

DANSEN OP HET SLAPPE KOORD

EEN STUDIE NAAR GRENSOVERSCHRIJDEND GEDRAG IN DE
PROFESSIONELE DANSSECTOR

Wetenschappelijke verhandeling

Aantal woorden: 24.574

Matilde Willemyns

Stamnummer: 01704631

Promotor: Dr. Mart Willekens

Co-Promotor: Dr. Annelies Van Assche

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de richting Sociologie

Academiejaar: 2020-2021



Inzagerecht in de masterproef (*)

Ondergetekende,

Matilde Willemyns

geeft hierbij toelating / geen toelating (**) aan derden , niet- behorend tot de
examencommissie, om zijn / haar (**) proefschrift in te zien.

Datum en handtekening

11 / 08 / 2021



Deze toelating geeft aan derden tevens het recht om delen uit de scriptie/masterproef te
reproduceren of te citeren, uiteraard mits correcte bronvermelding.

(*) Deze ondertekende toelating wordt in zoveel exemplaren opgemaakt als het aantal exemplaren van de
scriptie/masterproef die moet worden ingediend.

Het blad moet ingebonden worden samen met de scriptie onmiddellijk na de kaff.

(**) schrappen wat niet past.

Abstract

De wantoestanden rond seksueel grensoverschrijdend gedrag in de cultuursector die de afgelopen jaren aan het licht kwamen, hebben de kwetsbare toestand van de cultuursector in de schijnwerpers geplaatst. Er is echter weinig onderzoek naar de professionele danssector in het bijzonder te vinden, hoewel er kan verondersteld worden uit vorig onderzoek dat deze sector uitzonderlijk kwetsbaar is. Het is bijgevolg nodig de specifieke dynamieken die grensoverschrijdend gedrag in de professionele danssector mogelijk maken, bloot te leggen. Zo wordt er vertrokken vanuit de centrale onderzoeksvraag: hoe stellen vrouwelijke dansers, in zowel de hedendaagse als klassieke professionele danssector, hun grenzen op vanuit deze complexe interactiestructuur in de danswereld? Inzicht in concepten zoals de machtsrelatie tussen danser en choreograaf, de lichamelijke en intimiteit, de gegenderde structuur, de werkonzekerheid en competitie en de informele cultuur inherent aan de danswereld staan hierbij centraal. Aan de hand van semigestructureerde diepte-interviews met jonge vrouwelijke professionele Belgische dansers wordt de betekenisgeving vanuit de leefwereld van de danser zelf onderzocht. Hierbij moet opgemerkt worden dat deze online plaatsvonden omwille van de COVID19-pandemie. Aan de hand van een combinatie van thematische analyse en een *grounded theory* identificeert dit onderzoek drie grote dynamieken die de danssector bijzonder kwetsbaar maken. Met het lichaam als ultieme instrument van de danser, blijkt het onmogelijk om grensoverschrijdend gedrag duidelijk af te bakenen waardoor er een grijze zone ontstaat. Ten tweede wordt de danssector gekenmerkt door een historisch diepgewortelde cultuur van toewijding en volgzzaamheid. Ten derde maakt de werkonzekerheid de danser afhankelijk van de werkgever. Dit geheel leidt tot een zwijg- en tolerantiecultuur waarin machtsmisbruik in de vorm van seksueel grensoverschrijdend gedrag verwaarloosd en dus voortgezet wordt. Hoewel de respondenten een aantal criteria voor ogen hebben om hun eigen grenzen af te bakenen, wordt de toepassing in de praktijk hierdoor verhinderd en seksueel grensoverschrijdend gedrag genormaliseerd.

Inhoudsopgave

1. Inleiding	6
2. Theoretisch kader	8
2.1 De historische achtergrond.....	8
2.2 Het sociologische veld van de danser	9
2.2.1 De machtspositie van de choreograaf	9
2.2.2 De institutionele habitus.....	10
2.2.3 'The male gaze'	11
2.2.4 Erotisch kapitaal.....	12
2.3 Grensoverschrijdend gedrag.....	13
2.3.1 Grensoverschrijdend gedrag in de cultuur- en danssector	14
2.3.1.1 De werkonzekerheid en competitie	14
2.3.1.2 De gegenderde machtsstructuur	15
2.3.1.3 De informele netwerken.....	16
2.3.1.4 De industriecultuur	17
2.4 Copingstrategieën	19
2.5 De danssector als risicogroep	20
3. Methodologie.....	21
3.1 Dataverzameling	21
3.1.1 Uitdagingen.....	23
3.2 Data-analyse.....	24
4. Resultaten	26
4.1 Intrinsieke motivatie	27
4.2 De onvermijdelijke grijze zone.....	28
4.2.1 Lichamelijkheid	28
4.2.2 Intimiteit en informele sfeer.....	30
4.2.3 Choreografische keuzes	34
4.3 De hiërarchie inherent aan danscreatie	36
4.3.1 De machtsverhouding tussen danser en choreograaf.....	36
4.3.2 De 'uitverkorene'-identiteit	38
4.3.3 De rol van de opleiding	41
4.4 De precariteit van een danscarrière	43
4.4.1 Overaanbod van vrouwelijke dansers	43
4.4.2 Subjectiviteit van het selectieproces	44
4.4.2.1 Sociaal kapitaal	44
4.4.2.2 Erotisch kapitaal.....	48
4.4.3 Milieu voor machtsmisbruik	49
5. Conclusie.....	53

6. Dankwoord	57
7. Bibliografie.....	58
7. Bijlagen.....	64
Bijlage 1: Het toegangsbericht.....	64
Bijlage 2: De informed consent.....	65
Bijlage 3: De vraag- en topiclijst	66
Bijlage 4: Codeboom.....	70

1. Inleiding

Onder leiding van de #MeToo-beweging in 2017 werden de wantoestanden omtrent grensoverschrijdend gedrag in de cultuursector grondig in de schijnwerpers geplaatst. Aandacht voor de professionele danssector ontbrak echter, hoewel er kan verondersteld worden dat deze in het bijzonder zeer kwetsbaar is voor seksueel grensoverschrijdend gedrag. Dansen wijkt namelijk aanzienlijk af van een normale job. Ghekiere verwoordt het in haar toonaangevend artikel op Rekto:Verso als volgt: “Ons beroep valt zowat samen met ons lichaam, een domein dat in de meeste beroepen doorgaat voor privé. Die troebele overgang tussen het private en het professionele vormt een verwarrend, problematisch en cruciaal spanningsveld in ons beroep” (10 november 2017, para. 9). De carrière van de danser stoelt vervolgens op de terbeschikkingstelling van het lichaam voor een “extern artistiek auteurschap” (Ghekiere, 10 november 2017, para. 9). Wanneer hier vanuit een machtspositie misbruik wordt van gemaakt, wordt dit vaak door de vingers gezien omdat het als deel van de kunst beschouwd wordt (Ghekiere, 10 november 2017). Voor jonge vrouwelijke dansers is de valkuil des te groter. De grens tussen privaat en professioneel wordt in het begin van de loopbaan het meest op de proef gesteld en zich verzetten tegen het grensoverschrijdend gedrag kan de kans op een carrière aanzienlijk verkleinen (Ghekiere, 10 november 2017; Pickard, 2012; Wingenroth, 21 mei 2018). De huidige oplossingen voor het tegengaan van grensoverschrijdend gedrag houden echter geen rekening met de unieke dynamieken in de professionele danssector (Wingenroth, 21 mei 2018). Het standaardbeleid is namelijk “in strijd met het vermogen van dansers om te communiceren via hun lichaam” (Wingenroth, 21 mei 2018, “We Can Do Better”, para. 1). Om een beter beleid ter bescherming van beginnende professionele dansers te kunnen voorleggen, is het nodig deze specifieke dynamieken die seksueel grensoverschrijdend gedrag in de professionele danssector mogelijk maken, bloot te leggen.

De academische belangstelling voor dit thema is sinds enkele jaren gegroeid en heeft reeds zijn toegang gevonden tot de cultuursector. Het onderzoek van Willekens, Siongers en Lievens (2018) over seksueel grensoverschrijdend gedrag in de Vlaamse cultuursector naar aanleiding van de #MeToo-beweging vormt hierbij een goed vertrekpunt. Uit deze studie bleek al snel dat de danssector effectief tot de meest kwetsbare sectoren behoort, vermits de helft van de mannen en vrouwen die werkzaam zijn in deze sector al aangaf slachtoffer geweest te zijn van dit gedrag. Een voorbeeld is de aanklacht van Jan Fabre in 2018, aan de hand van een open brief getuigden 20 (ex-)werknemers en stagiairs van dansgezelschap Troubleyn over het grensoverschrijdend gedrag van de kunstenaar (Van Mullem, 13 september 2018). Toch is er nog geen verder wetenschappelijk onderzoek gedaan naar de danssector in het bijzonder. Bijgevolg streeft dit onderzoek ernaar om meer inzicht te verwerven in de indicatoren en gevolgen van deze specifieke kwetsbaarheid binnen de professionele danssector. Daarom zal er vanuit verschillende wetenschappelijke hoeken worden toegewerkt naar een theoretisch kader van waaruit grensoverschrijdend gedrag in de professionele danssector sociologisch kan onderzocht worden. Om te beginnen vormt literatuur rond de indicatoren en gevolgen van grensoverschrijdend gedrag uit de psychologie en sociologie de basis.

Vervolgens zijn concepten als lichamelijkheid, machtsrelaties, erotisch kapitaal en gender, die het fenomeen van grensoverschrijdend gedrag omkaderen, essentieel om een sociologisch begrip te krijgen van de problematiek. Deze concepten zijn op hun beurt ingebed in de geschiedenis van de danssector doorheen de eeuwen. Wat betreft de danssector in het bijzonder wordt er tot slot vooral theaterwetenschappelijk onderzoek gebruikt om inzicht te verwerven in de genderde structuur van dansproductie.

Om de oorsprong van het probleem bloot te leggen, zal er dieper ingegaan worden op het perspectief van de danser die zich midden in het complexe veld van machtsrelaties bevindt. Daarbij wordt er vertrokken vanuit de centrale onderzoeksvraag: hoe stellen vrouwelijke dansers, in zowel de hedendaagse als klassieke professionele danssector, hun grenzen op vanuit deze complexe interactiestructuur in de danswereld? Hoewel onderzoek naar grensoverschrijdend gedrag tegenover mannelijke dansers minstens even noodzakelijk is, zijn de contextuele verschillen met hun vrouwelijke collega's te groot. Bijgevolg focust dit onderzoek zich enkel op grensoverschrijdend gedrag tegenover vrouwelijke dansers. Bovendien wordt er met grensoverschrijdend gedrag in dit onderzoek, zoals wellicht al duidelijk was, steeds gewezen op de seksuele variant.

Omwille van het persoonlijke en delicate onderwerp wordt er in dit onderzoek gekozen voor een kwalitatieve benadering. Aan de hand van semigestructureerde diepte-interviews wordt de betekenisgeving onderzocht vanuit de leefwereld van de danser zelf (Mortelmans, 2018). Dit laat toe de nuances van deze betekenisgeving zo volledig mogelijk te vatten. Bovendien werd de interviewlijst opgesteld op basis van het theoretisch kader zodat de meest relevante concepten bevestigd konden worden. Op die manier wordt er getracht om zoveel mogelijk inzicht in de complexe realiteit van de professionele danswereld te verwerven. Een combinatie van thematische analyse en een *grounded theory* analyse maakt het vervolgens mogelijk om met een deductieve insteek tot een diepgaande en gelaagde interpretatie van de verzamelde data te komen (Braun & Clarke, 2012; Floersch, Longhofer, Kranke & Townsend, 2010).

De structuur van dit onderzoek kan tot slot teruggebracht worden tot vier grote onderdelen. Om vat te krijgen op de dynamieken die grensoverschrijdend gedrag mogelijk maken, zal er allereerst een overzicht gegeven worden van de literatuur die grensoverschrijdend gedrag in de professionele danssector omkadert. Dit theoretisch kader kan onderverdeeld worden in vier thema's waarin de kwetsbaarheden van de professionele danssector worden besproken. Ter afsluiting van het theoretisch kader wordt er geconcludeerd waarom jonge vrouwelijke professionele dansers precies tot de risicogroep behoren, waarbij de onderzoeksvraag en deelvragen nog eens op een rijtje worden gezet. Vervolgens worden in de methodologie de dataverzameling- en data-analysemethoden weergegeven, met aandacht voor de unieke uitdagingen die komen kijken bij dit onderzoek. Nadien volgt er een uitgebreide bespreking van de resultaten, die eveneens meteen worden geïnterpreteerd en getoetst aan de literatuur. Om te concluderen wordt er een overzicht gegeven van de

resultaten en de onderzoeksvraag beantwoord. Deze conclusie wordt tot slot afgesloten met een kritische reflectie en aantal aanbevelingen tot verder onderzoek.

2. Theoretisch kader

2.1 De historische achtergrond

Om de huidige danscultuur en haar impact op de prevalentie van grensoverschrijdend gedrag te kunnen kaderen, wordt er gestart met een klein overzicht van de dansgeschiedenis. Vanaf het begin werd ballet gezien als een rijkelijk spektakel om mannelijke verlangens te vervullen (Tsitsou, 2012). In de rol van bovennatuurlijk vrouwelijke figuren, vormden zij het ideale object van begeerte, romantische balletstukken als ‘*La Sylphide*’, ‘*Giselle*’ en ‘*Swan Lake*’ uit de negentiende eeuw zijn hiervan een voorbeeld. Ballerina’s vertolkten seksuele fantasieën ter afleiding van de moeilijke maatschappelijke veranderingen die de industrialisatie met zich meebracht (Mackrell, 1997). Lust en verlangen werden “gekanaliseerd via een spirituele weergave van sensualiteit en/of seksualiteit” (Tsitsou, 2012, p.66 [eigen vertaling]). Hieruit groeide gemakkelijk een milieu voor prostitutie. Aan de Opéra van Parijs was er sprake van ‘*les petit-rats*’, jonge meisjes die ervan droomden een plaats te krijgen in het *corps de ballet* zodat ze konden klimmen op de sociale ladder. Omdat ze onderbetaald werden in deze laagste rang binnen het ballet, deden ze echter beroep op de seksuele connotaties die ze hadden meegekregen vanuit hun opleiding als ballerina. Zo verdienden ze wat extra geld aan aristocraten die hun seksuele verlangens bevredigd wilden zien.

De geschiedenis van de hedendaagse dansstijl, ontstaan in het begin van de twintigste eeuw, brengt vanuit een andere hoek inzicht in grensoverschrijdend gedrag. Hedendaagse dans was een reactie op de ontbrekende sociale en politieke vrijheid in ballet, wat zich zowel politiek als esthetisch uitte (Tsitsou, 2012). De hedendaagse danssector drukte zijn onafhankelijkheid uit in lichamelijke vrijheid en impliceerde hiermee onderhandelingen over seksualiteit, geslacht en seksuele expressie. Het lichaam werd een object om mee te experimenteren, wat ook impliceerde dat lichamelijke vrijheid een grotere troef werd. Van de dansers wordt verwacht dat ze hun lichamen ten dienste stellen van de kunst. Dit geldt in het bijzonder voor de Belgische hedendaagse danssector. Met de opkomst van de avant-garde dansstroming (Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre en Marc Vanrunxt) ontstond er in Vlaanderen een compleet nieuwe artistieke scène (Gielen & Laermans, 2000). Deze ontwikkeling van de hedendaagse dans verliep gescheiden van de officieel gesubsidieerde klassieke balletinstellingen en zette zich hier uitdrukkelijk tegen af. Hierbij focuste de artistieke avant-garde zich op kunstproductie als doel *an sich*, intrinsieke kwaliteit stond voorop (Gielen, 1998). Permanente artistieke innovatie werd de nieuwe methode van choreografen, vernieuwing en experiment vormden de kern van de intrinsieke artistieke kwaliteit. Omdat hedendaagse dans zich meer focust op grenzen aftasten en verleggen, wordt de grens met grensoverschrijdend gedrag echter steeds

onduidelijker en bijgevolg de danser kwetsbaarder (Gekhiere, 10 november 2017). Zowel vanuit de geschiedenis van de klassieke als de hedendaagse dans ontstaat er aldus een omgeving waarbij de grens tussen niet-grensoverschrijdend en grensoverschrijdend gedrag zeer fijn is.

2.2 Het sociologische veld van de danser

2.2.1 De machtspositie van de choreograaf

Dansers zijn hét middel van de choreograaf om ideeën tot leven te brengen, zij zorgen voor de symbolische kracht in zowel de klassieke als de hedendaags sector (Tsitsou, 2012). Het creatieve proces van dansen en choreograferen vormt dan ook de inzet van het veld, de aangeleerde technieken moeten kunnen geïnvesteerd worden in de visie van de choreograaf. Het lichaam is als het ware het gereedschap van de danser (Alexias & Dimitropoulou, 2011; Pickard, 2012). Wanneer dansers hun lichaam toevertrouwen aan een choreograaf ontstaat er echter automatisch een machtsverhouding, want “hoewel de meeste choreografen dansers niet als vlees en beenderen of louter als bewegende entiteiten zien, maar als persoonlijkheden, is hun relatie met de eerstgenoemden inherent instrumenteel” (Tsitsou, 2012, p.290 [eigen vertaling]). Indien de choreograaf een niet menselijk beeld wil communiceren naar het publiek toe, heeft deze de macht het lichaam te ontdoen van zijn fysieke en emotionele menselijkheid (Alvarez, 2010). Dit plaatst de danser in een machteloze en dus zeer kwetsbare positie: wie weigert te voldoen aan de wens van de choreograaf wordt letterlijk en figuurlijk aan de kant geschoven. Hoewel gekenmerkt door meer informaliteit en gelijkwaardigheid, is deze machtsstructuur dus ook onvermijdelijk in kleinere compagnieën of freelanceprojecten (Tsitsou, 2012).

De voortdurende schrik voor job- of reputatieverlies onder dansers leidt vervolgens tot een milieu waarin dansers alles opgeven om hun job te kunnen behouden en te voldoen aan de verwachtingen van de choreografen (McEwen & Young, 2011). Deze volgzame houding bestendigt dan weer de machtspositie van de choreograaf zijn wens af te dwingen en geen rekening te moeten houden met de grenzen van de dansers. De grote organisatorische macht van choreografen leidt dus automatisch tot een autoritaire cultuur waaraan dansers zich conformeren zodat hun droomcarrière niet in het gedrang zou komen (Thacker & Ferris, 1991). Een bijkomstig bijzonder kenmerk van de machtsstructuur in de danswereld wordt aangetroffen in de combinatie van zowel organisatorische als individuele macht van de choreograaf (Thacker & Ferris, 1991). Choreografen genieten vaak ook individuele macht vanwege hun grote persoonlijkheid en expertise in de eigen stijl (Kleppe & Røyseng, 2016). Dit maakt het nog moeilijker voor dansers om voor zichzelf op te komen, ook niet wanneer ze voelen dat hun grenzen overschreden worden. Deze zwijgcultuur creëert een milieu waarin misbruik van de machtspositie onopgemerkt blijft en daardoor verdergezet kan worden.

2.2.2 De institutionele habitus

In het licht van de veldperspectieftheorie van Bourdieu (1993), kan de prevalentie van grensoverschrijdend gedrag verklaard worden aan de hand van de institutionele habitus. Deze theorie stelt dat het veld, de sociale arena, beschouwd moet worden als een set van historisch met elkaar verbonden posities, gebaseerd op specifieke vormen van kapitaal (Bourdieu, 1993). Het veld is onafscheidelijk van de habitus. Deze vormt dan “het resultaat van de sedimentatie van ervaringen uit het verleden, die de percepties en acties van de agenten van het heden en de toekomst vormgeeft en daarmee hun sociale praktijken vormt” (Wainwright, Williams & Turner, 2006, pp.536-537 [eigen vertaling]). Met andere woorden is deze bepaalde manier van denken en bewegen een weerspiegeling van de bestaande sociale structuren in de professionele klassieke danssector, zoals de machtsverhouding tussen danser en leerkracht of choreograaf. Toch voelt dergelijk gedrag als natuurlijk aan. Dit is te wijten aan het feit dat deze structuren geïnternaliseerd zijn en zich onbewust uiten in waarden, gedachten en handelingen van het individu (Alexias & Dimitropoulou, 2011; Pickard, 2012).

Specifiek toegepast op de danssector hebben Wainwright et al. (2006) dit benoemd als de institutionele habitus, met het lichaam als opslagplaats van diepgewortelde en duurzame disposities in een gegeven historisch-geografische ruimte. De specifieke methodes voor het aanleren werken daarom nog steeds door in de manier van lesgeven en choreograferen (Farrar-Baker & Wilmerding, 2006; Novack, 1993). Concreet manifesteert het doorgeven van deze sociale ‘regels’ zich in de dansschool of -gezelschap via de leerkracht en/of choreograaf (Pickard, 2012). Op die manier worden toewijding, opoffering, fysieke en emotionele pijn door jonge dansers algemeen aanvaard als onderdeel van het proces. De voor de cultuursector typerende uitspraak ‘*the show must go on*’, illustreert deze dynamiek uitstekend (Alexias & Dimitropoulou, 2011). Bijgevolg is het van cruciaal belang om dit kapitaal, inclusief het fysieke en emotionele lijden, te verwerven om het veld van de sector te kunnen betreden en aan de veeleisende aard van dit werk te voldoen (Pickard, 2012). De danssector kan daarom als een ‘*greedy institution*’ beschouwd worden (Aalten, 2005). De professionele danssector is zodanig ‘gulzig’ dat ze de volledige identiteit van haar leden opeist. Er wordt verwacht dat de ware danser leeft voor haar werk omdat dat dans haar roeping is. Dit wordt volgens Aalten (2005) verhuld achter de ‘uitverkorene’-mystiek. Hoewel de choreografische inhoud van de hedendaagse dans verschilt, vraagt ze wel dezelfde toewijding van haar dansers waardoor ook deze sector als een *greedy institution* kan beschouwd worden (Hesters, 2006).

Dansers ondergaan dit proces echter niet blindelings. Ze nemen de identiteit actief in onderhandeling om zichzelf te vormen op zo’n manieren dat ze voordeliger uitkomen of ‘ethischer’ aanvoelen (Aalten, 2005; Atencio & Wright, 2009; McEwen & Young, 2011; Pickard, 2012; Warnick, Wilt & McAdams, 2016). Deze zoektocht naar waardigheid en *empowerment* kan verschillende vormen aannemen. Een veelvoorkomend vorm is de belichaming van de praktijk (Atencio & Wright, 2009; Pickard, 2011). Dit houdt in dat dansers een bepaalde verwachting internaliseren en een identiteit construeren om er op die manier voordeel uit te halen.

Vooral beginnende professionele dansers zouden hier gevoelig aan zijn omdat zij nog maar net vertrouwd geraken met de gedragsnormen van de sociale wereld waarin zij zich in bevinden (Pickard, 2011). Pickard stelt het als volgt: “The evolution of an identity as a ballet dancer absorbs the young dancer in attaching positive meaning to lived experiences related to pain and suffering as the dancer learns to deny, re-frame or suppress pain and negative emotions” (2011, p.42). Dansers zijn zich dus wel degelijk bewust van de risico's en onrechtvaardigheden die ze moeten doorstaan om zich een 'ware' danser te mogen noemen (Aalten, 2007; McEwen & Young, 2011). Uit het onderzoek van Warnick, Wilt en McAdams (2016) blijkt dat deze identiteitsconstructie tevens plaatsvindt in de hedendaagse danssector.

Hoe dergelijke identiteitsreconstructies zich dan in de praktijk manifesteren, werd onder andere door Aalten (2005; 2007) en McEwen en Young (2011) grondig onderzocht. Door te pretenderen dat ze zich 'onnadenkend' conformeren aan de risicocultuur van de danswereld, kiezen dansers er bijvoorbeeld voor om zich niet te laten beïnvloeden door kritiek en pijn (McEwen en Young, 2011). Ook de actieve ontkenning van het lichamelijke bewustzijn draagt hiertoe bij (Aalten, 2007). Fysiek en emotioneel leed wordt bewust niet beschouwd als een noodkreet van het lichaam, maar als een uitdaging die moet aangegaan worden of een grens die overschreden moet worden. Dat dansers zoveel over hebben voor hun job en hun identiteit ernaar reconstrueren, betekent eveneens dat de intrinsieke motivatie zeer hoog moet zijn (McEwen en Young, 2011). Bij de normalisering van dergelijke praktijken ontstaat echter ook het gevaar dat grensoverschrijdende praktijken genormaliseerd worden.

2.2.3 'The male gaze'

Onderzoek over de '*male gaze*' is eveneens significant om meer inzicht te verwerven in de machtsdynamieken van de danssector. De *male gaze* verwijst naar de determinerende projectie van de mannelijke fantasie op de vrouw in de productie van kunst (Mulvey, 1975). Hierdoor kan het publiek niet anders dan zich te identificeren met dit mannelijke perspectief om naar de vrouw te kijken (Jáuregui, 2014). Het traditionele ballet representeert bij uitstek deze relationele dynamiek (Drummond, 2003). Traditioneel gezien is er altijd een actief mannelijk personage en een passief vrouwelijk personage (Jáuregui, 2014). De visie van de mannelijke choreograaf wordt hiermee overgebracht naar het publiek: toeschouwers worden aangespoord om de vrouw als een seksueel object te zien dat manipuleerbaar is. Het geheel van de interactiestructuur, het pointe-werk en de bewegingsstijl portretteert vrouwen als object van mannelijke verlangens en niet als de agenten van hun eigen verlangens (Daly, 1987).

De choreografische keuze om vrouwen op deze manier af te beelden, moet geplaatst worden in hun sociaal-politieke en culturele context (Banes, 2013). Ze werden gevormd door aanhoudende maatschappelijke debat over seksualiteit en vrouwelijke identiteit. De houding van mannen tegenover vrouwen en van vrouwen ten opzichte van zichzelf krijgt letterlijk lichaam op het podium. De hedendaagse dans, die gegroeid is uit al wat ballet niet was, is daarentegen grensverleggend en experimenteel (Tsitsou, 2012). Toch kan er verondersteld

worden dat ook de hedendaagse dans nog lijdt onder de *male gaze*. Hoe dit zich choreografisch vertaalt in de hedendaagse dans is wellicht verschillend van het klassieke ballet, maar zolang de meerderheid van de choreografen mannelijk is (Van Langendonck, Magnus, Bresseleers & De Graeve, 2014) zal er een vorm van *male gaze* aanwezig zijn.

