

ARTISTIEKE DISTRIBUTIE EN DISCURSIEVE PRODUCTIE

Pascal GIELEN

Zowel voor hedendaagse dans als voor een nieuwe theatervorm waren de jaren tachtig in Vlaanderen vruchtbare tijden. Kunstenaars als Jan Fabre, Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Jan Lauwers, Jan Decorte, enz. maakten op ongezien korte tijd internationale furore. Terwijl de buitenlandse pers het in een euforische bui wel eens had over de 'Vlaamse' of 'Belgische' golf, bleef de officiële erkenning van overheidswege en van het bestaande artistieke circuit van stadstheaters en het Koninklijk Ballet van Vlaanderen (KBvV) echter uit. De jonge garde kende op die manier weinig financiële en structurele ondersteuning. In dit artikel willen we aangeven hoe een alternatief distributiesysteem zich in de jaren tachtig ontwikkelde als reactie op het uitblijven van een overheidsbeleid. Vervolgens gaan we in op de discursieve productie die dit systeem deels zelf ontwikkelde ter legitimering van haar eigen artistieke praktijk.

Anomische toestanden

Wanneer we de Vlaamse cultuurpolitiek van de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig onder de loep nemen, detecteren we een beleid dat hoofdzakelijk stoelde op waarden als emancipatie, zelfontwikkeling en cultuurspreiding; waarden die sterk geïnspireerd waren op de democratisering van het negentiende-eeuwse *Bildungs*-ideaal. Zo werd onder het beleid van cultuurminister Van Mechelen en daarna De Backer zwaar geïnvesteerd in de uitbouw van hoofdzakelijk infrastructuur: de culturele centra, verspreid over heel Vlaanderen. Het doel van deze investeringen was - het bekende verhaal - cultuur bij 'de kleine man' brengen. Deze emancipatiepolitiek hanteerde echter een ander cultuurbegrip dan de (toenmalige) artistieke avant-garde. Het ging om cultuur met een kleine 'c', wat het mogelijk maakte om het lokale culturele verenigingsleven op een gelijk plan te stellen met 'Kunst'. Kunst bedrijven of spreiden werd gezien als één van de mogelijke vormen van volkswontwikkeling. Artistieke productie werd dus als een *middel* gehanteerd om een *extern doel* te bereiken. De Vlaamse overheid bezigde dan ook het paradigma van *welzijnsbeleid* om een kunstpolitiek te voeren. De aanpak stoelde op sociale noden en niet op artistieke.¹

De artistieke avant-garde van de jaren tachtig ging in tegenstelling tot de gangbare

cultuurpolitiek, de kunstproductie als doel *an sich* beklemtonen. Zo ontstond er een discrepantie tussen het cultuurpolitieke doel, namelijk *emancipatie* (volksontwikkeling) en dat van de theater- en dansavant-garde, namelijk *intrinsieke artistieke kwaliteit* (lees ook: *l'art pour l'art*). De artistieke innovatie binnen de podiumkunsten bracht dus ook een spanning tussen twee divergerende doelstellingen mee; een controverse die nog geregeld opduikt. De aanleiding tot de discussie lag echter niet alleen op het vlak van deze uiteenlopende oogmerken, maar behelsde eveneens de gelijklopende *middelen*, namelijk toelagen. Handelend vanuit een andere cultuuropvatting, kwam de overheid aanvankelijk met een beperkte hoeveelheid financiële middelen over de brug. De artistieke avant-garde moest dus alternatieve wegen zoeken om haar doel te bereiken.

De anomische situatie werd daarenboven aangewakkerd door de introductie van een andere tijdsbeleving: die van de permanente artistieke innovatie. Met de invoering van nieuwe dans- en theatervormen werd het *generatiebewustzijn* binnen de podiumkunstensector in Vlaanderen geactualiseerd. Zo sloeg de strijd voor de erkenning van het jonge theater en de hedendaagse dans uiteindelijk om in een sfeer van permanente guerrilla.² De discursieve productie in de jaren tachtig getuigt van een opvallend discours opgehangen aan concepten als 'vernieuwing', 'experiment', 'laboratoria', 'spitstechnologie' enz.³ Er werd met andere woorden een atmosfeer gecreëerd van permanente verandering en opvolging. Voor de podiumkunstensector in Vlaanderen werd de moderne idee van *temporaliteit*⁴ gerehabiliteerd, namelijk de gedachte dat er een breuk met het verleden ontstond. Dit kon enkel maar doordat men het werk van verschillende individuele kunstenaars ging categoriseren of 'gelijk behandelen' als een fenomeen van een welbepaalde periode.

Het is binnen dit denken dat in het Vlaanderen van de jaren tachtig podiumkunstenaars van allerlei pluimage geregeld onder de noemer 'Vlaamse Golf' werden samengebracht, maar ook dat *vernieuwing* werd gelieerd aan *artistieke kwaliteit*.

De vermelde moderne opvatting van temporaliteit impliceerde onder meer dat de levensduur van een gezelschap werd gekoppeld aan die van de creativiteit van de kunstenaar. Hierdoor werd zijn institutionele zekerheid gedestabiliseerd: wanneer de kunstenaar of zijn creativiteit 'verdween', moest ook zijn organisatie opgedoekt worden. De bestaansduur van elk creatief proces werd relatief. Het was dan ook noodzakelijk dat de artistieke sector hier snel op kon inpikken. Er moesten met andere woorden alternatieve organisatievormen (andere dan de klassieke gezelschapsstructuren) ontwikkeld worden die deze nieuwe *chronopolitiek van urgentie*⁵ konden hanteren. Met de woorden van Daan Bauwens:

Het vernieuwende en experimenteel werk in Vlaanderen had aanvankelijk niet enkel financiële problemen. Geen enkele van de jonge kunstenaars had productiefaciliteiten ter beschikking. Bovendien stelde zich de vraag naar de spreiding van het jonge werk efficiënt te promoten en onder de aandacht te brengen. De decreetgezelschappen, die de deuren gesloten hielden voor de jonge theatermakers, waren ook niet bereid mee te werken aan de spreiding van het buiten het officiële circuit ontstane werk. De wederzijdse appreciatie stond daarvoor op een te laag pitje. De vernieuwende podiumkunsten in Vlaanderen waren en zijn dus aangewezen op een receptief circuit.⁶

Het is nu op deze anomische situatie van enerzijds schaarse (overheids)middelen en anderzijds een atmosfeer van artistieke temporaliteit, dat de kunstcentra een antwoord boden. Ze werden in de loop van de jaren tachtig op verschillende plaatsen in Vlaanderen opgericht. In 1983 telde Theo Van Rompay er twaalf⁷; Michel Uytterhoeven in 1985 veertien.⁸ Daan Bauwens somt in zijn studie *Huizen van kommer en kunst*⁹ de centra op die nu nog steeds bestaan: Beursschouwburg te Brussel (1975 start hedendaagse theaterprogrammatie), 't Stuc in Leuven (1977), het Kaaitheter in Brussel (1977), Limelight in Kortrijk (1980), deSingel in Antwerpen (1980), de Vooruit in Gent (1982), Monty te Antwerpen (1983), het Nieuwpoort-theater in Gent (1984) en De Werf in Brugge (1986).

