

# Inhoudsopgave

<b>Inhoudsopgave</b> .....	<b>p. 1</b>
<b>I Inleiding</b> .....	<b>p. 5</b>
<b>II Klein sociologisch onderzoek van de dans</b> .....	<b>P. 7</b>
<i>II.1 Waarom danstherapie?</i> .....	<i>P. 7</i>
<i>II.2 Wat doet mensen dansen?</i> .....	<i>p. 9</i>
II.2.1 De manifeste aanwezigheid van dans in de menselijke samenleving. ....	p. 9
II.2.2 Algemene functies van dansen en bewegen. ....	P. 12
<b>III Ruime omkadering van de danstherapie.</b> .....	<b>p. 17</b>
<i>III.1 Definities als uitgangspunt.</i> .....	<i>p. 17</i>
III.1.1 Naar een definitie van dans. ....	P. 17
III.1.2 Naar een definitie van danstherapie. ....	p. 21
<i>III.2 Geschiedkundige en methodologische situering van     het danstherapeutisch veld.</i> .....	<i>p. 24</i>
III.2.1 Danstherapie, een bewogen geschiedenis. ....	P. 24
III.2.1.1 Aristoteles' Poetica, een langs twee kantensnijdend zwaard. ....	p. 25
III.2.1.2 Minachting van het lichamelijke.....	p. 28
III.2.1.3 'Dans is macht', de opkomst van de ballettechniek. ....	p. 29
III.2.1.4 Descartes 'idealistische bewustzijnspsychologie' .....	p. 30
III.2.1.5 Semiotische benadering van het ballet en zijn hysterische ballerina's. ....	p. 32

<b>III.2.1.6 Het afbouwen van het Cartesiaanse dualisme. ....</b>	<b>p. 35</b>
<b>III.2.1.7 Ontwikkeling van een monistische opvatting over lichaam en geest. ....</b>	<b>p. 36</b>
<u>III.2.1.7.1 Het onderkennen van het onbewuste, een eerste stap. ....</u>	p. 35
<u>III.2.1.7.2 Dood van de mens. ....</u>	P. 40
<u>III.2.1.7.3 De belichaamde geest gevat in een rizoomstructuur. ....</u>	p. 43
<b>III.2.1.8 Opkomst van de Vrije Dans. ....</b>	<b>p. 44</b>
<u>III.2.1.8.1 Aandacht voor de vrije bewegingsexpressie. ....</u>	p. 44
<u>III.2.1.8.2 De invloed van de psychoanalyse en de opkomst van het expressionisme. ....</u>	p. 46
<u>III.2.1.8.3 Grahams' gedante psychodrama's. ....</u>	p. 48
<u>III.2.1.8.4 Voorlopig besluit. ....</u>	p. 51
<b>III.2.2. Methodologie van de danstherapie. ....</b>	<b>p. 52</b>
<b>III.2.2.1 Enkele basisprincipes op een rijtje. ....</b>	<b>p. 52</b>
<u>III.2.2.1.1 Een veilige omgeving als uitvalsbasis. ....</u>	p. 53
<u>III.2.2.1.2 De herdefiniëring van dans naar beweging. ....</u>	p. 58
<u>III.2.2.1.3 Kwaliteit van de therapeutische relatie. ....</u>	p. 60
<u>III.2.2.1.4 Het aanwenden van muziek in een danstherapeutische sessie, en de nuancering ervan. ....</u>	p. 62
<u>III.2.2.1.5 Vrije dans versus academische ballettechniek. ....</u>	p. 64
<u>III.2.2.1.6 Een overweldigend moment van stilte en reflectie. ....</u>	p. 67
<u>III.2.2.1.7 De verhouding tussen de verbale- en bewegingselementen in een danstherapeutische sessie. ...</u>	p. 72
<b>III.2.2.2 Individuele therapie of groepstherapie? ....</b>	<b>p. 73</b>
<u>III.2.2.2.1 Movement-in-Depth. ....</u>	p. 73
<u>III.2.2.2.2 Helende processen, ingebed in de groepsgerichte Chase- techniek. ....</u>	p. 78
<u>III.2.2.2.3 Welke plaats krijgt de danstherapie in het psychotherapeutische veld toegewezen? ....</u>	p. 87
<b>III.2.2.3 Het theoretische kader van de danstherapie samengevat. ...</b>	<b>p. 88</b>

<b>IV Danstherapeutische verworvenheden toegepast op</b>	
<b>de theaterdans.</b> .....	<b>p. 90</b>
<i>IV.1 Pina Bausch en het nieuwe expressionisme.</i> .....	<i>p. 91</i>
<i>IV.2 De danstherapeutische basisprincipes omgevormd</i>	
<i>in het Bauschiaanse universum.</i> .....	<i>p. 93</i>
<b>IV.2.1 Improvisatie als choreografische bouwsteen.</b> .....	<b>p. 93</b>
IV.2.1.1 Improvisatie leidt tot nieuwe benadering dans. ....	p. 97
IV.2.1.2 De Theatertanz vraagt een sensitief aangesproken publiek. ....	p. 98
IV.2.1.3 De authentieke beweging spreekt voor zich. ....	p. 99
IV.2.1.4 Intensiteit ten gevolge van tactiele elementen. ....	p. 101
IV.2.1.5 Is het Bauschiaanse universum anti-psychologisch? .....	p. 102
<b>IV.2.2 Communicatie op een onbewust niveau.</b> .....	<b>p. 104</b>
<b>IV.2.3 Een danscompagnie, equivalent van de</b>	
<b>therapeutische relatie?</b> .....	<b>p. 107</b>
<b>IV.2.4 Nostalgie naar het academische ballet.</b> .....	<b>p. 107</b>
<b>IV.2.5 Ritualiteit in het Bauschiaanse universum.</b> .....	<b>p. 108</b>
<b><i>IV.3 Het muziek Lod.</i></b> .....	<b><i>p. 110</i></b>
<b>IV.3.1 Positionering van Het muziek Lod in het</b>	
<b>Vlaamse podiumlandschap.</b> .....	<b>p. 110</b>
<b>IV.3.2 De danstherapeutische basisprincipes als gids in</b>	
<b>het donkere bos van het collectief onbewuste.</b> .....	<b>p. 113</b>
<b>IV.3.1.1 Improvisatie als uitgangspunt</b> .....	<b>p. 113</b>
<u><b>IV.3.1.1.1 Echte emoties liggen aan de basis van de producties</b></u>	
<b>van</b>	
<u><b>Het muziek Lod.</b></u> .....	<b>p. 115</b>
.....	
<u><b>IV.3.1.1.2 De aap ontmaskerd.</b></u> .....	<b>p. 116</b>
.....	
<b>IV.3.1.2 Lichamelijke directheid: the medium is the message...</b> .....	<b>p. 119</b>

IV.3.1.3 Interdisciplinaire aanpak van het collectief onbewuste.....	p. 120
<b>IV.3.3 Direct lichamelijke communicatie, de voorstelling als therapie voor het publiek? .....</b>	<b>p. 122</b>
IV.3.3.1 Zintuiglijkheid kenmerkt de band tussen podium en publiek	p. 122
III.4.2.2 Het nieuwe politieke theater .....	p. 123
<b>IV.3.4 Ritualiteit versterkt de onbewuste communicatie. ....</b>	<b>p.125</b>
IV.3.4.1 Een authentiek verhaal van menselijke angsten. ....	p. 125
IV.3.4.1 Een authentiek verhaal van menselijke angsten. ....	p. 126
<b>V Besluit.....</b>	<b>p. 129</b>
<b>VI Bibliografie .....</b>	<b>p. 133</b>
<b>VII Bijlagen .....</b>	<b>p. 138</b>

## I Inleiding.

Van kindsbeen af een danser. Dat dansen iets met je doet kan ik dus getuigen. Het bewegen maakte mij immers tot wat ik nu ben. Na enkele maanden intensief samen werken aan de choreografie *Wie heb ik aan de lijn?*<sup>1</sup>, werd dat gegeven nog sterker gesteld.

