bourdieus socioanalytica is het verre van vanzelfsprekend dat een kunstenaar het 'veldspel' bewust, al dan niet met het nodige cynisme meespeelt en zijn geciseleerde woorden bij voorbeeld zo goed mogelijk afstemt op een bepaald lezerspubliek (uiteraard met het oog op een maximum aan effectiviteit, een maximum aan professionele

erkenning). Bourdieu verzet zich trouwens meer dan eens expliciet tegen de gedachte dat de binnen het 'artistiek'-professionele veldsegment werkzame kunstenaars zélf zeer wel inzicht kunnen verkrijgen in hun positionele belangen, en zich op grond daarvan strategisch 'in-schrijven' op de literaire markt. Zo acht hij het onmogelijk dat A. Gide in 1910 bij de oprichting van het bekende tijdschrift *Nouvelle Revue Française* op een berekenende manier te werk ging. Bij de keuze van mederedacteuren en mogelijke medewerkers was volgens Bourdieu wel degelijk sprake van 'sociale strategieën', maar dan wel onbewuste. Want 'deze strategieën hebben als eenmakend en generatief principe niet zoiets als een cynische berekening van een bankier in symbolisch kapitaal (zij het dat André Gide ook dat is, objectief gesproken...), maar een gemeenschappelijke habitus of, beter, ethos' (p. 379).

Het valt niet moeilijk in te zien waarom Bourdieu zo fel protesteert tegen de mogelijkheid van bewuste berekening. Allereerst hypothekeert een dergelijke benadering zijn eigen socioanalytische onderneming die juist cirkelt rond het onthullen van 'het werk van het sociale onbewuste' (p. 379). Indien cynische berekeningen binnen de diverse *artworlds* verre van uitzonderlijk zouden zijn, bezit de door Bourdieu voorgestane veldsociologie nog nauwelijks enige relevantie. Ze zou dan nog uitsluitend aan het licht kunnen brengen wat in besloten cenakels en studio's sowieso in stilte werd gedacht of gefluisterd. De veldbenadering zou nog alleen een zekere documentaire en theoretische, of liever academische waarde bezitten, maar geen (socio)analytische of onthullende. Hij kan dan ook ten hoogste een onderscheid tussen 'bewuste' en 'naïeve' auteurs billijken. Anders dan het tweede soort van schrijvers bezit de 'bewuste kunstenaar' een half bewuste kennis van zijn onmiddellijke

artistieke omgeving en de mogelijke veldeffecten van concrete keuzen uit 'l'espace des possibles' (p. 150). Dat latente bewustzijn blijft echter steeds fragmentair en vaag: het kunstenaars- of schrijversbewustzijn kán in Bourdieus visie gewoonweg niet samenvallen met het sociologische 'veldbewustzijn' (vgl. pp. 137-138). Overigens is deze onmogelijkheid, die hij enkel postuleert en nimmer beargumenteert, de onbewezen maar naar zo direct nog zal blijken ook volledig onhoudbare premisse van de in de proloog van *Les règles de l'art* gepresenteerde lektuur van *L'Education sentimentale*. (Een gedetailleerde kritische bespreking daarvan zou meerdere pagina's extra vergen, reden waarom ik er op deze plaats van afzie.)

Een tweede reden voor het waarom van Bourdieus verzet tegen de mogelijkheid van bewuste strategieën of cynische berekeningen, is dat ze de voor zijn 'wetenschap der werken' kardinale tegenstelling tussen *marché restreint* en *marché élargi* – commercieel en 'artistiek'-professioneel veldsegment – volledig ondergraaft (vergelijk in *Les règles de l'art* het hoofdstuk 'Le marché des biens symboliques', pp. 201-245). Binnen de commerciële culturele sector wordt volgens Bourdieu wel degelijk bewust gepland en vooruitgezien. Alles draait er rond de centen der consumenten, reden waarom men zo rationeel mogelijk wil anticiperen op bestaande voorkeuren en afkeren (vandaar: marktonderzoek, het vooraf uittesten bij beperkte groepjes van het *appeal* van een popsong, een film of een boek et cetera). Daarentegen vereist het krijgen van de erkenning als 'goed schrijver' of, meer algemeen, als 'belangwekkend kunstenaar' binnen de *marché restreint*, een gedurige ontkenning van elke zweem van cynisme of 'economisme'. Of zoals Bourdieu zelf schrijft in het in *Les règles de l'art* onder de titel 'Le maché

des biens symboliques' haast integraal opnieuw gepubliceerde opstel 'La production de la croyance': 'In deze economische kosmos die tot in de kern van zijn functioneren bepaald wordt door een "afwijzing" van het "commerciële", wat in feite neerkomt op een collectieve ontkenning van commerciële belangen en het streven naar winst, bezitten de meest "anti-economische" handelingen, de gedragingen die op het eerste gezicht op de grootste onverschilligheid voor materiële beloningen lijken te duiden, en in een normaal "economisch" universum onverbiddelelijk veroordeeld zouden worden, een vorm van economische rationaliteit. (Naast een streven naar "economische" winst waarin alleen maar getracht wordt om aan de vraag en de verlangens van de cliëntèle te voldoen (...) is er (immers) ook nog zoiets als de accumulatie van symbolisch kapitaal, een kapitaal waarvan het economische of politieke karakter ontkend en miskend wordt, en dat juist daardoor erkenning en "legitimitéit" oplevert.'²⁰

