

MAKEN EN KRAKEN: DE ROL VAN DE CRITICUS IN DE (RE)CONSTRUCTIE VAN CARRIÈRES

Een korte case-study van de receptie van Marc Vanrunxt

Myriam VAN IMSCHOOT

1. De carrière van de hedendaagse kunstenaar

In *L'artiste, l'institution, et le marché*¹ onderscheidt de Franse kunstsociologe Raymonde Moulin verschillende historische kunstenaars'types', zoals dat van de ambachtsman, de "alter deus", de academische kunstenaar en de onafhankelijke kunstenaar. Van dat laatste type, dat tegen het einde van de negentiende eeuw opkomt en zich afzet tegen de "académicien", wordt de sociale identiteit in toenemende mate problematisch doordat de criteria waarop zijn kunstenaarschap steunt niet langer noodzakelijk zijn en zelfs gecontesteerd worden. Wat maakt vandaag een kunstenaar tot kunstenaar? Moulin stelt vast dat slechts twee *noodzakelijke* voorwaarden overeind blijven: de autodefinitie ("de kunstenaar noemt zichzelf kunstenaar) en de alter-definitie of de bevestiging van andere veldbewoners. In een tijd waar iedereen, ongeacht vooropleiding of competentie, zich kunstenaar kan noemen, is het dus zaak om als dusdanig te worden *erkend*.

De opvatting van Moulin over de hedendaagse kunstenaar is door en door interactionistisch. Dat geldt niet alleen voor de identiteitstoekenning, maar ook voor het carrièrebegrip dat Moulin, in de lijn van symbolisch interactionisten als Goffman, Becker en Hughes, omschrijft als het resultaat van "de strategieën van actoren in een situatie van interactie". De carrière van een kunstenaar is daarmee voorwerp van permanente onderhandeling tussen de verschillende actoren in het culturele veld. Die onderhandeling speelt zich af op drie niveaus: het micro-structureel niveau van de kunstenaar, het meso-structureel niveau waarop de kunstenaar in interactie treedt met andere veldbewoners, en het macro-structureel niveau, m.a.w. de figuratie(s) van het veld zelf².

Bij de *weging* van de carrière zijn volgens Peter Baehr³, in een artikel over de 'founding fathers' van de sociologie, zowel discursieve als institutionele gronden van tel. Marx is bijvoorbeeld op grond van zijn theoretische geschriften een van de

grondleggers van de sociologie, terwijl de Amerikaanse socioloog Small dan weer om zijn institutionele bijdrage zal worden herinnerd. In analogie met de voorbeelden van Baehr is b.v. Maurice Béjart vanuit hedendaags dansperspectief veeleer belangrijk als de oprichter van de school Mudra, waaruit Anne Teresa De Keersmaeker voortkwam, dan als choreograaf.

Zowel de discursieve als de institutionele verwezenlijkingen zijn volgens Baehr voorwerp van interpretatie (en interpretatiestrijd). Toch stelt hij een *gradueel* interpretatieverschil vast. Voor het discours zijn de valoriseringscriteria aporitisch, “matter of insoluble controversy (...) intrinsically open-ended, endlessly hypothetical and contestable”, terwijl de waardering van institutionele verwezenlijkingen zich veel meer op “empirische” criteria kan beroepen: “the achievement (...) appears to be a palpable fact that can be readily checked and verified.” Of een boek al dan niet een meesterwerk is, is met andere woorden moeilijker op te maken dan de verificatie dat een tijdschrift werd opgericht.

Zonder hierop verder te willen ingaan: het onderscheid tussen het discursieve/artistieke en het institutionele aspect zal een nuttig instrument blijken. Precies omdat de choreografieën aporitisch zijn en over hun artistieke waarde onzekerheid blijft bestaan, functioneren de institutionele gegevens die deze artistieke producten omringen en doordringen als belangrijke symbolische indices voor het belang van de choreograaf.