De rol van de Vlaamse kunstcentra voor de hedendaagse dans en voor de jonge theatermakers kunnen we nu als volgt duiden. Ze vormden een alternatief distributiesysteem dat eveneens het aura van professionaliteit schiep rond een categorie van kunstenaars, die niet werden geaccepteerd binnen het gevestigde circuit. Dit distributiesysteem verruimde o.m. via discursieve productie het referentiekader van wat theater of dans in de jaren tachtig kon of mocht zijn. Impliciet definieerde het hiermee welk podiumgebeuren nu als Kunst kon doorgaan en welk tot het amateurisme behoorde. Het speelde dus tegelijkertijd de rol van 'verruimer' en van gatekeeper. Enerzijds vergrootte de centra de mogelijkheden voorwaarden van wat als 'artistiek' kon worden bestempeld, door verschillende kunstenaars de kans te bieden om tot een professionaliserend artistiek circuit door te dringen. Een mooi voorbeeld hiervan is de Leuvense choreograaf Bert Van Gorp. Met zijn opleiding als kleuterleider kon de artiest zich in de jaren tachtig moeilijk integreren in een professioneel podiumkunsten-circuit. Maar door aansluiting te vinden bij het kunstencentrum 't Stuc kon hij de status van beroepschoreograaf opeisen. Dit mechanisme werkte voor verschillende theatermakers en choreografen. Velen onder hen hadden namelijk geen professionele toneel- of dansopleiding gevolgd, zoals Jan Fabre, Wim Vandekeybus en Alain Platel. De kunstcentra speelden dus niet louter de rol van 'neutrale intermediair' tussen de jonge podiumkunstenaar en zijn of haar afzet-

markt; ze *medieerden* eveneens de positie en het statuut van die kunstenaar. Anderzijds kon het distributiesysteem zichzelf vormen door bepaalde anderen (in hun ogen amateurs) uit te sluiten. Het was de enige manier om als distributiesysteem een eigen identiteit en daarmee bestaansrecht te verwerven. Omdat het systeem de grenzen herijkt van wat Kunst is en wat niet, moet het steeds afrekenen met het amateurisme:

If an established distribution system rejects enough people who would like its benefits, someone may organize a self-supported alternative to handle their work. For example, the Salon des Refusés was organized in Paris in the 1860s to show paintings rejected by the 'real' Salon, and vanity presses publish at the author's expense work refused by commercial publishers. As the examples suggest, participation in the established distribution system is one of the important signs by which art world participants distinguish serious artists from amateurs.¹⁰

Artistieke distributie en discursieve productie

Zoals H.S. Becker hierboven suggereert hangt boven een alternatief distributiesysteem altijd het gevaar dat het bestempeld wordt als amateuristisch of niet serieus. Het gaat hier om een aspect waarmee ook de kunstencentra in de beginjaren moesten afrekenen. Zeker omdat ze vaak werkten met artiesten die door het gevestigde circuit als 'amateurs' werden bestempeld. Discursieve productie vormde een belangrijk instrument om hier tegen in te gaan: recensenten, essayisten, dramaturgen enz. werkten mee aan een definitie van de (professionele) plaats voor de kunstencentra binnen het Vlaamse culturele veld, naast de bestaande decreetgezelschappen en de culturele centra. Alleen al door te schrijven over het alternatieve distributiesysteem of de gebeurtenissen die er plaatsvonden, werd hun bestaan gelegitimeerd. Het is dan ook niet verwonderlijk dat vanuit dit circuit veel aandacht ging naar deze discursieve producten. Zo stelde toenmalig festivaldirecteur, Michel Uytterhoeven naar aanleiding van Klapstuk 85 een heus tekstboek samen naast het klassieke programma-boekje:

Behalve het beeld van de voorstelling wil Klapstuk 85 ook een tekst over de kunstenaars aanbieden. We zochten naar auteurs die erg dicht bij de choreografen staan of bijzonder met hun oeuvre vertrouwd zijn om een mening naar voor te brengen. De artikels in dit boek willen een uitnodiging zijn om de discussie over de voorstellingen en de onderliggende bewustzijnsinhouden te verdiepen.

Behalve de realisatie van dit tekstboek nodigde de artistiek directeur eveneens de Amerikaanse critica Deborah Jowitz uit voor het geven van een workshop danskritiek. We zien dus dat de discursieve productie mee gestuurd werd vanuit het distributiesysteem. In sommige gevallen genereerde het systeem zelfs haar eigen 'schrijvers'. Dit konden we ondermeer afleiden uit het verhaal van Johan Reyniers over zijn aanstelling als dansrecensent bij de *Gazet van Antwerpen*.

In vele gevallen identificeren producenten van discursief materiaal zich meer met het distributiesysteem dan met het medium waarmee ze verbonden zijn. Ze behoren met andere woorden eerder tot het netwerk van de kunstproductie dan tot dat van de 'onafhankelijke' pers. Dit kunnen we eveneens afleiden uit de carrière van verschillende dansrecensenten. Zo ging Alexander Baervoets na zijn functie als dansrecensent bij de *GvA*, werken bij het dansfestival de Beweeging en werd nadien zelfs choreograaf; Guy Cools werkte als dansrecensent bij *De Morgen* vóór hij dansprogrammator werd in de Vooruit; Johan Reyniers werd nadat hij dansrecensent was bij de *GvA*, dramaturg bij Klapstuk en later directeur; Dominique van Besien was eerst Klapstukdirecteur en werkt nu als dansrecensent bij *De Morgen* enz.