2.2.4 Erotisch kapitaal

Interessant om hierbij te betrekken is het gebruik van erotisch kapitaal door de danser zelf. Wanneer de danser niet kan tegemoetkomen aan de hoge norm, kan ze aan de hand van erotisch kapitaal strategisch navigeren om de nodige ervaringen en erkenning op te doen (Atencio & Wright, 2009; Konjer, Mutz & Meier, 2019). Erotisch kapitaal is net zoals andere soorten kapitaal een set van disposities en omvat schoonheid, seksuele aantrekkelijkheid, charme, fysieke fitheid, kledingstijl en seksuele competentie (Hakim, 2010). Omdat vrouwen doorheen de tijd niet altijd een gelijke toegang hadden tot economisch en sociaal kapitaal, vormde erotisch kapitaal een interessante bron van macht en leerden ze deze te exploiteren om er financieel voordeel uit te halen (Hakim, 2011; Konjer et al., 2019). Met een meerderheid van mannelijke hogere functies kan het dus zowel voor klassieke als hedendaagse dansers voordelig zijn om erotisch kapitaal te gebruiken in functie van hun droomcarrière. Dansers bezitten bovendien reeds een groot aandeel erotisch kapitaal dankzij de *male gaze* en bijgevolg de stereotiep vrouwelijke rollen die ze moeten vervullen op het podium. De *petits rats* maakten bijvoorbeeld in de loop van de negentiende eeuw al gebruik van hun erotisch kapitaal als danser om er financieel bovenop te komen (Tsitsou, 2012). De grens tussen eigen strategisch gebruik van erotisch kapitaal en misbruik van dat erotisch kapitaal door een ander is echter zeer dun. Dit maakt het steeds moeilijker om de balans tussen wat grensoverschrijdend is en wat niet, te bewaken. Het is dan ook cruciaal om dit kapitaal van de danser in rekening te nemen bij het onderzoeken van de machtsdynamieken in de professionele danssector.

Een strategie om erotisch kapitaal zoveel mogelijk om te zetten in economisch kapitaal met behoud van een positief zelfbeeld, kan geleend worden uit onderzoek naar de sekswerkindustrie (Barton, 2007). Strippers gebruiken een *dancer persona* om een interne afstand te creëren tussen hun authentieke zelf en de persoon die ze moet 'spelen' om rond te komen. Op die manier reflecteren de acties die ze als strippers ondernemen niet hun wereldbeeld, moraal of persoonlijkheid en kan het zelfrespect behouden worden. Gelijkaardige strategieën kunnen toegepast worden door dansers om zich strategisch te navigeren in het competitieve milieu van de professionele danssector. Dit kan naast op het erotisch kapitaal van de danser, ook toegepast worden op het institutionele kapitaal dat de danser nodig heeft om het veld van de danssector te mogen betreden (Pickard, 2012). De complete toewijding en volgzzaamheid zou dan deel zijn van het professionele *dancer persona*. Waar de dansers zich aan onderwerpen in professionele context reflecteert met andere woorden niet hun werkelijke moraal of persoonlijkheid. Op die manier kunnen ze afstand nemen van de risico's en onrechtvaardigheden van een 'ware' danser te zijn. Dit kan opnieuw leiden tot een normalisering van dergelijke praktijken, ook wanneer dit grensoverschrijdend gedrag inhoudt.

2.3 Grensoverschrijdend gedrag

Grensoverschrijdend gedrag is een zorgwekkend fenomeen. Het heeft niet enkel schadelijke fysieke en mentale effecten voor het slachtoffer zelf, maar ook een aanzienlijke organisatorische en maatschappelijke kost (Zeigler-Hill, Besser, Morag & Campbell, 2016). Fitzgerald (1997) legde de basis door grensoverschrijdend gedrag te definiëren als volgt: een psychologische ervaring van ongewenst, aanstootgevend en bedreigend seksueel gedrag, dat plaatsvindt op de werkvloer. Het omvat een heterogene set van gedragingen zoals ongewenste seksuele opmerkingen, seksuele voorstellen of verzoeken, non-verbale seksuele gebaren of seksuele acties en aanranding (McDonald, 2012). Deze definitie is echter ruimer dan de legale definitie, waardoor ze toelaat om meer subtiele vormen van grensoverschrijdend gedrag te meten en dit complexe fenomeen volledig te omvatten (Willekens et al., 2018). Veel grensoverschrijdend gedrag dat niet misdadig is, blijkt immers toch stresserend en schadelijk voor de slachtoffers en hun organisaties (Cantisano, Domínguez & Depolo, 2008). De indicatoren die grensoverschrijdend gedrag faciliteren kunnen opgedeeld worden in 3 categorieën: persoonsgebonden, organisatorische en maatschappelijke indicatoren (Cantisano et al., 2008; Hardies, 2019; Lee, Gizzarone & Ashton, 2003; Thacker & Ferris, 1991; Zeigler-Hill et al., 2016).

Wanneer er gekeken wordt naar de persoonlijkheid van daders, komen er een aantal karaktertrekken voor die geassocieerd zijn met de neiging tot grensoverschrijdend gedrag (Lee et al., 2003; Zeigler-Hill et al., 2016). Hoge niveaus van eerlijkheid, nederigheid en openheid hebben een negatieve invloed op deze neiging (Lee et al., 2003) terwijl de 'dark triad'-persoonlijkheidskenmerken narcisme, psychopathie en machiavellianisme een positieve invloed hebben (Zeigler-Hill et al., 2016). Deze constellatie van persoonlijkheidskenmerken is kenmerkend voor individuen die ongevoelig, bedrieglijk, egocentrisch en apathisch zijn en bijgevolg bereid zijn om anderen te exploiteren en te manipuleren, (Zeigler-Hill et al., 2016). Vervolgens zijn er volgens de studie van Cantisano et al. (2008) twee organisatiekenmerken die bepalend zijn voor de prevalentie van grensoverschrijdend gedrag. Ten eerste speelt organisatorische tolerantie een grote rol, hiermee wordt de gevoeligheid voor grensoverschrijdend gedrag in een organisatie bedoeld. Daarnaast hebben de gender-job karakteristieken een invloed omdat ze bepalen hoe stereotiep vrouwelijk een job precies beschouwd wordt. Het onderzoek van Stainback, Ratliff en Roscigno (2011) voegt hieraan toe dat vrouwen zich in kwetsbare positie bevinden omdat ze vaak tot de minderheidsgroep behoren. Wanneer vrouwen de drempel van de mannelijke meerderheidsgroep benaderen, zullen ze teruggedreven worden opdat de bevoorrechte status kan behouden worden. Grensoverschrijdend gedrag kan dan beschouwd worden als een tactiek om autoriteit te doen gelden, eerder dan een seksueel verlangen (Stainback et al., 2011). Daarbovenop staan deze indicatoren in wisselwerking met de algemene maatschappelijke dimensie van vijandigheid tegenover vrouwen. Grensoverschrijdend gedrag kan niet

volledig begrepen worden zonder rekening te houden met de context waarin ze zich voordoet (Hardies, 2019). De heersende sociale normen zijn doorslaggevend voor de algemene tolerantie van grensoverschrijdend gedrag.

2.3.1 Grensoverschrijdend gedrag in de cultuur- en danssector

Wanneer al deze kenmerken samenkomen, is het risico op grensoverschrijdend gedrag des te groter. Zo blijkt in het bijzonder de culturele sector kwetsbaar te zijn voor grensoverschrijdend gedrag. Drie significante onderzoeken hebben de specifieke staat van de cultuursector en hoe de werkomstandigheden precies bijdragen tot deze kwetsbaarheid bestudeerd: een onderzoek naar grensoverschrijdend gedrag in de Nederlandse cultuursector door Hennekam en Bennett (2017), een gelijkaardig onderzoek in de Vlaamse cultuursector door Willekens et al. (2018) en in de Noorse theaterwereld door Kleppe en Røyseng (2016). Hoewel de cultuursector een cool, ongedwongen en egalitair imago heeft (Gill, 2002), blijkt uit deze onderzoeken dat de sector zeer gevoelig te zijn voor de problematiek. De helft van de mannen en vrouwen die werkzaam zijn in deze sector gaf aan slachtoffer te zijn van grensoverschrijdende gedragingen (Willekens et al., 2018). Hennekam en Bennett (2017) wijzen hiervoor op 4 kenmerken die alle cultuursectoren gemeen hebben en de prevalentie van en de tolerantie voor grensoverschrijdend gedrag kunnen verhogen. Op basis van deze 4 kenmerken zal in het volgende deel de cultuursector en de danssector in het bijzonder geanalyseerd worden.

Deze kenmerken moeten bovendien in het licht van de zwakke financiële positie van de cultuursector bekeken worden (Abbing, 2002). De relatie tussen kunst en inkomen is namelijk nooit gemakkelijk geweest. Kunstenaars verrijken dan wel ons leven maar krijgen er weinig voor terug en leven daardoor vaak een precair leven. Toch mag de grote intrinsieke motivatie die de cultuursector kenmerkt niet uit het oog verloren worden (Siongers, Van Steen & Lievens, 2016). De tevredenheid over de inhoudelijke kenmerken van hun job blijkt bijzonder hoog te zijn. Dat hun job inhoudelijk interessant en uitdagend is, biedt kunstenaars zelfontplooiing en artistieke vreugde. De passie waarmee kunstenaars en dansers bij uitstek hun job uitvoeren, kan bijgevolg financiële, maar ook andere moeilijkheden zoals grensoverschrijdend gedrag, overschaduwen (Hesters, 2004; Kleppe & Røyseng, 2016; Padham & Aujla, 2014). Het is net de voldoening die dansers uit hun job halen, dat de financiële moeilijkheden compenseert en ervoor zorgt dat kunstenaars toch hun job blijven doen (Van Assche, 2020). De grote gedrevenheid brengt de kunstenaar met andere woorden in een kwetsbare positie.

2.3.1.1 De werkonzekerheid en competitie

Ten eerste kent de cultuursector steeds meer contractuele werknemers. Net zoals in de rest van de maatschappij is er een enorme stijging in tempo en flexibiliteit die te wijten is aan het geglobaliseerde karakter van onze tijd (Wainwright, Williams & Turner, 2007). Hierdoor transformeert de sector zich naar "een situatie van 'atypische' werkgelegenheid met heel wat kortlopende projecten, tijdelijke en deeltijdse tewerkstelling,

een aaneenrijging van korte contracten, los-vaste situaties met freelancers en zelfstandigen” (Siongers et al., 2016, p.105). Ook het kwalitatief onderzoek van Hesters (2004) bevestigt dat de carrière van professionele dansers gekenmerkt wordt door een opeenvolging van verschillende jobs. Hoewel klassieke en hedendaagse compagnieën langdurige of vaste contracten aanbieden, kiezen dansers bovendien doorgaans zelf na ongeveer drie jaar om over te schakelen naar een nieuw project of een nieuwe compagnie. Dit gaat gepaard met de intrinsieke motivatie om steeds verder het traject uit te bouwen en de mogelijkheid tot zelfontplooiing en -realisatie te vergroten. Met andere woorden: “De carrière van compagniedansers en freelancedansers in het bijzonder ontwikkelen zich dus eerder tussen organisaties dan binnen één organisatie” (Willekens, Siongers & Lievens, 2020, p.164). Deze werkonzekerheid boven op de preciaire werkomstandigheden waarin budgettaire en tijdsbependingen heersen (Bennett, 2009) zijn bepalend voor de kwetsbaarheid van de cultuursector.

Daarenboven kampt de professionele danssector met een overaanbod aan vrouwelijk dansers (Hesters, 2004). Het tekort aan jobs leidt ertoe dat de arbeidsmarkt uit evenwicht is en meerdere dansers moeten strijden om eenzelfde job. De grote concurrentiemarkt die hierbij ontstaat impliceert dat contractuelen bijzonder vatbaar worden voor grensoverschrijdend gedrag. Hoe onzekerder de arbeidsomstandigheden, hoe groter de angst om de job te verliezen is (ENGAGEMENT, 2019). Zo ontstaat er een omgeving waarin niemand nog persoonlijke grenzen durft aangeven en sneller op een voorstel zullen ingaan uit gebrek aan andere jobmogelijkheden. De zwijgcultuur leidt ertoe dat er steeds meer getolereerd worden en daders hun grensoverschrijdend gedrag kunnen voortzetten. Dit maakt dansers bijzonder kwetsbaar. De Vlaamse studie van Willekens et al. (2018) bevestigt dat zelfstandigen in een *freelance*-positie of werknemers met een tijdelijk contract tot de risicogroep behoren. Tot slot wordt het nadelige klimaat voor grensoverschrijdend gedrag ook steeds meer als normaal ervaren wanneer contractuelen dit in meerdere werkomgevingen ervaren. Bovendien leidt dit tot onregelmatigheid en onzekerheid op de werkvloer waardoor de daders minder kans hebben op zware consequenties (Willekens et al., 2018).

2.3.1.2 De gegenderde machtsstructuur

Een derde factor heeft betrekking op de gegenderde machtsstructuren in de cultuursector (Hennekam & Bennett, 2017). De macht is namelijk ongelijk verdeeld, zodat voornamelijk mannen het grootste deel van de beslissingsbevoegdheid hebben (Hesmondhalgh & Baker, 2008). Ook het onderzoek van Willekens et al. (2018) wees op dit verschil in status en de grote rol die dit verschil speelt in grensoverschrijdend gedrag. Zo geeft 79% van de vrouwelijke slachtoffers in de cultuursector aan dat ze werden lastiggevallen door iemand uit de werkomgeving met een hogere sociale status. De artistieke(-technische) functies in het bijzonder, diegenen op de *frontstage* (danser, acteur, presentator, etc.), lopen nog een groter risico. Dit zou verklaard kunnen worden door het vaak charismatisch gedrag boven op de machtsrelatie tussen de ‘maker’ en de ‘uitvoeder’ die zich op de *frontstage* bevindt. Grensoverschrijdend gedrag zou dan gebruikt worden door de ‘maker’ om de *frontstage* ‘uitvoerders’ te ondermijnen opdat de eigen machtspositie kan behouden worden.

Dit wordt eveneens bevestigd voor de gehele professionele danssector in het onderzoek van Van Langendonck, Magnus, Bresseleers en De Graeve (2014). Hoewel er een zeer grote instroom is van vrouwelijke dansers, wordt dit niet weerspiegeld in het aantal vrouwelijke choreografen of directieleden. De doorgroei van vrouwen in de danssector blijkt dus veel moeizamer te verlopen, waardoor de ongelijke machtsverdeling wordt bestendigd. Vrouwelijke dansers zijn daarenboven *fronstage*-artiesten waardoor ze nog een groter risico lopen op grensoverschrijdend gedrag. Bovendien blijkt uit onderzoek dat de gendersamenstelling van de sector een groot effect kan hebben op het type en de ernst van grensoverschrijdend gedrag. Wanneer vrouwen een minderheid vormen in de machtsposities van de sector zal grensoverschrijdend gedrag tegenover vrouwen gemakkelijker getolereerd worden (Hennekam & Bennett, 2017).

2.3.1.3 De informele netwerken

Tot slot is de cultuursector een industrie van vele informele netwerken. Dit wordt “gekenmerkt door een aan de oppervlakte losse en informele sfeer waarbij er zowel tijdens als na het werk veel contacten zijn met mensen uit de sector” (Willekens et al., 2020, p.176). Deze netwerken staan echter centraal bij “het initiëren, ontwikkelen en onderhouden van het werk” (Hennekam & Bennett, 2017, p.420 [eigen vertaling]) en zijn even cruciaal voor carrièresucces in de sector als talent en motivatie (Hesmondhalgh & Baker, 2010). Om te overleven in een sector die gekenmerkt wordt door een voortdurende zoektocht naar volgende jobs wordt de regulerende functie van contacten des te belangrijker (Hesters, 2004). Dit geldt in het bijzonder voor freelancedansers omdat zij met de meest onzekere werkomstandigheden kampen. Het is bijgevolg cruciaal om sociaal kapitaal op te bouwen door het persoonlijk netwerk te cultiveren en expliciet aanwezig te zijn. Een goede relatie ontwikkelen met potentiële werkgevers gebeurt dan niet enkel in het formele professionele veld, maar ook informeel op evenementen of feestjes (Kleppe & Røyseng, 2016; Willekens et al., 2020).

Het gevaar van deze informele netwerken is echter dat de grens tussen het beroepsleven en het persoonlijk leven steeds meer vertroebelt. Hierdoor worden seksueel getinte opmerkingen en gedragingen op de werkvloer waarschijnlijker (McDonald, Beckstrom & Dear, 2008). Daarnaast zijn de subsectoren met lichamelijk werk zoals dans hiervoor extra kwetsbaar omdat nauw fysiek contact tussen werknemer en werkgever onvermijdelijk plaatsvindt binnen de professionele context (Hesmondhalgh en Baker, 2013). Maar dit kan onzekerheid brengen inzake grensoverschrijdende gedrag na de werkuren en of het al dan niet zo beschouwd wordt. Ook het onderzoek naar de Vlaamse cultuursector (Willekens et al., 2018) bevestigde dat deze sociale gebeurtenissen een dubbelzinnig terrein creëren waarin de grens tussen werk en spel stilaan vervaagt. Het persoonlijke en professionele leven vermengen zich zodanig veel dat er een grijze zone ontstaat waarin grensoverschrijdend gedrag gemakkelijker plaatsvindt en getolereerd wordt.

2.3.1.4 De industriecultuur

Een industriecultuur wijst op het socialisatieproces dat nieuwkomers ondergaan wanneer ze in een onbekende sector toekomen. Aan de hand van observatie krijgen ze inzicht in het functioneren en de structuur van de organisatie waarin ze zich bevinden (Taormina, 1997). Op die manier leren de nieuwkomers de 'gevestigde' manier van werken aan en wordt de industriecultuur bestendigd. In die zin sluit het concept 'industriecultuur' aan bij de 'habitus'-theorie van Bourdieu (1993). De werking van de habitus kan beschouwd worden als een reproductiemechanisme van deze industriecultuur. In het geval van de cultuursector is de industriecultuur uitzonderlijk open en los (Hennekam & Bennett, 2017). Bijgevolg komt de nadruk meer te liggen op zelfpresentatie en uiterlijk dan op competenties (Hennekam & Bennett, 2017). Omdat zelfpresentatie in onze maatschappij inherent verbonden is met gender, betekent dit dat genderrollen voorrang krijgen op professionele rollen. Voor vrouwen betekent dit echter ook meteen dat ze geseksualiseerd worden en niet als gelijkwaardige werknemer worden beschouwd. Zo ontwikkelde zich onder vrouwen in de sector de perceptie dat grensoverschrijdend gedrag een onvermijdelijk deel van de job is. Dit ligt eveneens in de lijn van het eerder besproken onderzoek van Hardies (2019) naar de invloed van de sociale norm en van Cantisano et al. (2008) naar organisatorische kenmerken. Wanneer nieuwkomers socialiseren in deze cultuur, is het niet verwonderlijk dat grensoverschrijdend gedrag steeds meer getolereerd wordt en dit het stilzwijgende klimaat binnen de creatieve sector versterkt.

Zeker in de *performance*-kunst, zoals de professionele danssector, is deze cultuur sterk aanwezig. De focus, nog meer dan in andere sectoren, ligt op lichamelijke en uiterlijke omwille van de belichaming van de kunst (Hennekam & Bennett, 2017). Zoals reeds eerder besproken is het lichaam hét instrument van de danser om een danscreatie tot leven te brengen (Alexias & Dimitropoulou, 2011). Het beroep valt als het ware samen met het lichaam (Ghekiere, 10 november 2017). Dit creatieproces, waar lichamelijke en intimiteit inherent aan zijn, gebeurt echter nagenoeg altijd in samenwerking met anderen, waardoor de grens tussen privé en professioneel vervaagt (Hesters, 2004). In het Noors onderzoek naar grensoverschrijdend gedrag gaven tevens acteurs aan dat een intieme relatie met collega's en de regisseur noodzakelijk is om een aangename maar open sfeer te creëren ter bevordering van het creatieproces (Kleppe & Røyseng, 2016). Dit bevestigt dat de relaties die hierbij ontstaan eerder kenmerkend zijn voor het privéleven dan voor het beroepsleven. In dit onderzoek wordt dan ook aangegeven dat er van elke betrokkene verwacht wordt om hoogste prioriteit te geven aan de artistieke kwaliteit. De ongeschreven regel van deze industriecultuur is dan om volgbaar te zijn en op die manier een waardevolle bijdrage te leveren aan het creatieproces. Het risico op grensoverschrijdend gedrag is bijgevolg tweeledig. Enerzijds is het moeilijk voor dansers om een duidelijk onderscheid te maken tussen de voordelen van de intimiteit en het misbruik van die intimiteit 'gecamoufleerd' onder het mom van de dans. Anderzijds is het aanpakken van dit grensoverschrijdend gedrag ongewenst omdat het de danscreatie, die hoogste prioriteit krijgt, zou beperken en dus niet past binnen de industriecultuur. Kleppe en Røyseng (2016) vatten het treffend samen: "Op die manier lijkt het alsof de kunst een schaduw werpt waaronder veel moeilijke situaties ontstaan waarmee acteurs min of meer gedoemd zijn

te leven.” (Kleppe & Røyseng, 2016, p.20 [eigen vertaling]). Dit sluit aan bij de bevinding van Pickard (2012) dat de cultuur van toewijding, opoffering, fysieke en emotionele pijn door jonge dansers algemeen aanvaard worden als onderdeel van de job.

Tijdens repetities is het bovendien niet altijd duidelijk of interesse in seksualiteit louter behoort tot het artistieke onderzoek van de choreograaf of ook gepaard gaat met persoonlijke interesses (Ghekiere, 22 oktober 2019). Deze verhaallijnen komen zowel in de klassieke als hedendaagse dans voor en reiken van romantische kusscènes tot bondagescènes. De hedendaagse dans gaat hier bovendien nog een stap verder in en experimenteert met de mogelijkheden van het lichaam om kunst tot leven te brengen (Tsitsou, 2012). Nog meer dan een klassieke danser, moet een hedendaagse danser bereid zijn om de “eigen fysieke, emotionele en psychologische grenzen niet alleen uit te dagen, maar ook vaak te verleggen en zelfs te overschrijden” (Ghekiere, 10 november 2017, para.10). Hier komen niet zelden verschillende stadia van naakt zijn of andere seksueel provocatieve handelingen bij kijken (Ghekiere, 10 november 2017). Wanneer dansers seksuele handelingen moeten simuleren, vervaagt de grens met wat dans is en wat realiteit is echter gemakkelijk (Ghekiere, 22 oktober 2019; Kaufman, 2019). Dit betekent eveneens dat het steeds gemakkelijker wordt om onopgemerkt te profiteren van het dansstuk om de eigen seksuele fantasieën te bevredigen (Ghekiere, 10 november 2017). Ook deze dynamiek maakt deel uit van de industriecultuur in de danssector en wordt getolereerd door de dansers in naam van de kunst, hoewel de inhoud van dergelijke choreografieën bijdraagt aan een milieu van grensoverschrijdend gedrag. Wanneer de kunst als hoogste waarde wordt gevierd (Kleppe & Røyseng, 2016), en nog meer wanneer deze kunst vernieuwing en experiment als de kern van de artistieke kwaliteit beschouwen (Gielen, 1998), wil geen enkele danser bestempeld worden als preuts of seksnegatief (Ghekiere, 31 maart 2020). Dit kan bovendien de reputatie beïnvloeden en de kans op een goede relatie met potentiële werkgevers verkleinen (Kleppe & Røyseng, 2016). De grijze zone die resulteert uit deze unieke dynamieken die de danssector kenmerken, wordt met andere woorden als onvermijdelijk deel van de job beschouwd en bijgevolg geaccepteerd.

Samengevat blijkt de grootste risicogroep te voldoen aan volgende kenmerken: jonge, vrouwelijke nieuwkomers met een tijdelijk contract en een artistieke functie in een informele maar tevens competitieve sfeer, waarbij ze onder sterk gegenderd hiërarchisch gezag staan (Hennekam & Bennett, 2017). Vooral de organisatorische en maatschappelijke indicatoren blijken dus van belang bij het verklaren van grensoverschrijdend gedrag in de danssector. Aan de start van hun carrière hebben de dansers bovendien nog zeer hoge ambities, waardoor de intrinsieke motivatie om te voldoen aan de eisen van de industriecultuur groot is. Hieruit kan geconcludeerd worden dat vrouwelijke professionele dansers perfect binnen de risicogroep passen. Het verbaast dan ook niet dat de professionele danssector in het onderzoek van Willekens et al. (2018) naar boven kwam als de meest kwetsbare subsector.

2.4 Copingstrategieën

Om inzicht te krijgen in het gehele fenomeen van grensoverschrijdend gedrag, is het belangrijk ook de copingstrategieën, ofwel hoe een slachtoffer omgaat met de ervaring van grensoverschrijdend gedrag, te betrekken (Willekens et al. 2018). De verschillende strategieën kunnen een significant verschil maken in zowel de mentale toestand van het slachtoffer, als in de manier waarop het probleem binnen de organisatie of bredere sector wordt aangepakt. Copingstrategieën kunnen geclassificeerd worden volgens twee dimensies: de focus en de wijze waarop (Knapp, Faley, Ekeberg & DuBois, 1997). De focus van het copinggedrag kan ofwel gericht zijn naar zichzelf ofwel naar de initiator, terwijl de wijze van copinggedrag varieert wat betreft de hoeveelheid externe steun die het slachtoffer zoekt. Op die manier komen we tot vier categorieën van copingstrategieën: vermijding-ontkenning, sociale coping, confrontatie-onderhandeling en melden. Dit is bovendien een complex, cyclisch proces waarbij de strategieën kunnen evolueren over de tijd heen, afhankelijk van de precieze situatie en de mogelijkheden op dat moment (Scarduzio, Sheff & Smith, 2018; Willekens et al. 2018).