Deze dans is gebaseerd op de ontmoeting tussen de amateur-dansers van Danscompagnie Vigelandt, en één gastdanser. Een meisje waar alle compagnieleden mee opgegroeid zijn, Sarah M. De jonge vrouw die aan het syndroom van Down lijdt, is een gekende figuur in Dansschool Niké. Net als de andere dansers, kan ook Sarah zich doorheen haar dansen bewust worden van zichzelf en anderen. Op danstechnisch vlak haalt ze het niveau van de andere dansers niet, maar dat kan haar pret niet bederven. In de bewuste voorstelling worden de beide leefwerelden, die van de adolescenten uit Danscompagnie Vigelandt en Sarah' s wereldje waarin de toenmalige 'K3-hit' 'Tele Romeo' een belangrijke rol speelde, naast elkaar gezet. Het resultaat betreft een aangrijpende choreografie die de verschillen maar ook de gelijkenissen tussen de dansers in de verf zet. Het werd zowel voor Sarah als voor ons een leerrijk repetitieproces. De samenwerking was niet gemakkelijk, maar het deed me de therapeutische kwaliteit die de dans bezit, ontdekken. Zo nam het onderwerp van deze verhandeling stilaan vaste vormen aan. Die moeilijk definieerbare, maar toch duidelijk voelbare sensatie poog ik nu een theoretische onderbouw te verschaffen.

Het eerste deel van deze verhandeling is dan ook gewijd aan een uitgebreide historische, filosofische en methodologische onderbouw van de danstherapie. In het daaropvolgende deel wordt een aanzet gegeven tot het toepassen van de danstherapeutische verworvenheden in een artistieke context.

Om het wezen van de danstherapie ten volle te vatten, wordt eerst een ontologisch onderzoek van de dans uitgevoerd. Hoofdstuk II vertrekt vanuit een sociologische en antropologische invalshoek om inzicht in de specifieke functies van dans te verwerven. Het betreft hier elementen die de beweging transformeren tot een primair menselijk uitdrukkingmiddel met therapeutisch potentieel. De exploratie naar de innerlijke drijfveer van de dans, wordt opgehangen aan het onderzoek naar de menselijke expressie, uitgevoerd door Van Meel en De Meyer.

---

<sup>1</sup> CAVENS, Truus, *Wie heb ik aan de lijn?*, Danscompagnie Vigelandt, 2001.

Om de vage begrippen dans en danstherapie een concrete invulling te geven, vangt Hoofdstuk III aan met de zoektocht naar passende definities. The American Dance Therapy Association geldt daar als referentie voor de huidige danstherapeutische praktijk.

Toch zijn ook de historische wortels van de nog relatief jonge discipline belangrijk. De danstherapie steunt op een cultuurhistorische en een psychotherapeutische pijler. In hoofdstuk III.2.1 wordt de geschiedenis van de creatieve therapievorm uitgespit. De contemporaine monistische kijk op lichaam en geest, wat het uitgangspunt van de danstherapie betreft, is immers het resultaat van een lange evolutie. De helende kracht van de dans werd reeds door de Grieken onderkend. De filosofische leer die de maatschappij stoelde, het op Plato geïnspireerde dualisme dat aan de basis van Descartes rationalisme ligt, hield de ontwikkeling van de danstherapie als discipline echter lange tijd tegen. Pas begin twintigste eeuw, wanneer de afbraak van het beperkende en lichaamsontkennende Cartesianisme doorgevoerd werd, was de ontwikkeling van de danstherapie mogelijk. Toch valt de hechte band tussen psychologie en dans gedurende de hele geschiedenis op. Een voorbeeld van de wederzijdse communicatie tussen dans en psychologie wordt in II.2.1.5, door het academische balletstuk *Giselle* gegeven.

Een goede interactie moet echter van twee kanten komen. Aan het begin van de twintigste eeuw kreeg men ook vanuit de psychologie interesse voor de opkomende Vrije Dans. De vooraanstaande psychoanalyticus Jung was toen de eerste die de dans als therapeutisch middel beschouwde. De expressie aan de hand van de vrije dansbewegingen en Jungs theorieën vormden het vertrekpunt voor de pioniers van de danstherapie. Hoofdstuk III.2.2 is gewijd aan de methodologie van de danstherapie zoals de grote dames van de therapievorm, Marian Chase en Mary Whitehouse, hem ontwikkelden. Door het intuïtieve en persoonlijke karakter van de danstherapie valt er niet zoiets als een grote overkoepelende theorie te onderscheiden. Daarom worden eerst de basisprincipes van de danstherapie op een rij gezet. In de bespreking komen ook de verworvenheden van Charlotte C. Querido, een Nederlandse danstherapeute, aan bod. Vervolgens zullen de verschillen tussen de individuele en de groepsgerichte danstherapie aangepakt worden. De helende processen die zich in de groepsgerichte Chase techniek voltrekken worden besproken aan de hand van Schmais' essay *Healing processes in Group dance therapy*.

Ondanks de in hoofdstuk III duidelijk gestelde verschillen tussen de danstherapie en de artistiek gerichte theaterdans, meen ik dat de danstherapeutische basisprincipes deels terug te vinden zijn in de podiumdans. Het is echter niet de bedoeling van hoofdstuk IV om de danstherapie en de

theaterdans tot elkaar te herleiden. Het omvat eerder een in de verf zetten van de sterke kwaliteiten van beide disciplines.

Naar mijn mening kan de authentieke beweging uit de danstherapie ook op podium zijn werk doen. De intensiteit van de communicatie tussen de toeschouwers en de performers kan op die manier aan sterkte toenemen. In hoofdstuk IV wordt dat concreet voorgesteld aan de hand van een psychologisch getinte analyse van enkele producties. Het oeuvre van Pina Bausch geeft blijk van een intuïtieve en gevoeligheid die het best door het psychologische danstherapeutische jargon gevat wordt. Door haar specifieke autobiografische inslag wordt de voorstelling *Café Müller* in het bijzonder besproken. Naast de verwerking van individuele jeugdtrauma's, kan de dans ook rond gemeenschappelijke emoties opgezet zijn. Zo worden de besproken producties *Diep in het bos* en *Le chant d'amour du grand singe* van Het muziek Lod, een Vlaams muziektheatergezelschap, rond het thema van het collectief onbewuste opgebouwd.

De danstherapeutische basisprincipes, die de rode draad in deze analyse vormen, maken dat een zintuiglijk sensitieve communicatie tussen podium en publiek ontstaat. De overtuigingskracht van de danstherapie is bijgevolg ook in een theaterzaal voelbaar. Uiteraard betreft dit een zeer persoonlijk en moeilijk meetbaar gegeven. Het vormt een bijna onvatbaar gevoel, een sfeer typisch aan het theater die nochtans door elke theaterliefhebber gekend is.

Het onderzoek naar het intuïtieve element in een choreografie, dat ik in deze verhandeling heb aangevat is dan ook niet beëindigd. Het moet integendeel door de theatermaker en toeschouwer als een soort ritueel bij elke productie opnieuw uitgevoerd worden. Als auteur van deze thesis hoop ik echter wel dat het onderzoek een beginpunt kan vormen, zodat het lichaam en zijn verhaal ook buiten de muren van een theatergebouw of een therapeutische sessie hun rol kunnen spelen.