In de lijn van Michel Foucault¹¹ kunnen we stellen dat het discours ten dele *georganiseerd* (en volgens hem zelfs gecontroleerd) wordt vanuit legitimerende instituties. Tegelijkertijd heeft, aldus Foucault, het discours een *bevestigende macht*. Het objectiveert met andere woorden de plaats en het bestaan van die instituties. Dit inzicht werpt een licht op de verhouding tussen distributiesysteem en discursieve productie: het distributiesysteem organiseert ten dele de op haar betrekking hebbende discursieve productie en de discursieve producten bevestigen het distributiesysteem. Interessant hierbij is dat het distributieregime zijn eigen referentiekader kiest en zijn eigen beoordelingsnormen produceert. Laten we nu eerst bekijken welk discours het alternatief distributiesysteem zelf ontwikkelde in promotie-teksten en programmaboekjes. Bij wijze van voorbeeld zullen we hierbij de aandacht richten op de discursieve identiteit die het Brusselse kunstencentrum het Kaaitheater aanmaakte.

Discursieve identiteit

Met betrekking tot het kunstencentrum kunnen we aangeven dat deze vertoogvorm (uiteraard) de kwaliteit van de gekozen artiesten onderstreept, continuïteit suggereert en meestal een lijn aangeeft die de verschillende kunstenaars verbindt. Dit laatste heeft te maken met het belang van een consistente identiteit die het huis wil voorhouden. *Artistieke identiteit* kunnen we het best omschrijven als *de officieel*

gecommuniceerde selectie uit een totaal aan artistieke keuzemogelijkheden. Naarmate deze selectie strenger en scherper verloopt, zal de identiteit aan helderheid winnen. Het artistiek discours expliciteert nu die selectie en bouwt op die manier mee aan een heldere identiteit. Omdat identiteit nauw samenhangt met de selectie is het belangrijk een *consistente* identiteit aan te geven. Het laatste suggereert continuïteit binnen de artistieke keuzen, waarbij de argumentatie voor eerdere selecties legitimiteit verschaft aan toekomstige selecties.¹² In een interview met mij omschreef Klapstukdirecteur Johan Reyniers dit beslissingsprincipe als volgt: "Je bent een trein die zijn eigen sporen meebrengt."

Om consistentie aan te tonen moet het artistiek discours nu dit thema of - de in de Vlaamse dramaturgie meer gangbare term - *concept* expliciteren.

Wordt zulk thema ook aangehouden doorheen opeenvolgende communicaties, dan wint het aan scherpte en gaat er een almaar grotere inhoudelijke selectiviteit vanuit. Op deze wijze creëren thema's verwachtingen waaraan actoren zich kunnen oriënteren.¹³

Indien geen consistente identiteit kan worden aangetoond verliest het kunsten-centrum zijn geloofwaardigheid. Maar de betrokken veldactoren verliezen ook hun oriëntatie. Op die manier ontstaat er chaos of anomie waardoor de positie van de organisatie, maar eveneens de globale veldordening instabiel kan worden. Anderzijds kan een té gefixeerde identiteit de keuzemogelijkheden van de leider in die mate beperken dat hij zijn organisatie 'vastzet'. Het dilemma van de artistieke identiteit schuilt nu juist in de verhouding tussen flexibiliteit en fixatie. Het artistiek discours moet deze spanning kunnen bewaren. Het is daarenboven opvallend dat de vertoogvorm vaak gekenmerkt wordt door een *teleologisch* spreken: men komt ergens vandaan en gaat ergens naartoe. De organisatie wordt naar een zeker - weliswaar vaag en herdefinieerbaar - doel geleid. Een redenering die we ook geregeld terugvinden in het spreken over artiesten, wanneer men het heeft over hun 'project'. Tenslotte kunnen we vaststellen dat het artistiek discours hoofdzakelijk behoort tot het terrein van de façade.

Een belangrijk hulpmiddel waarin dit consistent beeld wordt opgehangen is het programmaboek. Het artistieke discours geeft hierin dus een lijn aan tussen de verschillende kunstenaars en suggereert continuïteit in de artistieke opties. Maar het programma is meer; het is een *black box*¹⁴, een afgerond geheel. Het boek vormt het definitieve eindpunt van een beslissingsproces. Het moet klinken als een overtuigd 'ja' voor deze en die kunstenaar. Programmaboekjes mogen geen uiting van twijfel zijn, ze vormen de geloofsbrief van de organisatie. Zo heeft Marianne Van

Kerkhoven het in het programmaboek '93-'94 van het Kaaitheater over die gegevens die "zeer waarschijnlijk onze praktijk voor de komende jaren zullen bestemmen":

Het eerste zouden we kunnen omschrijven met de zin 'Het repertoire is de wereld'. Deze zin doet een uitspraak over het materiaal waarmee kunstenaars die in en rond het Kaaitheater werken vandaag aan de slag gaan.

Het tweede gegeven zouden we willen benoemen met de omschrijving 'Kunstenaars als onderzoeker': Hier gaat het om de motieven en werkwijzen waarmee deze kunstenaars dat materiaal te lijf gaan.

Wanneer we de *black box* echter openen, zien we dat er tientallen rekvisieten nodig waren om tot dit definitieve eindpunt te komen. Allerlei obstakels moesten worden overwonnen. Zo is er in de eerste instantie de *artistieke twijfel*. Voordat er echt voor een kunstenaar gekozen wordt kunnen al heel wat discussies zijn gevoerd. (Is dit interessant werk? Past het binnen ons huis?) Deze discussies en twijfels vinden we zelden terug in het programmaboek. De keuze voor een artiest hangt daarenboven evengoed af van de *financiële mogelijkheden*. Misschien moeten er extra subsidies worden aangeboord of moet men met nieuwe sponsors onderhandelen. Het definitieve 'ja' voor een kunstenaar gaat dan afhangen van het al dan niet over de brug komen van de overheid of een sponsor. Een derde beslissingscategorie is van *praktische* aard. Zo kan het podium bijvoorbeeld niet groot genoeg zijn om kunnen de voorgestelde speeldata niet goed zijn om voldoende publiek in de zaal te krijgen. Ten vierde spelen ook *persoonlijke overwegingen* mee: het moet 'klikken' met de kunstenaar. Tenslotte spelen ook *veldoverwegingen* mee in het beslissingsproces. Zo zal de artistiek leider goed in de gaten houden of de artiest niet in de nabije omgeving speelt, maar ook of hij geen 'speciale band' heeft met een ander kunstenhuis.