Tot slot mag het duidelijk zijn dat de (re)constructie van carrières niet alleen een subjectieve (interpretatieve) en intersubjectieve (in overleg met mede-actoren) zaak is. Wie het over carrières heeft, heeft het eveneens over *succes*. Het relaas van een carrière is gewild of ongewild een *success story*, waarbij de verschillende haltes op het parcours de snijpunten zijn die samen de succescurve uitmaken. Deze verschuiving van carrière (op de keper beschouwd een opeenvolging van posities) naar de notie van succes vinden we terug in de uitdrukking ‘carrière maken’. De letterlijke betekenis van deze uitdrukking is verdrongen ten voordele van de betekenis succes hebben, “goed vooruitkomen”, “snel vooruitkomen” (Van Dale). Verschillende beelden zijn hier gebruikelijk: de loopbaan (horizontaal), de maatschappelijke ladder (verticaal) of het belang/gewicht (massa). Elk beeld behelst een competitief element: de *snelheid* waarmee men vordert, de *hoogte* die men bereikt, het *gewicht* dat men in de schaal werpt. Voor Raymonde Moulin wordt het succes van een kunstenaar echter niet gemeten met behulp van chronometer, meetlat of weegschaal. De belangrijkste maatstaf die zij aanvoert is die van de zichtbaarheid. De succesvolle kunstenaar is hij of zij die zichtbaar is, wat wil zeggen: in het brandpunt van de aandacht staat.

2. De criticus

Woorden als succes, carrière, prestatie hebben veelal een negatieve bijklank. Vermoedelijk komt dat omdat deze begrippen wijzen op een *effect* van een handeling. Wanneer de preoccupatie met het effect (rendement, maatschappelijke klim, applaus) te groot is, dreigt de grens tussen carrière en carrièrisme, tussen bijval en succesnagerij te vervagen. Dit laat zich moeilijk verzoenen met het courante artistieke discours, waarin de kunstenaar zich toespitst op de kunst zélf, zonder zich te bekommeren om de (sociale, economische, professionele) winst die hem dat oplevert.

Met de kunstenaar heeft de hedendaagse criticus deze houding gemeen. Ook hij wil voorrang verlenen aan het artistieke op het economische en institutionele.⁴ De criticus ziet zich derhalve liever niet als degene die de winstboekingen van de kunstenaar op het vlak van de carrière boekstaft of ermee 'rekening' houdt, maar als degene die de kunstenaar in zijn 'artistieke ontwikkeling' volgt en daarbij enkel artistieke maatstaven hanteert. Centraal staan daarbij de kunstwerken.

In weerwil van deze profielschets van de hedendaagse criticus vertoont de kritiek echter wel degelijk een grote preoccupatie met carrières, succes en bereikte posities in het veld. Meer nog, deze bezigheid neemt obsessionele trekjes aan. Doordat de kritiek een evaluatieve component bevat en volgens Kees Van Rees zelfs hoofdzakelijk evaluerend is, speelt ze per definitie een belangrijke rol in de weging van een kunstenaar. Dat het om een *kwaliteit*soordeel gaat, verhindert niet dat de artistieke valorisering moeiteloos kan worden omgezet in de harde valuta van succes, carrièrewinst of -verlies, met zicht op verhoging of verlaging van subsidies, speelkansen, publieksopkomst. Het artistieke discours is overigens vaak inwisselbaar met carrièrejargon, het een als eufemistische variant van het ander. Lees 'een nieuwe stap in zijn ontwikkeling', maar begrijp 'een zet in zijn carrière'.

Verwijzingen naar succes en carrièreposities vinden we ook bij epitheta en omschrijvingen zoals: the leading lady van de Belgische dans, frontman, boegbeeld, pionier, grondlegger, coryfee, tenor, debutant, enz. Bij uitbreiding draagt zowat alles wat in een kritiek staat bij tot valorisering en interne hiërarchisering: normatieve uitspraken (de choreografie was rommelig en slecht uitgevoerd), emotieve uitspraken (de ontroerende slotscène, de meeslepende solo) en persuasieve uitspraken (een aanrader, ga het zien), maar ook informatieve uitspraken zoals de vermelding van plaatsnamen (de hoofdstad versus een onbetekenend dorp), organisaties (internationaal gereputeerd kunstenhuis versus klein cultureel centrum), namedropping van andere kunstenaars of kunstbewegingen. Kritieken zijn smethaarden waar

dergelijke vermeldingen belang indiceren en op de gehele semantische organisatie afstralen.