## II Klein sociologisch onderzoek van de dans.

### II.1 Waarom danstherapie?

De vraagstelling over het waarom van de danstherapie gaat zowel het grote publiek als mensen uit de therapeutische praktijk aan. In wat volgt poog ik in verschillende stappen een adequaat antwoord op deze vraag te formuleren. Centraal in deze kwestie staat het wezen van de dans. Een stelling die ook door Charlotte Querido, een Nederlandse danstherapeute aangehangen wordt. Haar antwoord op de hierboven gestelde vraag luidt als volgt:

Dat is een vraag die ik mijzelf in de dertig jaar dat ik hiermee bezig ben voortdurend gesteld heb. Waarom werkt dans zó helend? Dit is natuurlijk niet bij iedereen het geval, maar dat geldt voor elke vorm van therapie. Dans werkt direct en werkt op het gevoelsleven, terwijl de meeste vormen van therapie voornamelijk met het denken bezig zijn, dus mentaal georiënteerd zijn. (...) Maar de dans (in combinatie met de muziek) heeft een heel direct effect op de menselijke psyche en vooral op de onbewuste of verdrongen verlangens en gevoelens. Zou dat zijn omdat in de Schepping alles beweegt c.q. danst?<sup>2</sup>

In een notendop somt zij de principes van de danstherapie op: dans is van alle tijden, expressief en het fungeert als uitlaatklep. Door de directe werking kan de dans optreden als katalysator van de vaak complexe gevoelens die in een mensenhoofd rond dwalen. Querido's bedenking wijst op een zekere vorm van zelfreflexiviteit vanuit de danstherapeutische praktijk, maar kan ook wijzen op de relatieve onbekendheid die dit therapiemedium in onze contrijen bezit. De bevindingen en resultaten zijn nochtans niet van de minste.

De therapievorm baseert zich immers op een activiteit die inherent is aan de mens. Bewegen kan iedereen. Daarenboven is beweging de eerste manier van contact die zich tussen volwassenen en hun kinderen voltrekt. "Motion is one of the first entertaining interactions between adults and infants. Babies are jiggled, balanced, rocked and hoisted into the air. Storr (1969) believes that the infant's spontaneous motility is the first evidence of the positive, aggressive drives that lead to mastery and, eventually to independence."<sup>3</sup>

Het waarom van de dansbeweging is aldus een vraag die men eerst dient te stellen alvorens een

<sup>2</sup> QUERIDO, Charlotte, C., *Leven in dans: leerboek danstherapie*, Deventer: uitgeverij Ankh-Hermes, p.47.

<sup>3</sup> SCHMAIS, Claire, 'Healing processes in group dance therapy', In: *American Journal of Dance Therapy*, 1985, Vol 8, p.17-36.



beter inzicht in de danstherapie te verkrijgen. Het volgende hoofdstuk is dan ook gewijd aan de dans an sich. Gezien vanuit een breed spectrum zodat we met reden kunnen stellen: 'Il n'y a rien de si nécessaire aux hommes que la danse!'<sup>4</sup>

## **II.2 Wat doet mensen dansen?**

### **II.2.1 De manifeste aanwezigheid van de dans in de menselijke samenleving.**

Door alle tijden heeft de mens gedanst. Hij danste uit vreugde, uit verdriet. Hij danste om zich te verzoenen met de machten in de natuur die zijn bestaan in handen hadden. Hij danste om doden te herdenken, om huwelijken te sluiten, om zich op de jacht, de oorlog voor te bereiden. Reeds de oudste culturen kenden min of meer hoog ontwikkelde dansvormen. (...) Niet te verwaarlozen is de rol van de dans in onze moderne maatschappij. Niet alleen is de dans een geïnstitutionaliseerde en gerespecteerde kunstvorm, maar zij speelt ook een rol in het sociale leven in de omgang tussen seksen, vanaf de conventionele ballroom-dancing voor echtparen tot aan de disco-dans.<sup>5</sup>

Dans is dus alomtegenwoordig, ook in onze maatschappij. Toch zijn de bezoekerjfers van de (talrijke) dansvoorstellingen in Vlaanderen niet zo hoog en blijkt het een eerder marginale kunstvorm te zijn die een beperkt publiek aantrekt. Het lijkt paradoxaal, maar wanneer we, zoals het citaat hierboven suggereert, de dans in een breder spectrum bekijken, moet die marginale status herzien worden. Dans, en meer algemeen beweging, is immers het expressiemiddel bij uitstek. Wellicht schuilt ook daarin het belang van dans voor de mens en de samenleving.

“In het dagelijkse leven is onze eerste reactie op ieder ding of gebeurtenis in termen van beweging (...) Het is daarom begrijpelijk dat de oudste impulsen tot schepping van kunst die in de geschiedenis van de mens zijn verschenen dit meest elementaire van alle media als haar materiaal gebruiken.”<sup>6</sup> Psychologen, antropologen en vele andere onderzoekers, (tegenwoordig ook in populaire literatuur aanwezig) wijzen op het grote belang van beweging en non-verbale

---

<sup>4</sup> QUERIDO, Charlotte, C., Genezen door dans en gebaar, Deventer: Uitgeverij Ankh-Hermes bv, 1985, p.7.

<sup>5</sup> VAN MEEËL, J. M., DE MEIJER, M., De emotie verbeeld, expressie in dans, toneel, beeld en verhaal, Nijmegen: Dekker en Van de Vegt, 1989, p.103.

<sup>6</sup> MARTIN, John, Introduction to the Dance, geciteerd in: VAN MEEËL, J. M., DE MEIJER, M., De emotie verbeeld, expressie in dans, toneel, beeld en verhaal, Nijmegen: Dekker en Van de Vegt, 1989, p.105.

communicatie: in tegenstelling tot onze soms rationeel afgewogen woordkeuze, zal het lichaam niet liegen. De interactie die op deze manier tussen mensen ontstaat, wordt onderzocht door de sociale psychologie. Vertrekkende van het feit dat een mens niet in een sociaal vacuüm leeft, is het onderzoek naar het menselijke gedrag in groepsverband het studieobject.

Zo valt ook een psychologisch begrip van een willekeurige menselijke handeling samen met het inzicht in de betekenisstructuur van de intentionele act die zich in dat handelen realiseert en die ons toont wat de mens eigenlijk doet. Elke waarneming en elke handeling heeft een bepaalde betekenis. (...) Alles wat de mens doet is immers, zoals de zin, appèl en antwoord, begrijpen en geven van betekenis, functie en act. We verstaan dit handelen slechts vanuit de situatie waarin het plaatsgrijpt, en bovendien enkel in de mate dat we zelf de wereld van de ander kunnen bewonen en in staat zijn de intentionele akten van die ander tot de onze te maken.<sup>7</sup>

Ondanks het belang van beweging en dans voor onze maatschappij (waar communicatie nochtans één van de basiselementen blijkt te zijn) is er weinig tot geen wetenschappelijk onderzoek over dit onderwerp verricht.