Omwille van de sterk hiërarchische machtsstructuur, de werkonzekerheid en informaliteit van de danssector, beschouwen slachtoffers de ervaring met grensoverschrijdend gedrag vaker als een situatie waar er weinig of geen controle over is (Willekens et al. 2018). Ze beschouwen het als een situatie waarin weinig gedaan kan worden om de externe bedreiging te veranderen. Daarom is het aannemelijk dat slachtoffers van grensoverschrijdend gedrag vaker passieve en emotiegerichte copingstrategieën zullen gebruiken. Bovendien verhindert de schaamte die hiermee gepaard gaat, omwille van zowel het grensoverschrijdend gedrag zelf als van het gevoel hier medeplichtig aan te zijn, een actieve copingstrategie. Cijfers uit het onderzoek naar de Vlaamse cultuursector bevestigen dit: een derde van de slachtoffers geeft aan de situatie te hebben “ontkend, genegeerd of geminimaliseerd” (Willekens et al. 2018, p.34). Deze passieve en emotiegerichte strategieën beperken de mogelijkheden voor een organisatorische aanpak en creëren de gelegenheid voor daders om onopgemerkt grensoverschrijdend gedrag te kunnen plegen (Hennekam & Bennet, 2017). Bovendien heeft dit een grote invloed op de mentale toestand van het slachtoffer. De zoektocht naar waardigheid en *empowerment* met als gevolg een identiteits(re)constructie (Atencio & Wright, 2009; Pickard, 2011), zoals eerder besproken, is hier onderdeel van. De internalisering van de kenmerkende hoge fysieke en mentale verwachtingen in de professionele danssector (Ghekiere, 10 november 2017; Pickard, 2011) kan dan leiden tot de acceptatie van grensoverschrijdend gedrag als inherent aan een danscarrière, waardoor de danser zich onbewust in een zeer kwetsbare positie plaatst.

Tot slot is het belangrijk om de kenmerkende lichamelijke interactie van dans in rekening te nemen (Ghekiere, 22 oktober 2019). Dit zorgt namelijk voor een grijze zone waarbinnen slachtoffers in de eerste plaats al minder goed de ernst van een ervaring met grensoverschrijdend gedrag kunnen inschatten. Deze grijze zone kan beschreven worden als een veld van ambigu seksueel getinte interacties omdat de intenties onduidelijk

zijn (Hart, 2021). Met name in de dans zouden professionele interacties verkeerdelijk kunnen geïnterpreteerd worden als seksuele interacties. Het risico van copingstrategieën als confrontatie-onderhandeling en melden is echter dat deze seksuele intenties steeds ontkend kunnen worden, met alle gevolgen van dien voor de reputatie van de danser. Om een escalatie van de ambigu seksueel getinte interacties tot grensoverschrijdend gedrag toch te vermijden, doen slachtoffers aan *trajectory guarding*. Ze houden de volgende interacties nauwkeurig in het oog en trachten ze te sturen of controleren opdat ze niet zouden uitmonden in grensoverschrijdend gedrag. Dit komt echter vaak met een nieuwe kost: door grensoverschrijdend interacties te ontwijken, worden ze beperkt in hun mogelijkheden om voluit voor hun ambities te gaan. Bijgevolg moeten slachtoffers kiezen tussen beperkte carrièremogelijkheden of het risico lopen op grensoverschrijdend gedrag.

2.5 De danssector als risicogroep

Vanuit verschillende hoeken blijkt de professionele danssector dus een kwetsbare sector te zijn. Het is echter niet realistisch om van nieuwkomers te verwachten dat ze zonder steun kunnen optreden tegen grensoverschrijdend gedrag (Hennekam & Bennett, 2017). Om verandering te brengen en dansers toch bescherming te kunnen bieden, is onderzoek naar hoe zij al dan niet hun eigen grenzen opstellen cruciaal. In dit onderzoek zal er bijgevolg dieper ingegaan worden op de centrale onderzoeksvraag: hoe stellen vrouwelijke dansers, in zowel de hedendaagse als klassieke professionele danssector, hun grenzen op vanuit deze complexe interactiestructuur in de danswereld? Aan de hand van literatuur kunnen we dit opdelen in een aantal deelvragen. Hoe ervaart een danser de machtsrelatie tussen choreograaf en danser? Hoe voelt een danser de genderdynamieken in de danssector aan? Hoe gaat de danser om met lichamelijke in een choreografie en wordt er een grens gesteld wat betreft intimiteit? Hoe behoudt de danser de balans tussen eigen gebruik van erotisch kapitaal en misbruik van dat kapitaal?

3. Methodologie

Op basis van de soort onderzoeksvraag wordt er gekozen voor kwalitatief onderzoek. De professionele danswereld vormt een dynamische en interpretatieve realiteit die ook op die manier aangepakt moet worden. Om te begrijpen hoe dansers betekenis toekennen aan bepaalde gebeurtenissen, is inzicht in de verschillende opvattingen die professionele dansers over grensoverschrijdend gedrag hebben van cruciaal belang. De nuance die onderzoek naar de betekenisgeving vanuit de leefwereld van de betrokkene zelf brengt, is essentieel voor dergelijke delicate onderwerpen en zou moeilijker kunnen bereikt worden met kwantitatief onderzoek (Mortelmans, 2018). Een ander voordeel van kwalitatief onderzoek is dat er verschillenden cycli van dataverzameling en -analyse op elkaar afgestemd kunnen worden. Dit cyclisch proces laat toe onvoorziene, datagestuurde concepten te betrekken in de dataverzameling en -analyse.

3.1 Dataverzameling

Om het onderzoeksonderwerp op een holistische manier te benaderen werd er gewerkt met semigestructureerde diepte-interviews (Mortelmans, 2018). Hiermee werden de deelnemers aangezet om over hun ervaringen te praten en werd er eveneens ruimte gecreëerd om dieper in te gaan op wat de deelnemers uit zichzelf vertellen. Deze kwalitatieve onderzoeksmethode liet toe om context en diepgaand inzicht in de realiteit rondom grensoverschrijdend gedrag te genereren. Om zoveel mogelijk inzicht in de complexe realiteit van de danswereld te verwerven, werd de topiclijst opgesteld aan de hand van de literatuur. Op die manier werden de hoofdconcepten bevraagd met ruimte voor aanvullingen van de respondent. De hoofdconcepten in deze topiclijst werden gestructureerd volgens de deelvragen van het onderzoek. Ten eerste werd bevraagd hoe de dansers hun job en de werkomstandigheden ervaren. Vervolgens werd er nagegaan hoe professionele dansers omgaan met hun lichaam en de lichamelijke in choreografieën die kunnen leiden tot intieme situaties. Daarna werd besproken hoe de machtsrelatie tussen choreograaf en danser ervaren wordt. Tot slot werd bevraagd hoe de respondenten de balans bewaren tussen eigen gebruik van sociaal en erotisch kapitaal en misbruik van dat kapitaal. Doorheen het interview werd eveneens betrokken hoe de genderdynamieken in de professionele danssector deze zaken al dan niet beïnvloeden. De volledige topiclijst kan onderaan teruggevonden worden onder bijlage 3.

Omdat zowel klassieke als hedendaagse dans eigen kenmerken hebben die bepalend zijn voor de kwetsbaarheid van de sector, werden beiden betrokken in de populatie. Ook werd er onderscheid gemaakt tussen freelance- en compagniedansers. In dit onderzoek zijn er echter geen puur klassieke dansers opgenomen omdat merendeel van de klassieke compagnies tegenwoordig klassieke met meer hedendaagse dans combineren. Daarenboven bestaan er vrijwel geen klassieke freelancedansers. Hoewel de respondenten op basis van beide criteria zijn geselecteerd, betekent dit bijgevolg dat deze zich in drie

groepen bevinden: klassieke-hedendaagse compagniedansers, hedendaagse compagniedansers en hedendaagse freelancedansers. Bij de selectie is er gelet op een gelijke verdeling over de groepen en voldoende variatie in leeftijd (zie onderstaande tabel). Bovendien werd er bewust gekozen om de populatie niet te beperken tot enkel die dansers die reeds grensoverschrijdend gedrag hebben meegemaakt. De onderzoeksopzet is namelijk om te duiden hoe professionele dansers met de kwetsbaarheid van de danssector omgaan en hoe zij hun grenzen daaraan aanpassen. Bijgevolg kan een verscheidenheid aan ervaringen bijdragen tot inzicht in deze kwestie. Dit betekent eveneens dat niet iedere respondente vanuit eenzelfde ervaring zal spreken waardoor de interviewgide meer zal focussen op de thema's die de professionele danssector, en dus de danser, tot risicogroep maken voor grensoverschrijdend gedrag. Op deze manier werd er een brede blik geworpen op de dynamieken die grensoverschrijdend gedrag mogelijk maken. Tot slot werd de populatie niet beperkt tot de Belgische professionele danssector omdat veel Belgische professionele dansers in het buitenland werken, gezien de toegenomen professionaliteit en internationalisering van de danssector in België doorheen de afgelopen 40 jaar (Hesters, 2007).

Tabel 1: steekproefmatrix

	Compagnie	Freelance
Mengeling klassiek-hedendaagse	6. Louise (22) 7. Luna (21) 10. Kato (21)	
Hedendaags	2. Anaïs (20) 3. Lotte (22) 4. Alice (19) 8. Sanne (25)	1. Stella (24) 5. Kaya (25) 9. Freya (24) 11. Estelle (24)

De individuele diepte-interviews werden vervolgens afgenomen met Belgische vrouwelijke professionele dansers tussen 18 en 25 jaar. Dit steekproefkader is gebaseerd op de kenmerken van de risicogroep voor grensoverschrijdend gedrag binnen de populatie Belgische vrouwelijke dansers in de professionele danssector en levert aldus de meest informatierijke cases op (Mortelmans, 2018). In het informele maar competitieve klimaat van de danssector bevinden jonge vrouwelijke professionele dansers zich namelijk in de meest kwetsbare positie (Hennekam & Bennet, 2017). Als nieuwkomers met een tijdelijk contract zijn ze het meest vatbaar voor de greep van de sterk geseksualiseerde en hiërarchische danssector (Hesmondhalgh & Baker, 2008; Willekens et al., 2018). Een gevolg hiervan is echter wel dat de respondenten niet at random zijn gekozen en de generaliseerbaarheid van deze streekproef beperkt is (Mortelmans, 2018). Er werd over een basissteekproefgrootte van 15 interviews beslist dat vervolgens werd aangepast naargelang de theoretische saturatie (Mortelmans, 2018). Zo bleek er voldoende materiaal verzameld te zijn na elf diepte-interviews. Aan de hand van een cyclische evaluatie van de data werd er telkens nagegaan welke concepten

terugkwamen en of er al dan niet theoretische saturatie bereikt was. Zo werd er vastgesteld dat de thema's en codes uit de eerste evaluatieronde bij elke volgende ronde bevestigd werden. Hoewel er enkele aanvullingen zijn gebeurd naarmate de interviews vorderden, sloot ieder interview grotendeels aan bij wat er reeds geanalyseerd was. De laatste drie interviews voegden daarentegen niets meer toe en vormden dan ook het eindpunt van de dataverzameling.

Vanuit persoonlijke contacten in de danssector en verdere uitbreiding via de sneeuwbal methode werden de deelnemers gecontacteerd. Ik beschouw mezelf als een goed *entry point* omdat ik jarenlang op hoog niveau gedanst heb en een aantal dansers ken die doorgegroeid zijn tot de professionele danssector. Eén van de elf respondenten kende ik persoonlijk, terwijl de overige tien respondenten via de sneeuwbal methode werden bereikt. Dit vond zowel rechtstreeks als onrechtstreeks plaats. Enerzijds gaven mijn persoonlijke contacten en reeds geïnterviewde respondenten mij namen van potentiële deelnemers door. Anderzijds lieten sociale media mij toe om zelf potentiële deelnemers op te zoeken en te contacteren zonder interferentie van deze tussenpersonen. Op die manier werd er getracht om verder te reiken dan het persoonlijke netwerk en de nadelen die hieraan verbonden zijn te beperken. Hoe deze potentiële respondenten precies werden gecontacteerd kan onderaan teruggevonden worden in bijlage 1.

3.1.1 Uitdagingen

Wanneer er kwalitatief onderzoek gedaan wordt in de eigen omgeving, moet er echter rekening gehouden worden met een aantal valkuilen die de geloofwaardigheid en/of validiteit van het onderzoek kunnen bedreigen (Asselin, 2003). Ten eerste moet de invloed van vanzelfsprekende aannames over de cultuur op het vermogen van de interviewer om diepere betekenissen te doorgronden, zoveel mogelijk beperkt worden. Ook de objectiviteit van de interviewer kan aangetast zijn omdat de omgeving bepaalde ervaringen oproept die de nodige afstand om objectief te kunnen analyseren in gevaar brengt. Tot slot verhoogt de kans op rolverwarring in een vertrouwde omgeving, gebeurtenissen worden waargenomen vanuit een ander perspectief dan die van onderzoeker. Het was bijgevolg van cruciaal belang om me op te stellen als onderzoeker en niet als mededanser. Een techniek die hiervoor toegepast werd was constante zelfreflectie, zowel voor het interviewproces als na elk interview. Door zich bewust te zijn van eigen gedachten en overtuigingen over de danssector en deze op te lijsten, kon ik deze gemakkelijker opzijzetten tijdens het interview.

Omwille van het delicate thema is de ontwikkeling van vertrouwen met de interviewer essentieel opdat de danser zich voldoende op haar gemak voelt om vrijuit te antwoorden op de interviewvragen (Mortelmans, 2018). Daarom zal het ten eerste belangrijk zijn een duidelijke *consent form* op te stellen (Mortelmans, 2018). De respondente wordt geïnformeerd over het doel van het onderzoek en begrijpt dat de deelname te allen tijde vrijwillig is (World Health Organization, 2005). De *informed consent* kan onderaan teruggevonden worden onder bijlage 2. Bovendien kan het onderzoek informatie naar boven brengen die de respondente in

gevaar brengt (World Health Organization, 2001), bijvoorbeeld informatie die schadelijk kan zijn voor de reputatie van een dansgezelschap of choreograaf. Bijgevolg is het noodzakelijk dat de respondente op de hoogte is van de anonimiteit binnen het onderzoek. Het is dan ook vanzelfsprekend dat er in dit onderzoek gewerkt werd met pseudoniemen om deze anonimiteit te beschermen. Ten tweede moet er een open maar vertrouwde omgeving gecreëerd worden (Mortelmans, 2018). Voor slachtoffers van grensoverschrijdend gedrag in het bijzonder hebben Campbell, Adams, Wasco, Ahrens en Sefl (2009) ondervonden dat respondenten een geïnformeerde, geofende en geduldige interviewer willen. Erkenning van de complexiteit en diversiteit van grensoverschrijdend gedrag staat centraal omdat het de interviewer in staat stelt om zonder oordeel te luisteren. De behoefte van de respondente om gehoord te worden hoeft niet onverenigbaar te zijn met die van de onderzoeker (Campbell et al., 2009). Integendeel, hoewel het creëren van een vertrouwde omgeving een aantal investeringen vergt, zal de datakwaliteit aanzienlijk verbeteren wanneer de interviewervaring wederzijds voordelig is (Campbell et al., 2009; Jansen, Watts, Ellsberg, Heise & Garcia-Moreno, 2004). Om hieraan te voldoen, ging er een intensieve voorbereiding aan de interviews vooraf. Aan de hand van literatuur, eigen ervaringen met de danssector, een pilotinterview en informele gesprekken met persoonlijke contacten en andere onderzoekers in het vak, werd er getracht om zo'n optimaal mogelijke omgeving te creëren.

Tot slot moet de impact van de coronapandemie gedeut worden. Vanwege de restricties konden de interviews niet *face-to-face* doorgaan en werd er gekozen voor een online alternatief. Enerzijds bevorderde het online alternatief het afspreken met de respondenten aangezien zij voornamelijk in het buitenland werken. Anderzijds bracht dit twee nieuwe uitdagingen voor de dataverzameling. Het creëren van een vertrouwde omgeving werd iets complexer, wat ertoe kan geleid hebben dat de respondenten zich minder open opstelden. Daarnaast werden de interviews afhankelijk van de internetverbinding. Bij een slechte verbinding werd bijvoorbeeld de *'flow'* of de spontaniteit van het gesprek onderbroken en ontbraken er kleine delen in de opname. Indien de verbinding te slecht was, werd er samen gezocht naar een oplossing en werd er herhaald wat onverstaanbaar was.

3.2 Data-analyse

Om een antwoord te kunnen formuleren op de onderzoeksvraag, werd de data getranscribeerd en vervolgens geanalyseerd volgens een combinatie van thematische analyse en *grounded theory*. Enerzijds laat dit toe om deductief naar de onderzoeksvraag toe te werken, anderzijds stelt het de onderzoeker in staat om tot een diepgaande interpretatie te komen van de verzamelde data (Braun & Clarke, 2012; Floersch et al., 2010). Omdat de literatuurstudie in dit onderzoek reeds een aantal concepten naar voor brengt (Chapman, Hadfield & Chapman, 2015) is deze combinatie van methoden uiterst geschikt om zoveel maar ook zo correct mogelijk relevante informatie uit de interviewdata te halen.

Er werd gestart met een thematische analyse. Dit codeerproces is uitgebreid uiteengezet door Braun en Clarke (2012) en heeft als doel “systematisch identificeren, organiseren en inzichtelijk maken van betekenispatronen (thema's) in een dataset” (Braun & Clarke, 2012, p.57 [eigen vertaling]) mogelijk te maken. Het laat toe gedeelde betekenissen en ervaringen te onderscheiden en te begrijpen. Dit is een actief proces aangezien de thema's geconstrueerd worden en niet louter te ontdekken zijn in de data. Het eindresultaat is meer dan een beschrijving, het moet een duidelijk maar gelaagde interpretatie weergeven ingebed in het wetenschappelijke veld. Thematische analyse is echter slechts een analysemethode, ze staat los van benaderingen rond het uitvoeren van kwalitatief onderzoek (Braun & Clarke, 2012). Bijgevolg biedt dit een flexibele aanpak, wat het mogelijk maakt om vanuit een meer deductieve aanpak te starten. Het is namelijk vaak onmogelijk om compleet inductief te werken, zoals het onderzoeksdesign van *grounded theory* vooropstelt (Chapman et al., 2015). Ook op dit onderzoek is deze stelling van toepassing aangezien er reeds een aantal concepten naar boven zijn gekomen tijdens de literatuurstudie, alsook eigen ervaringen als danser die onvermijdelijk meegebracht worden naar de analyse.

De resultaten van de thematische analyse werden vervolgens verder verwerkt door middel van de *grounded theory* van Glaser en Strauss (1967). Het codeerproces van deze methodologie legt namelijk een meer diepgaande interpretatie van de thema's bloot. Hierbij dienen de thema's als open codes die het onderzoeksobject beschrijven (Floersch et al., 2010). Aan de hand van axiale en selectieve codes, helpt de *grounded theory* methode bij het inzien van verbindingen en verhoudingen tussen deze thema's. Op die manier komen meer abstracte categorieën die latente relaties tussen patronen schetsen naar boven (Chapman et al., 2015). Het resultaat van deze tweeledige data-analyse zijn een aantal codebomen. Deze kunnen in hun volledigheid teruggevonden worden onder de bijlage 4. Dit codeerproces was cyclisch, de codes werden constant vergeleken met de originele data zodat deze gefundeerd bleef. Er moest bij deze tweedimensionale aanpak echter rekening gehouden worden met de spanning en vaak onduidelijke grens tussen de inductieve en deductieve fases (Chapman et al., 2015). Daarbij kwam een zekere theoretische gevoeligheid kijken, opdat er een goed evenwicht kon behouden worden tussen theorie en data.

4. Resultaten

Grensoverschrijdend gedrag in de professionele danssector blijkt een evident gegeven te zijn onder de respondenten. Toch geven alle respondenten behalve één aan dat ze nog geen grensoverschrijdend gedrag hebben ervaren of minimaliseerden ze wat ze misschien als grensoverschrijdend aanvoelden tot 'niet zo dramatisch ofzo' (Kato). Alle respondenten benadrukken namelijk dat er veel twijfel bestaat over wat grensoverschrijdend is in de dans omdat het 'zo'n lichamelijk beroep is': "Daarom dat ik het ook moeilijk vind om te antwoorden op de vraag of een choreograaf al te ver is gegaan, omdat het nu eenmaal zo is dat ze heel dicht op je huid zitten" (Stella). Eén respondente kan echter wel een incident met een choreograaf duidelijk afbakenen als grensoverschrijdend gedrag. Dit speelde zich af in een informele setting na een auditie. De dansers 'gingen iets drinken met de choreograaf', waarop de choreograaf na een lange feestelijke nacht Kaya een bed aanbood en misbruik heeft gemaakt van de kwetsbare situatie waarin Kaya zich bevond.

Hoewel grensoverschrijdend gedrag tussen dansers onderling kan plaatsvinden, spreken de respondenten vaker over werkgevers als agressors: "Ik denk dat het eerder als problematisch wordt ervaren als dat tussen danser en een hogere functies is (...), omdat die een machtspositie hebben over u" (Kato). Tot deze werkgevendende functies worden zowel directeurs, choreografen als repetitors of balletmeesters gerekend. De laatstgenoemden hebben niet evenveel macht over de danser als de eerstgenoemden, maar kunnen wel een significante invloed uitoefenen op de danscarrière door middel van advies. Dansers onder elkaar zijn daarentegen 'meer allemaal vrienden' (Sanne) en zien ze als 'een gelijke' (Kato).

Hoewel de meeste respondenten dus geen grensoverschrijdend gedrag hebben meegemaakt, weten ze dat dit een veelvoorkomend fenomeen is in de danssector omdat ze dergelijke verhalen reeds vaker hebben gehoord. Dit toont zich vooral in hoe de respondenten praten over de zaak van Jan Fabre. Voor velen was het namelijk geen verrassing dat grensoverschrijdend gedrag in de danssector plaatsvond. Veel dansers wisten 'dat daar problemen waren' (Alice) en dat dit 'ook gebeurt in andere compagnieën' (Lotte). Wel was het een verrassing dat dansers niet langer zwegen. Voor Kaya, die in een gelijkaardige situatie heeft gezeten, leidde dit dan ook tot 'een hele verademing' en het gevoel van 'eindelijk, het komt allemaal uit'. Het merendeel van de respondenten herinnert zich dit als een moment van optimisme en voelden zich *empowered* waardoor 'iedereen daar zo scherper voor staat, om die op te vangen al die signalen' (Kato). Zo vertelt Estelle bijvoorbeeld dat 'het idee van een hele week alleen te repeteren met iemand, zo wat eng kan zijn' en dat ze in dergelijke situaties nu wel meer op haar hoede is voor grensoverschrijdend gedrag. Het bewustzijn rond grensoverschrijdend gedrag is sindsdien duidelijk gegroeid, maar toch blijft het moeilijk voor de respondenten om grenzen af te bakenen. Waarom dit precies zo moeilijk is en waarom grensoverschrijdend gedrag zo frequent voorkomt, zullen besproken worden in de analyse die volgt.

4.1 Intrinsieke motivatie

Een vanzelfsprekend, maar niet onbelangrijk gegeven, is de intrinsieke motivatie van professionele dansers. Kunstenaars over het algemeen en dansers bij uitstek worden immers gekenmerkt door een grote passie voor hun vak (Padham & Aujla, 2014; Siongers et al., 2016; Van Assche, 2020). De *mindset* die hiermee gepaard gaat, wordt geïllustreerd met de woorden van Estelle: “Zolang dat het gaat, zolang dat ik financieel kan overleven wil ik dat zeker niet opgeven, want dat is voor mij het belangrijkste, doen wat ik graag doe.” Het merendeel van de respondenten zijn dan ook nog voor de leeftijd van 10 jaar begonnen met dansen en alle respondenten hebben in hun tienerjaren gekozen voor een pre-professionele dansopleiding. Danser zijn wordt beschreven als een ‘roeping’ (Sanne). Deze toewijding op jonge leeftijd getuigt van de passie die dansers voelen voor hun kunst. Alle respondenten zijn dan ook enorm dankbaar dat hun job overeenstemt met hun passie ofwel dat het ‘eigenlijk meer een passie is dan een job’ (Lotte) waar ze bovendien voor betaald worden en van kunnen leven.

De passie voor dans kan op basis van de gesprekken met de dansers ruwweg in drie drijfveren opgedeeld worden. Dit geldt voor zowel klassieke als hedendaagse dansers. Ten eerste hechten de dansers veel belang aan zelfontplooiing en -realisatie. Dans laat namelijk toe om op een creatieve manier jezelf te leren kennen op allerlei vlakken:

*Ik vind dat zo vervullend op super veel vlakken, op lichamelijk vlak zijn ze gewoon sportief altijd bezig maar ook ja mentaal met zo'n choreografie van buiten leren en gewoon zo in die space zijn met andere mensen, sociaal zo samenwerken (...). En dan ook super spiritueel op een bepaalde manier.
(Kato)*

Zelfontplooiing en -realisatie betekenen eveneens dat er een enorme leergierigheid is, dansers staan altijd open om te experimenteren en te creëren met hun lichaam. Dit sluit aan bij het onderzoek van Bond en Stinson (2001) dat de beleving van emotionele, lichamelijke, sociale en spirituele vrijheid bij dansers vaststelde. Ten tweede geven een aantal dansers aan dat ook de ‘connectie’ (Freya) met het publiek, wat dans ‘kan teweegbrengen in iemand zijn leven’ (Kato), een drijfveer vormt. Ten derde kan ook de piekervaring van het finale resultaat succesvol op podium te brengen, aan de basis liggen van de passie waarmee dansers hun job uitoefenen. Zoals Flower (2016) reeds constateerde, ervaren dansers een *performance high* dat gepaard gaat met gevoelens van opwindning en geluk. De dansers omschrijven het als ‘euphoric’ (Anaïs) waardoor ze zich ontwikkelen tot een ‘podiumbeest’ (Sanne). Alice durft het zelfs te vergelijken met een drugverslaving: “Dat is zoiets heel verslavend omdat ik zo'n intens gevoel gewoon nog nooit heb kunnen voelen met iets anders” (Alice).