Enigszins gesimplificeerd beweert Bourdieu over de professionele markt eenvoudigweg dat de kunstenaar en diens 'handlangers' (uitgeverijen, museumdirecteuren, critici enzovoort) al hun handelingen 'de-economiseren' en voortdurend voorwenden dat ze de Hogere Belangen van de Kunst dienen. Want alleen zo kunnen ze in elkaars ogen voor geloofwaardig blijven doorgaan en bij voorbeeld erkenning als 'belangrijk kunstenaar' of 'interessante tentoonstellingsorganisator' verwerven: wie (al te) zichtbaar uit is op materieel of symbolisch kapitaal, diskwalificeert zichzelf in de wedren op erkenning. Volgens Bourdieu valt zo'n schijnbaar belangeloos handelen evenwel slechts vol te houden indien de betrokkenen ook daadwerkelijk geloven in zoiets als de Kunst. Op die manier ontstaat meteen een welhaast

perfecte tegenstelling tussen de commerciële en de professionele markten van culturele productie: hier de berekening en het cynisme, ginds het geloof in de belangeloosheid ter wille van het onbewuste maar door de socioloog alsnog doorziene eigenbelang bij een zuivere symbolische erkenning. Deze totale tegenstelling oogt al te symmetrisch, al te geconstrueerd, ja al te geënceneerd. Ze laat de socioloog Bourdieu zeer wel toe om schijnbaar *con brio* de ijzere logica van de met een mystieke waas omgeven Wereld van de Kunst bloot te leggen. Maar waarom zouden kunstenaars en andere op het 'artistiek'-professionele veld opererende actoren eigenlijk niet hun binnenskamers ontworpen strategieën in het openbaar als belangeloze esthetische daden kunnen 'verkoppen'? Waarom zouden zij niet tegelijkertijd 'commerçanten' en 'gelovigen' kunnen wezen?

Bourdieu anticipeert op deze en analoge tegenwerpingen met het contra-argument dat een al te openlijk berekenend handelen de credibiliteit van een kunstenaar als Kunstenaar ondermijnt. Welnu, minstens sinds Andy Warhol moet deze voor Bourdieus kunstsociologie cruciale veronderstelling als empirisch onjuist worden afgedaan. Warhol afficheerde zich openlijk als *artist-money-maker* en doopte zijn atelier in alle eerlijkheid tot *The Factory* om. Om die reden werd Warhol door talrijke critici aanvankelijk als een *non-valeur* beschouwd, maar het tij keerde al snel. Warhols nadrukkelijk verbinding van kunst en business heeft de erkenning van diens oeuvre helemaal niet in de weg gezeten, integendeel. Deze gang van zaken, die overigens na Warhol in meer dan één opzicht de regel binnen de beeldende kunst werd, weerlegt Bourdieus uitgangspunten in al hun facetten. (Voor recente voorbeelden, zie onder meer Julian Schnabel of Jeff Koons.)

In het verlengde hiervan rijst dan de vraag of Bourdieus kunstsociologie, evenals de grote impact daarvan, niet in hoge mate is gebaseerd op de impliciete erkenning van de Mythe van de Kunstenaar. Bourdieu lijkt de in brede maatschappelijke kring ingeburgerde gedachte van de arme zolderkamerartiest, van de voor de Kunst hongerlijdende *poète maudit*, onophoudelijk te ontmaskeren. Maar deze schijn bedriegt. Want juist het geënceneerde *demasqué* berust paradoxaal genoeg op een zwichten voor de aantrekkingskracht van het onthulde masker, op een impliciet onderschrijven van de expliciet gethematiseerde voorstelling van de wereld van de kunst, de innerlijke wereld van de kunstenaar voorop, als een heiligdom waarbinnen economisch berekenend gedrag gewoonweg ondenkbaar is (of liever, voor ondenkbaar wordt verklaard). Bourdieu ontdekt in op het eerste gezicht volstrekt onredelijke handelingen alsnog enige redelijkheid; die ontdekking kan echter alleen belangwekkend heten voor wie, zoals Bourdieu en diens medestanders, effectief gelooft dat de economische ratio aan de grenzen van de Kunst ophoudt. Alles welbeschouwd is dan ook wellicht minder de kunstwereld maar is veeleer Bourdieu c.s. de dupe van het geloof in de kunst als een andere wereld, een quasi sacraal domein van belangeloze en volstrekt niet-cynische handelingen. Bourdieu dicht dat geloof aan de door hem bestudeerde (sic) positiebekleders toe (en wellicht vele lezers met hem). Dat de laatsten ook daadwerkelijk geloven wat Bourdieu hun toeschrijft, dat kunstenaars of museumdirecteuren ook écht anti-economisch handelen en zulks niet enkel voorwenden – dat alles en nog veel meer wordt in *Les règles de l'art* nooit betwijfeld maar nimmer bewezen, ook niet in de zwakste zin van het woord. Zoals eerder opgemerkt mogen we – nogmaals: minstens – sinds Warhol geredelijk aannemen dat het bewijs van het tegendeel is geleverd.