Dit gebrek aan belangstelling van de zijde van de wetenschap is geen nieuw gegeven. Reeds in 1712 schreef John Weaver, de grondlegger van het ‘ballet d’action’ het volgende: ‘Het is een onderwerp dat slechts zelden eerder volledig werd besproken in enige taal waarvan ik weet, want terwijl andere kunsten en wetenschappen geleerde beschermheren vonden om hen aan de wereld aan te prijzen, door hun voortreffelijkheid, nut en ouderdom te tonen, is de dans in het algemeen genegeerd, of oppervlakkig behandeld door de meeste auteurs, misschien omdat ze een te gering onderwerp gevonden werd voor de vernuftige arbeid van geleerden.’ (...) Men zou nu verwachten dat de opkomst van de belangstelling voor nonverbaal gedrag aan deze situatie van desinteresse snel een einde had gemaakt, maar niets is minder waar. De dans wordt nauwelijks of in het geheel niet genoemd. De studie van het nonverbaal gedrag heeft zich vrijwel uitsluitend geconcentreerd op conversatiesituaties en verraadt daarmee misschien de intellectualistische achtergrond van zijn onderzoekers.<sup>8</sup>

Wanneer we ons toespitsen op de intellectualistische achtergrond van de onderzoeker uit het sociaal psychologische veld, wordt de erfenis van het rationalisme duidelijk. Het grote belang dat Descartes de ratio toekende leidde tot de verdrinking van het lichamelijke. De studie van een

---

<sup>7</sup> BUYTENDIJK, F.J.J., ‘Algemene psychologie van de dans’, in: Het dansende lichaam, REYNIERS, Johan (red), Leuven: Kritak, 1994, p.78.

<sup>8</sup> VAN MEEL, J.M., DE MEYER, M., o.c., p.104

vakgebied dat net dat lichamelijke als uitgangspunt neemt is dan niet voor de hand liggend. Door de rede centraal te plaatsen, vervreemde de mens van zijn lichaam. De gevolgen van de onderdrukking van het lichaam en zijn behoeften kwamen pertinent aan de oppervlakte in de negentiende-eeuwse bourgeoisie. Als kroongetuige rest ons Freuds praktijk: “Het overdreven belang van Freud voor het seksuele moet historisch verklaard worden als een reactie tegen de seksuele taboes in het schijnbaar zeer puriteinse Wenen van de jaren 1900.”<sup>9</sup> Door zich toe te spitsen op de lichamelijke klachten van zijn patiënten, kreeg Freud een beter begrip van hun psychologische problematiek. Langzaam maar zeker kwam er een hernieuwde aandacht voor het lichaam en zijn functies. Toch is de invloed van Descartes’ *cogito ergo sum* ook nog in onze maatschappij voelbaar, zij het in mindere mate. Onder invloed van belangrijke paradigmawissels in het wijsgerige en maatschappelijke denken, worden lichaam en geest nu monistisch en in een open structuur opgevat. Al blijkt de roep naar vaste waarden in een duidelijk omlijnde maatschappij (wat zich veruitwendigt in het behoudsgezinde stemgedrag van de laatste decennia) steeds luider hoorbaar. Daar de dans, en bij uitbreiding de hele kunstwereld, een grote signaalfunctie heeft, is het niet vreemd dat de hedendaagse voorstellingen zich toespitsen op de lacunes in het cartesische denken. Steeds opnieuw wordt de theaterbezoeker in het postdramatische theater op zijn rationeel gestuurde kijkervaring gewezen. Door de overdosis aan postdramatische tekens en de expliciete aanwezigheid van het lichaam wordt het rationalisme heden ten dage ontmanteld.

Ondanks de soms terughoudende visie op het lichaam, heeft de mens altijd gedanst. Vanaf het begin van de twintigste eeuw, niet toevallig samenvallend met de opkomst van het Freudiaanse denken, werd de roep naar gedegen wetenschappelijk onderzoek naar deze typische menselijke activiteit, en de praktische toepassing ervan, steeds groter. Het complexe fenomeen van dans moet echter langs verschillende invalshoeken bekeken worden. De kunstvorm is immers ingebed in de sociale -, communicatieve - en maatschappelijke structuren.

Een algemene psychologie van de dans moet dus een onderzoek naar het wezen en de zin van de dans zijn. Ze poogt de vraag te beantwoorden wat voor soort act of prestatie de dans is en welke motieven een dergelijke prestatie bewerken. Om deze vraag te beantwoorden is een dubbele oriëntering nodig: aan de ene kant een existentiële kennis omtrent het bestaan, een ontologisch inzicht in de mogelijkheden van de mens die zich in diens lichamelijke verhoudingen tot de wereld, in zijn existentie dus, kunnen realiseren; en aan de andere kant een empirisch-discursieve kennis met betrekking tot een concrete, historische situatie en een daarmee

---

<sup>9</sup> LIEVENS, Stefan, Veldverkenningen in de psychologie, Leuven/Apeldoorn: Garant-Uitgevers, 1992, p.29.

verbonden systeem van vitale, psychische en intellectuele waarden die het grondschema voor het zelfbegrip van de mens en zijn expressieve uitingen vormen.<sup>10</sup>

De uitdaging die Buytendijk aankaart is niet de geringste. Het opzet van deze verhandeling is bescheidener maar koestert de hoop toch een klein tipje van die grote sluier op te lichten.

## **II.2.2 Algemene functies van dans en beweging.**

Het boek *De emotie verbeeld. Expressie in dans, toneel, beeld en verhaal* somt enkele belangrijke elementen van de dans en zijn functie in de dagelijkse realiteit op. Van Meel en De Meyer komen hier tot de conclusie dat dans verschillende functies heeft. Functies die maken dat dans een niet verwaarloosbare betekenis heeft voor de mens. De dans is immers van belang op sociaal, religieus en geneeskundig vlak. Het gevoel van cohesie dat een beweging kan genereren, staat hierin centraal.

In de eerste plaats onderstrepen Van Meel en De Meyer de gemeenschapsfunctie. “De dans staat in dienst van de groepscohesie; zij functioneert als een middel tot versteviging van de bestaande groepsstructuur. De dans accentueert wie tot de leden van een groep behoren; zij illustreert de onderlinge relaties en bevestigt de gezagsverhoudingen.”<sup>11</sup> Lodewijk XIV, die als de zonnekoning zijn oppermacht al dansend bevestigde, is hiervan een treffend voorbeeld.

Het samenbindende element van de dans is ook op te vatten in een mythisch religieuze context. In pre-industriële culturen, de zogenaamde primitieve niet-westerse volkeren, wordt dans vaak als liturgisch middel aangewend. “De relatie van de groep tot de omringende, onzichtbare machten wordt in de dans bevestigd. De dans kan dienen om geesten, voorouders gunstig te stemmen, om boze geesten af te weren, om van bovenzinnelijke machten bepaalde gunsten af te smeken, of om een bijzondere verbinding met de geesten aan te gaan.”<sup>12</sup> Door de dans kunnen de gelovigen-dansers in een trance komen die een mythisch gevoel verheft. De geesten nemen bezit van het lichaam van de danser. Dit wordt door zowel de dansers als het publiek ervaren, de verheven status van de geest wordt dan voor even getransponeerd op de danser, die als heilig bestempeld wordt. Een voorbeeld zijn de Balinese dansen die een onuitwisbare indruk en de roep om meer ritueel theater op ons, Westerse mensen, achterliet. Tijdens die Barong dans, gaan de dansers de strijd aan

<sup>10</sup> BUYTENDIJK, F.J.J., o.c., p.77.

<sup>11</sup> VAN MEEL, J.M., DE MEYER, M., o.c., p.140

<sup>12</sup> VAN MEEL, J.M., DE MEYER, M., o.c., p.140.

met hun ziel. Een innerlijk gevecht tegen schimmen en spookverschijningen. Zij gaan hier zo in op dat ze zichzelf (en elkaar) soms kwetsen met het mes dat ze als attribuut bij zich hebben.