Zelfs de criticus die dergelijke indices volledig weglaat en - bij wijze van experiment - een neutrale niet-evaluatieve tekst schrijft, zal a priori bijdragen tot het belang en daarmee ook tot de carrière van de kunstenaar. Want alleen het feit dat de criticus aandacht schenkt, plaats en taal besteedt in de concurrentiële ruimte die ieder publiek medium is (opname van een item staat altijd in concurrentie met andere items die om aandacht schreeuwen), kan al tellen op het conto van het succes. Zelfs de negatieve kritiek is beter dan geen kritiek, zoals vaak wordt gezegd. Immers, tegenover de lof staat niet de negatieve uitlating, maar de onverschilligheid. Of ook: de stilte.

3. De carrière van Marc Vanrunxt: het aandachtscontinuüm

Een vollediger relaas van de carrière van de Belgische choreograaf Marc Vanrunxt gaf ik in *Kritisch Theater Lexion 12*⁵. Vanrunxt debuteert in 1983, zijn carrièreverloop wordt vanaf medio jaren tachtig grillig en krijgt na 1988 een stevige deuk; vanaf het midden van de jaren negentig herstelt de carrière van Vanrunxt zich weer. In Nederland neemt de aanvankelijk erg omvangrijke en enthousiaste respons gaandeweg af, maar kansen blijven komen. Op het moment echter dat Vanrunxt in België weer in de lift zit, valt in Nederland de aandacht volledig weg.

In dit hoofdstuk belicht ik Vanrunxts carrière vanuit een berekening van het aandachtscontinuüm in de pers. Voor figuur 1 baseer ik me op recensies in de kwaliteitskranten *De Standaard* (DS) en *De Morgen* (DM) en in het weekblad *Knack* (KN). Wat de Nederlandse receptie in figuur 2 aangaat koos ik voor de kritieken die verschenen in *De Volkskrant* (VK), *NRC Handelsblad* (NRC), *Trouw* (TR) en het *Haarlems Dagblad* (HD). Het betreft hier een al bij al kleine keure recensenten, met niettemin een zeker verloop. Nemen we het Vlaamse voorbeeld dan zien we voor *De Standaard* na Klaas Tindemans in het begin van de jaren tachtig Pieter T'Jonck aantreden. Bij *De Morgen* komen en gaan de volgende recensenten: Daan Bauwens, Guy Cools, Paul Verduyckt, Myriam Van Imschoot en Dominike Van Besien. Voor *Knack* neemt Verduyckt de fakkel van Katie Verstockt over.

In figuren 3 en 4 verbreed ik de focus door alle vindbare recensies (rec) in de Nederlandstalige pers op te nemen, alsook alle interviews (int) en artikels en essays uit tijdschriften (ess). Gewone aankondigingen (zonder interview) werden niet verrekend. Het schema is eenvoudig gehouden, zonder bijvoorbeeld specificaties van lengte van artikels, publicatie met of zonder bijhorende foto enz., hoewel deze

specificaties toelaten de hoeveelheid aandacht nauwkeuriger te wegen. Voor het corpus consulteerde ik het archief van de choreograaf, het Vlaams Theater Instituut en het Nederlands Theater Instituut.

De choreografieën in de bovenste balk van de tabellen zijn de stapstenen die Marc Vanrunxt in zijn curriculum vitae zelf naar voren schuift. Het zijn *Vier Korte Dansen* (VK), *Poging tot Beweging* (PtB), *Hyena* (Hy), *Ai*, (AI), *A. Dieu* (AD), *Sleeping Boys* (SB), *Ballet in Wit* (BiW), *Moderne Compositie* (MC), *Sur Scène* (SS), *Kultstar* (KS), *Power of Love* (PoL), *Antilichaam* (AL), *Dies Irae* (DI), *Fortitudo* (F). Alle zijn het avondvullende choreografieën, op *Power of Love* na. Opname van *Power of Love* is echter relevant omdat hier, na een zes jaar lange stilte in de Vlaamse pers, weer voor het eerst tekenen van aandacht zijn.