Al deze beslissingscategorieën lopen door elkaar voordat de *black box* gesloten wordt. Het sluiten van de box gaat dan gepaard met een nauwkeurige *discours-zuivering*: in de façade waar het programmaboek zich toont, hanteert men een éénduidig artistiek vertoog. Andere argumenten blijven meestal in de coulissen hangen. Zo zal men in het boek zelden cijfers vermelden en nog minder overwegingen van persoonlijke relaties.¹⁵

We kunnen vaak vaststellen dat dit artistiek discours nu *uitbesteed of gedelegeerd* wordt binnen het distributiesysteem. In het Kaaitheater wordt b.v. het artistieke discours hoofdzakelijk in handen gegeven van de dramaturg. Als intermediair heeft Marianne Van Kerkhoven een centrale functie in het kunstenaarscentrum. Ze speelt op de eerste plaats de rol van *vertaler* naar het publiek. Zo moet de

dramaturg de intenties van de artiest of van een geprogrammeerde voorstelling zo helder mogelijk kunnen weergeven. Maar de dramaturg doet meer, ze is ook een belangrijke *gate-keeper* tussen de façade en de coulissen. Ze selecteert nauwkeurig wat er in de publieke ruimte kan verschijnen. Wat laat de dramaturg b.v. zien van het repetitieproces? Ze kan overwegen om de omgang tussen regisseur en acteurs, choreograaf en dansers in de openbaarheid te laten verschijnen. Is dit een belangrijke factor om een inzicht te krijgen in het werk van de artiest; of wordt zij/hij hierdoor juist in een negatief daglicht geplaatst (bijvoorbeeld in geval van fysiek of psychisch geweld)? Verder verbindt de dramaturg organisatorische elementen (uit de coulissen) met artistieke, of voorziet de eerste categorie van een artistieke legitimatie of omgekeerd.

Ten slotte speelt de dramaturg ook in op het collectieve geheugen van het theater- en danspubliek, beleidsmensen, pers e.a.. Ze doet dit door herhaaldelijk een (selectieve) geschiedenis aan te bieden van het huis en zijn kunstenaars, waardoor de positie en identiteit van het Kaaitheater wordt ge(her)definieerd en generationaliseerd. Dit gebeurde onder meer uitdrukkelijk met het boek *Humus* dat naar aanleiding van het vijftienjarig bestaan van het Kaaitheater werd gepubliceerd. Door de (zelf)inscriptie binnen de theater- en dansgeschiedenis kent het kunstenaarscentrum zichzelf een belangrijk symbolisch gewicht toe¹⁶.

Meestal hebben de dramaturg of de artistiek leider het echter te druk en beschikken ze over te weinig kennis om het artistiek discours op een juiste manier in de publieke ruimte te brengen. Op dat moment wordt de man of de vrouw van de *public relations* ingeschakeld. In principe gaat het hier om een functie die gecreëerd wordt om exclusief met de façade bezig te zijn. De promotieman wordt meestal van alle inhoudelijke taken ontslagen om de identiteit van de organisatie uit te bouwen.

In principe moet de promotiedienst van een kunstencentrum alles wat over het huis gezegd wordt onder controle houden. Deze dienst moet het huis beschermen tegen *destructieve informatie*¹⁷. Omdat een kunstenhuis voor een belangrijk deel leeft van de faam en de verhalen rond zijn artiesten, is het zeer kwetsbaar voor de *rituele ontluistering van het façadegebied* via negatieve (pers)kritieken, roddels en allerhande officieuze communicaties. Deze onderstroom van verhalen kan de geclaimde identiteit namelijk doorprikken. Dit kan gebeuren door verkeerde gegevens over het kunstenhuis in de lucht te sturen, maar eveneens door delicate achtergrondinformatie uit de coulissen naar de publieke ruimte te brengen. De persdienst moet dan ook nauwkeurig selecteren wat hij uit de coulissen laat zien en wat niet. Voor deze informatiebeheersing ontwikkelt hij allerlei middelen zoals de aangegeven programmaboeken, maar ook persconferenties, -mappen, affiches,

radio- en televisiespots enz. Of een kunstencentrum veel aandacht besteedt aan de uitstraling van zijn identiteit kunnen we afleiden uit het budget dat hiervoor vrijgemaakt wordt. Voor het Kaaitheter is dit betrekkelijk veel. Het promotie-budget schommelt hier tussen het miljoen (in de beginjaren) en een kleine zes miljoen frank (in 1995). Dit was in 1992 zelfs meer dan de eigen inkomsten uit ticket- en productieverkoop. Maar ook andere huizen spenderen heel wat geld aan hun imago en publiekswerving. Zo spendeerde Klapstuk tussen 1983 en 1995 gemiddeld een miljoen frank per festivaljaar aan promotie, voor het Kortrijkse kunstencentrum Limelight schommelt dit tussen het half miljoen en het miljoen per seizoen. Bij de Singel in Antwerpen lag dit in 1990 en 1991 rond de tien miljoen.¹⁸ De Antwerpse dansorganisatie De Beweging spendeerde gemiddeld minder dan een half miljoen per seizoen.

De legitimering van een nieuwe artistieke praktijk

Behalve promotiemateriaal en programmaboekjes organiseerde het alternatief distributiesysteem echter ook zijn eigen media. Een mooi voorbeeld hiervan is de oprichting van het essayistisch theater-, dans- en operatiedrft *Etcetera* in Vlaanderen. Hugo De Greef (toenmalig directeur Kaaitheter) zou samen met Johan Wambacq (toenmalig medewerker Beursschouwburg) - 'bij gebrek aan een degelijke omkadering' - in 1982 het tijdschrift oprichten.