Naast religieuze thema's komen er ook seksuele elementen aan bod. "Een belangrijke biologische functie van de dans die we nog in alle culturen zien, is de seksueel-erotische. In vele etnische dansen spelen man-vrouw relaties een rol waarin thema's als het uitdagen, verlokken en veroveren op de voorgrond staan. (...) Dansbewegingen lenen zich bij uitstek om het menselijk lichaam als aantrekkelijk en verleidelijk voor te stellen. Een voorbeeld zijn de Arabische buikdansen."<sup>13</sup> We vinden dit ook in onze cultuur terug: "Sinds de jaren '50 wordt het dansen bovendien gekenmerkt door improviseren en het uitvoeren van bewegingen met een uitgesproken seksueel karakter, zoals het rollen en stoten met het bekken bij rock'n' roll (denk aan 'Elvis the Pelvis')."<sup>14</sup>

Een functie die voor dit werk belangrijk is, is het feit dat dans een effectief middel is om emoties op te wekken.

De dans geeft de dansende en de toeschouwer die empathisch meebeleeft de mogelijkheid uiting te geven aan wat in hem leeft; vorm te geven aan wat hem inspireert of wat hem bedrukt en beklemmt. De dans kan dus een belangrijke cathartische waarde hebben. Van deze genezende functie van de dans werd al gebruik gemaakt in de pre-industriële culturen. De danser die door een geest bezeten is, kan dit bijvoorbeeld uiten in een uitbarsting van agressie. De priester zal de dansende begeleiden en diens emoties geleidelijk laten afvloeien en kanaliseren. Ook in onze moderne samenleving wordt de dans gebruikt als therapeutisch medium. De patiënt kan zijn emotionele conflicten in de dans tot expressie brengen en de dans verschaft hem zo de mogelijkheid tot een emotionele zuivering te komen.<sup>15</sup>

De empathie en het meevoelen van de toeschouwer moeten als het kernwoord van dit citaat gezien worden. Het impliceert het bestaan van verschillende kijkmanieren en ervaringen vanwege de toeschouwer. Men onderscheidt een empathische en een cognitieve beleving. Ingebed in het Cartesianisme zal het romantische ballet vanuit een strak gestructureerde ruimte, met een al even gestuurde blik, op verstandelijke wijze benaderd worden. Deze ervaring contrasteert met het empathisch beleven, het mee-voelen als het ware. Deze kijkervaring wordt geassocieerd met het kijken naar een expressionistisch dansstuk. Het expressieve bewegingsvocabularium en de

---

<sup>13</sup> VAN MEEL, J.M., DE MEYER, M., o.c., p.141.

<sup>14</sup> UTRECHT, Luuk, Van hofballet tot postmoderne-dans, Zutphen: De Walburg pers, 1988, p.26.

<sup>15</sup> VAN MEEL, J.M., DE MEYER, M., o.c., p.141-p.142.

persoonlijk psychologische inhoud van de stukken, maken dat de toeschouwer direct aangesproken wordt. De identificatie voltrekt zich zowel op een individueel, als op een hoger gemeenschappelijk niveau. De psychologische invalshoek van het expressionisme maakt dat archetypische elementen de dans binnensluipen en de toeschouwer op een onbewust niveau treffen. Die inlevende blik, de empathische beleving, zal een catharsis uitlokken. Uiteraard moet men in het achterhoofd houden dat deze cathartische ontlading toch op een rationele wijze tot stand wordt gebracht. Dit betekent dat ook bij de opbouw van een expressionistische dansvoorstelling cognitieve elementen aan bod komen. Het stuk wordt onder meer opgesteld in functie van de te bereiken catharsis. De gevoelsmatige inhoud van de voorstelling behoeft een cognitieve behandeling van een dramaturg, of choreograaf. Dit rationele aspect ten spijt, zal de kijkervaring in de verderop aangehaalde voorbeelden een empathische beleving betreffen.

Die ontlading kan zich zowel bij de danser als de toeschouwer voltrekken. Uiteraard speelt het theatereigen element van de catharsis een rol in de danstherapie. Daar wordt er vooral gewerkt aan de lichamelijke beleving van de cliënt. Er zijn geen toeschouwers aanwezig, de therapie moet zich immers in een ‘veilige omgeving’ afspelen. De verschillen zijn evident. In de volgende hoofdstukken zal de geschiedkundige achtergrond van de cognitieve en empathische catharsis besproken worden. Vervolgens wordt aan de hand van psychologische modellen een theoretisch kader gegeven waarin de danser-cliënt zijn emoties kan uiten.

Wat maakt dat de dans een zodanig geschikt medium is om al deze functies in zich te verenigen? “dansante expressie (...) behoort tot de primaire expressiemiddelen van de mens. Hierbij wordt met het woord ‘primair’ bedoeld dat het eigen lichaam het instrument voor de expressie is en dat het lichaam ook onlosmakelijk is verbonden met het product in kwestie, zoals bij een voordracht, een lied of een dans.”<sup>16</sup> Samenvattend: “er is geen distantie tussen de danser en zijn medium (...) Hij is direct wat hij uitbeeldt en vorm geeft.”<sup>17</sup> “To experience the dance, is to experience our own living substance in an aesthetic form. The body, understood in its lived totality, is the source of the dance aesthetic.”<sup>18</sup>; omschrijft Sondra Horton Fraleigh de specifieke lichaamservaring. Deze directheid stimuleert de ontladende werking die danser en toeschouwer kunnen ervaren.

Daarnaast kan dans door de lichamelijke beleving ervan een verhalend karakter aannemen.

---

<sup>16</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.20.

<sup>17</sup> VAN MEEL, J.M., DE MEYER, M., o.c., p. 143.

<sup>18</sup> HORTON FRALEIGH, Sondra, *Dance and the lived body, a descriptive Aesthetics*, Pittsburg: University of Pittsburg press, 1996, p. xvii.

Generaties lang geeft de mens al dansend mythes, legendes en verworven kennis door. Dit gebeurde door imitatie en analogie, al dan niet met conventionele codes. Een ver doorgedreven voorbeeld van deze symbolisering bevindt zich in India, elk deel van het lichaam staat in functie van het vertellen van een verhaal. De mudra's, of voorschriften voor de handstanden, elk met hun specifieke betekenis moeten gekend zijn door danser en publiek om de voorstelling te doen slagen. Ook in de geschiedenis van de Westerse dans bestond er zo'n narratieve inbedding. De Westerse theaterdans was immers ingebed in het opera genre, en heeft een lange evolutie van verzelfstandiging achter de rug. Pas in de tweede helft van de achttiende eeuw ontstaat het zogenaamde handelingsballet, waar "de danskunstenaars zelf een verhaal wilden uitbeelden, door middel van expressieve lichaamshoudingen en bewegingen. Daardoor kwam er steeds meer nadruk op de expressieve in plaats van decoratieve dans en pantomime. Tenslotte verdween het woord helemaal uit de dansvoorstelling en (...) [werd] de handeling geheel door bewegingskunst weergegeven."<sup>19</sup> Meer en meer worden de bewegingsgerichte expressiemiddelen gecultiveerd.

Deze evolutie gaat door, en zal uiteindelijk in de jaren vijftig van de vorige eeuw tot een minimalistisch en puur vormelijk bewegingstheater resulteren. Een citaat van Cunningham, de postmoderne vernieuwer, maakt duidelijk dat men er niet meer op uit was om een verhaal te vertellen. "Ik wil zelfs niet eens dat een danser begint te denken, dat een beweging iets betekent" (geciteerd uit Mazo, 1977, pg.204) De zin van de beweging wordt al gegeven door het feit dat de danser mens is, zoals de toeschouwer: "Ik denk dat alles wat een mens doet op een of andere manier een expressie van hem is' (ibid., pg.204)"<sup>20</sup> Het feit dat iemand op podium staat, is al expressief voor deze choreograaf. Hij zal die overtuiging in zijn vormelijke en door toeval gereguleerde voorstellingen aanhangen.