	VK 83	PtB 84	Hy 85	Ai 86	AD 86	SB 87	BiW 88	MC 90	SS 91	KS 93	PoL 94	AL 94	DI 95	F 97
DS	X	X	X	O	X	O	X	O	O	O	X	X	X	X
DM	?	X	X	X	X	X	X	O	O	O	X	X	X	X
KN	X	X	X	O	X	O	X	X	O	O	X	X	X	X

Figuur 1. Recensies in de Vlaamse pers

	VK 83	PtB 84	Hy 85	Ai 86	AD 86	SB 87	BiW 88	MC 90	SS 91	KS 93	PoL 94	AL 94	DI 95	F 97
VK	X	O	X	X	X	X	X	X	O	O	O	O	O	O
NRC	O	X	X	O	X	X	O	O	X	O	O	O	O	O
TR	X	X	X	X	X	O	O	O	O	X	O	O	O	O
HD	X	X	X	X	X	O	O	O	X	X	O	O	O	O

Figuur 2. Recensies in de Nederlandse pers

	VK 83	PtB 84	Hy 85	Ai 86	AD 86	SB 87	BiW 88	MC 90	SS 91	KS 93	PoL 94	AL 94	DI 95	F 97
Rec	4	5	7	2	5	1	4	3	2	1	4	4	5	5
Int	1		2		1	2	2	1	3	2				
Ess	1	1	1								1		1	

Figuur 3. Discursieve aandacht in de gehele Vlaamse pers

	VK 83	PtB 84	Hy 85	Ai 86	AD 86	SB 87	BiW 88	MC 90	SS 91	KS 93	PoL 94	AL 94	DI 95	F 97
Rec	6	7	8	6	10	3	2	4	2	3	6			
Int	1	1	2	1		2	1	1						
Ess	1	2	1		3	1		1		1				

Figuur 4. Discursieve aandacht in de gehele Nederlandse pers

Het hierboven geschetste relaas van de carrière van Marc Vanrunxt stemt in grote lijnen overeen met figuren 1 en 2. Op het moment dat het niet goed gaat met de

carrière van Marc Vanrunxt zien we breuken in het aandachtscontinuüm. De opvallendste breuk ligt voor Vlaanderen tussen *Ballet in Wit* en *Power of Love* en beslaat een periode van zes jaar. Het aantal artikels dat in die periode verschijnt (figuur 3) duidt op een relatief geringe aandacht, ook al lijken de cijfers op het eerste gezicht niet af te wijken van de andere getallen in het rijtje. Hier moet dus de verhouding van het aantal artikels tot de duur van de periode in acht genomen worden.

Het is opvallend dat in deze van periode van weinig aandacht er verhoudingsgewijs aanzienlijk meer interviews verschijnen (figuur 3). De reden hiervoor is dat de producties *Moderne Compositie*, *Sur Scène* en *Kultstar* in Vlaanderen erg weinig speelbeurten kenden. Het is bekend dat krantenredacties liever geen recensies publiceren wanneer deze verschijnen op het moment dat de voorstelling al niet meer te zien is. Dit veronderstelt dat een recensie geacht wordt een wervende functie te vervullen.

Maar groter dan de interdependentie tussen de criticus en de ongeschreven regels van de krantenredactie (actualiteitswaarde, wervingspotentieel, enz.), is de afhankelijkheid van de criticus van de programmator. De aandacht die de criticus schenkt aan een voorstelling/choreograaf hangt zeer nauw samen met door de programmator(en) bepaalde institutionele factoren zoals: de duur van de speelperiode, het aantal speelbeurten, aantal bezochte theaters, de reputatie van de theaters, de context waarin de voorstellingen plaatsvinden (festival, retrospectieve, ...) enz. Het probleem voor de in het buitenland geproduceerde en gecreëerde produkties als *Aï* en *Sleeping Boys* was dat ze een te beperkte afzetmarkt in België vonden. Na *Ballet in Wit* komt Marc Vanrunxt in een isolement terecht omdat de meeste programmatoren hun engagement niet continueerden (Kaaitheater, Klapstuk, deSingel). Uitzonderingen zijn De Beweging en het Cultureel Centrum Berchem.