De Greef en Wambacq stelden de volgende doelstellingen voorop. *Etcetera* zou:

1. een forum bieden voor *nieuwe opties* voor theater, dans, muziektheater (opera), beeldend theater, performance, video en andere disciplines waar die raakvlakken hebben met de podiumkunsten in het algemeen;
2. aandacht besteden aan zowel de binnen- als buitenlandse productie, maar legt wel een hoofddaccent op het kritisch begeleiden van de *nieuwe opties in de Vlaamse productie en het dagelijkse theatergebeuren, getoetst aan de noodzakelijke nieuwe opties*;
3. *nieuwe standpunten omtrent het overheidsbeleid inzake podiumkunsten* polariseren en formuleren;
4. in het kader van het tijdschrift een dossier uitbrengen over onderwerpen die op een of andere manier actueel zijn *of dat - bijvoorbeeld door toedoen van een dergelijk dossier - kunnen worden*;
5. ongepubliceerde scenario's of theaterteksten opnemen, voor zover die beantwoorden aan de opties onder 1 en 2.¹⁹

Uit de opties van Wambacq en De Greef blijkt duidelijk dat het tijdschrift een

(zelf)legitimerende functie zou krijgen. *Etcetera* moest hoofdzakelijk handelen over de producten die door de kunstencentra gedistribueerd werden. Jonge theatermakers en hedendaagse choreografen vormden duidelijk het referentiekader waartegen de andere podiumkunsten konden worden afgezet ("het dagelijkse theatergebeuren, getoetst aan de nieuwe opties"). Zo kon men nieuwe 'standaarden' introduceren:

Critical writing is especially influential when it explains clearly what the previous standard was, and how the new work now shows that that standard was too constricted and that there are in fact other things to enjoy.²⁰

Op de tweede plaats moest het tijdschrift zorgen voor polemiek omtrent het overheidsbeleid (doelstelling 3). Het is duidelijk dat het discursieve product ook op dit niveau het nieuwe distributiesysteem moest ondersteunen. Daarenboven is het opvallend dat de stichters van *Etcetera* er zich wel degelijk van bewust waren dat discursieve productie mee de situatie (van de podiumkunsten) definieert. Uit doelstelling vier blijkt duidelijk dat het tijdschrift mee de theateractualiteit (lees ook: theaterrealiteit) zou construeren. Tenslotte moest het tijdschrift deel gaan uitmaken van een façadebouw voor het nieuwe distributiesysteem en zijn artistieke producten. Omdat het artistieke altijd iets met openbaarheid heeft te maken namelijk met de naam en faam van kunstenaars, wordt er erg veel belang gehecht aan de façade in de kunstwereld. Het distributiesysteem steunt voor een groot deel op die façade (de faam van de kunstenaar). Maar anderzijds bouwt het distributiesysteem die faam juist op via de betekenisconsolidatie van de artiest. We kunnen dus spreken van een dialectische verhouding tussen dit systeem en de faam van de kunstenaar.

(...) voor een auteur, een criticus, een kunsthandelaar, een uitgever of een theaterdirecteur is er maar één legitieme manier om kapitaal te verwerven, namelijk door een naam op te bouwen, een naam die bekend en erkend wordt. Een dergelijke naam vormt een kapitaal van consecratie dat op zijn beurt in staat is om objecten en personen te consacrer en een bepaalde waarde te geven, waarna het zich vervolgens meester kan maken van de winst die deze operatie oplevert.²¹

Laten we ten slotte kijken welke taal het tijdschrift ontwikkelde en hoe het zich daarbij verhoudt ten aanzien van het alternatieve distributiesysteem.

Technische, esthetische en verborgen taal.

In *Strukturwandel der Öffentlichkeit*²² richtte Jürgen Habermas de aandacht op de ontwikkeling van de publieke ruimte in het vroegmoderne Europa. De socioloog omschrijft hierin o.m. hoe media zoals kranten en tijdschriften zich ontwikkelden als

onderdeel van het publieke debat. In het verlengde van discussies in de vele Tischgesellschaften, Sprachgesellschaften, coffee shops en salons ontplooidde zich in de loop van de achttiende en negentiende eeuw een geschreven kritiek. Zo kende men in Engeland de *Moral Weeklies* waarin *kunstkritieken* deel gingen uitmaken van het culturele debat. Het periodical essay werd hier geboren. Het ligt echter niet in het bestek van dit artikel om deze historische ontwikkeling na te vertellen. Wel geeft Habermas enkele aspecten aan met betrekking tot de moderne kritiek die nog steeds relevant zijn.

Zo wijst de Duitse socioloog in de eerste plaats op de samenhang tussen de ontwikkeling van een vrije markt voor culturele goederen en de kunstkritiek. De commercialisering van cultuurproducten als boeken en schilderijen vroeg namelijk om een kritische begeleiding in een publiek debat. Op die manier kon de kunstconsument een 'goede' keuze maken. Het schrijven over kunst wordt uiteindelijk zelf het object van de vrije markt. Commercialisering van de media gaat, volgens Habermas, echter hand in hand met de uitholling van het debat. Interessant hierbij is dat hij terloops wijst op de polarisatie binnen de publieke opinie. De essayistiek gaat zich steeds meer specialiseren, maar zich daardoor ook afsluiten van een breder publiek. Het laatste zou zich dan tevredenstellen met een minder diepgravende krantenkritiek. Indien we Habermas' historische link tussen salons en kritiek doortrekken, mogen we concluderen dat de dagbladkritiek steeds meer losweekt van een dragende (beperkte) *Gemeinschaft*.

Bij de essayistiek is dit veel minder het geval. Wanneer we b.v. de kruisverbindingen binnen een tijdschrift als *Etcetera* bekijken, kunnen we vaststellen dat deze berust op een vrij overzichtelijk sociaal netwerk. De kritiek dat *Etcetera* enkel maar voor *Etcetera* schrijft is daar niet vreemd aan. Auteurs becommentariëren in het blad bijvoorbeeld het werk van medeauteurs. (B.v. een recensie in *Etcetera*, 12 (1994), nr. 46 van Pieter T'Jonck over het boek *Het dansende lichaam* onder redactie van Johan Reyniers, die in hetzelfde tijdschrift gedichten van Stefan Hertmans recenseert.) Het tijdschrift handelt daarenboven over een vrij kleine Vlaamse sector waarbinnen bij wijze van spreken iedereen iedereen kent. Gesprekken na voorstellingen en cafédiscussies vinden dan ook geregeld een beargumenteerd verlengde in het blad. Dit maakt de schrijftuur vaak esoterisch of enkel-voor-ingewijden.