Bourdieu's biecht...

Exit Bourdieu dus? Ja. Aan het 'exit' van *Les règles de l'art* vraagt Bourdieu trouwens zelf het faillissement aan voor zijn 'wetenschap der werken' of, in economische termen, voor zijn kunstsociologische bedrijffe. Het 'Post-Scriptum' van *Les règles de l'art* lijkt nog het meest op een 'post-factum': na de gepleegde feiten, na het bij elkaar schrijven van *Les règles de l'art*, komt hij alsnog tot de vaststelling dat zijn boek een door de actualiteit achterhaalde stand van zaken beschrijft. Uiteraard zegt hij dat niet hardop. Maar het volgende citaat behoeft, zo dunkt mij, nauwelijks commentaar: 'Men kan zich afvragen of de opdeling in twee markten, die karakteristiek is voor de velden van culturele productie sinds het midden van de negentiende eeuw (...), niet wordt bedreigd met verdwijning, want de logica van de commerciële productie neigt zich meer en meer op te dringen aan de avant-gardeproductie (meer bepaald, in het geval van de literatuur, via de dwangen die wegen op de boekenmarkt)' (p. 468). Op dezelfde pagina gewaagt Bourdieu van 'de steeds sterkere vervlechting tussen de wereld van de kunst en de wereld van het geld'. Die ontwaart hij onder meer in de recente vormen van kunstsporing en de almaar groeiende consecratiemacht van de media binnen het 'artistiek'-professionele veldsegment. Waarom doet Bourdieu deze vaststellingen pas op de valreep? Hoe bestaat iemand het eigenlijk om eerst honderden bladzijden te schrijven over het kunstgeloof of 'de ontkenning van de economie' binnen de *marché restreint*, om ten slotte op de derde laatste pagina fijntjes toe te geven dat de huidige artistieke werkelijkheid toch hemelsbreed verschilt van de in *Les règles de l'art* voorgetoverde deterministische maar tegelijk quasi religieuze wereld? Of is Bourdieu soms ook een cynicus, en publiceerde hij *Les règles de l'art* – in meerdere opzichten feitelijk een hérpublicatie – alleen omdat de merknaam

Rudi Laermans

was in 1994 als hoofddocent verbonden aan het Departement Sociologie van de Faculteit Sociale Wetenschappen van de Katholieke Universiteit Leuven, België

'Bourdieu' het thans tamelijk goed doet op de academische en intellectuele markten? Kunstgelovige enerzijds, strateeg annex makelaar in sociologisch druksel anderzijds: een sociologische Warhol? Misschien, zij het dat Warhol dan toch heel wat oprechter was. De socioanalyse à la Bourdieu heeft hoe dan ook nog veel te leren van het door haar geanalyseerde veld.

Noten

1. Zie de recent verschenen Duitstalige bundel *Praxis und Aesthetik: neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus* (Hrg. G. Gebauer und C. Wulf). Frankfurt am Main, 1993. Zie ook: de Engelstalige reader *Bourdieu: Critical Perspectives* (Ed. by C. Calhoun, E. LiPuma and M. Postone). Cambridge, 1993.
2. Anders dan buitenlandse bewonderaars wel eens plegen te denken, is het overigens bepaald niet zo dat de door Bourdieu bepleite sociologische visie ondertussen toonaangevend zou zijn in de Franstalige sociologie. Zelfs vroegere medewerkers van Bourdieu, zoals J.C. Passeron of L. Boltanski, bewandelden de afgelopen jaren heel andere wegen dan de paden die hun eertijds door hun leermeester werden aanbevolen. Zo bevat het deels in gespreksvorm gepubliceerde boek van C. Grignon en J.C. Passeron, *Le savant et le populaire: misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature* (Parijs, 1989) heel wat kritiek op Bourdieus cultuursociologische benadering. Zie ook: L. Boltanski. *L'amour et la justice comme compétences*. Parijs, 1990.
3. P. Bourdieu. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Parijs, 1992. Voor zover niet anders is aangegeven, verwijzen alle in de tekst opgegeven paginanummers naar dit boek.
4. P. Bourdieu. *La distinction: critique sociale du jugement*. Parijs, 1979, pp. 565-586.
5. P. Bourdieu. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Litterature*. Cambridge, 1993.
6. Van 'La production de la croyance' verscheen een Nederlandse vertaling in de door D. Pels geredigeerde bundel *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam, 1989, pp. 246-283.
7. Zie verder ook de essays 'De januskop van de culturele ongelijkheid. Pierre Bourdieus cultuursociologie in kort bestek' en 'Voorhoede zonder achterban?', in R. Laermans. *De lege plek. Opstellen over cultuur en openbaarheid in de provincie Vlaanderen*. Leuven, 1993. Zie ook: R. Laermans, 'Het relatieve gelijk van Bourdieu, de legitimititeit van kunst en cultuur binnen