Deze drie zaken maken dat dansers veel voldoening halen uit hun job. De relatie tussen dansers en hun creaties kan als het ware omschreven worden als een "gepassioneerde liefdesaffaire" (Flower, 2016, p.73 [eigen vertaling]). Deze passie leidt tevens tot de ambitie om zoveel mogelijk te kunnen dansen door steeds hogerop de carrièreladder te klimmen en op die manier meer rollen te mogen inoefenen. Gedreven door deze ambities streven ze ernaar om steeds beter te worden en elke uitdaging aan te gaan. Ze willen net graag die prestatiedruk voelen zodat ze altijd op 'scherp' (Kato) staan, zichzelf kunnen verbeteren en het hoogst mogelijke niveau te behalen. De grootste competitie is dan ook met zichzelf: "Ge wilt beter zijn dan de dag ervoor" (Kato). Daarbovenop is opgeven geen optie na zoveel jaren hard werk. Dit versterkt de ambitie nog meer aangezien ze het 'al zo ver geschopt' (Sanne) hebben en er dus beter 'zoveel mogelijk uithalen' (Kato). De implicaties van deze uitzonderlijk grote intrinsieke motivatie mogen echter niet uit het oog verloren worden. Lotte vat het treffend samen: "Ik denk omdat we onze job zo graag doen, dat we soms niet echt kijken van "wat is er eigenlijk wettelijk correct en wat is er oke?"” 'Omdat het natuurlijk nog altijd wel de droomjob is' (Stella), hebben dansers veel over om te kunnen blijven dansen. De verdere analyse moet bijgevolg gekaderd worden in het licht van deze motivatie die al wat misloopt kan overschaduwen (Kleppe & Røyseng, 2016; Padham & Aujla, 2014).

4.2 De onvermijdelijke grijze zone

De lichamelijke interactie die dans vereist, brengt een dynamiek mee die nagenoeg nooit plaatsvindt in andere jobsectoren (Ghekiere, 10 november 2017). Eén van de zaken die het meest prominent naar voor kwam in de interviews was dan ook de 'grijze zone' die dansers ervaren bij het uitvoeren van hun job ten gevolge van deze dynamiek. Omdat de respondenten in de grijze zone niet met zekerheid kunnen stellen dat de motivatie seksueel, kunnen dergelijke interacties beschouwd worden als ambigu seksueel getinte interacties (Hart, 2021). De complexe vraag 'is dit grensoverschrijdend gedrag of niet?' (Sanne) kent bijgevolg een veelheid aan oorzaken die bovendien in wisselwerking staan met elkaar.

4.2.1 Lichamelijke

Omdat het lichaam het gereedschap is van de danser (Alexias & Dimitropoulou, 2011; Ghekiere, 10 november 2017), zijn dansers het gewend om 'fysiek met elkaar om te gaan' (Freya). Choreografen die verbeteringen aanbrengen door lichaamsdelen aan te raken en aan te tonen wat beter kan zoals 'iemand's benen vastpakken om te kunnen opheffen' (Alice), zijn deel van het dagelijkse leven in de danssector. 'Elkaar aanraken' is een vereiste in de dans 'om tot een bepaald resultaat te komen' (Estelle). Daardoor ligt de 'grens van intimiteit gewoon veel verder dan voor de normale mens' (Alice). Vooral wanneer de dansers zich met de buitenwereld vergelijken, beseffen ze hoe uniek hun werkomstandigheden zijn:

Bijvoorbeeld uw leerkrachten, als die u komen verbeteren dan pakken die u ook vast aan uw benen. Dus ik kan mij voorstellen dat dat voor niet-dansers verschrikkelijk kan zijn. Maar dat is iets, dat is iets gewoons en dat is denk ik een beetje het probleem omdat het iets gewoon en normaal is dat het soms moeilijk is voor mij om te weten van “Wat is misschien niet normaal meer ofzo? Was dat misschien wel over de grens gaan?”. (Alice)

Deze laatste vraag die Alice zich stelt, is bijgevolg een alomtegenwoordig vraagstuk voor de danser. Het antwoord op deze vraag is echter heel persoonlijk en varieert naargelang de context. Een respondente geeft aan dat ook ‘de energie die de persoon uitstraalt en hoe ge u dan zelf gewoon voelt die dag’ (Kato) een grote rol kan spelen. Er kunnen met andere woorden gemakkelijk misverstanden rond grensoverschrijdend gedrag ontstaan:

Iedereen vat dingen anders op, bijvoorbeeld iets dat ik als geen probleem zou aanzien, zou iemand anders dan zeggen van “Oke dat was niet akkoord”. Dus daarom denk ik dat het mogelijk is om misverstanden te hebben. Dat bijvoorbeeld iemand zegt van, ik weet niet we doen een lift, sommigen waarbij dat je hier moet vastnemen ((toont de borstkas/borst/oksel aan)), ook als uw hand een beetje te veel beweegt, ge kunt rap denken van “Oke die persoon raakt me aan op manieren die ik niet wil”. (Lotte)

Vanwege het dagelijks fysiek contact is het dus onmogelijk om grensoverschrijdend gedrag te ‘definiëren’ (Sanne): “Het feit dat het ook gewoon een intieme sector is, maakt het moeilijker om een lijn te trekken tussen wat wel kan en wat niet kan” (Estelle). Ook hier illustreert een vergelijking met de ‘normale’ wereld goed deze complexe dynamiek: “Als ge gewoon een kantoorjob doet en iemand raakt u aan op een manier waar dat ge het niet wilt, ja dan kunt ge dat sneller zien” (Sanne). Het is bijgevolg eerder op basis van gevoel dat beslist wordt of iets grensoverschrijdend is. Desalniettemin zijn de respondenten het unaniem eens dat het wel grensoverschrijdend gedrag wordt wanneer iets ‘blijft aanslepen of achtervolgen’ (Kaya). Eenmalige incidenten worden daarentegen beschouwd als ‘misstap’ en kunnen dus gerekend worden tot de grijze zone. Ook wanneer meerdere dansers getroffen worden door eenzelfde persoon of wanneer de intenties duidelijk verkeerd zijn, wordt dit gepercipieerd als duidelijk grensoverschrijdend. De frequentie, intentie en intensiteit van het gedrag zijn met andere woorden bepalend.

Dat er geen eenduidigheid is in wat precies als grensoverschrijdend beschouwd wordt, betekent eveneens dat grensoverschrijdend gedrag onopgemerkt kan plaatsvinden. Anderen kunnen ‘profiteren’ (Freya) van het fysiek en intiem contact dat dans vereist. Luna vatte dit pijnpunt van de danssector treffend samen:

De danswereld is een heel fysieke omgeving, dus die lijn is gemakkelijk te overschrijden denk ik. Ik bedoel, er gebeurt heel veel aanraking voor een goed doel en met gewoon consent. (...) Maar ja,

dat zou heel gemakkelijk kunnen, snapt ge, gecamoufleerd kunnen worden. Dat is het gevaarlijke. En ja het is gewoon een beetje tricky, ook gewoon omdat ons lichaam onze tool is (...). Ja het is gewoon een soort van kwetsbare situatie. Ik denk dat ge gewoon heel gemakkelijk een opmerking of aanraking kunt vermommen als het voor het doel van de dans is, maar daar eigenlijk verkeerde intenties achter zitten. (Luna)

Omdat ze 'vermomd' zijn 'in een dansopmerking' (Luna), zijn seksuele intenties moeilijk te onderscheiden van professionele intenties. Maar hoewel dansen bij uitstek kan leiden tot ambigu seksueel getinte interacties (Hart, 2021), kiezen dansers ervoor om uit te gaan van professionele intenties: "Ge moet uzelf ook wel openstellen voor die persoon (...), ge moet gewoon die knop omdraaien en weten dat dat niets anders is dan gewoon een professionele aanraking" (Estelle). Zonder dergelijke professionele houding zou het onmogelijk zijn om dans te creëren. Vermits een grenzeloze ruimte voor fysiek contact dus noodzakelijk is, wordt de grijze zone een onvermijdelijke kwestie. Het is bijgevolg cruciaal dat deze complexe dynamiek in acht wordt genomen bij het onderzoeken van grensoverschrijdend gedrag in de professionele danssector. Zoals Wingeroth in een artikel in Dance Magazine (21 mei 2018) reeds aankaartte, is het standaardbeleid "in strijd met het vermogen van dansers om te communiceren via hun lichaam" (21 mei 2018, "We Can Do Better", para. 1). Toch blijkt het een zaak te zijn dat toch nog toe weinig belicht wordt in de wetenschappelijke literatuur, hoewel het de basislaag vormt van het complexe probleem van grensoverschrijdend gedrag in de professionele danssector.

4.2.2 Intimiteit en informele sfeer

Ondanks de risico's die de lichamelijke met zich meebrengt, ervaren dansers de intieme relaties die hieruit groeien als positief. Omdat er constant fysiek contact nodig is 'wordt de grens doorbroken' en staat iedereen automatisch 'super dicht bij elkaar' (Kato). De band die hierdoor ontstaat omschrijft Kato als 'superfijn' en 'intens'. Ook wanneer de choreografie 'niet per se over seksualiteit' gaat, kan partnering dus 'heel intiem' en 'heel seksueel' aanvoelen (Sanne). Voor velen is het bijgevolg vanzelfsprekend dat er een intieme band ontstaat tussen iedereen die aan de creatie meewerkt, zowel mededansers als leidinggevende functies zoals de choreograaf of balletmeester. Omdat iedereen dagelijks hecht samenwerkt om eenzelfde doel te bereiken, beschouwen vele respondenten hun compagnie of projectgroep zelfs als 'een familie' (Kaya, Sanne, Luna en Louise). Ze 'werken veel en hard' maar ze 'zitten ook vaak gewoon te babbelen en dingen over het dagelijkse leven te vertellen' (Kaya). De persoonlijke wereld vermengt zich met andere woorden met de professionele wereld. Dit sluit aan bij het onderzoek van Kleppe en Røyseng (2016) en bevestigt dat de professionele relaties eerder kenmerkend zijn voor het privéleven dan voor het beroepsleven. Dansers beschouwen deze intimiteit daarenboven als noodzakelijk. Dansers oefenen namelijk 'niet alleen een sport uit, maar ook een kunst' (Sanne) en verkiezen de intimiteit inherent aan dans boven een passievolle samenwerking. Kaya geeft aan dat dit toelaat de artistieke kwaliteit te verhogen:

Het professioneel gedeelte is voor mij vooral over hoe dat ge danst en wat ge kunt geven aan een choreograaf of een publiek. Met die compagnie in [stad 4] zijn we eigenlijk op hele hoge intensiteit aan het werken, fysiek én mentaal (...) en we zijn elk elkaar zo hard aan het pushen om erdoor te geraken en beter te worden en het niveau constant op te krikken. En dat is eigenlijk voor mij de professionele kant. En dan door dat we eigenlijk zo'n goeie en hechte groep zijn aan het worden en op persoonlijk vlak het ook echt goed klikt, kunnen we het eigenlijk professioneel zo hoog brengen en elkaar meer en meer ja eigenlijk naar boven duwen, lets say. (Kaya)

Opmerkelijk is dat die cruciale connectie tussen dansers dus niet enkel fysiek is. Ook Freya geeft aan dat er een 'mentale overgave' moet zijn tussen de dansers om de creatie tot leven te kunnen brengen. Zo voelen dansers die reeds een goede band hebben met elkaar, omdat ze bijvoorbeeld een relatie hebben, elkaar extra goed aan. Dit betekent echter eveneens dat een slechte connectie kan leiden tot een 'negatieve werksfeer' (Alice) die uiteindelijk het gehele creatieproces kan beïnvloeden. Zo vertelde een danser over een ervaring tijdens het creatieproces als volgt:

Het is evengoed intiem voor mij om vanop afstand met iemand te moeten dansen (...). Ik heb bijvoorbeeld in het laatste stuk dat ik heb gedaan, was ik in een duet met een meisje en wij dansten synchroon hetzelfde. We raakten elkaar [maar] af en toe aan, maar ge voelde dat zo direct als de ene persoon er zo niet in zat of de ene persoon zat met iets, ik weet niet, waardoor dat ge niet die connectie maakt. (Freya)

Met artistieke kwaliteit als hoogste prioriteit is het dus noodzakelijk om de aangename en open sfeer te onderhouden (Kleppe en Røyseng, 2016). Intieme relaties blijken inherent aan de danssector, niet alleen omwille van de lichamelijke maar ook omwille van de positieve invloed op artistieke kwaliteit. Wederom wordt het moeilijk om het veld van grensoverschrijdend gedrag af te bakenen. Hoewel de respondenten deze persoonlijke relaties als positief en voordelig beschouwen, vergroot hiermee het risico op grensoverschrijdend gedrag. Omwille van de overlapping tussen persoonlijk en professioneel, ontstaat er een bijkomende grijze zone waarin 'soms dingen niet duidelijk of meer op het nippertje zijn' (Kaya). Hiermee wijzen dansers op te persoonlijke situaties binnen de professionele context. Een danser geeft als voorbeeld dat een leerkracht 'te dicht in uw personal space komt of dat die zo uw arm pakt en random erin bijt in de les ofzo', maar ook een choreograaf die 'als ge aan het wandelen bent in de zaal op uw kont kon kloppen'. Ook seksuele opmerkingen die als mopjes worden beschouwd kunnen hiertoe gerekend worden. Deze kunnen namelijk getolereerd worden net omwille van die persoonlijke band: "Wij lachen daar ook allemaal mee omdat wij weten dat dat [repetitor] is en dat is ook allemaal goed bedoeld want die heeft ook echt een goed hart" (Sanne).

Tot slot leiden deze intieme relaties niet alleen tot een informele sfeer binnen de danszaal maar vergemakkelijkt dit ook de omgang buiten de danszaal. De band binnen de professionele muren van de danszaal is zodanig hecht dat het moeilijk is om dit uit te schakelen na de werkuren: “Ik denk omdat het ook zo fysiek is dat iedereen wel super dicht bij elkaar staat al sowieso, dat ge niet ineens een “geachte” e-mail gaat opstellen ofzo” (Kato). De dansers vinden het vanzelfsprekend dat iedereen na verloop van tijd ‘vrij bevriend’ wordt en dat de ‘gap’ verkleint ‘hoe meer ge meedraait’ (Kaya). Deze neiging naar informaliteit komt van beide kanten, zowel dansers als hogere functies willen graag de goede sfeer en een vlot contact onderhouden. Zo is het algemeen geweten dat choreografen mee uitgaan, dansers uitnodigen om samen iets te eten of te drinken en zelf ‘toenadering’ (Kato) zoeken via sociale media. Zoals andere cultuursectoren wordt de danssector dus gekenmerkt door een informele sfeer waarbij professionele en informele contacten in elkaar overvloeien (Willekens et al., 2020). De respondenten benadrukken wel dat niet alle hogere functies deze houding aannemen en dat het afhankelijk van de leeftijd en compagnie soms enkel een formele ‘goodmorning’ (Lotte) is.

Deze informaliteit wordt nog versterkt in freelanceprojecten. Omdat deze projecten kleinschaliger en kortstondiger zijn, is de sfeer nog informeler dan in een compagnie. Het gebeurt bijvoorbeeld vaak dat de groep op verplaatsing samen in ‘een of andere airbnb logeren’, waardoor ‘die band of die hiërarchie tussen choreograaf en dansers vervaagt’. Het is echter niet evident om te schakelen tussen de professionele en informele context: “Dat is dan wel leuk natuurlijk, maar soms moogt ge dat dan niet vergeten in uw repetitie dat ge eigenlijk wel nog altijd tegen uw baas staat te babbelen, ook al komt ge er goed mee overeen” (Estelle). Een van de grote zorgen van Estelle was bijvoorbeeld hoe die informaliteit effect ging hebben op haar professionele relatie:

In het begin als ik dan dacht van “oké, ik ga een hele week repetities gaan doen voor die solo en dat duet”, dan ja dat was alleen met de choreograaf en we blijven logeren bij hem enzo, van “oké dat gaat super intiem zijn”. En bepaalde dingen in dat duet zijn dan ook zo redelijk intiem “ja oké ik hoop dat dat goed verloopt met die choreograaf”. (...) En wij gingen dan samengaan met de auto en dan stel ik mij daar ook wel vragen bij van “oke hoe gaat dat verlopen?” enzo. (Estelle)

Het is met andere woorden belangrijk om steeds in het achterhoofd te houden dat ook wat zich buiten de danszaal afspeelt, een invloed kan hebben op het werk. Opmerkelijk is dat sommigen dan ook bewust deze twee werelden uit elkaar proberen te houden. Omdat intieme relaties inherent zijn aan de dans, is het reeds onmogelijk om het persoonlijke buiten de muren van de danszaal te houden. Wat zich buiten de professionele ruimte afspeelt, kan daarentegen wel afgebakend worden. Zo vertelt onder andere Alice dat ze eigenlijk liever de nodige afstand bewaart zodat er niet nog een grotere vermenging van persoonlijk en professioneel ontstaat, die de professionele relatie zou kunnen beïnvloeden:

Ik weet nog de eerste weken dat ik hier was, waren alle cafés nog open en dan zei de directeur van “wie wil komt iets mee drinken om elkaar allemaal beter te leren kennen” en dan was mijn directeur en mijn leerkracht daar ook bij. Dat was voor mij iets heel raar want iedereen was ook heel dronken en dat was allemaal normaal en oke. En dat was in het begin heel vreemd voor mij want ik heb graag dat er nog een afstand is tussen danser en directeur, waardoor- ik vind dat leuk om gewoon in de studio te komen, dat is gewoon een grote witte doos zeg maar, en ge bent daar iemand, ge bent daar danser en ze kunnen alles aan u vragen en ik doe dat. (...) En ik vind dat moeilijk als uw relatie met uw directie euhm vrij- euhm als ze u goed kennen is dat raar want dan geeft ge ook meer van uzelf vrij, waardoor dat zij dat ook kunnen gebruiken bijvoorbeeld. (Alice)

Door een *dancer persona* van professionaliteit aan te nemen, neemt Alice afstand van haar grenzen in het dagelijkse leven. Dit sluit aan bij de tactiek van strippers om de reflectie van de risico's en onrechtvaardigheden van de job op hun authentieke zelf te beperken (Barton, 2007). Zo trachten dansers als Alice strikt de professionele wereld van de informele wereld te scheiden, hoewel grensoverschrijdend gedrag mede plaatsvindt omwille van de onvermijdelijke vermenging van die twee werelden. Een ervaring van Stella bevestigt dit. Na een grensoverschrijdende ervaring op een informeel evenement, vond ze niet dat dit haar mocht beïnvloeden in de danszaal: “Ik heb daar nog nooit iets van gezegd in de professionele setting, van “hey gisteravond dat ging wel wat te ver” (...) ook al voel ik mij nog ongemakkelijk, omdat ik weet dat we nu we terug professioneel zijn”. Dit risico, zoals eerder besproken, vergroot in freelanceprojecten omdat deze nog informeler zijn dan compagnieprojecten. Waar het onderzoek van Willekens et al. (2020) vooral wees op de werkonzekerheid die freelancedansers kwetsbaar maakt, toont deze bevinding aan dat ook de grote vermenging van de persoonlijke en professionele sfeer leidt tot een vervaging van grenzen en bijgevolg de danser kwetsbaarder maakt.

Ten gevolge van deze informaliteit kunnen er tot slot onduidelijkheden ontstaan over welk gedrag als grensoverschrijdend moet beschouwd worden buiten de danszaal (Hennekam & Bennet, 2017). Een aantal dansers ervaren namelijk dat de grens ‘buiten de danszaal met dansers ook nog een beetje verder is’ (Kato). Sociale gebeurtenissen vormen aldus een dubbelzinnig terrein waarin de grens tussen werk en spel stilaan vervaagt (Willekens et al., 2018). Echter niet alle respondenten vinden dit correct: “Ik heb wel vaak meegemaakt van oke in de dansstudio weet ik dat je mijn poep moet vastpakken om mij te kunnen liften, maar dat hoef je nu echt niet te doen” (Stella). Zij zouden de intimiteit strikt tot ‘professionele doeleinden’ willen beperken: “In de studio is die lijn heel vaag, op een feestje niet. Ge kunt echt gewoon dansen met iemand of ge kunt iemand schuren en aanraken en te ver gaan” (Stella). ‘Fysiek’ zijn met elkaar in de dansstudio, geeft aldus niet het ‘recht’ om daarbuiten dansers op eenzelfde manier te benaderen (Freya). Dit geldt eveneens voor onlinegedrag, zo vertelde Sanne over een choreograaf die berichten stuurde naar een danseres waartoe hij aangetrokken was. De eerder besproken ervaring met grensoverschrijdend gedrag van Kaya illustreert tot slot treffend de risico's van informaliteit buiten de werkcontext:

Dat was na mijn auditie, ook met een choreograaf die ik al kende als leerkracht en die ons dan uitnodigt om allemaal pintjes te gaan drinken samen en bla bla. En dan was het zowat uit de hand gelopen en dat is zo'n beetje een rare situatie van "oke nu is het misschien een beetje too much, van het goede" ((lacht ongemakkelijk)), en: dat kan altijd gebeuren natuurlijk. (...) Ja ((zucht)) dat was gewoon één vreemde situatie dat ik heb ervaren met een choreograaf. (Kaya)

Buiten de danszaal is grensoverschrijdend gedrag dus wel gemakkelijker af te bakenen dan binnen de danszaal. De werksituatie maakt het echter moeilijk om die grens goed te bewaken. Noemenswaardig is dat bij het bespreken van grensoverschrijdend gedrag er ook namen van functies als kostuummakers, fysiotherapeuten en fotografen werden genoemd. Hoewel deze jobs niet rechtstreeks met het creatieproces van de dans te maken hebben, komen ze wel frequent in contact met de dansers en verloopt dit ook informeler. Dit gaat dan bijvoorbeeld over fysiotherapeuten die ongepast lichaamsdelen aanraken, kostuummakers die *fittings* ongewenst binnenkomen en fotografen die dansers persoonlijk mee uit eten nemen op hun kosten na een *photoshoot*.

4.2.3 Choreografische keuzes

Hoewel de dansers duidelijk aangeven dat een choreografie niet per se over seksualiteit hoeft te gaan om intiem aan te voelen, wordt dit wel versterkt bij choreografieën met een seksueel geconnoteerde inhoud. Zowel in de klassieke als in de hedendaagse danssector lijken choreografen hier niet voor terug te schrikken. In de klassieke dans vertalen deze verhaallijnen zich vooral in intieme duetten die een relatie afbeelden. De hedendaagse dans durft nog verder te gaan en experimenteert bijvoorbeeld met verhaallijnen die seksuele handelingen imiteren of naaktscènes. Vele respondenten halen hierbij de provocerende stukken van Fabre aan en verwijzen naar 'seks hebben op een podium' (Freya) of 'aan het masturberen ofzo' (Sanne). Choreografen kunnen dus vragen om 'no matter what te doen, dus het kan echt letterlijk alles zijn: naakt zijn, dingen doen die misschien voor u heel persoonlijk lijken en vooral privé dingen zijn in uw leven' (Anaïs). Anaïs bevestigt hiermee dat je als danser bereid moet zijn om je eigen grenzen af te tasten en zelfs te overschrijden (Ghekiere, 10 november 2017). Naast naaktheid halen dansers vaak het thema 'relaties' (Louise en Estelle) en 'kussen' (Kato en Lotte), maar ook 'lust' (Freya) en zelfs 'verkrachting' (Sanne) aan. Om deze choreografieën zo goed mogelijk weer te geven, is er volgens Freya veel inlevingsvermogen nodig: "Ik beeld mij dan ook van alles in, want dan gaat dat ook wel beter, (...) ge moet doen alsof ge verliefd zijt of ge moet doen alsof ge lust hebt." Dit wijst opnieuw op de intense vermenging van de persoonlijke met de professionele sfeer die nodig is om artistieke topkwaliteit te bereiken (Kleppe & Røyseng, 2016). Op die manier vervaagt de grens met wat dans is en wat realiteit is echter gemakkelijk (Ghekiere, 22 oktober 2019; Kaufman, 2019). Alice illustreert met dit voorbeeld hoe zo'n situatie kan verlopen:

Eén keer dat ik een duet had met een jongen en dat was iets heel lichamenlijk en dat ging een beetje over hoe dichtbij dat ge bij elkaar staat, dat dat effect heeft op wat ge voelt. En dus dat was iets heel lichamenlijk en dat heeft ook tijd nodig om in zo'n proces te zitten, want dat is iets dat ge deelt met die persoon. (...) En ik weet nog dat die persoon op een bepaald moment, omdat wij heel dicht bij elkaar waren, dat die euh mij kuste en dat was helemaal niet gezegd dat dat moest. En die zei van "dat was gewoon iets dat ik op dat moment voelde dat dat juist was". (Alice)

Bepaalde choreografische keuzes dragen aldus bij tot een milieu waar persoonlijke grenzen sneller kunnen overschreden worden. Bovendien gebeurt dit soms onopgemerkt, wanneer een kus bijvoorbeeld wél deel is van de choreografie. Dit maakt dat het voor dansers niet altijd duidelijk is of de interesse in seksualiteit in de choreografie louter behoort tot het artistieke onderzoek van de choreograaf of ook gepaard gaat met persoonlijke interesses (Ghekiere, 22 oktober 2019). Freya durft er namelijk niet op te vertrouwen dat de intenties steeds puur professioneel zijn:

Euhm (6,0) ik denk wel ((lacht)) dat als ge zo is een stuk deed waar dat het zowat meer erotisch getint was en ge samen moest dansen en ge moet elkaar dan aanraken, denk ik wel dat er mensen waren die ervan profiteerden, ik zal het zo zeggen. (Freya)

Dit wordt versterkt wanneer er gekozen wordt voor (half)naakte dansscènes. Dit is een kwestie waar alle dansers reeds uitgebreid over nagedacht hebben. De dansers delen unaniem de mening dat naaktheid op het podium geoorloofd is 'als het bij iets past en als het echt iets toevoegt aan de schoonheid of aan de dans of aan de kunstvorm' (Alice). Maar ook hier geldt opnieuw de vraag of het vanuit een 'artistiek standpunt' of een 'persoonlijke voorkeur van de choreograaf' komt (Luna). Wanneer dit niet het geval is, willen de dansers echter liever het risico op voyeurisme van mededansers, hogere functies of het publiek beperken. Ook hier geven de dansers wel een duidelijk grenspunt aan, maar is het in de praktijk te moeilijk om die grens te bewaken. De ambiguïteit van de interacties in de danszaal blijkt onvermijdelijk en verhindert dansers om professionele intenties van seksueel getinte intenties te onderscheiden (Hart, 2021).