Etcetera speelt dan ook jarenlang een publieke rol *voor, van, in* en *over* de sector. Dé sector moeten we echter nuanceren wanneer we nagaan welke kunstenaars en kunstencentra worden geselecteerd. Het tijdschrift heeft het namelijk over een specifiek veldsegment. De verbondenheid met het alternatieve distributiesysteem is hier niet vreemd aan. Het hermetisch karakter van het tijdschrift hangt dus samen

met de specifieke en vrij kleine sociale categorie waar haar discours op rust. Vooral in de jaren tachtig en het begin van de jaren negentig lijkt het verhaal van *Etcetera* uit te gaan van een *selectieve spreekgemeenschap*. Relatief gelijkgezinden met een zelfde doel voor ogen hanteren dezelfde codes en een gelijkaardig normatief kader om naar kunst te kijken. Daarenboven is – zeker in de beginjaren – de taal over voorstellingen en vooral over het beleid vrij technisch. Decreten en decreet-ontwerpen worden b.v. tot in de puntjes uiteengezet en ontleed. Een verklaring voor deze technisering van de taal kunnen we vinden bij de controverse waarin het blad zich in de jaren tachtig mengt. *Etcetera* gaat namelijk zowel binnen het artistieke veld als tegenover de overheid de hedendaagse dans en het jonge theater binnen het nieuwe distributiesysteem verdedigen. Dit dispuut staat op z'n scherpst in de periode voor de stemming van het podiumkunstendecreet van 1993. Een Latouriaanse logica leert ons nu dat wanneer de controversen oplaaien, de literatuur technisch wordt:

Met teksten, dossiers, documenten en artikelen beginnen mensen anderen te dwingen een mening te veranderen in een feit. Als de discussie voortgaat worden de opposanten in een mondelinge discussie de lezers van technische teksten en rapporten. Hoe meer ze van mening verschillen, des te wetenschappelijker en technischer wordt de literatuur die ze lezen. (...)

Als je daaraan toe bent gekomen, betekent het nog niet dat je de retorica inruilt voor het rustiger domein van de zuivere rede. Het betekent dat de retorica zo verhit is of nog zo actief is dat er veel meer versterkingen bij moeten worden gehaald om de discussie gaande te houden.²³

Versterkingen worden er in *Etcetera* inderdaad bijgehaald. Zo worden bijvoorbeeld verslagen van de Raad van Advies voor Teksttheater en tabellen met subsidiecijfers integraal overgenomen en ingezet in de discussie. Deze technische literatuur maakt van het blad dan ook een echt vaktijdschrift.

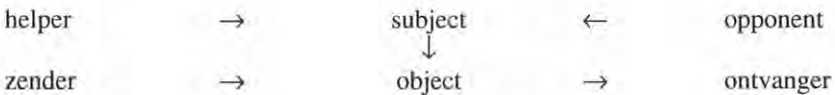
Habermas wijst nog op een ander aspect dat interessant is voor onze analyse. Hij geeft namelijk aan dat publieke ruimte en discursieve productie onvoorwaardelijk met elkaar verbonden zijn. 'Private' gedachten worden via deze productie in de openbaarheid geslingerd. Als we op deze gedachte de theorie van Goffman enten, kunnen we stellen dat er zich tussen de private en publieke ruimte een overgangszone bevindt waarin persoonlijke ideeën worden uitgezuiverd. Wat kan, mag en moet gezegd worden, wordt – liefst weloverwogen – gefilterd. We hebben hier dus weer te maken met een façadegebeuren (cf. supra). Zoals er binnen het distributiesysteem een discourszuivering plaatsvindt tussen de coulissen en de façade van een organisatie; zo werkt hier ook een *ideeënzuiivering* tussen de private gedachte en de geopenbaarde mening. We kunnen b.v. vaststellen dat de kunst- of dansgeschiedenis

die in *Etcetera* verhaald wordt hoofdzakelijk een *geësthetiseerde geschiedenis* is. De uitspraken over kunstenaars en kunstwerken beperken zich namelijk tot het artistieke niveau. De mindere kwaliteit van een voorstelling wordt b.v. zelden gerelateerd aan een tekort aan financiële middelen. Dit argument wordt zelfs geregeld expliciet afgewezen. Ook persoonlijke relaties of 'private' aangelegenheden die een effect kunnen hebben op het artistiek product worden systematisch genegeerd. Deze 'blinde vlek' valt des te meer op omdat in de jaren tachtig met betrekking tot kunstproducties een discours wordt opgevoerd dat draait rond 'persoonlijkheid', 'authenticiteit', 'noodzakelijkheid', 'eerlijkheid' en 'echtheid' van de artistieke expressie. Verder wordt het internationale succes van kunstenaars onvoorwaardelijk gekoppeld aan de *intrinsieke artistieke kwaliteit* van hun werk. Marktmechanismen zoals symbolische speculatie of kartelvorming komen niet in beeld. Evenmin de rol van de zakelijk leider of de beheerraad. Het meest verborgen blijft echter de positie van de essayist zelf. Werkt hij of zij b.v. als dramaturg of programmator bij een organisatie of gezelschap? Maakt de auteur deel uit van een of andere beheerraad of raad van advies? De analyse van *Etcetera* maakt ons dus bewust van een *verborgen geschiedenis* waar het tijdschrift systematisch overheen glijdt.

Tenslotte wijst Habermas nog op een derde aspect in verband met kunstcritiek. Een zaak die even relevant is voor *Etcetera* als voor de kritiek in het algemeen. De socioloog tekent namelijk de ambivalente positie van de criticus als *sprekbuis van het publiek ten opzicht van de kunstenaar* en als *onderwijzer van het kunstwerk ten opzicht van het publiek toe*. Deze enigszins klassieke opvatting over de criticus verheldert zijn plaats als *intermediair*. Het is nu juist aan deze geponeerde schakelfunctie van 'representant' van de kunstenaar én het publiek dat de criticus zijn macht ontleent. Via discursieve productie definieert, officialiseert en fixeert de auteur namelijk het gecommuniceerde tussen kunstenaar en toeschouwer. In deze klassieke definitie van de criticus die steunt op een dubbele representatielogica, kijkt Habermas echter over een derde element, namelijk dat de criticus ook altijd zichzelf representeert. Zo komen we bij de Bourdieusiaanse logica van het *dubbelspel*: terwijl de criticus zich opwerpt als de 'neutrale' intermediair tussen kunstenaar en publiek, schuift hij zijn eigenbelang onder tafel. De kunstcriticus – en de ene al wat meer dan de andere – is ook altijd bezig met zichzelf te positioneren. Dit Machiavellistisch inzicht wordt weer maar eens duidelijk wanneer we de carrière reconstrueren van *Etcetera*-auteurs. Verschillende schrijvers gebruiken het tijdschrift als opstap of trampoline om een positie te verwerven binnen de theater- of danssector. Voortdurend schrijven *over* een gezelschap of kunstencentrum loopt met andere woorden geregeld parallel met het zichzelf schrijven *naar* een gezelschap of kunstencentrum.