Toch zal zoals steeds de slingerbeweging weer de andere kant opgaan. Na Cunninghams manifest bemerken we in hedendaagse voorstellingen dat er weer meer aandacht geven wordt aan het inhoudelijke aspect van de dans. Toch zijn de postdramatische dansvormen niet expliciet verhalend. Er wordt veeleer een beeldenwereld geschept die de toeschouwer de ruimte voor een eigen invulling laat. Deze communicatie via beelden, tussen performer en publiek, voltrekt zich op een intuïtieve wijze.

Dit brengt me bij de laatste functie van de dans: het universele aspect. "De basiservaringen met

---

<sup>19</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.100.

<sup>20</sup> VAN MEEL, J.M., DE MEYER, M., o.c., p.106.

dingen en mensen zijn immers over de gehele wereld gelijk. Als sensitief toeschouwer kunnen we daarom ook dansen uit vreemde culturen toch meebelevén.”<sup>21</sup> Uiteraard moet je als publiek een notie hebben van de gewoontes, ongeschreven wetten,... van die eventuele vreemde cultuur om een dansvoorstelling ten volle te vatten. Maar een algemeen gevoel dat puur door de bewegingen opgewekt wordt, kan ook zonder die kennis ervaren worden.

De psychologen Van Meel en De Meyer komen tot de conclusie “dat over de gehele wereld en in verschillende dansvormen gebruik gemaakt wordt van een rijk repertoire aan expressie- en uitbeeldingstechnieken, dat berust op aangeboren dan wel vroeg verworven kennis van omgangsvormen met mensen en dingen.”<sup>22</sup>

Wanneer we alle functies op een rijtje zetten, is het opvallend dat de dans aanspraak kan maken op basiselementen die zich in elke menselijke samenlevingsvorm afspelen. Aspecten waarvan ook de danstherapie het belang onderkent. De dans kan opgevat worden als een communicatievorm. Het verbreedert, en kan op een directe manier informatie overbrengen. Deze directheid stimuleert expressie, en maakt dat er naar een catharsis toegewerkt kan worden. Door het samen bewegen wordt er een antwoord geformuleerd op de grote vragen die de mens zich steeds gesteld heeft. Vragen in verband met de oergevoelens, de man-vrouw relaties, het al dan niet bestaan van god,... Door op een repetitieve en intense manier een ritmische bewegingsfrase op te voeren, kan een gevoel van trance en mystiek bereikt worden. De dans komt op die manier aan de existentiële vragen van de mens tegemoet. De dansbeweging profileert zich dus als een medium met therapeutisch potentieel.

---

<sup>21</sup> VAN MEEL, J.M., DE MEYER, M., o.c., p.144.

<sup>22</sup> VAN MEEL, J.M., DE MEYER, M., o.c., p.143.



## III Ruime omkadering van de danstherapie.

### III.1 Definities als uitgangspunt.

Om wat klaarheid te scheppen omtrent het brede begrip ‘danstherapie’, zal er gezocht worden naar een gepaste omschrijving. Vanuit een uitgebreide definitie over het wezen van dans, wordt stap voor stap duidelijk wat er met de term danstherapie bedoeld wordt, en in welk theoretisch kader we deze moeten plaatsen.

#### III.1.1 Naar een definitie van dans.

In het eerste hoofdstuk ‘Dans en Dansvormen’ van Luuk Utrechts boek *Van Hofballet tot postmoderne-dans* buigt de auteur zich over de centrale vraag ‘wat is dans’. Doorheen de zoektocht naar een gepaste definitie stoten we op enkele typische eigenschappen van de danskunst die maken dat dans meer is dan de veelgehoorde omschrijving ‘een in tijd en ruimte geordende beweging’.

Deze definitie spitst zich toe op de vormelijke kenmerken van de dans, de actuele gebeurtenissen, zoals Utrecht ze benoemt: “Het wil zeggen dat de danser maat, ritme en tempo laat zien met zijn bewegingen.”<sup>23</sup> Die drie eigenschappen zullen in de danstherapie als hulpmiddelen gebruikt worden. Zij stimuleren de danser-cliënt door te breken tot de essentie. Want, “de dans is een ritmische beweging. Ze beantwoordt daarmee aan een fundamentele wetmatigheid van onze biologische structuur. (...) Ritme heeft een sterke zuigkracht.”<sup>24</sup> Het effect van ritme (en muziek) kan gebruikt worden voor verschillende doeleinden. Door het meeslepende effect ervan, bestaat er een kans op misbruik. De ritmiek van beweging en muziek maakt tevens de overtuigingskracht van een voorstelling uit. Ook kan ze een danser-cliënt in een receptieve houding brengen waarbij hij/zij te rade gaat bij zichzelf. De dunne grens tussen positieve en negatieve effecten van de muziek impliceert dat men als danstherapeut voorzichtig moet omgaan met het gebruik ervan. Dit wordt meer in detail besproken in hoofdstuk twee.<sup>25</sup> Door maat, ritme en tempo komen we dus een stap dichterbij de essentie van de dans. Maar het zijn slechts hulpmiddelen, wat maakt dat de definitie ‘een in tijd en ruimte geordende beweging’ niet voldoet.

<sup>23</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.15.

<sup>24</sup> VAN MEEL, J.M., DE MEYER, M., o.c., p.143.

<sup>25</sup> zie hoofdstuk III.2.2.1.4, p.62.

Om het wezen van dans te grijpen, moeten we achter die vormelijke aspecten en gebeurtenissen kijken. We bemerken dat “dans betrekking heeft op bewegingen die als doel op zichzelf worden uitgevoerd. Dit wil zeggen dat de bewegingen van de dans louter ter wille van zichzelf worden uitgevoerd en niet omdat ze nuttig zijn of, met andere woorden, omdat er een doel moet bereikt worden dat buiten de dans ligt”<sup>26</sup>. Bij deze stelling sluit danstherapeute Charlotte Quirido zich volledig aan. Zij stelt dat dans een vorm van bewegen is.

Bewegen is het oerbeginsel van het leven en van het menselijk bestaan. ‘Panta Rhei’, ‘alles beweegt’ zei Heraclitus + \_ 500 v. Chr. Al. Hij zei zelfs ‘Panta Choorei’, hetgeen betekent: alles danst! (zie het latere woord choreografie). (...) Zolang de mens op aarde is, drukt hij zich uit in de dans, die allerlei vormen kent, samenhangend met de geaardheid van de verschillende volken.<sup>27</sup>

Ook de Griekse filosoof Lycinus zag de dans als een edele kunstvorm. Een bewering die hij staaft door te wijzen op de alomtegenwoordigheid van de beweging.

De meest betrouwbare autoriteiten zouden je uitleggen dat samen met het eerste begin van alles ook de dans ontstond en dat de dans samen verschenen is met de eerbiedwaardige aloude god Eros. Kijk: de reidans van de sterren en de vervlechting van de vaste hemellichamen en de planeten, hun beweging in volmaakte maat en eenheid en hun mooi vastgelegde harmonie, dat zijn zichtbare tekenen van een vooraf geboren danskunst. Geleidelijk is ze toegenomen en kende steeds meer edele ontwikkelingen zodat ze nu zichtbaar een hoogtepunt heeft bereikt en is uitgegroeid tot een wonder van variatie, volmaakte harmonie en veelzijdige kunstzinnigheid.<sup>28</sup>

Alles danst, maar als we het doelloze van de beweging in de definitie opnemen worden enkele schijnbare dansen uit de natuur uitgesloten.