Daarnaast spreken de dansers niet zelden over de genderstereotiepe rollen en dansstijlen die ze toegewezen krijgen. Dit past binnen het huidige maatschappelijke milieu van genderongelijkheid en seksualisering. Zoals Banes (2013) stelt, staan choreografische voorstellingen nooit los van de sociaal-politieke en culturele context. Het merendeel van de dansers geeft echter aan dat dit niet enkel het geval is voor klassieke dans, maar toch ook nog geldt voor de hedendaagse dans. Slechts één respondente gaf aan dat ze niet aan de vrouwelijke stereotypes moest voldoen, maar net aan de mannelijke. Dit houdt 'veel spieren', 'tricks' en 'krachtig' dansen in (Kaya). Terwijl de vrouwelijke stereotyperingen wijzen op 'de elegante en sexy rol' of het 'zachtaardig meisje' (Stella). Een vaak voorkomende commentaar volgens Anais is dan ook om 'een beetje meer sensueel' te zijn. De *male gaze* blijkt dus nog steeds sterk aanwezig te zijn (Mulvey, 1975), ook in de

hedendaagse dans en onder vrouwelijke choreografen tot grote frustratie van de dansers. Stereotypes als 'sensueel' (Luna), 'fragiel' (Freya) en 'kwetsbaar' (Kato) wijzen op de objectificatie van vrouwen (Daly, 1987; Drummond, 2003). Vrouwelijke dansers kunnen niet de agenten van hun eigen verlangens zijn, ze moeten daarentegen mannelijke verlangens dienen. De respondenten voelen bijgevolg dat ze gereduceerd worden tot een object van schoonheid en lust: "Ge moet er mooi uitzien, en dan heb ik het niet per se over mooie ogen hebben ofzo, maar hetgeen dat ge uitvoert moet mooi zijn, ja ge moet fragiel zijn bluh ((rolt met ogen))" (Freya).

Hoewel de hedendaagse dans zichzelf promoot als progressief en experimenteel (Gielen, 1998; Gill, 2002), op zijn minst meer dan de klassieke sector, blijken dus ook hier de genderstereotypes in vastgeroest zitten. Deze objectificatie van vrouwen blijft echter niet onschuldig. Lotte spreekt bijvoorbeeld over een choreograaf die 'naar u keek op een manier dat ge denkt van "okay I'm not a piece of meat you know"'. De weerspiegeling van deze genderongelijkheid in choreografische keuzes leidt ertoe dat dansers worden gereduceerd tot hun seksuele rol en dat het beeld van de manipuleerbare vrouw wordt versterkt (Jáuregui, 2014). Een rechtstreeks voorbeeld hiervan zijn de ongepaste seksuele opmerkingen vele respondenten reeds over zich heen hebben gekregen doorheen hun carrière. Zo vertelde onder andere Luna over een opmerking 'met een seksuele connotatie' waarbij ze zich 'heel ongemakkelijk voelde'. Zelfs bij 'zuiver' artistieke intenties is er dus achterliggend een problematische situatie van genderongelijkheid die aanzet tot de normalisering van grensoverschrijdend gedrag.

4.3 De hiërarchie inherent aan danscreatie

4.3.1 De machtsverhouding tussen danser en choreograaf

Zoals reeds besproken is het lichaam hét instrument van de danser om haar job te kunnen uitoefenen (Alexias & Dimitropoulou, 2011). Een door de respondenten veelbesproken probleem dat hier mee gepaard gaat, is de machtsdifferentiatie inherent aan de productie van een dansstuk. Hoewel in de voorgaande bespreking mededansers en werkgevendende functies niet gescheiden werden, is er dus wel degelijk een cruciaal onderscheid tussen beide. Dansers staan namelijk onder extern artistiek auteurschap: het lichaam staat in functie van de visie van de choreograaf (Ghekiere, 10 november 2017; Tsitsou, 2012). Het is met andere woorden de bedoeling 'dat ge gewoon probeert wat zij [choreografen] verwachten' (Louise). De dansers kaarten uitvoerig aan hoe machteloos ze zich voelen omwille van deze structuur: "Ge voelt u gewoon altijd een beetje zo omdat dat uw choreograaf is en die betaalt mij om daar te staan dansen, dan kan ik moeilijk- allez ja, dan mag ik blij zijn dat ik hier ben" (Estelle). Omdat de choreograaf 'letterlijk de macht in zijn handen heeft om iets aan uw danscarrière te veranderen' (Luna), vinden dansers het bijgevolg te risicovol om persoonlijke grenzen aan te geven. Dansers moeten zich bij elke stap afvragen "Wat betekent dit voor mijn danscarrière als dit gezegd wordt?" (Anaïs). Hoewel de consequenties voor freelancers extremer

kunnen zijn omdat ze geen vast contract hebben, speelt dit ook bij compagniedansers met een vast contract een belangrijke rol aangezien ze kansen op bepaalde rollen of toekomstige *carrièreswitches* niet willen mislopen. Onder andere Freya besloot om niet te weigeren toen haar werd gevraagd om naakt op het podium te staan, met als achterliggend gedachte dat ze 'een kleinere rol' zou krijgen of zelfs dat ze er 'misschien wordt uitgegooid' als ze zou weigeren:

Ik was 18-19 en ik weet dat ik dat toen eigenlijk echt niet wou, maar ik heb toen wel "ja" gezegd. Ik heb het uiteindelijk niet moeten doen, maar euhm (2,0) dat is heel moeilijk om nee te zeggen, omdat de rol die je krijgt hangt daar ook van af. (Freya)

De respondenten benadrukken wel dat niet alle choreografen op die manier gebruik maken van hun macht, maar dat de schrik voor de mogelijke gevolgen voor hun carrière het alsnog overneemt:

De ene kan dat goed opvatten en zeggen van "oké, sorry", maar ja de andere kan- allez ik denk nu niet echt dat dat nog zou gebeuren in deze tijd, maar je weet nooit echt wat voor gevolgen dat kan hebben. (...) Maar euh ja het ergste zou zijn als ze u misschien uit het stuk zouden nemen ofzo, zo die dingen gaan dan wel door uw hoofd van "ow, gaan ze klagen bij de directeur?" of dit of dat. (Louise)

Hoewel alle dansers erkennen dat de machtsverhouding tussen choreograaf en danser onvermijdelijk is, uit de meerderheid van de respondenten een grote frustratie tegenover het superioriteitsgevoel van choreografen dat hieruit voortvloeit. Het is volgens deze dansers eerder uitzonderlijk dat 'iemand met het hart op de juiste plaats binnenkomt, die niet uit de hoogte doet, die zich niet beter voelt dan de andere' (Freya). Ze komen binnen met een 'ik ben de choreograaf hier'-attitude (Alice) waardoor dansers beperkt worden in hun creativiteit. Het charisma van de choreografen vormt op die manier een bron van individuele macht, naast de organisatorische macht die ze reeds hebben over de danser (Thacker & Ferris, 1991). De respondenten vinden het dan ook jammer dat de machtsdifferentiatie zo expliciet aanwezig is en gebruikt wordt door de choreografen:

Er is echt zo een hierarchy, een hiërarchie-ding, van oke directeurs en dan choreografen en dan dansers helemaal onderaan de piramide. Euhm en ik denk dat dat niet zo hoeft te zijn, dat we allemaal kunnen samenwerken (...) en dat er niet zo een groot verschil moet zijn in power of kracht of importance tussen de personen in front of the room en de anderen. (Anaïs)

Vele respondenten spreken dan ook positief over choreografen die met een minder superieure houding de zaal binnenkomen. Deze gelijkwaardigere behandeling geeft dansers meer het gevoel dat ze persoonlijk ongemak mogen uiten: "Als er niet veel hiërarchie is, dan voel ik ook dat ik zelf een recht van spreken heb"

(Stella). Toch zijn er een aantal dansers die aangeven dat het onmogelijk is om een stuk op podium te brengen zonder eindverantwoordelijke die richtlijnen geeft. Kortom, de dansers erkennen de onveranderlijkheid van de machtsstructuur maar achten de cultuur ten gevolge van de machtsstructuur als veranderlijk. Vele respondenten spreken daardoor niet eens over de structuur van de danssector, maar grijpen in de plaats daarvan naar oplossingen die op het culturele niveau mogelijk zijn. Hierbij is het belangrijk om te benadrukken dat alle respondenten, onafhankelijk van dansstijl of organisatiestructuur, deze machtsdynamiek aanvoelden. Want hoewel de hiërarchische structuur in de klassieke sector historisch meer verankerd is, kunnen ook de minder hiërarchische hedendaagse freelance-dansproducties niet ontsnappen aan deze machtsverhoudingen (Tsitsou, 2012). “Hoe humble dat die persoon [ook] mag zijn, oke ge gaat misschien meer geneigd zijn om uw ongemak te delen, maar dat blijft de persoon die u werk geeft” (Freya). Boven op de grijze zone die het aanvoelen van persoonlijke grenzen bemoeilijkt, voelen dansers zich dus niet veilig genoeg in de danszaal om deze überhaupt aan te geven.

4.3.2 De ‘uitverkorene’-identiteit

De respondenten geven aan dat er variatie zit in de cultuur, maar dat de structuur doorslaggevend blijft. Aangezien de intrinsieke motivatie van dansers uitzonderlijk hoog ligt en dansers bijgevolg te allen tijde hun carrièreopties willen openhouden, betekent dit dat dansers zich genoodzaakt voelen om de situatie te accepteren. Daardoor creëert deze machtsverhouding een milieu van quasi absolute volgzzaamheid (McEwen & Young, 2011). De danser probeert aan elke mogelijke verwachting te voldoen: “Ge wilt gewoon zo uw best doen, want als ge het niet goed doet dan kan het later effect hebben” (Luna). Dit sluit aan bij de ‘uitverkorene’-mystiek van Aalten (2005) dat stelt dat er volledige toewijding wordt verwacht van de danser. De identiteit van de danser vormt zich daardoor compleet rond haar roeping als danser. Persoonlijke grenzen, in hun al vormen, worden genegeerd en opzijgeschoven om ‘ware’ danser te kunnen worden. Dit wordt beaamd door Freya: “Hoe dan ook denk ik dat als ge dat niet hebt, dat het niet gaat. Ge moet eigenlijk alles willen opgeven om dat te kunnen doen, ja ik denk niet dat ge daar rond kunt”. Concreet komt deze toewijding in verschillende vormen naar voren. Er wordt vooreerst verwacht dat dansers steeds in vorm zijn, de verwachting is ‘dat je er 100% voor gaat en dat ge er altijd mee bezig zijt’ (Kaya). De fysieke tol die dit beroep eist is dan ook groot:

Er is niet echt veel om te zeggen ((lacht ongemakkelijk)), maar gewoon dat ja ge weet dat en ge probeert dan gewoon zo goed mogelijk voor uw lichaam te zorgen en om fysiotherapie te doen als ge dat kunt. En ja, soms hebt ge een blessure en moet ge erdoor werken als het bijvoorbeeld een optreden is dat echt gewoon heel veel voor u betekent of een critic proces dat ge echt wilt doen en soms moet ge gewoon stoppen voor een paar maanden of weken (Anaïs)

Blessures worden bewust aan de kant geschoven om een 'ware' danser te kunnen worden, ook als dat betekent dat de danser daardoor achteraf een paar maanden moet stoppen. Dansers zijn "enkel begaan met het bereiken van de volgende stap op de weg naar succes" (McEwen & Young, 2011, p.168 [eigen vertaling]), waardoor de eventuele gevolgen steeds geminimaliseerd worden in functie hiervan. Met een 'critic proces' wijst Anaïs dan ook op het feit dat elk optreden of elke rol die gedanst wordt beslissend kan zijn voor de danscarrière. Hoewel beide dansstijlen fysiek zwaar zijn, kan dit nog versterkt worden in hedendaagse freelanceprojecten. Terwijl compagnieën vaker strikt afgebakende uurroosters hebben, wordt er in freelanceprojecten lossier omgegaan met de werkomstandigheden. Dat kan een grote impact hebben op de fysieke gezondheid van dansers:

En ik weet nog dat het extreemste project, daarom dat ik dat aanhaal, daarop moesten wij echt minstens twee keer per week tot 22.00 uur werken. En de dag van de première, het was een buitenvoorstelling, dat we tot ik denk 03.00 uur op het podium hebben gestaan terwijl dat het regende, dus iedereen was doorweekt. Overdag was het echt 35 graden op een zwarte vloer, dus eerst iedereen hoofdpijn in die felle zon en daarna begon het keihard te regenen. Zo'n dingen dat is normaal, dat is normaal, mensen doen dat en op zich is dat ook niet erg als je als je met respect wordt behandeld enzo, dan heb je er al veel voor over, daarom dat mensen dat doen. Maar er wordt wel veel gevraagd. (Stella)

Bovendien zijn de werkuren lang en vaak onregelmatig, waardoor er 'geen plaats is voor iets anders' (Freya). Er wordt met andere woorden geen rekening gehouden met zaken die geen meerwaarde bieden in het pad naar succes. Dansers klagen over het tekort aan aandacht voor 'privé-situaties' (Luna). Zo heeft ook Lotte moeilijkheden met de toewijding die van haar verwacht wordt:

Hm: ((zucht)) ik denk om altijd aanwezig te zijn en altijd perfecte te zijn, ik heb soms het gevoel dat ze niet onthouden dat we ook gewoon mensen zijn en dat we ook gewoon slechte dagen hebben, I don't know ook door de dingen heen gaan buiten de dans en in ons normaal leven. En soms is dat niet zo makkelijk om gewoon te zeggen van "oke ik zet het achter mij en ik ga mij nu gewoon op mijn job focussen". Ik denk dat dat normaal is dat ge een slechte dag hebt. Ik denk dat dat in de danswereld niet echt geaccepteerd is, dat het zo is van "ja oke ge hebt een slechte dag maar toch moet ge presteren en toch moet ge goed zijn". (Lotte)

Hiermee benadrukt Lotte nog maar eens het 'gulzige karakter' van de professionele danssector (Aalten, 2005): alles staat in functie van de dans. Wanneer de danser door omstandigheden niet de verwachte toegewijde houding toont, zou dit de ongewenste illusie kunnen wekken dat de danser 'er gewoon niet wil voor werken' of 'het niet aankan' (Luna). Zoals ook McEwen en Young (2011) reeds ondervonden in hun onderzoek, hebben dansers het gevoel dat ze geen andere keuze hebben dan zich te conformeren aan deze

hoge eisen indien ze hun job willen behouden. Zo komt de gehele mentale gezondheid, naast de fysieke gezondheid, steeds op de tweede plaats te staan onder het motto: “Ze zullen wel oke zijn want ze willen het graag en als ze het niet willen, gaan ze maar weg” (Stella).

Hiertoe kunnen eveneens het lijden onder de strikte lichaamsidealen en het ontwikkelen van eetstoornissen in de professionele danssector gerekend worden. Hoewel dit meer uitgesproken is in de klassieke dans omdat er op een zeer specifieke esthetiek gehamerd wordt, lijden ook hedendaagse dansers onder deze idealen. Het is ‘nu eenmaal de realiteit’ (Estelle) dat choreografen enkel bepaalde lichaamstypes willen om hun dansstuk uit te voeren. ‘Omdat dat effect zal hebben op het contract dat je zal krijgen’ (Alice), is het dus een risico om hier niet aan te voldoen. Dansers worden echter niet ondersteund in het zoeken naar gezonde manieren om tot dit ideaalbeeld te komen: “Het was gewoon van “oké ge zijt te dik en het maakt mij niet uit hoe ge gewicht verliest, ge moet gewoon mager worden”” (Lotte). Dit heeft bijgevolg grote gevolgen voor het zelfbeeld en de relatie met het lichaam van de danser: “Ik heb heel lang gehad dat ik mezelf haatte toen ik in de spiegel keek en echt lelijk en blah, euhm: en ja dat is part of the job denk ik dan” (Freya). Zoals Freya reeds aangeeft, aanvaarden dansers opnieuw deze hoge verwachtingen en de gevolgen voor hun mentale gezondheid omdat ze ‘part of the job’ zijn: “Als gij uzelf daar goed bij voelt dat ge een paar kilo’s meer weegt, voor mij geen probleem hè maar dat is nu eenmaal de conventie zeker dat daarbij hoort.” Kortom, de fysieke noch de mentale grenzen van de danser worden in acht genomen.

Tot slot uit deze absolute toewijding zich ook in blindelinge volgzzaamheid onder het mom van professionaliteit. Zoals eerder besproken staat de danser onder artistiek auteurschap van de choreograaf: er wordt verwacht van de danser dat ze haar lichaam compleet ter beschikking stelt in functie van de kunst (Ghekiere, 10 november 2017). Omdat dansers afhankelijk zijn van choreografen voor hun job (Tsitsou, 2012), heeft er zich een cultuur kunnen ontwikkelen waarin het uit den boze is om de wensen van de choreograaf in vraag te stellen en het creatieproces te verstoren. Louise illustreert deze dynamiek uitstekend: “Omdat we daarmee opgegroeid zijn en ge leert van “die staat hoger dus ja die heeft meer macht”, zodat ge in onze wereld niet echt tegenspreekt ofzo, ge accepteert dat hoe het is”. Dit betekent eveneens dat er weinig ruimte is om persoonlijk ongemak te uiten. Indien dansers toch zouden opspreken over persoonlijke grenzen, lopen ze namelijk het risico om als danser in twijfel getrokken te worden:

Want het probleem is een beetje dat als ge aangeeft dat dat te dicht is voor u of dat het te lichamelijk is voor u, dan bent ge zwak en dan bent ge zo euh een beetje een beetje een beetje het mietje van de groep en zeggen ze ook van “Hoe kun ge verwachten om een job te vinden als ge zoiets niet toestaat?” ofzo. (Alice)

Bijgevolg is “Oke, ik moet er zelf doorkomen en ik mag niet laten uitschijnen dat ik hierdoor niet echt stabiel ben” (Kaya) het denkproces achter het achterhouden van de eigen grenzen. Dansers hebben dus ook hier weer het gevoel dat ze geen andere keuze hebben dan te conformeren aan de hoge eisen van de danssector om hun job te kunnen behouden (McEwen & Young, 2011). Een professionele houding helpt hierbij om het dansstuk toch zo goed mogelijk uit te voeren: “Die knop omdraaien van “dit gaat nu niet over mij, maar ik ben nu aan het werk en de bedoeling is dat ik uitvoer wat de choreograaf vraagt” en dat ge dan zo even uzelf vergeet” (Estelle). Dit bevestigt wederom het professionele *dancer persona* dat dansers aannemen om te leren leven met de risico’s van de dans (Barton, 2007). Ze beschouwen de danszaal daardoor als ‘een grote witte doos’ (Alice) waarin meer grenzen mogen overschreden worden dan in het dagelijkse leven. Ze proberen dit vervolgens te kaderen als een professionele ‘challenge’: “Zelfs al maakt dat mij oncomfortabel, wil ik wel nog proberen mee te werken aan zijn kunstwerken” (Luna). Dit sluit aan bij de bevindingen van Aalten (2007) over actieve ontkenning van persoonlijke grenzen door dansers. Op die manier geven ze een positieve betekenis aan het risico op het overschrijden van persoonlijke grenzen en blijft het leed draaglijk. Opmerkelijk is dat een aantal respondenten aangeven dat deze volgzzaamheid eerder een karaktertrek is dan een gevolg van de machtsverhoudingen in de dansproductie. Dit wordt gekenmerkt door uitspraken als “Omdat ik niet zo’n persoon ben dat snel over iets zou klagen” (Louise) en “Ik kan rap dingen van mij afzetten als ik denk van pf it’s not important” (Lotte). Dit zou erop kunnen wijzen dat dansers de volgzzaamheid zodanig geïnternaliseerd hebben, dat het een deel is geworden van hun identiteit. Het is als het ware een belichaming van de praktijk (Atencio & Wright, 2009; Pickard, 2011).

4.3.3 De rol van de opleiding

Hoewel de ontwikkeling van deze volgzame houding haar oorsprong vindt in de afhankelijke positie van de danser, wordt deze versterkt door de dansopleiding. Aangezien merendeel van de dansers op een zodanig jonge leeftijd aan een pre-professionele dansopleiding beginnen, kan de opleiding een verregaande impact hebben op haar dansers. Zij raken namelijk nog maar net vertrouwd met de codes en gedragsnormen van de nieuwe sociale wereld die ze binnentreden (Hennekam & Bennet, 2017; Pickard, 2011). Zo leren dansers aan de hand van de sociale regels in hun omgeving hoe ze zich moeten gedragen om als ‘ware’ dansers beschouwd te worden (Pickard, 2012). Louise benadrukt hoe dansers worden aangeleerd om zich vooral niet te verzetten tegen hogere functies zoals leerkrachten en choreografen:

We leren dat, we groeien daarmee op om dat te incasseren en niet echt ja tegenspreken ofzo, dat hoort gewoon niet ofzo. En dat klinkt misschien heel fout he nu, in deze tijd beseft ge dat ook wel meer en meer en het is wel een beetje aan het veranderen van dat ge ja op een respectvolle manier ofzo wel iets kunt zeggen van “dit hoort misschien niet echt op deze manier” ofzo. Maar ja vooral tijdens de opleiding enzo ja het hoort gewoon niet om tegen- ge leert gewoon dat dat erbij hoort, dat ze die dingen tegen u zeggen enzo. (Louise)

Dansers worden aldus vroeg geconditioneerd in het minimaliseren van de eigen grenzen. Luna verwoordt het als een bepaalde 'stilte' die verwacht wordt van dansers, waarbij leidinggevende functies de beslissingen maken en dansers 'maar beamen'. De volgzaamheid van de danser kan dan gezien worden als een manifestatie van de institutionele habitus die een opslagplaats vormt van deze diepgewortelde sociale regels (Wainwright et al., 2006). Bijgevolg functioneert de dansopleiding via de institutionele habitus als doorgeefluik van deze specifieke houding (Pickard, 2012). Toewijding, opoffering, fysieke en emotionele pijn worden daardoor nog vlotter aanvaard als onderdeel van hun job en genormaliseerd: 'ge leert gewoon dat dat erbij hoort' (Louise). Luna beschouwt het zelfs als 'een heel eigen kenmerk' van de danscultuur dat te 'diepgeworteld' is om er iets aan te kunnen veranderen.

Omdat dansers vanaf een zodanig jonge leeftijd worden opgeleid, kunnen ze bovendien nog volledig gevormd worden naar de wens van de professionele danssector om volgzaam dansers af te leveren. Het gebrek aan zelfvertrouwen omwille van de ontkenning van verschillende soorten persoonlijke grenzen doorheen de opleiding, maakt het echter onmogelijk om als professionele danser sterk in de schoenen te staan. Alice, die nog maar net gestart is aan haar professionele carrière, begint bijvoorbeeld nu pas te leren om haar eigen grenzen aan te geven:

Ge moet nu een beetje inschatten op welke momenten dat ge dat [persoonlijke grenzen aangeven] kunt doen en dat ge beter kunt zwijgen. Euhm dus dat is nu wat ik een beetje aan het aanvoelen ben, een beetje moet leren omdat ik gewoon van in het begin altijd maar al die opmerkingen aannam omdat ik dat zo geleerd had. (Alice)

Deze cultuur leidt ertoe dat dansers ook in hun professionele carrière 'te weinig moed' hebben om 'zoiets te verwoorden op het moment zelf' indien nodig (Luna). Het gevolg van deze industriecultuur is dat de absolute toewijding en volgzaamheid genormaliseerd worden, wat leidt tot een milieu waarin er meer getolereerd wordt dan binnen andere jobsectoren: "In deze wereld gebeuren er nog dingen die euhm als dat ergens anders, in een normale school of in een normaal bedrijf ofzo zou gebeuren dat het zou moeten sluiten bij wijze van spreken, omdat dat echt niet kan" (Alice). Wanneer dansers socialiseren in deze cultuur, is het niet verwonderlijk dat grensoverschrijdend gedrag steeds meer getolereerd wordt en dit het stilzwijgende klimaat binnen de creatieve sector versterkt (Hennekam & Bennet, 2017).

Echter, zoals eerder aangetoond, ondergaan dansers dit proces niet 'kritiekloos' (McEwen & Young, 2011). De respondenten erkennen dat de omstandigheden in de professionele danssector moeilijk en zelfs ongezond zijn, maar nemen er vrijwillig aan deel. Dit kunnen ze omdat ze de identiteit actief in onderhandeling nemen en zichzelf op zulke manieren te vormen dat ze voordeliger uitkomen of 'ethischer' zijn (Aalten, 2005; Atencio & Wright, 2009; McEwen & Young, 2011; Pickard, 2012; Warnick, Wilt & McAdams, 2016). Zo kiezen de dansers er bewust voor om de botsing met persoonlijk grenzen als een

uitdaging te beschouwen. Door de focus te leggen op de bijdrage die dansers kunnen leveren aan de kunst en de professionaliteit die hiervoor nodig is, geven ze een positieve betekenis aan het overschrijden van grenzen. Hier speelt de hoge intrinsieke motivatie van de danser bijgevolg een grote rol. De grote passie voor het vak kan de risico's van volgzzaamheidcultuur overschaduwen (Kleppe & Røyseng, 2016; Padham & Aujla, 2014; Van Assche, 2020). Persoonlijke grenzen worden in functie van de droomcarrière aan de kant geschoven. Dit heeft tot gevolg dat dansers niet snel acties als grensoverschrijdend gedrag zullen beschouwen, **laat staan** dit gedrag aangeven. Dit boven op de grijze zone die het moeilijk maakt om de eigen grenzen te bewaken: "Omdat dans sowieso al touchy en intiem is, dus daarin het verschil uitmaken is ook niet altijd even makkelijk, dus ja gewoon überhaupt in de studio om dat te gaan zeggen tegen die directie is gewoon wat moeilijk denk ik" (Sanne).