Het narratief grondschema van *Etcetera*

Om het verhaal dat discursieve producten als *Etcetera* opvoerden tussen 1983 en 1995 beter te begrijpen, kunnen we tenslotte gebruik maken van het actantieel model van A. J. Greimas. Het schema laat duidelijk zien welke functie het tijdschrift vervuld heeft in die periode ten aanzien van de hedendaagse choreograaf en theatermaker. Greimas²⁴ stelt namelijk dat in haast elk verhaal – of het nu gaat om een sprookje of het marxisme – een narratieve grondstructuur aanwezig is waarbij een subject (de hoofdrolspeler) iets wil, namelijk een object. Bijvoorbeeld de prins die verlangt naar een prinses in een sprookje. Het subject kan daarbij een beroep doen op een helper, die hem ondersteunt in zijn verlangen naar het object. Het subject heeft echter ook altijd een tegenstander of een drempel te trotseren, die het object moeilijk bereikbaar maakt. Het subject maakt dan weer gebruik van een boodschap of een ideaal van een zender die het verlangen naar het object verklaart, maar ook legitimeert tegen de opponent of tegenstander in. Tenslotte bevat Greimas' model nog een ontvanger die deze boodschap absorbeert en probeert ernaar te handelen. Schematisch ziet dit er als volgt uit:



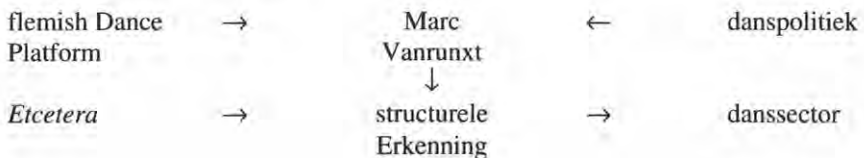
Wanneer we dit grondschema nu toepassen op het verhaal van de hedendaagse dans en het jonge theater in Vlaanderen, komen we tot de volgende structuur. Het subject kunnen we vertalen als de hedendaagse choreograaf en theatermaker die verlangt naar een object, bijvoorbeeld kwaliteit brengen, professionaliseren en zo voort. Hij of zij wordt hierbij geholpen door het alternatieve distributiesysteem dat in het begin van de jaren tachtig ontstond. Kunstcentra en dansorganisaties gingen namelijk de jonge choreograaf helpen in de professionalisering (cf. supra). De boodschap van 'professionalisering', 'autonomie', 'kwaliteit' werd in grote mate gedragen door discursieve producten, waaronder *Etcetera*. De grote 'vijand' in het verhaal zijn dan weer de overheid, de klassieke stadstheaters en het KBvV. De ontvanger van de boodschap is de podiumkunstensector en alle betrokkenen in het artistiek productieveld.



Het narratieve grondschema tekent zich voor *Etcetera* het scherpst af in de jaren tachtig en het begin van de jaren negentig. Na het podiumkunstendecreet van 1993 begint het echter te eroderen. De oppositie tegenover het beleid wordt dan niet zo scherp meer gevoerd. Dit kunnen we o.m. verklaren omdat het tijdschrift in zekere zin zijn slag thuishaalde met de nieuwe regulering. De jarenlange discursieve strijd die het blad voerde voor jonge theatermakers en hedendaagse choreografen werd met het nieuwe decreet gevalideerd. De *inhoudelijke drive* om over beleid te schrijven verdwijnt dan ook. Het grootste deel van de kunstenaars waar *Etcetera* 'voor stond' kreeg namelijk een officiële plaats toegewezen binnen het vernieuwde theater- en dansbestel. Daarenboven gaan enkele redactieleden zelf deel uitmaken van het beleid doordat ze lid worden van één van de Raden van Advies. Toch zien we inzake dans dat er vanaf 1995 terug een kritiek ontstaat op overheidsbeslissingen. Zo schreef Alex Mallems bijvoorbeeld naar aanleiding van de voorstelling *Antilichaam* (1994) van Marc Vanrunxt:

Met Antilichaam is *Vanrunxt* terug van nooit weggeweest. Wie na vijftien jaar vallen en opstaan in de marge, steeds weer afhankelijk van de jaarlijkse (al dan niet toegekende) aalmoezen projectsubsidies, een dergelijke kwaliteitsproductie neerzet *verdient het om eindelijk structureel erkend te worden*. Met Annemirl Van der Pluijm en Eric Raeves (...) biedt zich alvast een sterke gezelschapskern aan. *De danspolitiek zou zijn verantwoordelijkheid moeten nemen* om dit talent en doorzettingsvermogen te honoreren. (...) Ondertussen kunnen we alleen maar hopen dat Antilichaam zijn weg vindt naar de binnen- en buitenlandse podia. De functie en uitstraling van een promotioneel initiatief als het *Flemish Dance Platform* kan daaraan gemeten worden.²⁵

Schematisch wordt dit:



Met de boodschap van artistieke autonomie en professionalisering, heeft *Etcetera* dus jarenlang met de mantel der liefde geschreven over hedendaagse choreografen en theatermakers. Het tijdschrift hield 'zijn' artiesten de hand boven het hoofd, terwijl het inging tegen de dreiging van een uitblijvend of bevoogdend beleid. Op die manier legitimeerde *Etcetera* eveneens het bestaan van een alternatief distributiesysteem. Artiesten en 'vijanden' zijn doorheen de tijd echter getransformeerd. Greimas' grondschemata blijft daarentegen tamelijk intact. Zowel de verschuiving van artiesten als hun respectievelijke esthetiek, vroeg geregeld om een andere schrijftuur, die uiteraard parallel loopt met een *differenzierendes Qualitätsbewusstsein*²⁶. Het idioom van pakweg Anne Teresa De Keersmaeker en Marc Vanrunxt vragen om een andere lezing; maar ook *Rosas* anno 1983 tegenover *Rosas* anno 1995 eisen een verschillend beoordelingskader.