- de postmoderniteit'. In: *Boekmancahier*, 1991, nr. 8, pp. 153-163.
8. Zie onder meer A.C. Danto. *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*. Cambridge, 1981. Zie ook: G. Dickie. *Art and the Aesthetic: an Institutional Analysis*. Ithaca, 1974.
 9. Zie K. Geldof. 'Mag het iets méér zijn', in: *Yang*, 1993, 1, p. 98: 'De heroïsche alwetendheid van de socioloog bestaat alleen bij gratie van een hoge mate van onwetendheid (op het gebied van de literatuurwetenschap – RL): Bour-Dieu voert in *Les règles de l'art* een ijl schimmenspel op dat soms op de lachspieren werkt, maar meestal ergernis wekt door het ongeziene sérieux en het hyperbolische waarheidspathos waarmee hij zijn stellingen verkondigt.'
 10. Zie vooral P. Bourdieu. *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*. Parijs, 1982.
 11. Vooral in het recent door R. Hofstede op voorbeeldige wijze in het Nederlands vertaalde interviewboek *Réponses* bepleit Bourdieu herhaaldelijk de noodzaak van 'een reflexieve maatschappijwetenschap' (dixit de ondertitel van de Nederlandse vertaling: P. Bourdieu. *Argumenten*. Amsterdam, 1992).
 12. Vgl. de vorige noot, evenals P. Bourdieu. *Le métier de sociologue: préalables épistémologiques*. Parijs/Den Haag, 1973.
 13. Zie P. Bourdieu. 'L'institutionnalisation de l'anomie', in: *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1987, nr. 19-20, pp. 6-19 en idem, 'La révolution impressioniste', in: *Noroit*, 1987, nr. 303, pp. 3-18.
 14. Als ik het juist heb, is de originele Engelstalige editie van *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World* (New York, Wiley and Sons, 1965) sinds geruime tijd niet langer in de handel verkrijgbaar. Onlangs verscheen een Franstalige heruitgave, voorzien van een interessant voorwoord van J.P. Bouillon waarin de studie wordt geëvalueerd in het licht van meer recent onderzoek. Zie H.C. White et C.A. White. *La carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionistes*. Parijs, 1991.
 15. Zie onder meer T.J. Clark. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. Londen, 1985; E. Lipton. *Looking into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life*. Berkeley/Los Angeles, 1986; R.L. Herbert. *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*. New Haven/Londen, 1988.
 16. Vgl. in dit verband het ook in het Nederlands vertaalde opstel over 'Le champ scientifique', in: P. Bourdieu. *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, pp. 179-212).
 17. Vgl. onder meer het hoofdstuk 'Classes et classements', in: *La distinction*, passim. Het is bijzonder onthullend om dit hoofdstuk aan een eenvoudige retorische analyse te onderwerpen en bij voorbeeld te letten op Bourdieus quasi bezwerende gebruik van woorden als 'wetenschap(pelijk)', '(sociale) werkelijkheid', 'objectief' et cetera.
 18. Zie P. Bourdieu. 'Le marché des biens symboliques', in: *Année sociologique*, 1972, nr. 22, pp. 49-126.
 19. Zie in dit verband natuurlijk vooral Bourdieus magnum opus *La distinction*. Vgl. R. Laermans. 'Bourdieu voor beginners', in: *Heibel*, 1984, 3, pp. 21-48. De in noot 1 genoemde bundel *Bourdieu: Critical Perspectives* bevat meerdere bijdragen waarin de habitusnotie wordt bekritiseerd.
 20. P. Bourdieu, 'De produktie van geloof', in: *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, p. 247.

Bibliografische gegevens

Laermans, R. (1994) 'Een té grove sociologische borstel? Kanttekeningen bij Pierre Bourdieus *Les règles de l'art*'. In: *Boekmancahier*, jrg. 6, nr. 19, 6-25.