In Nederland zijn de gevolgen van de keuze van de programmator nog het frappantst. Na *Power of Love* slaagt Marc Vanrunxt er niet in om met *Antilichaam*, *Dies Irae* en *Fortitudo* Nederlandse podia aan te doen (een uitzondering daargelaten). Het gevolg is dat de Nederlandse pers deze voorstellingen geheel aan zich laat voorbijgaan.

De critici gedragen zich dus als weinig mobiele chroniqueurs. De landsgrens is voldoende om het recente succes van Vanrunxt in Vlaanderen volledig te onttrekken aan het gezichtsveld van het Nederlandse lezerspubliek. Slechts de succesvolle choreograaf kan de persluis van ver naar zich toe zuigen (voor een première van Wim

Vandekeybus in Barcelona of Jan Fabre in Kassel), allicht ook omdat de criticus hiervoor al makkelijker sponsoring vindt - ofwel van het gezelschap, een culturele instelling of van de krant. Maar de podiumkunstenaar die (nog) niet over zulke magnetische krachtvelden beschikt, moet zélf de boer op. (In tegenstelling ook tot de beeldende kunstenaar wiens kunstwerken los kunnen circuleren.) Om zijn aanwezigheid te verzekeren, moet de podiumkunstenaar van de programmator de kans krijgen om het contact met de openbaarheid (het publiek, de pers, de buitenwereld, het podium) voortdurend op te zoeken, te vernieuwen en te bestendigen. Tegelijk mag hij de band met de thuishaven niet verliezen. Voortdurend moet de podiumkunstenaar ervoor zorgen dat zijn uitstappen bekend zijn en zichtbaar zijn. Omdat de critici slechts ten dele verslag kunnen doen, zullen nieuwsbrieven (bedoeld voor de 'peers') de prestaties aanwezig maken.

4. De magie van de onzekerheid

Car si l'incertitude du succès contribue au prestige social des professions artistiques et à la magie même d'un type d'activités devenu le paradigme du travail libre, non routinier, idéalement épanouissant, elle engendre aussi des disparités considérables de condition entre ceux qui réussissent et ceux qui sont relégués aux degrés inférieurs de la pyramide de la notoriété⁶.

Is de fascinatie voor de carrière van de kunstenaar zo al levendig, in het geval van Marc Vanrunxt is ze obsessief geworden. Onophoudelijk wordt de loopbaan van deze choreograaf in kritieken en interviews aangehaald, naverteld, gecorrigeerd, verklaard, enz. Het feit dat Marc Vanrunxt er na jaren van zwarte sneeuw in is geslaagd om opnieuw een grotere steun en bijval te verwerven, maakt de magie er alleen maar groter op. Zoals Moulin al opmerkte, dwingt de koppigheid waarmee een kunstenaar onverdroten doorgaat toch op termijn bij vriend en vijand bewondering af. Een factor die zeker meespeelt bij de herwaardering van het werk van Marc Vanrunxt.

De vorm die deze aandacht aanneemt is die van de vertelling, met eigen personages, motieven en gemeenplaatsen. Het motief van de debutant, het autodidact-zijn, het toeval van de ontdekking, de opmars van de beloftevolle choreograaf, de ontgoocheling, de verbanning, de comeback: deze en andere elementen vormen samen de morfologie waaruit het carrièreverhaal in verschillende varianten is geconstrueerd.

Een verklaring voor deze obsessieve belangstelling is dat Marc Vanrunxt opkwam op een moment dat het veld van de hedendaagse dans nog volop in wording

was en nog zijn eigen stereotypen aan het ontwikkelen was. Hoewel de hedendaagse dans, in de geest van wel nog meer hedendaagse kunststrekkingen, gekenmerkt werd door anomie, bleek dat hij desalniettemin zijn eigen normen en waarden kende. Bepalend voor de smaakvorming was ongetwijfeld het werk van de 'toonaangevende' Anne Teresa De Keersmaeker, die een belangrijke toetssteen werd waarrond het veld zijn esthetische identiteit kon vormen.