NOTEN

- ¹ Zo is o.m. de decentraliseringsgedachte binnen het cultuurbeleid een erfenis van dit denkkader. De idee stond echter haaks op het hedendaagse dansmilieu dat zich hoofdzakelijk concentreerde in steden als Brussel en Antwerpen. Een hoge concentratie aan kunstenaars vormt nu eenmaal de broedplaats voor artistieke innovatie.
- ² Vanaf het midden van de jaren negentig begon deze strijd echter te tanen (cf. infra).
- ³ Dit 'vernieuwingsdiscours' werd binnen de theaterkritiek positief geladen. Vernieuwing liep vaak parallel met artistieke kwaliteit. Zie hiervoor: P. Gielen, *Theatercritici op het podium. Een analyse van de criticus in het Vlaamse theaterveld a.h.v. het theoretisch kader van P. Bourdieu*, 1994 (eindverhandeling K.U.Leuven).
- ⁴ Cf. B. Latour, *Wij zijn nooit modern geweest. Pleidooi voor symmetrische antropologie*, Amsterdam: Van Gennep, 1994.
- ⁵ Cf. P. Virilio, *Het horizon-negatief*, Amsterdam: Uitgeverij Duizend & één, 1989.
- ⁶ D. Bauwens, *Huizen van kommer en kunst. De groei en werking van de kunstencentra*, Brussel: Vlaams Theater Instituut, 1992, p. 19.
- ⁷ T. Van Rompay, "Nieuw theaterlandschap. Frisse wind waait aan uit stoffige zaaltjes. De grote zorgen van het 'kleine circuit'", *Etcetera*, 1 (1983), nr. 2.
- ⁸ M. Uytterhoeven, *Back in Town, After the Country*, Onderzoek in opdracht van de Bond van Vormings- en Ontwikkelingsorganisaties, 1985.
- ⁹ D. Bauwens, op. cit.
- ¹⁰ H.S. Becker, *Art Worlds*, University of California Press, 1982.
- ¹¹ Cf. M. Foucault, *De orde van het spreken*, Amsterdam: Boom Meppel, 1976.
- ¹² Deze selecties of beslissingen, aldus N. Luhmann (*Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp, 1995) thematiseren hun eigen contingentie: "Im Unterschied zu einfachen Handlungen thematisieren Entscheidungen demnach ihre eigene Kontingenz und haben ihre Einheit darin, dass sie sich trotzdem zu eindeutiger Form bestimmen. Was als Einheit einer Entscheidung fungiert, ist mithin die gerichtete Relation zwischen Alternativen. Die Identität eines Entscheidungsaktes profiliert sich deshalb nicht nur in

- der gewählten Alternative, sondern auch gegen den Horizont anderer Möglichkeiten, vor denen sie bevorzugt worden ist" (p. 388).
- ¹³ G. Sels, "Organisatie, wat zijn dat? Een Luhmanniaanse kijk", *Tijdschrift voor Sociologie*, 17(1996), nr. 2, pp. 305-324.
- ¹⁴ Cf. B. Latour, *Wetenschap in Actie. Wetenschappers en technici in de maatschappij*, Amsterdam: Ooievaar Pockethouse, 1995.
- ¹⁵ Af en toe sluipen er wel cijfergegevens binnen in het gebied van de façade, zoals Hugo De Greef het belang van internationale coproducenten aangaf om de minimale input van de overheid aan te tonen in het programmaboek van 1989-90. Het gaat hier echter om een uitzondering die de regel bevestigt.
- ¹⁶ G. Opsomer, "Geschiedenis en theater: de speler en de chroniqueur", *Etcetera*, 15(1997), nr. 60, pp. 3-9.
- ¹⁷ Cf. Erving Goffman, *De dramaturgie van het dagelijkse leven: schijn en werkelijkheid in sociale interactie*, Utrecht: Bijleveld, 1982.
- ¹⁸ Bron: D. Bauwens, op. cit.
- ¹⁹ De Greef en Wambacq, beleidstekst Etcetera, 1982.
- ²⁰ H.S. Becker, *Art Worlds*, p. 115.
- ²¹ Cf. P. Bourdieu, Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip, Amsterdam, Van Gennep, 1989.
- ²² Cf. J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 1962 (doctoraatsthesis).
- ²³ B. Latour, *Wetenschap in Actie*, pp. 44-45.
- ²⁴ A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, 1966.
- ²⁵ *Etcetera*, 13(1995), nr. 49, p. 32.
- ²⁶ N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, p. 134.

AANVULLENDE BIBLIOGRAFIE

- H.S. Becker, *Symbolic Interaction and Cultural Studies*, The University of Chicago Press, 1990.
- P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Génése et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil, 1997.
- P. Bourdieu, *Argumenten voor een reflexieve maatschappijwetenschap*, Amsterdam, 1992.
- De Vuyst, "Een lege plek om te blijven. Politici, wat is er van de kunstencentra?", *Etcetera*, 8(1990), nr. 31, pp. 2-4.
- M. Foucault, *De woorden en Dingen. Een archeologie van de menswetenschappen*, Bilt-hoven, 1973.
- P. Gielen, "Autonome theaterkritiek?", *Tijdschrift voor Sociologie*, 16(1995), nr. 3, pp. 277-294.
- Erving Goffman, *Strategic Interaction*, Oxford: Basil Blackwell, 1970.
- R. Laermans, "Bourdieu voor beginners", *Heibel*, 18 (1984), nr. 3.
- R. Laermans, "Het relatieve gelijk van Pierre Bourdieu. De legitimiteit van kunst en cultuur binnen de postmoderniteit", *Boekmancahier*, 8 (1991), nr. 2, pp. 153-163.
- R. Laermans, "Complexiteit als opgave: Bourdieus veldanalyse in systeemtheoretisch

- perspectief", Boekmancahier, 8 (1996), nr. 30, pp. 435-48.
- R. Laermans, "Theorie als passie: achtergronden en basisnoties van Luhmanns systeemtheorie", *Tijdschrift voor Sociologie*, 17(1996), nr. 2, pp. 117-162.
- C.J. Lammers, *Organisaties vergelijkenderwijs*, Utrecht: Aula, 1983.
- N. Luhmann, *Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt: Suhrkamp, 1984.
- N. Luhmann, *Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993.
- R. Moulin, *L'Artiste, Institution et le Marché*, Paris: Flammarion, 1992.
- M. Van Kerkhoven, "Geld, Kunst en Beleid en Vlaanderen", *Etcetera*, 4 (1986), nr. 14, pp. 2-3.
- M. Van Kerkhoven, "Aan de onverschilligheid voorbij", *Theaterschrift* 1, 1992, pp. 9-33.
- A.G. Zijderveld, *De paradoxen van de vernieuwing: het nieuwe als macht, mythe en cliché*, Nijmegen: Markant, 1985.