Bij een aantal diersoorten zien we de rituele paringsbewegingen die onwillekeurig aan dans doen denken. Bekend is de ‘dans’ van kraanvogels: een grote groep kraanvogels loopt om elkaar heen met korte pasjes en uitgespreide vleugels, soms buigend of zich geheel strekkend. Het tempo neemt toe en dan springen ze in de lucht, soms opvliegend tot 5 meter hoogte, waarna ze langzaam weer neerdalen.

<sup>26</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.16.

<sup>27</sup> QUERIDO, Charlotte, C., Genezen door dans en gebaar, Deventer: Uitgeverij Ankh-Hermes bv, 1985, p.25.

<sup>28</sup> REYNIERS, Johan (red), Het dansende lichaam klassieke teksten over (hedendaagse) dans, Leuven: Kritak, 1994, p.23.

Soms gooien ze dan takjes of bladeren in de lucht met hun snavel en pikken er naar als ze weer naar beneden komen.<sup>29</sup>

Andere bekende voorbeelden van dansen in de natuur, zijn de bijendans, de primitieve rondedans van de chimpansee, en op een abstracter niveau; het cirkelen van atomen rond een kern. “Een van de mooiste vormen van dans, van geordende beweging, is voor mij de dans der elektronen in een cirkelgang om de atoomkern.”<sup>30</sup>, voor Querido tevens het symbool van onze moderne en techniekgerichte maatschappij waarin de dans wel degelijk zijn plaats toegewezen krijgt. Er is echter één groot punt van verschil tussen de dierendansen en de menselijke bewegingen. De bewegingen in het dierenrijk hebben wel een doel. De bewegingen van bijen verstrekken informatie over de vindplaats van de honing. En in de eerder vermelde paringsdans van kraanvogels staat het verleiden centraal.

Ondanks de oppervlakkige gelijkenis met de menselijke dans, zijn dergelijke baltsbewegingen toch geheel anders van structuur. Ze vertonen starre sequenties van bewegingen, die kennelijk genetisch geprogrammeerd zijn. Van individuele vrijheid en creatieve uitbeelding is hier geen sprake. (...) ‘Dans, veel voorkomend in de dierenwereld als een biologisch expressie- en communicatiemiddel, krijgt een nieuwe functie met de opkomst van de mens: het uitdrukken van abstracte ideeën.’<sup>31</sup>

De symbolische waarde die de mens de dans toekent maakt dat we spreken van bewegingen die als doel op zichzelf worden uitgevoerd. De definitie van dans die door Judith Hanna (1979) gegeven is, kan bijgevolg niet onderschreven worden. Zij legt enkel nadruk op de doelgerichtheid van de dans en de culturele gevormdheid van de mens: “Menselijk gedrag bestaande uit doelgerichte, opzettelijk ritmische en cultureel gevormde sequenties van niet-verbale lichaamsbewegingen, anders dan gewone motorische activiteiten, omdat de beweging inherente en esthetische kwaliteiten [nastreeft].”<sup>32</sup> Hanna beperkt zo de dans tot zijn gemeenschapsfunctie, en ziet het feit dat de dans tot de primaire expressiemiddelen van de mens behoort over het hoofd.

Dansen is dus meer dan zijn uiterlijke verschijningsvorm, het is iets typisch menselijk, spontaan en creatief. Het begrip Mimesis of nabootsing hangt hier nauw mee samen. De door Aristoteles geïntroduceerde term wil zeggen dat de dans, en bij uitbreiding ook het theater, steeds uitbeeldend,

---

<sup>29</sup> VAN MEEL, J.M., DE MEYER, M., o.c., p.110.

<sup>30</sup> QUERIDO, Charlotte, C., o.c., p.25.

<sup>31</sup> VAN MEEL, J.M., DE MEYER, M., o.c., p.110.

<sup>32</sup> VAN MEEL, J.M., DE MEYER, M., o.c., p.110.

nabootsend is. Vaak wordt dit opgevat alsof dans enkel de werkelijkheid rondom zou uitbeelden. We moeten echter verder gaan dan dat:

In overeenstemming met Aristoteles' begrip *mimesis* kunnen we de dans dan ook verder omschrijven als de expressie van de mentale wereld of de geestelijke, innerlijke toestand van de danser. Volgens deze zienswijze komen de actuele gebeurtenissen van de dans - de in tijd en ruimte geordende bewegingen - voort uit een psychische of geestelijke impuls. Deze geestelijke dansimpuls is primair emotioneel van aard: dans komt in eerste instantie voort uit gevoelens.<sup>33</sup>

Door de nadruk op het expressieve gevoelsaspect van de dans, wordt het duidelijk dat die kan ingezet worden als therapeutisch middel. Met de woorden van Querido luidt dit als volgt: "Ik maak, kort gezegd, dus gebruik van een oerprincipe van het leven, om een oerprincipe in de mens vrij te maken."<sup>34</sup>

It is thus that dance may be called *a sign for life*. As dance is experienced through our vital body - the source of both dance and celebration - it signifies vital human embodiment, *or life*, as we typically use this word to describe both a vital force and the history of our experience - an indivisible physical and spiritual whole. Dance points toward our moving and perishable embodied existence, holding it before us, filling and freeing present time that we may dwell whole within it.<sup>35</sup>

De geestelijke of emotionele dansimpuls moet omgezet worden om te resulteren in actuele dansgebeurtenissen. Dit betekent dat er een lichamelijke impuls volgt op de psychologische. "De basis voor deze lichamelijke dansimpuls is een lichamelijke 'klok' die door de danser zelf kan worden waargenomen. (...) Een ander aspect van de lichamelijke dansimpuls betreft de mobilisering van lichamelijke energie."<sup>36</sup> De lichamelijke beleving van de dans maakt dat de danser zijn lichaam weet te gebruiken. Hij weet hoe er mee om te gaan, kan het activeren en coördineren. Dit lijkt logisch, maar daar het uiteindelijke doel van dit hoofdstuk een definitie van danstherapie is, wil ik er al op wijzen dat er een groot verschil kan zijn tussen de lichaamsbeleving van een (professionele) danser en die van een danser-cliënt. Het populaire gezegde 'vast zitten' kan hier letterlijk genomen worden. Lichamelijke klachten zijn vaak te verbinden met psychologische

---

<sup>33</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.16.

<sup>34</sup> QUERIDO, Charlotte, C., o.c., p.30.

<sup>35</sup> HORTON FRALEIGH, Sondra, o.c., p.xvii.

<sup>36</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.17.

problemen. Tijdens de danstherapie wordt men zich bewust van die psychosomatische klachten die hun bewegingen leiden.<sup>37</sup>

Een meer volledige definitie van dans luidt nu als volgt:

Dans is:

- een in ruimte en tijd geordende beweging die doel op zichzelf is;
- als realisering van een lichamelijke dansimpuls,
- waarvoor lichamelijke energie is gemobiliseerd
- en die berust op een lichamenlijk gevoel van maat, ritme en tempo;
- voortkomend uit een primair emotionele, psychische dansimpuls.<sup>38</sup>

Daar Utrechts definitie aandacht geeft aan de psychische dansimpuls, lijkt deze definitie me een geschikt vertrekpunt in een onderzoek naar danstherapie.

### **III.1.2 Naar een definitie van danstherapie.**

Nu de krijtlijnen van de dansdefinitie uitgetekend zijn, wordt er dieper ingegaan op de materie van de danstherapie. Een duidelijke omschrijving is nodig daar ook dit begrip meerdere ladingen dekt. Als uitgangspunt kan gesteld worden dat een danstherapeut luistert naar het verhaal van het lichaam van de danser-cliënt.