4.4 De precariteit van een danscarrière

4.4.1 Overaanbod van vrouwelijke dansers

De machtsdifferentiatie inherent aan het dansproductieproces, die hierboven besproken werd, stelt de choreograaf noodzakelijk in een machtspositie. Dit wordt echter nog versterkt door de precare werkomstandigheden van de danssector. Zoals Hesters (2004) reeds aantoonde in haar onderzoek, bestaat de carrière van dansers uit een opeenvolging van verschillende jobs. Dit geldt zowel voor compagnie- als freelancedansers, waarbij de duur van een project of contract van een aantal weken tot aantal jaren reikt. Hoewel geen enkele respondente dus volledige zekerheid heeft over haar toekomst, maakten ze al snel duidelijk dat vooral de freelancewereld 'geen makkelijke wereld is om voltijds in te werken' (Kaya). Enerzijds uitte dit zich in de dankbaarheid van compagniedansers voor hun contract en in het bijzonder de werkzekerheid en vast inkomen. Al deze dansers gaven aan dat ze zelf op dit moment geen freelancecarrière zouden 'aankunnen' (Sanne) en dat ze 'echt respect' (Kato) hebben voor diegene die dit wel doen. Anderzijds wordt dit gebrek aan een 'comfortabele positie' (Freya) bevestigd door de freelancedansers zelf: "Het probleem is gewoon dat het altijd op projectmatige basis is, waardoor je dus soms elke week, soms elke maand, soms heb je geluk en heb je een project van 3 maanden, maar altijd opnieuw dat proces moet beginnen" (Stella). Overleven als danser vereist met andere woorden een constante 'zoektocht' naar het volgende project (Kaya). Toch mag de werkonzekerheid voor compagniedansers niet uit het oog verloren worden. Ook compagnieën werken vaak maar met éénjarige contracten en vele respondenten geven aan dat dit jaarlijks een 'stressvol' (Luna) moment oplevert. De carrière van compagniedansers en freelancedansers in het bijzonder ontwikkelen zich dus eerder tussen organisaties dan binnen één organisatie (Willekens et al., 2020).

Bovendien is de vraag naar jobs in de danssector van vrouwelijke dansers te groot voor het bestaande aanbod: “Er is niet veel plaats, er zijn niet veel contracten vrij, dus dan doet ge eigenlijk allemaal auditie voor één contract” (Alice). Het auditieproces wordt daardoor een afvalrace met een grote weerslag op de mentale gezondheid van de danser: “Er zijn gewoon zoveel dansers die op zoek zijn naar een job, dat het ook gewoon moeilijk is mentaal dat je bij 9 van de 10 audities waar je op instuurt, niet wordt uitgenodigd” (Stella). Deze frustratie keert terug in ieder interview en geldt dus voor alle dansstijlen en alle organisatiestructuren. Dit sluit aan bij Hesters’ vaststelling van het overaanbod aan vrouwelijke dansers en de bijhorende hoge werkloosheidsgraad (2004). Het gevolg is dat de zoektocht naar een job nog zwaarder wordt. Toonaangevend zijn tevens de talrijke vergelijkingen met hun mannelijke collega’s die vlotter een job vinden omdat ‘er gewoon minder mannen zijn’ (Stella). Alice spreekt over een auditie waarbij er tien keer zoveel vrouwelijke kandidaten waren dan mannelijke, waardoor vrouwelijke dansers vaker ‘één van de zovelen’ zijn en ‘echt moeten vechten om gezien te worden’. Kortom, vrouwelijke dansers zijn gemakkelijker te vervangen dan mannelijke dansers. Bijgevolg zijn vrouwelijke dansers ‘gewoon meer dankbaar dat we erbij zitten en dat we gebruikt worden en dat we gezien zijn’ (Anaïs). Deze enorme vraag naar jobs maakt dat er ‘veel meer verwacht wordt van vrouwelijke dansers omdat er gewoon veel meer opties zijn’, wat volgens Kato ‘algemeen geweten en aanvaard’ wordt. De respondenten ondervinden daarentegen dat er bij mannelijke dansers ‘veel meer door de beugel gaat’ (Lotte).

De grote werkonzekerheid inherent aan het project- en contractstelsel van de professionele danssector in combinatie met het aanbodtekort voor vrouwelijk dansers, kan leiden tot een zeer competitieve sfeer. Hoe hoog deze competitie oploopt varieert echter wel naargelang de dansstijl en het specifieke dansstuk. De respondenten geven aan dat ‘superklassieke compagnies’ meer op zoek zijn naar dansers met gelijkaardige ‘kwaliteiten’ (Kato). Hedendaagse of neoklassieke dans laat daarentegen meer ruimte voor authenticiteit waardoor ‘iedere danser iets anders te bieden heeft’ (Luna). Het gevaar van een competitieve omgeving is vervolgens dat dansers zich machteloos voelen en sneller op een voorstel zullen ingaan uit gebrek aan andere keuzes, zelfs wanneer dit persoonlijke grenzen overschrijdt (ENGAGEMENT, 2019). Dit komt boven op de machtsstructuur en de bijhorende cultuur van volgzzaamheid die de danser verhindert om eigen grenzen aan te geven.

4.4.2 Subjectiviteit van het selectieproces

4.4.2.1 Sociaal kapitaal

De respondenten benadrukken daarenboven dat dit selectieproces ‘super subjectief’ is omdat het ‘niet afhangt van hoe graag ge het wilt of hoe hard ge ervoor werkt, het is echt gewoon ja toeval of hoe graag iemand u heeft of iemand al connecties heeft’ (Kato). Een danser aannemen die je reeds kent geeft namelijk ‘een soort van zekerheid dat die persoon aangenaam is om mee te werken en niet alleen een goede danser’ (Estelle). Net als een goede connectie, kan een goede reputatie deze vooringenomenheid mee vormen en cruciale voordelen voor de carrière genereren. Omdat ‘de danswereld echt klein is en iedereen een beetje

iedereen kent' (Louise), speelt reputatie immers een grote rol en kan het een grote invloed hebben op jobkansen. Een slechte reputatie kan bijgevolg fataal zijn voor de danscarrière: "Omdat het zo'n kleine wereld is (...) en ge maakt een fout of er gebeurt iets, dan zal iedereen het weten" (Alice). Dit heeft tot gevolg dat 'ge zo hard kunt werken als ge wilt, als iemand u niet moet hebben dan is het klaar' (Kato). Omdat dansers op basis van een subjectief selectieproces worden aangenomen, betekent dit ook dat ze hun job kunnen verliezen wanneer er nieuwe werkgevers worden aangenomen. Hierbij beklemtonen de respondenten vooral de machtspositie van de directeur. Als directeur heeft hij (of sporadisch zij) de hoogste functie en maakt de 'eindbeslissing' over 'of dat gij uw contract krijgt en of dat gij gecast wordt' (Luna). Daardoor ligt de toekomst van de danser zo goed als volledig in de handen van werkgevendende functies als choreografen en directeurs:

Ge kunt nooit weten van hoelang ga ik ergens blijven? En bijvoorbeeld volgend jaar kan er een nieuwe directeur komen en dan is het van "ja oke euh ik vind het toch niet zo goed" en dan zijt ge eigenlijk uw job kwijt van gewoon één dag op de ander. (Lotte)

Hoewel de respondenten vinden dat er 'niet altijd een balans' (Sanne) is tussen talent en hard werk enerzijds en vooringenomenheid anderzijds, verstaan ze de logica wel: "Het gaat niet om beter zijn, dus als ge een goede klik hebt en ge kunt goed samenwerken is dat misschien al genoeg om voor u te kiezen (Kato). Iemand reeds kennen geeft bepaalde relationele voordelen naast de artistieke kwaliteiten van de danser, waardoor deze ook een invloed hebben op het eindresultaat. De respondenten voelen met andere woorden dat netwerken even cruciaal is voor carrièresucces als talent en motivatie (Hesmondhalgh & Baker, 2010). Vanwege de grote werkonzekerheid in de danssector voelen de dansers echter veel druk om in te spelen op deze vooringenomenheid door de subjectiviteit in hun eigen te voordeel gebruiken. Dit bevalt de ene respondente minder dan de andere, maar allen geven ze aan dat ze geen andere keuze hebben als ze willen opboksen tegen diegenen 'die zo goed netwerken, die zo goed kunnen praten, die zo goed zichzelf kunnen promoten' (Sanne). Alle respondenten, met tegenzin of niet, erkennen dat er 'veel deuren opengaan' (Lotte) als contacten goed onderhouden worden:

Ik vind het moeilijk om dan zo fake oprecht op iemand af te stappen, maar het is sowieso wel waar, duidelijk. Mijn collega (...) die werkt bij [choreograaf] en die kreeg de ene na de andere job, het werkt gewoon zo goed als ge de juiste mensen kent. (Stella)

In dergelijke gevallen kan het dus 'een voordeel [zijn] puur om iemand te kennen in een bepaalde positie' (Louise). Zeker in onzekere werkomstandigheden kan dit veelbetekenend zijn: "Als ge van plan bent, of ge moet als ge geen keuze hebt, om te veranderen van compagnie is het altijd handig om contact te hebben hier en daar, omdat dat het makkelijker maakt om eventueel ergens anders binnen te geraken" (Louise). Daarom is het aangeraden om aan zelfpromotie te doen en zichzelf te profileren in het veld, of in de woorden van Freya: om te 'gaan slijmen bij iemand om dan iets te krijgen'. Zoals voorgaand onderzoek heeft

aangetoond is het cruciaal voor de danscarrière om persoonlijke relaties te cultiveren (Hesters, 2004; Kleppe & Røyseng, 2016; Willekens et al., 2020). Dit geldt echter niet enkel voor relaties met potentiële werkgevers, maar ook collega's uit de sector kunnen voordelen bieden in de zoektocht naar een job. Hieruit volgt dan ook dat 'hoe meer contacten dat ge legt, hoe meer dat die contactpersonen een good word kunnen inputten [sic] voor u' (Anaïs). Hiermee benadrukt Anaïs het belang van reputatie en hoe het beeld dat één contactpersoon heeft bepalend kan zijn voor heel het netwerk van die contactpersoon. Aangezien de danswereld zodanig klein is en 'ge nooit weet wie dat wie kent' (Freya), moet de danser bijgevolg steeds op haar hoede zijn over wat er al dan niet haar reputatie kan schaden. Daardoor, zoals Ghekiere (31 maart 2020) reeds correct aangaf, wil geen enkele danser bijvoorbeeld de reputatie van preuts of seksnegatief krijgen omdat ze persoonlijke grenzen aangaf. Aan de andere kant kunnen al deze connecties een positief effect hebben en meer kansen bieden. Zoals Hennekam en Bennett (2017) aangeven, kunnen deze doorslaggevend zijn bij het initiëren, ontwikkelen en onderhouden van het werk. Dit kan plaatsnemen in verschillende vormen, een aantal respondenten geven voorbeelden van hoe dit precies in zijn werk gaat:

Ik denk bijvoorbeeld dat het altijd goed is als ge met iemand werkt en ziet dat die persoon u echt graag heeft om daar ook contact mee te houden, want ge weet nooit dat ge naar een andere compagnie wilt en wel weet van "oké, ik ken die persoon nog en ik kan misschien nekeer sturen en vragen "is er iets van een mogelijkheid om in de compagnie te geraken?"". (Lotte)

Ik voelde dan wel zo die pressure van "oh ik moet nu gaan praten met die choreograaf" ofzo om te gaan zeggen van "amai ik vond het een fijne workshop ofzo." En om te zeggen van "hey, ik ben Sanne." (Sanne)

Dat gebeurt zelfs heel vaak dat er een danser naar de directeur gaat en zegt "ah ik heb een vriendin en die zit nu in die compagnie, mag die hier is een les komen doen?" en dat die komt en dan misschien daar mag blijven ofzo. (Alice)

Hoewel er wel formele openbare audities worden georganiseerd, waarbij de vooringenomenheid ook al een rol kan spelen, geven de respondenten aan dat er veelal op informele wijze voor jobs gerekruteerd. Een groot deel van het selectieproces gebeurt daardoor volledig informeel en achter de schermen, wat aansluit bij de bevindingen van Kleppe en Røyseng (2016). Dit wordt medemogelijk gemaakt door de informele cultuur die heerst in de danssector. Dit gebeurt bijvoorbeeld vaak op evenementen na het werk, zoals ook vastgesteld door Kleppe & Røyseng (2016). Zo geeft Sanne aan dat ze in het begin van haar carrière steeds de 'druk' voelde om te netwerken door 'naar elke voorstelling te gaan en daar na de voorstelling nog iets te blijven drinken want ge moet daar gaan spreken met iedereen'. Ook Freya vertelt dat ze tijdens etentjes of feestjes na voorstellingen haar kans greep 'om daarmee [choreograaf] te praten als er niemand bij is'. Wanneer er geen 'face-to-face' gesprek mogelijk was, opteerde ze ervoor om 'wel een bericht via Facebook'

te sturen. Het gebruik van sociale media om te netwerken was tevens een opvallend terugkerend onderwerp in de diepte-interviews. De 'visualiteit' die sociale media bieden, kunnen bepalend zijn voor de jobs die dansers aangeboden worden: "Sommige choreografen zien bijvoorbeeld "wie ken ik?" of "wie zie ik op video's in Instagram of op Facebook?" en als ge dat dan niet doet, dan zijn uw kansen minder natuurlijk" (Kaya). Hieruit kan afgeleid worden dat sociale media in het huidige digitale tijdperk een belangrijk middel zijn geworden in de kunst van het netwerken en als een deel van de job beschouwd worden.

Bovendien benadrukken de respondenten de regulerende functie van choreografen en directeurs in het zoeken naar jobs. Zo heeft de directeur van Alice 'een Instagramaccount van de compagnie waar hij af en toe solo's van de dansers opzet, waardoor dat choreografen of directeurs van andere compagnies kunnen kijken'. Deze hogere functies zijn ook vaak op de hoogte van wie welke soort dansers zoekt. Zo zijn zowel Luna als Lotte aan hun eerste job geraakt via een uitwisseling onder directeurs over openstaande vacatures:

Mijn directeur in [land 1] kende de directeur in [danscompagnie 2], waar ik nu zit en in [danscompagnie 2] waren er heel veel mensen geblesseerd (...) dus hadden ze dringend iemand nodig. (...) Euhm, dusja dan hadden ze mij een contract aangeboden, dan had ik dat genomen.
(Luna)

Mijn directeur had gezegd van "ja, [directeur] zoekt voor nieuwe meisjes, ik ga al de CV's zenden van alle meisjes in het laatste jaar." (Lotte)

Dergelijke rekruteringsprocessen bevestigen dat het van levensbelang kan zijn om goede persoonlijke relaties te hebben met zowel collega's als werkgevende functies in het veld (Kleppe & Røyseng, 2016). Dit heeft er dan ook toe geleid dat de respondenten het als een onvermijdelijk deel van hun werk zijn beginnen beschouwen. Bij sommige respondenten lijkt dit zelfs een internalisering teweeg te brengen: "Dat [zelfpromotie] neemt wel veel tijd in, maar dat is part of the job voor mij dus ik doe het ook wel nog graag" (Kaya). Zo ook voelt Sanne dat ze daar 'al volwassener' is in geworden: "Dat voelt nu ook niet meer als een druk om dat te doen, dat is iets dat er deel van uitmaakt en dat gaat wel wat natuurlijker nu." Hoewel sommige dansers zich uit noodzaak deze dynamiek uiteindelijk eigen maken, erkennen ze opnieuw wel degelijk de onrechtvaardigheden die hierachter schuilen (Aalten, 2007; McEwen & Young, 2011). Zoals blijkt uit bovenstaande citaten, internaliseren andere respondenten deze dynamiek niet zozeer, maar geven toe dat ze eraan deelnemen om er voordeel uit te halen. Freya vat de dynamiek mooi samen: "Ik doe dat wel omdat ik weet dat dat nodig is, maar ik voel mij daar zelf niet goed bij". Om toch een positief zelfbeeld te behouden, nemen dansers ook hier een *dancer persona* aan (Barton, 2007). Zoals onder andere Freya aangaf reflecteert het 'slijmen' niet haar authentieke persoonlijkheid, maar verwijst ze naar de noodzaak om het toch te doen. Om te overleven in de danssector blijkt het bijgevolg cruciaal om het persoonlijk netwerk te cultiveren en expliciet aanwezig te zijn (Hesters, 2004). In die zin kunnen goede netwerk- en zelfpromotievaardigheden

gezien worden als een vorm van sociaal kapitaal nodig om te kunnen handelen in het veld van de professionele danssector.

4.4.2.2 Erotisch kapitaal

Daarenboven blijken deze individuen in machtsposities nagenoeg altijd mannen te zijn. De respondenten verwijzen in de interviews overwegend naar mannelijke choreografen en directeurs en geven aan dat vrouwen in hoge functies 'eerder een uitzondering' (Estelle) blijven. Dit bevestigt de trend die Van Langendonck et al. (2014) blootlegden: de grote instroom van vrouwelijke dansers wordt niet weerspiegeld in het aantal vrouwelijke choreografen of directieleden. Zo spreekt Alice over 'een heel grote mannenwereld' en duidt Anaïs het moment waarop er een vrouwelijke directrice gekozen werd in haar compagnie aan als 'pivotal' voor de danssector. Hoewel een aantal respondenten benadrukken dat ze als compagnie wel aan diversiteit werken en dat verbetering op komst is, zijn er maar twee respondenten die op dit moment tevreden zijn met de genderverdeling van werkgevendende functie.

Dit is problematisch in die zin dat het een extra machtsdynamiek, tussen man en vrouw, toevoegt aan de reeds bestaande machtsrelatie tussen danser en werkgever. Ook deze machtsrelatie kan echter geëxploiteerd worden door dansers. Aan de hand van erotisch kapitaal kunnen dansers namelijk strategisch navigeren om de nodige ervaringen en erkenning op te doen (Atencio & Wright, 2009; Konjer et al., 2019). Dit kapitaal omvat zaken zoals schoonheid, seksuele aantrekkelijkheid, charme, fysieke fitheid, kledingstijl en seksuele competentie (Hakim, 2010). Dansers bezitten reeds een groot aandeel erotisch kapitaal dankzij de stereotiep vrouwelijke rollen die ze moeten vervullen op het podium. De stap om dit kapitaal te exploiteren door de stereotiep vrouwelijke kenmerken in de verf te zetten tegenover werkgevers zodat er voordeel uit kan gehaald worden, is bijgevolg gemakkelijk gemaakt. De denkwijze van Kato geeft deze dynamiek uitstekend weer: "Als ge op een auditie staat en ge zijt even goed als de andere, maar de andere ziet er beter uit, dan pakken ze die andere, dus dan ge hebt dat wel een beetje in de hand" (Kato). De meeste respondenten geven aan dat zij zelf geen expliciet gebruik maken van erotisch kapitaal, maar dat het zeker wel voorkomt in de danssector:

Ik denk dat dat sommige mensen denken van "oke als ik goed in de smaak val bij die persoon of die persoon heb ik misschien wel meer kansen of is er wel een manier om om hogerop te geraken zonder dat ik zelf veel moet doen". Dus ja ik denk dat het altijd wel iets is dat er is. (Lotte)

Een voorbeeld van zo'n strategisch gebruik van erotisch kapitaal kan dan zijn om naar bed te gaan met een choreograaf of directeur om zo 'een rolletje meer' (Lotte) te krijgen. Weinig respondenten kennen effectief dansers die dit hebben meegemaakt, maar toch circuleert dit als een evident gegeven in de danssector: "Zo'n dingen hoort ge, verhalen dat dat gewoon echt gebeurt" (Louise). Een minder extreem voorbeeld zijn dansers die 'flirten' met werkgevendende functies 'om zo rap mogelijk aan iets van werk of hogerop te geraken'

(Kaya). Ook zichzelf qua kledingstijl en lichamelijke fitheid zo aantrekkelijk mogelijk maken kan al helpen omdat choreografen dan 'die ziet er goed uit, die wil ik in mijn stuk' (Kato) zouden denken. Opmerkelijk is dat de respondenten hierbij wel benadrukken dat dit enkel werkt als het 'heterochoreografen' (Lotte en Kato) zijn. Sanne geeft zelfs aan dat ze zich 'als vrouw soms wel wat benadeeld voelt' omdat zowel mannelijke als vrouwelijke choreografen vaker voor mannen vallen. Daardoor kan ze haar connecties door middel van erotisch kapitaal niet even goed benutten als mannelijke dansers.

Naast het sociaal kapitaal is dus ook het erotisch kapitaal een manier voor de danser om een problematische situatie, die als onvermijdelijk wordt aanvaard, strategisch om te zetten in een voordeel. Dit maakt het echter steeds moeilijker om de balans tussen wat grensoverschrijdend is en wat niet, te bewaken. De grens tussen strategisch gebruik van erotisch kapitaal en misbruik ervan door werkgevende functies vervaagt. Zo beklemtoont één respondente dat het 'de keuze van die persoon is om dat [naar bed gaan met de directeur om een rolletje meer te krijgen] te doen en om dat te aanvaarden'. In die zin creëert het persoonlijk gebruik van erotisch kapitaal het risico op individualisering en decontextualisering van een groter probleem, namelijk het machtsmisbruik in de danssector.

4.4.3 Milieu voor machtsmisbruik

Ten gevolge van de werkonzekerheid, vervangbaarheid en reputatieschade, boven op de machtsdynamiek tussen danser-choreograaf die stevast aanwezig is, durven dansers hun grenzen noch op voorhand noch achteraf aan te geven. Dit blijkt zowel voor grensoverschrijdend gedrag binnen als buiten de danszaal te gelden. Bovendien zal de danser dit niet durven aangeven onafhankelijk van of dit gedrag zich nog in de grijze zone bevindt of al duidelijk grensoverschrijdend is voor de danser. Kortom, als ze de ervaring al als grensoverschrijdend beschouwen, zullen ze nog steeds grondig afwegen of de vele consequenties het wel waard zijn. Hoewel de respondenten wel een aantal positieve ervaringen hebben met het uiten van persoonlijke ongemak, overwint de angst voor de negatieve gevolgen die voortdurend op de loer liggen het vaker. Nagenoeg elke respondente vertelt over een situatie waarin ze hebben nagedacht over de 'wat als?'-vraag (Freya). Anaïs maakt een opsomming van wat er bijvoorbeeld door haar hoofd gaat wanneer ze aan de consequenties voor haar danscarrière denkt:

Wat gaat dit betekenen voor mij als de choreograaf hierover wordt aangesproken? Betekent dit dat die dan niet meer hier in het gezelschap komt creëren of dat die gewoon specifiek niet met mij wilt werken? En of, en dat heeft dan weer te maken met contactpersonen, dat die dan slecht over u gaat praten met andere mensen en dat dan een invloed gaat hebben op de rest van de danscarrière?
(Anaïs)

De ervaring van Freya toont aan dat deze angst gestoeld is op reële gevolgen en niet enkel hypothetisch is:

Er is een project met een muzikant en ik voelde me daar heel slecht over, want ik had dan een andere danseres gevraagd om mee te doen omdat hij nog iemand zocht en ik wist ze heeft het moeilijk op dit moment, ze heeft een job nodig, ik ga haar vragen. En die muzikant is tegen al zijn vrienden beginnen verkondigen dat hij seks had met haar, wat helemaal niet waar was en euhm zij heeft dat dan opgevangen en ze zei "ik wil hier echt niet mee geassocieerd worden". Ze zegt "ik sta aan het begin van mijn carrière, ik wil dit echt niet". Dus dan heb ik dat aangekaart omdat het voor haar heel moeilijk was om dat te doen en ja we zijn er allebei uitgegooid en wij hebben ons geld niet gezien en zo kan het ook, zo reageren mensen soms ook echt wel. (Freya)

De meest voorkomende reactie op dergelijke afwegingen is logischerwijze 'ik hou het gewoon voor mezelf en that's it' zodat de dansers niet zouden overkomen als 'diegene die geen avonturen wilt doen of op dingen "nee" zegt' (Kaya). Opnieuw bevestigt dit de vaststelling van Ghekiere (31 maart 2020) dat geen enkele danser de reputatie van preuts of seksnegatief wil krijgen omdat ze persoonlijke grenzen stelde. De respondenten geven zelf aan dat dit te wijten is aan het machtsverschil in combinatie met onzekere werkomstandigheden: "Als er zo weinig aanbod is, dan aanvaardt ge dat wat ge krijgt en dan is het moeilijk om te proberen onderhandelen, want ja, dat gaat gewoon niet, ge hebt die luxe niet" (Estelle). Indien er wel grenzen aangegeven worden, dan moeten dansers accepteren dat de werkgever iemand anders kan kiezen. Aangezien ze 'supersnel vervangbaar' zijn, moeten vrouwelijke dansers er dus 'meer voor over' hebben (Kato). Het is voor vele respondenten dan ook een evident gegeven dat ze het gehele dansstuk moeten opgeven indien ze niet akkoord gaan met een specifieke wens van de choreograaf, zoals naakt- of kusscènes. Zo vertelt Lotte over een aantal vrouwelijke mededansers in haar compagnie die zich niet comfortabel voelden bij dergelijke scènes en uit het stuk werden gezet. Dit betekent echter niet dat sommige respondenten niet hun eigenwaarde voorop zouden stellen, maar een verzoening van eigenwaarde en het behouden van een rol of job lijkt onmogelijk te zijn.

Deze tendens gaat tevens op voor zowel klassieke als hedendaagse dansers in zowel compagnieën als freelanceprojecten. Allen ervaren hun toekomst als onzeker, al dan niet omdat ze nog meer ervaringen willen opdoen en zelf ontslag nemen. Het is evenwel belangrijk om te erkennen dat freelancedansers het meest kwetsbaar zijn omdat zij voornamelijk korte projecten doen en bijgevolg de meest onzekere danscarrière hebben. Bovendien is het voor dansers met tijdelijke projecten moeilijker om daders tot verantwoording te roepen, wat aansluit bij de vaststelling van Willekens et al. (2018) naar grensoverschrijdend gedrag in de cultuursector. Dit geldt echter ook voor gastchoreografen in compagnieën die vaak maar tijdelijk over de vloer komen om een specifieke choreografie aan te leren. De vraag wordt dan: "Waarom zou ge dat nog gaan communiceren als we er toch niet [meer] mee gaan werken?" (Sanne). Dit geheel brengt dansers en freelancers in het bijzonder in een uitzonderlijk kwetsbare positie. Daarenboven neemt deze kwetsbaarheid

nog meer toe wanneer dansers zoveel mogelijk sociaal en erotisch kapitaal gebruiken om zich strategisch in deze precare werkomstandigheden te kunnen navigeren. Dit leidt er echter toe dat grenzen steeds meer vervagen en het soms niet meer duidelijk is of het gaat om eigen strategisch gebruik van kapitaal of misbruik door een machtspositie.