De grillige loopbaan van Marc Vanrunxt werd snel een tegenhanger van het succesparcours van De Keersmaeker. Beiden kenden weliswaar een relatief sterke start, maar waar De Keersmaeker een positief rolmodel kon gaan vervullen, waarbij de exponentiële schaalvergroting van haar werk en van haar institutionele entourage opvallend is, zou Vanrunxt voor een afwijkend model gaan staan. Deze polarisatie en hiërarchisering van carrièremodellen zetten de coördinaten uit waartussen choreografen die later in de tweede helft van de jaren tachtig debuteerden zich konden situeren. Of zoals iemand me in een interview zei: "Die choreografen die na de pioniers kwamen zouden Vanrunxt eigenlijk erg dankbaar moeten zijn. Hij zorgde ervoor dat falen op de mentale kaart werd gezet. Hij maakte zichtbaar dat het je ook anders kon vergaan."

Een tweede verklaring voor de grote belangstelling ligt in het feit dat de recente belangstelling voor Vanrunxt het verleden aan een revisie onderwerpt. Zolang een carrière niet is afgesloten en de choreograaf productief blijft, kan ieder nieuw werkstuk de voorgaande herijken, zeker wanneer het om ingrijpende veranderingen gaat. Bovendien getuigen deze revisies van het feit dat over de carrière van Vanrunxt geen consensus bestaat, of indien ze al bestond, deze weer onder druk komt te staan, zoals mijn analyse van het comeback-motief al mocht aantonen.

Iedere carrière is een rationalisatie in retrospectief. De criticus draagt op verschillende momenten hiertoe bij. Als ervaringsgetuige levert hij, onmiddellijk na de première, zijn kwaliteitsoordeel. Later kan hij dit oordeel al dan niet harmoniseren met de andere levende opvattingen. In ieder geval zal hij aan de hand van het institutionele wedervaren van de choreograaf de loopbaan uittekenen en hertekenen. Na verloop van tijd kan hij dit bekrachtigen of weer herzien. Nu de hedendaagse dans bijna twee decennia oud is, ontstaat daarbij een historiserende reflex, die nieuwsgierig maakt naar de eerste uren van deze beweging. In het zog van deze historisering treden ook critici aan die de voorstellingen zelf niet als ervaringsgetuige hebben meegemaakt, maar toch de premissen van waaruit toen geoordeeld werd proberen te reconstrueren.

NOTEN

- ¹ Cf. Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris: Flammarion, 1992.
- ² Cf. Geert Opsomer en Els Baeten, *Naar een ontwikkelingsbeleid voor de podiumkunsten. De noden van de niet-structureel gesubsidieerde initiatieven* (een studie uitgevoerd voor het Vlaams Theater Instituut in opdracht van Luc Martens, Minister van Cultuur), juni 1996.
- ³ Peter Baehr en Mike O'Brien, "Founders, Classics and the concept of a Canon", *Current Sociology*, 42 (1994), nr. 1, pp. 1-151.
Voor deze problematiek zie ook: Pierre Bourdieu, *La Distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979.
- ⁴ In *L'Artiste, l'institution et le marché* wees Moulin al op de verwantschap tussen de criticus en de kunstenaar wat de legitimatie van de professionele identiteit betreft. Beiden kunnen of hoeven zich niet te beroepen op diploma's of certificaten en zijn afhankelijk van de andere veldbewoners voor de erkenning van en bevestiging in hun professie.
- ⁵ Over Marc Vanrunxt, zie volgende bijdragen van mijn hand:
 - *Portret Marc Vanrunxt*, Brussel: Vlaams Theater Instituut, 1997 (*Kristisch Theater Lexicon*12).
 - "White Flower, slow turning. Over het recente werk van Marc Vanrunxt", in: *Dansencyclopedie*, Cultureel Centrum Berchem, 1997.
 - "Planets and comets", *Carnet*, nr. 13, pp. 24-29.
- ⁶ Pierre Michel Menger, "Rationalité et incertitude de la vie de l'artiste", *L'année Sociologique*, 39 (1989), pp. 11-151.