Tot slot mondt de combinatie van al deze zaken uit in een afhankelijkheidspositie voor de danser en een zwijgcultuur, ofwel het ideale milieu voor machtsmisbruik (ENGAGEMENT, 2019). Alice vat het raak samen: “Ge bent altijd vervangbaar, als ge een fout maakt dan zijn er nog 500 andere meisjes in een auditie die uw plek willen hebben, dus dan zwijgt iedereen gewoon maar.” De felbegeerde contracten en dus het lot van de dansers ligt volledig in handen van de werkgevende functies en dat weten ze. Omdat ‘zoveel mensen desperate een job willen’ (Kato) kunnen zij vanuit hun machtspositie zaken, binnen of buiten de danszaal, gedaan krijgen die de danser ‘eigenlijk niet moet doen of wilt doen’ (Kaya). Stella geeft een concreet voorbeeld van hoe zo’n machtsmisbruik kan verlopen:

Een vriendin van mij heeft een keer videocall gehad met iemand die haar werk wilde geven en (...) hij is dan terwijl dat zij aan dansen was voor de camera, is hij zich gaan douchen en allemaal andere vage dingen waarvan zij op dat moment zoiets had van “oke dit is raar, maar ik wil de job toch wel echt”. Maar achteraf dacht ze ‘what the fuck heb ik eigenlijk gedaan’. Wie weet wat die in de douche allemaal heeft gedaan, daar kunnen we maar over speculeren. (Stella)

Terwijl compagniedansers reeds kunnen genieten van initiatieven om dit machtsmisbruik in te perken of naar een hogere functie kunnen stappen, kunnen freelancedansers nergens naartoe met potentiële klachten. De hoogste functie is namelijk vaak de choreograaf zelf en een overkoepelend instituut voor grensoverschrijdend gedrag in de danssector bestaat niet of kennen ze alleszins niet. Bijgevolg wordt de enige oplossing ‘als ge het echt niet wilt of als ge het zo gehad hebt en die persoon luistert niet, dan is het gewoon weggaan’ (Estelle). Zoals Hart (2021) beschreef in haar onderzoek beperkt *trajectory guarding* de carrièremogelijkheden. In haar extreemste vorm worden dansers genoodzaakt om hun job op te geven als ze grensoverschrijdend gedrag willen vermijden. Daarbovenop komen de reputatieschade en de mogelijke gevolgen voor de zoektocht naar een nieuwe job. Dansers, en freelancedansers in het bijzonder, moeten met andere woorden kiezen tussen het beperken van de eigen carrièremogelijkheden of het risico lopen op escalatie tot grensoverschrijdend gedrag. Hoewel compagniedansers ook aan *trajectory guarding* doen indien er toch geen gehoor wordt gegeven aan klachten over grensoverschrijdend gedrag, zijn de negatieve gevolgen het grootst voor freelancers. Omdat ze minder opties hebben om hulp te krijgen bij potentiële klachten, moeten ze sneller grijpen naar extreme vormen van *trajectory guarding* bij een grotere werkonzekerheid. Dit maakt freelancedansers opnieuw kwetsbaarder voor machtsmisbruik en dus grensoverschrijdend gedrag.

Belangrijk om op te merken is dat de respondenten benadrukken dat vooral jonge dansers een gemakkelijk slachtoffer zijn 'omdat het heel moeilijk is om uw carrière te starten' (Estelle). Als ambitieuze en onervaren dansers die zich nog in zeer onzekere werkomstandigheden bevinden, maken ze het excessiefst gebruik van hun sociaal en erotisch kapitaal. Ze nemen een "ik moet alle kansen grijpen die ik heb"- attitude (Estelle) aan en overschrijden hun grenzen gemakkelijker in functie van hun ambities. Ook Kaya, die slachtoffer was van grensoverschrijdend gedrag aan het begin van haar carrière, geeft aan dat 'het heel snel gebeurt' omdat 'ge als jonge danser nog moet netwerken en ge moet jobs vinden, ge moet hogerop geraken op een manier'. Dit maakt echter ook dat werkgevers hier gemakkelijk misbruik van kunnen maken:

Ja jongere dansers zijn natuurlijk veel makkelijker te manipuleren en er kan bijvoorbeeld iemand wel zeggen van "ah ik kan u alles geven en bla bla" en als ge jong zijt, zijt ge naïef en denkt ge van "oh oke misschien moet ik toch iets gaan drinken met die man". (Lotte)

Het gebeurt heel vaak nog steeds dat een directeur zegt "ik geef u die solo als" en dan daar iets aan toevoegt (...) en dat dan heel belangrijk kan zijn in die carrière. (Alice)

Op die manier kunnen personen in machtsposities de danser afhankelijk maken (ENGAGEMENT, 2019). Zo wijst Alice, de jongste respondente die nog op zoek is naar een job na een jaar in een juniorcompagnie, op het 'machtsding' dat dat de hogere functies kenmerkt. Daarmee duidt ze op de machtspositie van de directeur die 'heel haar carrière kan bepalen' en dit 'wel een beetje laat weten van "vergeet dat niet" dus ge wilt gewoon niet echt in de problemen komen'. Op die manier wordt er een omgeving gecreëerd waarin "elk bezwaar, zoals "nee" zeggen, onmogelijk wordt gemaakt" (ENGAGEMENT, 2019, p.126 [eigen vertaling]).

Waar in de eerste plaats de schuld voor grensoverschrijdend gedrag wordt gelegd bij de grijze zone inherent aan de dans, kunnen we hieruit concluderen dat het machtsmisbruik de grotere boosdoener is. Zelfs als dansers wel aanvoelen dat er grensoverschrijdend gedrag heeft plaatsgevonden, zullen ze in het merendeel van de gevallen zwijgen. Alice vat deze dynamiek uitstekend samen:

Het probleem in de danswereld is dat als ge een danser bent, wilt ge daar alles voor doen anders geraakt ge niet waar dat ge wilt geraken. (...) Iedereen weet dat ook en de directie weet dat ook, dus daar wordt een beetje misbruik van gemaakt dat dansers zo'n strevers zijn. Dus dat mensen wel gewoon de foute keuze gaan maken van "ah maar dat gaat een heel grote kans zijn voor mij die solo, ik heb het daarvoor over", dat is een beetje het probleem. Dat de carrière een beetje alles is voor de dansers. (Alice)

Dit leidt tot een zwijg- en tolerantiecultuur waarin het machtsmisbruik kan verwaarloosd en voortgezet worden, wat aansluit bij het onderzoek van Kaufman (2019) en McEwen en Young (2011). Hoewel de respondenten elk op hun eigen manier hun *agency* claimden in een overmatig controlerende omgeving, blijft echte weerstand gedempt uit angst om carrièremogelijkheden te verliezen (McEwen en Young, 2011). Het is met andere woorden onrealistisch om te verwachten dat dansers in dergelijke situaties voor zichzelf zullen opkomen (Kaufman, 2019). Om toch te overleven in de preciaire werkomstandigheden van de professionele danssector, is de danser genoodzaakt om haar 'uitverkorene'-identiteit nog verder te ontwikkelen (Aalten, 2005). Ze wijdt zich volledig toe aan haar danscarrière en schuift in functie hiervan persoonlijke grenzen aan de kant. "Ah maar dat gaat een heel grote kans zijn voor mij die solo, ik heb het daarvoor over" illustreert perfect het gedachtepatroon dat hierachter schuilt. Het risico op grensoverschrijdend gedrag ten gevolge van machtsmisbruik wordt geaccepteerd en vervolgens genormaliseerd in de professionele danssector (Hennekam & Bennet, 2017). Stella illustreert deze meedogenloze dynamiek uitstekend: "Als je niet zo gepassioneerd bent, kun je het ook niet volhouden omdat het zoveel vraagt en omdat het zo hard is"

5. Conclusie

Het doel van dit onderzoek was om dieper in te gaan op de positie van jonge professionele danseressen in het werkveld. Als jonge, vrouwelijke artiesten in een extreem lichamelijk beroep, kon er namelijk verondersteld worden dat zij zich in een bijzonder kwetsbare positie voor grensoverschrijdend gedrag bevonden. Om verandering in het systeem te brengen en dansers toch bescherming te kunnen bieden, was onderzoek naar hoe zij al dan niet hun eigen grenzen opstellen, cruciaal. Aan de hand van elf diepte-interviews werd vervolgens de volgende onderzoeksvraag beantwoord: "Hoe stellen vrouwelijke dansers, in zowel de hedendaagse als de klassieke professionele danssector, hun grenzen op vanuit deze complexe interactiestructuur in de danswereld?". Uit de resultaten is gebleken dat de respondenten, zowel diegenen uit de hedendaagse als de klassieke danssector, een aantal criteria voor ogen houden om hun eigen grenzen af te bakenen. Aan de hand van de frequentie, intentie en intensiteit van het gedrag gaan ze na of iets werkelijk grensoverschrijdend aanvoelt. Deze criteria blijken echter moeilijk toe te passen in de praktijk. De kwetsbaarheid van hun positie verhindert ze hiertoe. De verklaring hiervoor is gelaagd en genuanceerd. Enerzijds balanceren dansers steeds op de spanningslijn tussen extrinsieke en intrinsieke motivatie om carrière te kunnen maken. Anderzijds spelen de machtsverschillen tussen dansers en werkgevers zich op meerdere niveaus uit.

Een eerste punt van kwetsbaarheid in de professionele danssector dat prominent naar voor is gekomen in de interviews, kan teruggebracht worden tot de lichamelijke en intimiteit dat de creatie van dans vereist. Met het lichaam als ultieme instrument van de danser, stelden de respondenten dat het onmogelijk is om grensoverschrijdend gedrag duidelijk af te bakenen. Een grenzeloze creatieve ruimte is nodig om de kunst tot volle bloei te laten komen. De grijze zone, waarin dansers niet weten of gedrag al dan niet grensoverschrijdend is, is bijgevolg onvermijdelijk. Bovendien kunnen choreografische keuzes, bijvoorbeeld het uitbeelden van een seksueel geconoteerde handeling, deze grijze zone en dus het risico op onopgemerkt grensoverschrijdend gedrag nog uitvergroten. Seksuele intenties zijn met andere woorden moeilijk te onderscheiden van professionele intenties, waardoor we dergelijke situaties kunnen kaderen als ambigu seksueel getinte interacties (Hart, 2021). Het risico van de dader te confronteren is echter dat deze seksuele intenties steeds ontkend kunnen worden, met alle gevolgen van dien voor de reputatie van de danser. Om toch goed te kunnen functioneren in een milieu van dergelijke vervaagde grenzen, is een professionele houding noodzakelijk. Zo zien de respondenten de danszaal als 'een grote witte doos' (Alice) waarin de choreograaf alles van de danser mag vragen en alle intenties professioneel zijn. Dit professionele *dancer persona* voorkomt de weerslag van het risico waar ze zich aan onderwerpen in de danszaal op hun authentieke zelf (Barton, 2007). Alles wat zich daarentegen buiten de danszaal afspeelt, durven ze wel strikter af te bakenen. Hoewel de informele cultuur ten gevolge van die lichamelijke en intimiteit ook de grenzen buiten de danszaal verder doet opschuiven, kunnen de respondenten hierin wel duidelijker aanvoelen wat grensoverschrijdend is en wat niet.

Een tweede punt van kwetsbaarheid dat werd benadrukt door de respondenten, was de hiërarchie die ontstaat bij de creatie van een dansstuk. Als danser staan de respondenten onvermijdelijk onder extern artistiek auteurschap (Ghekiere, 10 november 2017). Ongeacht de al dan niet superieure attitude die choreografen aannemen tegenover dansers, hebben ze een machtspositie over de danser. Om de carrièremogelijkheden niet in gevaar te brengen, kozen de respondenten er nagenoeg altijd voor om persoonlijke grenzen niet aan te geven. De machtsverhouding creëert bijgevolg een milieu van quasi absolute volgzzaamheid (McEwen & Young, 2011) waarin de danser aan elke mogelijke verwachting probeert te voldoen. Dit sluit aan bij de 'uitverkorene'-mystiek van Aalten (2005) dat stelt dat er volledige toewijding aan de danscarrière wordt verwacht. De identiteit van de danser vormt zich daardoor compleet rond haar roeping als danser. Onder het mom van deze 'uitverkorene'-identiteit onderdrukken ze persoonlijke grenzen en zetten dit om tot een uitdaging. Bovendien wordt dit versterkt door de dansopleiding die het op zich neemt om dansers voor te bereiden op het professionele dansleven (Pickard, 2012; Warnick, Wilt & McAdams, 2016). Dansers worden aldus vroeg geconditioneerd in het minimaliseren van persoonlijke grenzen. Dit gaat opnieuw gepaard met een professionele houding waarbij een hogere functie nooit in vraag mag gesteld worden. Boven op de grijze zone die de respondenten verhindert om grensoverschrijdend gedrag te herkennen, zullen ze dit indien wel herkend als grensoverschrijdend vrijwel nooit communiceren.

Een derde en laatste punt van kwetsbaarheid waar de respondenten op hebben gewezen, was de werkonzekerheid die heerst in de vrouwelijke professionele danssector. Het overaanbod van vrouwelijke dansers verkleint de kansen op een job en vergroot bijgevolg de competitie. Hoewel dit geldt zowel voor de freelance- als de compagniedansers, is de impact op freelancers omwille van hun werkonzekerheid nog groter. Om toch aan een job te geraken, trachten dansers zich strategisch te navigeren doorheen het professionele veld aan de hand van sociaal en erotisch kapitaal (Hesters, 2004; Konjer et al., 2019; Willekens et al., 2020). Netwerken en de vrouwelijke charmes in de strijd gooien om de jobkansen te vergroten worden daardoor als 'part of the job' (Kaya) beschouwd. Het cultiveren en zelfs exploiteren van deze persoonlijke relaties brengt de respondenten echter in een zeer kwetsbare positie, aangezien daardoor de grens tussen strategisch gebruik van dit kapitaal en misbruik ervan door werkgevers vervaagt. De werkonzekerheid maakt de danser bovendien afhankelijk van de werkgevers, wat hun machtspositie enorm versterkt. Deze afhankelijkheid leidt tot een zwijg- en tolerantiecultuur waarin machtsmisbruik verwaarloosd en dus voortgezet wordt (Engagement, 2019). De respondenten gaven aan dat vooral beginnende professionele dansers hier een gemakkelijk slachtoffer van zijn. Zij nemen een "ik moet alle kansen grijpen die ik heb"-attitude (Estelle) aan en overschrijden hun grenzen gemakkelijker in functie van deze ambities. Wederom worden dansers beperkt in het aangeven van grensoverschrijdend gedrag, ook wanneer dit zich buiten de danszaal afspeelt.

Dit gebeurt echter niet kritiekloos, dansers zijn zich wel degelijk bewust van de onrechtvaardigheden die ze ondergaan en de risico's die ze lopen (Aalten, 2005; Atencio & Wright, 2009; McEwen & Young, 2011; Pickard, 2012; Warnick, Wilt & McAdams, 2016). Ze construeren daarentegen bewust een identiteit die hen in staat stelt om met deze onrechtvaardigheden en risico's om te gaan en hun droomjob alsnog te kunnen blijven uitoefenen: "Als je niet zo gepassioneerd bent, kun je het ook niet volhouden omdat het zoveel vraagt en omdat het zo hard is" (Stella). De combinatie en wisselwerking van deze drie dynamieken en de identiteitsconstructie ten gevolge hiervan, faciliteren vervolgens de normalisering van grensoverschrijdend gedrag in de professionele danssector. Dit kan eveneens een mogelijke verklaring zijn voor het feit dat slechts één danser duidelijk kon aangeven dat ze grensoverschrijdend gedrag heeft meegemaakt. Er kan bovendien in vraag gesteld worden in hoeverre dansers reeds in staat zijn om grensoverschrijdend gedrag te (h)erkennen wanneer ze zich nog middenin in hun carrière bevinden (Aalten, 2002; Kaufman, 2019).

De bevindingen in dit onderzoek brengen eveneens een nuancering van Gills postfeminisme (2014). Grensoverschrijdend gedrag blijkt in mijn onderzoek niet 'onuitspreekbaar' te zijn. De respondenten ontkennen genderongelijkheid en grensoverschrijdend gedrag in de danssector niet, maar zijn er zich net bewust van. Hoewel de respondenten sinds de #MeToo-campagne al positieve veranderingen hebben gevoeld in de professionele danssector, geven ze wel degelijk aan dat er een nog veel werk aan de winkel is. Dat brengt ons meteen tot een tweede nuancering die dit onderzoek blootlegt. Het kan niet ontkend worden dat de #MeToo-beweging en de open brief van de slachtoffers van Jan Fabres grensoverschrijdend

gedrag de deur naar bespreekbaarheid hebben opengezet. Dit is echter niet genoeg, de structurele gevolgen van het aangeven van persoonlijke grenzen maken dat er nog steeds gezwegen wordt. Deze structurele gevolgen moeten in al hun nuances opgenomen worden. De gevolgen spelen zich namelijk op verschillende niveaus en in verschillende vormen uit en vragen bijgevolg een meervoudige aanpak. De vragen die door Anaïs haar hoofd gingen bij het bedenken van mogelijke gevolgen voor haar carrière, geven hiervan een kleine schets:

Wat gaat dit betekenen voor mij als de choreograaf hierover wordt aangesproken? Betekent dit dat die dan niet meer hier in het gezelschap komt creëren of dat die gewoon specifiek niet met mij wilt werken? En of, en dat heeft dan weer te maken met contactpersonen, dat die dan slecht over u gaat praten met andere mensen en dat dan een invloed gaat hebben op de rest van de danscarrière?
(Anaïs)

Bovendien brengt de grijze zone inherent aan de dans een complexiteit met zich mee die een unieke aanpak vereist om grensoverschrijdend gedrag te bestrijden. Hiermee wordt de vaststelling van Wingenroth (21 mei 2018) beaamd: het standaardbeleid is in strijd met het vermogen van de danser om te communiceren via hun lichaam. Tenslotte wordt de danssector gekenmerkt door een historisch diepgewortelde cultuur, die eveneens wordt meegegeven doorheen de preprofessionele dansopleidingen. Het is met andere woorden cruciaal om deze kenmerken van de professionele context in rekening te brengen bij het opstellen van een beleid gericht op het voorkomen van grensoverschrijdend gedrag in de danssector. Hiermee sluit dit onderzoek aan bij de vaststellingen van Willekens et al. (2020), hoewel een specificatie voor de danskunst noodzakelijk is.

Tot slot wil dit onderzoek een aanzet geven tot verder onderzoek. De respondenten hebben ten eerste zelf een aantal interessante invalshoeken aangeboden. Enerzijds werd er tijdens de diepte-interviews meerdere keren op gewezen dat ook mannelijke slachtoffers van grensoverschrijdend gedrag niet mochten vergeten worden. Anderzijds kwamen er verhalen over grensoverschrijdende ervaringen met functies die niet rechtstreeks in artistiek contact stonden, zoals fotografen, osteopaten en kostuummakers, naar boven. Omwille van de beperkte tijd en ruimte werden beide bewust niet onderzocht in deze masterproef, hoewel inzicht in hoe grensoverschrijdend gedrag in deze twee contexten precies plaatsvindt minstens even noodzakelijk is. Ten tweede kan er vanuit deze drie blootgelegde dynamieken meer diepgaand onderzoek vertrekken om het actieplan tegen grensoverschrijdend gedrag te verbeteren en te specificeren voor de professionele danssector. Alle respondenten, die over verspreid zitten over heel Europa, hadden bovendien iets te vertellen over het actieplan van het land waarin ze verbleven. Ze gaven reeds een aantal interessante suggesties rond wat nog kon verbeterd worden waaruit er veel kan geleerd worden. Aangezien het begrensde karakter van het onderzoek omwille van de relatief kleine steekproef, kan een gelijkaardig maar grootschaliger onderzoek eveneens interessant zijn. Ten derde kan onderzoek naar ex-professionele

dansers een interessante aanvulling zijn op deze bevindingen. Zoals eerder vermeld zou het kunnen dat de perceptie van wat grensoverschrijdend is, verandert naargelang de context en de mogelijkheden op dat moment (Aalten, 2005; Kaufman, 2019; Scarduzio et al., 2018; Willekens et al. 2018).

6. Dankwoord

Allereerst wil ik alle geïnterviewden, die dit onderzoek mogelijk hebben gemaakt door tijd uit hun drukke dansleven vrij te maken om hun ervaringen te delen, bedanken. Mijn liefde voor dans als kunst en mijn respect voor professionele dansers is het afgelopen jaar alleen nog maar gegroeid. Dit onderzoek is daarom opgedragen aan alle jonge professionele dansers die hun weg in de danswereld zoeken en alleen maar het beste verdienen. Hierbij wil ik ook graag het inspirerende werk van Engagement benadrukken. Zij krijgen mijn volledige steun en verdienen naar mijn mening meer erkenning.

Met deze masterproef sluit ik een fantastisch traject af, eentje waarvoor ik altijd dankbaar zal zijn. Dat ik dit traject mag eindigen met een masterproefonderwerp dat me nauw aan het hart ligt, is de kers op de taart. Hiervoor wil ik graag mijn promotor, Mart Willekens, bedanken. Zonder dit onderwerp op de lijst te zetten, had ik mijn kans om bij te dragen aan de professionele danssector waarschijnlijk laten schieten. Maar ook mijn co-promotor, Annelies Van Assche, wil ik graag bedanken voor het delen van haar inzicht en eigen ervaringen met kwalitatief onderzoek in de danssector. De ondersteuning en constructieve feedback van deze twee promotoren hebben me enorm geholpen en maken dat ik deze masterproef met trots kan indienen. Verder wil ik mijn familie en vrienden, en in het bijzonder mijn sociologiematjes Anna en Febe, bedanken omdat ze me altijd op het goede spoor hebben gehouden en mij het vertrouwen bezorgden dat ik soms miste.

7. Bibliografie

- Aalten, A. (2005). We dance we don't live'. Biographical research in dance studies. *Discourses in Dance*, 3(1), 5-19.
- Aalten, A. (2007). Listening to the dancer's body. *The Sociological Review*, 55, 109-125.
- Abbing, H. (2002). *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam, Nederland: Amsterdam University Press.
- Alexias, G., & Dimitropoulou, E. (2011). The body as a tool: Professional classical ballet dancers' embodiment. *Research in Dance Education*, 12(2), 87-104.
- Alvarez, I. (2010). Natural and artistic bodies in dance. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 2.
- Asselin, M. E. (2003). Insider research: Issues to consider when doing qualitative research in your own setting. *Journal for Nurses in Professional Development*, 19(2), 99-103.
- Atencio, M., & Wright, J. (2009). 'Ballet it's too whitey': Discursive hierarchies of high school dance spaces and the constitution of embodied feminine subjectivities. *Gender and Education*, 21(1), 31-46.
- Banes, S. (2013). *Dancing Women: Female Bodies Onstage*. V.K.: Routledge.
- Barton, B. (2007). Managing the toll of stripping: Boundary setting among exotic dancers. *Journal of Contemporary Ethnography*, 36(5), 571-596.
- Bennett, D. (2009). Careers in dance: Beyond performance to the real world of work. *Journal of Dance Education*, 9(1), 27-34.
- Bond, K., & Stinson, S. (2001). "I Feel like I'm Going to Take off!": Young people's experiences of the superordinary in dance. *Dance Research Journal*, 32 (Winter, 2000-2001)(2), 52-87.
- Bourdieu, P. (1993). *Sociology in question*. Californië, V.S.: Sage.

Braun, V., & Clarke, V. (2012). Thematic analysis. In H. Cooper, P. M. Camic, D. L. Long, A. T. Panter, D. Rindskopf, & K. J. Sher (Eds.), *APA handbook of research methods in psychology*. (pp.57–71). Washington D.C., V.S.: American Psychological Association.

Campbell, R., Adams, A. E., Wasco, S. M., Ahrens, C. E., & Sefl, T. (2009). Training interviewers for research on sexual violence: A qualitative study of rape survivors' recommendations for interview practice. *Violence against women*, 15(5), 595-617.

Cantisano, G. T., Domínguez, J. M., & Depolo, M. (2008). Perceived sexual harassment at work: Meta-analysis and structural model of antecedents and consequences. *The Spanish Journal of Psychology*, 11(1), 207-218.

Chapman, A. L., Hadfield, M., & Chapman, C. J. (2015). Qualitative research in healthcare: an introduction to grounded theory using thematic analysis. *Journal of the Royal College of Physicians of Edinburgh*, 45(3), 201-205.

Daly, A. (1987). The Balanchine woman: Of hummingbirds and channel swimmers. *The drama review: TDR*, 31(1), 8-21.

Drummond, K. G. (2003). The queering of Swan Lake: A new male gaze for the performance of sexual desire. *Journal of homosexuality*, 45(2-4), 235-255.

ENGAGEMENT (2019). Statements & Demands: Sexism, Harassment, Abuse. In State of the Arts (Ed.), *Fair Arts Almanac 2019* (pp.125-127). Antwerpen: State of the Arts.

Farrar-Baker, A., & Wilmerding, V. (2006). Prevalence of lateral bias in the teaching of beginning and advanced ballet. *Journal of Dance Medicine & Science*, 10(3-4), 81-84.

Floersch, J., Longhofer, J. L., Kranke, D., & Townsend, L. (2010). Integrating thematic, grounded theory and narrative analysis: A case study of adolescent psychotropic treatment. *Qualitative Social Work*, 9(3), 407-425.

Flower, L. (2016). "My day-to-day person wasn't there; it was like another me": A qualitative study of spiritual experiences during peak performance in ballet dance. *Performance Enhancement & Health*, 4(1-2), 67-75.

Ghekiere, I. (10 november 2017). #Wetoo: Waar dansers over spreken wanneer ze spreken over seksisme. *Rekto:Verso*. Geraadpleegd op <https://www.rektoverso.be/artikel/wetoo-waar-dansers-over-spreken-wanneer-ze-spreken-over-seksisme->.

Ghekiere, I. (22 oktober 2019). Racisme en seksisme in het kunstonderwijs: een subjectieve mapping. *Rekto:Verso*. Geraadpleegd op <https://www.rektoverso.be/artikel/racisme-en-seksisme-in-het-kunstonderwijs-een-subjectieve-mapping>.

Ghekiere, I. (31 maart 2020). #Metoo, Herstory in Dance – On Activism, Solidarity and Precision. *Kunstenpunt*. Geraadpleegd op <https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/metoo-herstory-in-dance-on-activism-solidarity-and-precision/>

Gielen, P. (1998). Artistieke distributie en discursieve productie. *Documenta*, 16(4), 328-345.

Gielen, P., & Laermans, R. (2000). Dansbeleid en kunsttheorie: een aanzet tot een symmetrische kunstsociologie. *Tijdschrift voor Sociologie*, 21(1), 57-78.

Gill, R. (2002). Cool, creative and egalitarian? Exploring gender in project-based new media work in *Euro. Information, communication & society*, 5(1), 70-89.

Gill, R. (2014). Unspeakable inequalities: Post feminism, entrepreneurial subjectivity, and the repudiation of sexism among cultural workers. *Social Politics: International Studies in Gender, State & Society*, 21(4), 509-528.

Glaser, B. G., & Strauss, A. L. (1967). *Discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Chicago, V.S.: Aldine.

Hakim, C. (2010). Erotic capital. *European sociological review*, 26(5), 499-518.

Hakim, C. (2011). *Honey money: The power of erotic capital*. Londen, V.K.: Penguin UK.

Hardies, K. (2019). Personality, social norms, and sexual harassment in the workplace. *Personality and Individual Differences*, 151, 1-5.

Hart, C. G. (2021). Trajectory guarding: Managing unwanted, ambiguously sexual interactions at work. *American Sociological Review*, 86(2), 256-278.

Hennekam, S., & Bennett, D. (2017). Sexual harassment in the creative industries: Tolerance, culture and the need for change. *Gender, Work & Organization*, 24(4), 417-434.

Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2008). Creative work and emotional labour in the television industry. *Theory, culture & society*, 25(7-8), 97-118.

Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2010). 'A very complicated version of freedom': Conditions and experiences of creative labour in three cultural industries. *Poetics*, 38(1), 4-20.

Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2013). *Creative labour: Media work in three cultural industries*. V.K.: Routledge.

Hesters, D. (2004). De choreografie van de danscarrière: kwalitatief onderzoek naar de carrières van hedendaagse dansers in Vlaams-Brusselse context. *Unpublished master dissertation, University of Leuven*.

Hesters, D. (2006). The Facts and Fixions of B-longing. *Sarma B-Chronicles*. Geraadpleegd op http://www.b-kronieken.be/downloads/HESTERS_FACTSANDFIXIONSOFB-LONGING_ENG.pdf

Hesters, D. (2007). *Metamorfose in podiumland: een veldanalyse*. Brussel, België: Vlaams Theater Instituut vzw.

Jansen, H. A., Watts, C., Ellsberg, M., Heise, L., & Garcia-Moreno, C. (2004). Interviewer training in the WHO multi-country study on women's health and domestic violence. *Violence against women*, 10(7), 831-849.

Kaufman, E. (2019). Body trouble: Sexual harassment and worker abuse in musical theater dance employment. *Research in Dance Education*, 20(1), 85-94.

Kleppe, B. en S. Røyseng (2016) Sexual Harassment in the Norwegian Theatre World. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 46(5): 282-296.

Knapp, D. E., Faley, R. H., Ekeberg, S. E., & Dubois, C. L. (1997). Determinants of target responses to sexual harassment: A conceptual framework. *Academy of Management Review*, 22(3), 687-729.

Konjer, M., Mutz, M., & Meier, H. E. (2019). Talent alone does not suffice: erotic capital, media visibility and global popularity among professional male and female tennis players. *Journal of Gender Studies*, 28(1), 3-17.

Lee, K., Gizzarone, M., & Ashton, M. C. (2003). Personality and the likelihood to sexually harass. *Sex roles*, 49(1-2), 59-69.

Mackrell, J. (1997). *Reading dance*. V.K.: Michael Joseph.

McDonald, P., Backstrom, S., & Dear, K. (2008). Reporting sexual harassment: claims and remedies. *Asia Pacific Journal of Human Resources*, 46(2), 173-195.

McDonald, P. (2012). Workplace sexual harassment 30 years on: A review of the literature. *International Journal of Management Reviews*, 14(1), 1-17.

McEwen, K., & Young, K. (2011). Ballet and pain: Reflections on a risk-dance culture. *Qualitative research in sport, exercise and health*, 3(2), 152-173.

Mortelmans, D. (2018). *Handboek kwalitatieve onderzoeksmethoden*. (4^e ed). Leuven, België: Acco.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.

Novack, C. J. (1993). Ballet, gender and cultural power. In H. Thomas (Ed.), *Dance, gender and culture* (pp. 34-48). London, V.K.: Palgrave Macmillan.

Padham, M., & Aujla, I. (2014). The relationship between passion and the psychological well-being of professional dancers. *Journal of Dance Medicine & Science*, 18(1), 37-44.

Pickard, A. (2012). Schooling the dancer: the evolution of an identity as a ballet dancer. *Research in Dance Education*, 13(1), 25-46.

Scarduzio, J. A., Sheff, S. E., & Smith, M. (2018). Coping and sexual harassment: How victims cope across multiple settings. *Archives of Sexual Behavior*, 47(2), 327-340.

Siongers, J., Van Steen, A., & Lievens, J. (november 2016). *Loont passie? Een onderzoek naar de sociaaleconomische positie van professionele kunstenaars in Vlaanderen*. Geraadpleegd op <https://www.vlaanderen.be/publicaties/loont-passie-een-onderzoek-naar-de-sociaaleconomische-positie-van-professionele-kunstenaars-in-vlaanderen>.

Stainback, K., Ratliff, T. N., & Roscigno, V. J. (2011). The context of workplace sex discrimination: Sex composition, workplace culture and relative power. *Social Forces*, 89(4), 1165-1188.

Taormina, R.J. (1997) Organizational socialization: A multidomain, continuous process model. *International Journal of Selection and Assessment*, 5(1), 29-47.

Thacker, R. A., & Ferris, G. R. (1991). Understanding sexual harassment in the workplace: The influence of power and politics within the dyadic interaction of harasser and target. *Human Resource Management Review*, 1(1), 23-37.

Tsitsou, L. (2012). *A historical and relational study of ballet and contemporary dance in Greece and the UK*. Geraadpleegd op <http://theses.gla.ac.uk/3720/1/2012TsitsouPhd.pdf>.

Van Assche, A. (2020). *Labor and Aesthetics in European Contemporary Dance: Dancing Precarity*. London, V.K.: Palgrave Macmillan.

Van Langendonck, K., Magnus, B., Bresseleers, M., & De Graeve, L. (2014). *Vrouw/man-verhouding in het Vlaams podiumkunstenlandschap. Een genderstudie van 1993 tot 2012*. Brussel: Kaaitheater/VTi/ Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten.

Van Mullem, W. (13 september 2018). *20 ex-werknemers beschuldigen Jan Fabre in open brief van grens-overschrijdend gedrag*. Geraadpleegd op <https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2018/09/13/jan-fabre-open-brief/>.

Wainwright, S. P., Williams, C., & Turner, B. S. (2006). Varieties of habitus and the embodiment of ballet. *Qualitative research*, 6(4), 535-558.

Wainwright, S. P., Williams, C., & Turner, B. S. (2007). Globalization, habitus, and the balletic body. *Cultural Studies? Critical Methodologies*, 7(3), 308-325.

Warnick, J., Wilt, J., & McAdams, D.P. (2016). Dancers' stories: A narrative study of professional dancers. *Performance Enhancement & Health*, 4(1-2), 35-41.

Willekens M., Siongers J., & Lievens J. (2018). *Waar ligt de grens? Grensoverschrijdend gedrag in de cultuur-en mediasector*. Geraadpleegd op <https://journalist.be/app/media/2018/07/Rapport-Grensoverschrijdend-gedrag-in-de-cultuur-en-mediasector-finaal.pdf>.

Willekens, M., Siongers, J., & Lievens, J. (2020). Alleen maar een verlangen? Jobgerelateerde risicofactoren en seksueel grensoverschrijdend gedrag in de Vlaamse cultuur-en mediasector. *Tijdschrift Sociologie*, 1, 159-181.

Wingenroth, L. (21 mei 2018). #DancersToo: Is The Dance World Ready To Address Sexual Harassment? *Dance Magazine*. Geraadpleegd op <https://www.dancemagazine.com/metoo-dance-2569127206.html>.

World Health Organization. (2001). *Putting women first: ethical and safety recommendations for research on domestic violence against women (1st ed.)*. Geneva, Zwitserland: Author.

World Health Organization. (2005). *Researching violence against women: Practical guidelines for researchers and activists (1st ed.)*. Washington D.C., V.S.: Author.

Zeigler-Hill, V., Besser, A., Morag, J., & Campbell, W. K. (2016). The Dark Triad and sexual harassment proclivity. *Personality and Individual Differences*, 89, 47-54.

7. Bijlagen

Bijlage 1: Het toegangsbericht

Beste danser / [naam]

Ik ben Matilde Willemys, een masterstudente sociologie en zelf danser. Voor mijn masterproef doe ik een kwalitatief onderzoek onder begeleiding van Mart Willekens (promotor) en Annelies van Assche (copromotor) aan de UGent, naar de kwetsbare positie van jonge Belgische professionele dansers en hoe hiermee omgegaan wordt. Dit wordt bovendien in het kader geplaatst van een 'post'-MeToo context. Voor dit onderzoek zou ik graag beroep doen op je expertise als jonge professionele danser (tussen 18 en 25 jaar) en zou ik je daarom willen vragen of je zou willen deelnemen aan een diepte-interview. Hierbij is het echter wel van belang dat je reeds een drietal (niet-zelfgemaakte) projecten van choreografen hebt gedanst of bij een compagnie danst, omdat het onderzoek zich focust op de ervaringen van de danser in het artistieke project. Zelf heb ik jarenlang gedanst zonder tot een professionele carrière over te gaan en zou ik graag met dit onderzoek een bijdrage leveren aan de danswereld!

Concreet zou het interview plaatsvinden tussen [maand] en [maand], en zou deze 1u30 à 2 uur duren. Uiteraard stel ik me hier flexibel in op en zoeken we samen naar een gepast tijdstip. Omwille van de

omstandigheden zal dit interview hoogstwaarschijnlijk online doorgaan met een veilig videochatprogramma. Bij dit onderzoek zal er gedurende het hele proces rekening gehouden worden met de privacy en zullen er geen namen vernoemd worden. De interviews worden opgenomen, maar anonimiteit blijft gegarandeerd. De data wordt op een confidentiële manier verwerkt. De deelname aan de interviews is volledig vrijwillig en kan op ieder moment ook stopgezet worden.

Laat maar iets weten als je interesse hebt om me te helpen met mijn onderzoek of aarzel niet om me te contacteren bij vragen. Alvast bedankt!

Met vriendelijke groetjes
Matilde Willemyns

Bijlage 2: De informed consent

Geïnformeerde toestemming en privacyverklaring deelname aan masterproefonderzoek sociologie

Beste danser,

In het kader van mijn masterproef sociologie, onder begeleiding van promotor Mart Willekens en co-promotor Annelies van Assche, aan de faculteit Politieke en Sociale Wetenschappen aan de Universiteit Gent voer ik onderzoek uit naar *de kwetsbare positie van jonge Belgische professionele danseressen en hoe hiermee omgegaan wordt*. Hierbij zou ik u graag willen vragen of u wilt deelnemen aan een diepte-interview. Dit interview duurt één tot een anderhalf uur en wordt digitaal opgenomen (audio) voor analysedoeleinden. Deze opname zal enkel toegankelijk zijn voor mijn promotor, co-promotor en de examencommissie voor / eventuele andere beoordelaars van mijn masterproef.

Door dit document te ondertekenen verbind ik mij ertoe om:

1. De verkregen data enkel te delen met promotor Mart Willekens, co-promotor Annelies van Assche en de examencommissie voor / eventuele andere beoordelaars van mijn masterproef.
2. Geen echte namen te gebruiken in het presenteren van / rapporteren over de data. Personen en organisaties worden beschreven op een niet-identificeerbare manier bij rapportage van de data aan deze derden.
3. Na afronding van het onderzoek de audiobestanden te vernietigen (enkel de gepseudominiseerde transcripten blijven over).
4. Enkel een diepte-interview af te nemen als de interviewer en de respondent deze brief hebben ondertekend en elk een exemplaar krijgen van die ondertekende brief.

5. De respondent de mogelijkheid te geven vragen niet te beantwoorden of hun participatie of antwoorden terug te trekken ook na het ondertekenen van deze geïnformeerde toestemming.

Met vriendelijke groeten,

Matilde Willemyns – [datum]



matilde_willemyns@hotmail.com

Ik, (naam van persoon die deelneemt aan interview) heb kennis genomen van de inhoud van deze brief en wil WEL/NIET (schrap wat niet past) deelnemen aan een interview in het kader van het onderzoek naar *de kwetsbare positie van jonge Belgische professionele danseressen en hoe hiermee omgegaan wordt*.

Datum

Naam, voornaam

Handtekening

Bijlage 3: De vraag- en topiclijst

Hoe ben je beginnen dansen? Kun je wat vertellen over je danscarrière?

- Leeftijd
- Hoger onderwijs/trainingsprogramma
- Dansstijlen
- Projecten
- Status (professioneel danser, voltijds, combinatie met ander werk, ...)
- Strookt met eigen verwachtingen

Wat zijn de positieve/negatieve punten aan je job als danser?

Hoe zou je je eigen werkomstandigheden in de professionele danssector omschrijven?

- Subjectiviteit van de kunst
- Competitie/vervangbaarheid
 - o Professioneel vs. opleiding vs. audities
- Jobzekerheid
 - o Hoe belangrijk is een contract
 - o Vergelijking met freelance/compagnie
- Hiërarchie/structuur
 - o Afstand tot hogere functies
 - o Eigen voorkeur
- Genderverhoudingen
- Vergelijking met opleiding
- Algemene trend in vergelijking met eigen carrière

Hoe zie je het sociale aspect van je job? (zoals veel contacten leggen of onderhouden, veel mensen kennen in de sector, naar evenementen gaan)

- Netwerken/afhankelijkheid voor job of bepaalde rollen
 - o Zelfpromotie
 - o Sociale media
- Zou je de sfeer in de danswereld als formeel of informeel omschrijven?

Als danser valt je beroep zowat samen met je lichaam, hoe ga je hiermee om?

- Relatie tot eigen lichaam
- Hoge fysieke en mentale verwachtingen
- Fysiek en mentaal welzijn (zelfbeeld en -waarde)

Heb je al eens opmerkingen gekregen over je lichaam en wanneer zijn deze geoorloofd of net ongeoorloofd? (in context van je dansen?)

- Normaal binnen de professionele relatie
- Verschil met mannelijke dansers

Dit specifiek kenmerk van dansen maakt dat dansen heel intiem en persoonlijk kan worden, zijn er projecten die jij al als erg intiem en persoonlijk hebt ervaren? Zo ja, was dit een positieve of negatieve ervaring?

- Persoonlijk ongemak
- Weigeren door persoonlijke grens
- Samenvallen van privé en professioneel
- Communicatie: persoonlijk ongemak/veiligheid

Zijn er al professionele situaties geweest waarin dans een seksuele connotatie kreeg en hoe ging je hiermee omgegaan?

Hoe beïnvloedt je lichaam als tool ten dienste van de choreograaf, je relatie tot de choreograaf, hoe ver mag een choreograaf bijvoorbeeld gaan en wat mag hij vragen van jou als danser?

- Huis vs. gastchoreograaf
- Positie en karakter van een choreograaf in het algemeen
- Directeur of andere hoge functies
- Verschil met vrouwelijke hogere functies
- Favoriete samenwerking

Hoe ervaar je de verwachtingen die vasthangen aan het beeld van 'een danser te zijn' en aan wat merk je dit?

- Zichzelf vrouwelijk/seksueel/sensueel profileren
 - o Bruikbaar als kracht/voordeel?
 - o Uiting: dansstijl, kleren, gedrag, ...
- Vergelijking met mannelijke dansers
- Rol van opleiding

Voel je je soms anders behandeld omdat je een vrouwelijke danser bent? Zo ja, op welk vlak en hoe voelt dit?

- Stereotypes of rollen als vrouwelijke danser
 - o Sensualiteit/seksualiteit inherent aan de dans?
- Expliciet of impliciet

Wil je hier iets aan doen? Kan je hier iets aan doen?

- Niveau van aanpak: individueel, cultureel of structureel/maatschappelijk

Beschouw je jezelf als feministe en wat betekent dit precies voor jou?

- Positieve en negatieve punten
- Hoe zie je dit terugkomen in je danscarrière?

Onder leiding van de #MeToo-beweging in 2017 werden, zoals jullie wellicht wel weten, de wantoestanden omtrent grensoverschrijdend gedrag in de cultuurindustrie en de kwetsbare toestand van de sector in de schijnwerpers geplaatst. Ook in de danssector was dit het geval met de aanklacht van Jan Fabre in 2018,

aan de hand van een open brief van 20 werknemers en stagiairs bij zijn dansgezelschap Troubleyn. Weet je nog hoe jij je hier toen bij gevoeld hebt? En hoe heeft dit je beïnvloedt?

Wat is voor jou GG?

Heb je al iets gelijkaardig meegemaakt? (eventueel voorbeelden opsommen wanneer respondent er expliciet naar vraagt: ongewenste seksuele opmerkingen of vragen (vb. via berichtjes), seksuele voorstellen of verzoeken (vb. eens gaan dineren), non-verbale seksuele gebaren, aanrakingen of seksuele acties)

- Zo ja: context bevragen
 - o Wie, status, setting, frequentie, soort
 - o Coping
- Zo neen:
 - o Ervaringen die erop lijken maar die je nog niet als GG beschouwd
 - o In welke context zie je het wel gebeuren?
 - Meer GG tussen dansers of met hogere functies
 - Meer GG bij opleiding of professioneel
 - Verschil GG van vrouw?
- Gehoord van of gezien bij anderen

Wanneer zou je een situatie abnormaal/verkeerd inschatten?

- Grijze zone: hoe onderscheid je normaal van abnormaal?
 - o Ongemakkelijkheid
 - o Seksuele connotatie
 - o Binnen of buiten de professionele context
- Enkel gevoel?

Heb je schrik voor GG, is het iets waarvoor je op uw hoede bent?

Heb je het gevoel dat je ergens terecht kan met (potentiële) klachten?

- Zo ja: waar en hoe wordt dit gedaan?
 - o Collega's
 - o Officieel meldingspunt
 - o Dader zelf
- Zo neen: waarom wordt het niet gedaan?
 - o Machteloosheid: implicaties voor carrière
 - o Schaamte/taboe
- Wat is de 'normale' cultuur/wat doen anderen?

Hoe verandert zo'n ervaring of de schrik voor zo'n ervaring je? Hoe verandert dit je gedrag tijdens het artistiek proces zelf?

- Grens opstellen
- Communicatie over die grens

Zijn er volgens jou bepaalde risicofactoren verbonden aan het beroep die vrouwelijke dansers kwetsbaar maken voor grensoverschrijdend gedrag? En zo ja, welke precies?

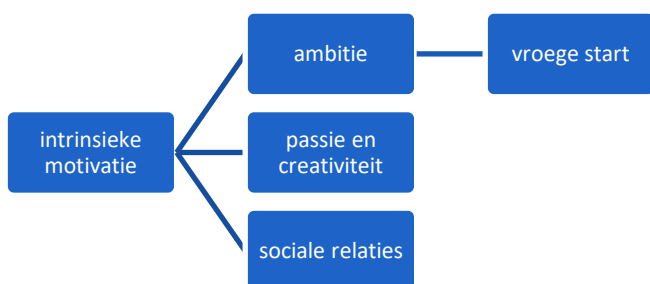
- Leeftijd/begin carrière

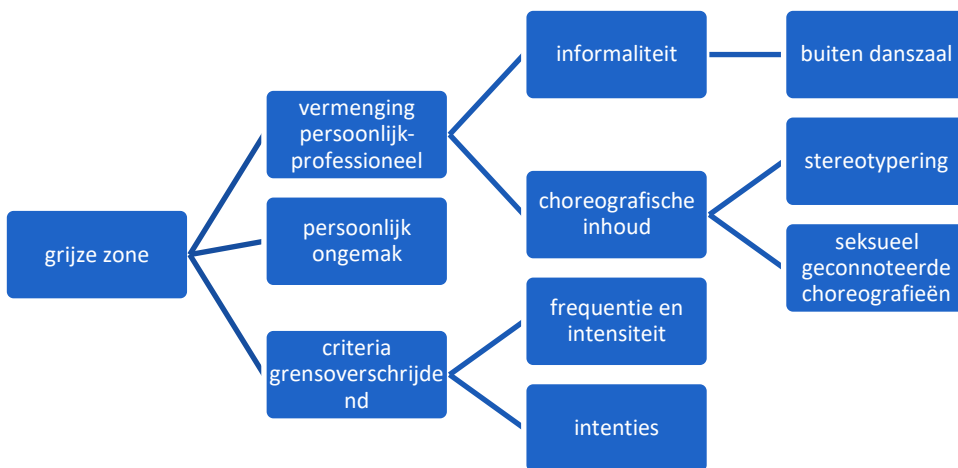
Om af te sluiten, wat zou jij (willen zien) veranderen om zo'n veilig mogelijke omgeving te creëren voor jezelf en je mededansers?

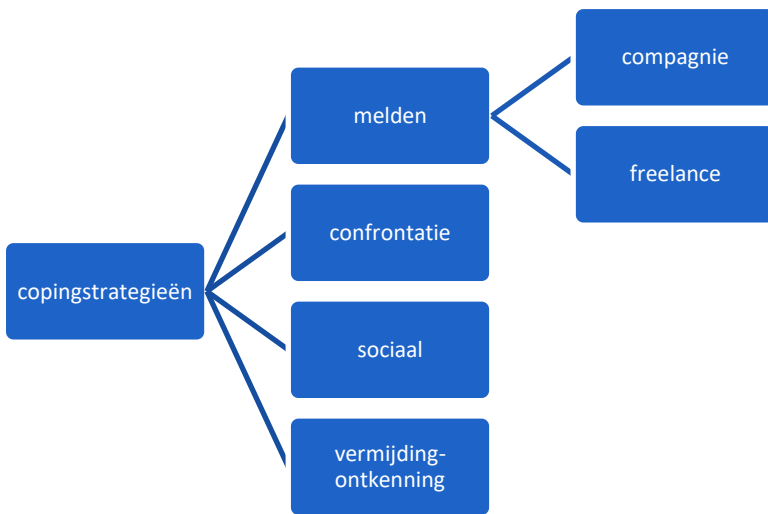
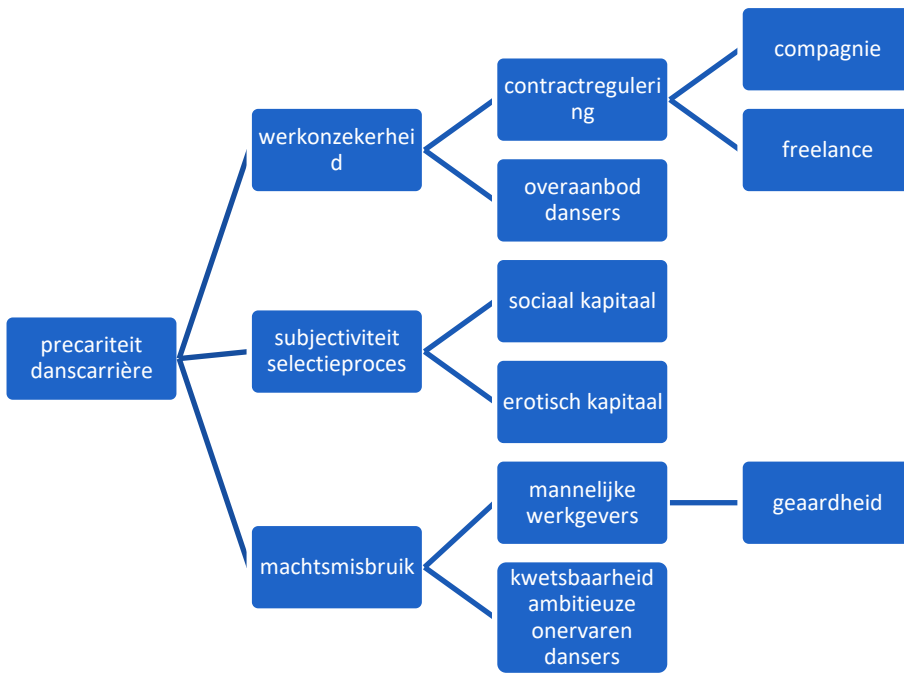
- Grijs zone volledig vermijdelijk?
- Rol van opleiding
- Niveau van aanpak: individueel, cultureel of structureel/maatschappelijk

Bijlage 4: Codeboom

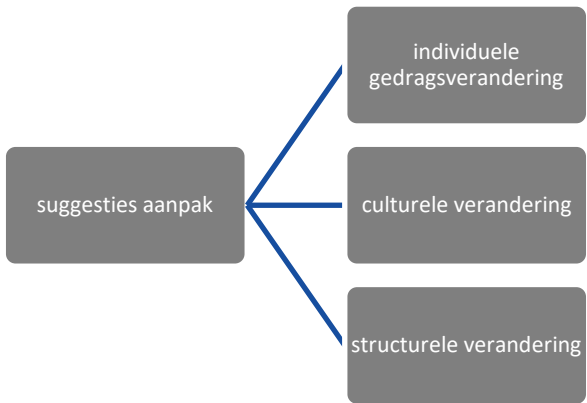
De analyse sluit grotendeels aan bij de structuur van de codeboom, met als hoofdcodes: intrinsieke motivatie, grijze zone, cultuur van toewijding en volgzzaamheid, precariteit van danscarrière en copingstrategieën. Er zijn echter een paar codes die interessant waren, maar niet benut werden in dit onderzoek. Deze werden aangeduid in het grijs.







Jan Fabre



feminisme