Het uitgangspunt van de danstherapie is dat ieder mens beweegt en verschillende lichaamshoudingen kent en dat je daarmee uitdrukking kunt geven aan verdriet, vreugde, spanningen en pijn. Wie met opgeheven hoofd en verende tred over straat loopt, straalt energie en levenslust uit. Wie ineengedoken in een hoekje om zich heen zit te kijken; zou wel eens angstig en op zijn hoede kunnen zijn. Het lichaam vertelt wat er aan de hand is.<sup>39</sup>

In de introductie op danstherapie van het overkoepelende orgaan 'ADTA', bemerken we de echo's

---

<sup>37</sup> Hierbij zou ik willen vermelden dat Frank Polak me dit feit duidelijk maakte op een Introductieworkshop Danstherapie aan de Rotterdamse dansacademie. (12/06/2004). Hij benadrukte dat de wil en de mogelijkheid tot bewegen bij de aspirant - danstherapeuten véél groter was, dan bij de doorsnee danser-cliënt. Uiteraard is dit moeilijk te veralgemenen, maar vaak hebben psychische klachten een weerslag op de lichaamsbeleving van een patiënt. Dansen of bewegen kan dan een pijnlijke (maar daardoor ook genezende) zaak worden.

<sup>38</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.18.

<sup>39</sup> RUTGERS VAN DE LOEFF, J, 'Dansen als therapie:expressie', in: *Psychologie magazine*, juli/aug 2000, p.52.

van Utrechts definitie van dans. De beroepsorganisatie, The American Dance Therapy Association, werd opgericht in 1966. Ze zijn het professionele aanspreekpunt en referentie, vandaar dat ik er voor gekozen heb de formulering van danstherapie door het ADTA hier op te nemen.

Dance/movement therapy, a creative art therapy, is rooted in the expressive nature of dance itself. Dance is the most fundamental of the arts, involving a direct expression and experience of oneself through the body. It is a basic form of authentic communication, and as such it is an especially effective medium for therapy. Based in the belief that the body, the mind and the spirit are interconnected, dance/movement therapy is defined by the American Dance Therapy Association as “the psychotherapeutic use of movement as a process that furthers the emotional, cognitive, social and physical integration of the individual.”<sup>40</sup>

Door te bewegen kan de danser-cliënt zijn gevoelens plaatsen en eventueel later onder woorden brengen. Op die manier sluit danstherapie nauw aan bij de traditionele psychoanalyse. De ervaren gevoelens kunnen tijdens de gesprekstherapie geduid en begrepen worden.

De functie van danstherapeut is aldus ondersteunend: “De danstherapeut moedigt aan en ondersteunt de expressie, en de cliënten delen hun ervaringen met de therapeut. Zo leren zij zichzelf beter kennen en krijgen ze inzicht in wat hen in het leven belemmert.”<sup>41</sup> Danstherapie is bijgevolg voor iedereen geschikt. Er bestaan danstherapeutische sessies voor adolescenten of demente bejaarden, maar evengoed Vietnam veteranen kunnen met deze therapievorm geholpen worden. Beweging zit in ieder van ons. Of zoals Marie Ganne, een Franse danslerares, me zei: “Iedereen kan dansen. Of men wil betalen om naar je te komen kijken, is een andere zaak. Maar dansen dat kan elkeen!”

En juist dat maakt de therapie zo effectief, niemand kijkt of oordeelt. De danspassen zijn niet goed of slecht, ze moeten niet esthetisch verantwoord zijn, maar vertellen integendeel iets over je persoonlijke gevoelens.

Danstherapeuten zijn verspreid over de hele wereld, elk met hun eigen aanpak, en met een eigen omschrijving van het vak. Bijgevolg zijn er verschillende theoretische kaders opgesteld en zijn er evenveel interpretaties van. De strikte dieptepsychologische theorieën worden niet meer nauwgezet toegepast: “De danstherapeut van nu werkt niet zozeer met een vaststaand psychoanalytisch

<sup>40</sup> [www.adta.org/education](http://www.adta.org/education) (21/02/05)

<sup>41</sup> RUTGERS VAN DE LOEFF, J, ‘Dansen als therapie: expressie’, in: *Psychologie magazine*, juli/aug, 2000, p.25.

interpretatiemodel, waarbij een beeld van een toren altijd staat voor het mannelijk lid, maar heeft meer oog voor betekenissen en inzichten die de cliënten zelf ontdekken in hun bewegingen en in de opgeroepen beelden. Wel sluit de danstherapie nog steeds aan bij de psychodynamische theorie over afweer van emotie en het onbewuste.”<sup>42</sup>

Om meer inzicht te krijgen in de praktijk van de danstherapie, worden er enkele belangrijke vertegenwoordigers en hun aanpak in de volgende hoofdstukken achtereenvolgens in een historische en een theoretisch methodologische context geplaatst.

### ***III.2 Geschiedkundige en methodologische situering van het danstherapeutische veld.***

<sup>42</sup> RUTGERS VAN DE LOEFF, J, ‘Dansen als therapie: expressie’, in: Psychologie magazine, juli/aug, 2000, p.52.

### III.2.1 Danstherapie, een bewogen geschiedenis.

'Dansen, zo zei Lucianus, is zo oud als de liefde'<sup>43</sup>

Om een duidelijk beeld van de hedendaagse danstherapeutische praktijk te scheppen, mogen de historische wortels niet over het hoofd gezien worden. De contemporaine visie op lichaam en geest, onze psychotherapeutische praktijk, de postdramatische danscultuur, ... staan immers niet op zichzelf. Ze zijn daarentegen gegroeid vanuit enkele specifieke filosofische en psychologische vraagstukken. Vragen die de mens zich steeds gesteld heeft, en die in de loop van de geschiedenis steeds anders werden ingevuld. In wat volgt wordt de geschiedenis van de dans en de psychologie nader bekeken. De mind-body-problematiek vormt de rode draad doorheen dit geschiedkundige hoofdstuk. De vanzelfsprekende eenheid van lichaam en geest, het basisprincipe van de huidige danstherapie, moet genuanceerd worden. Het betreft immers een voorlopig resultaat van een lange geschiedkundige beweging.

De Griekse periode dient als vertrekpunt. De eerste theatertheorie, de *Ars Poetica* van Aristoteles, bevat naast de welbekende bouwstenen van de tragedie ook richtlijnen voor de dans. Het geschrift vormt een eerste aanzet tot de minachting van het lichamelijke. Het betreft een misvatting die de ontwikkeling van danstherapie uiteraard in de weg staat. De argwaan ten opzichte van het lichaam werd later gecultiveerd door de Christelijke kerk. Samengaand met een doorgedreven hygiëne cultus bereikt deze minachting zijn hoogtepunt in de negentiende eeuw. Het zorgvuldig opgebouwde rationalisme, de radicale scheiding van lichaam en geest zoals geponeerd door Descartes wordt stap voor stap weer afgebouwd. De gevolgen van het overschatten van de ratio wordt aan de hand van een voorbeeld uit de danspraktijk, het academische balletstuk *Giselle*, geduid. Door aandacht te schenken aan het lichaam, meer specifiek aan het bestaan van psychosomatische klachten, slaagden Freud en Jung erin de alleenheerschappij van de ratio te ondergraven. Het gelijktijdig ontstaan van moderne dansvormen lijkt deze visie te onderschrijven. Hedendaagse denkers zoals Foucault, Deleuze en Irigaray maken echter duidelijk dat de cogito ook bij de vooruitstrevende theorieën van Freud zijn overwicht behield. De illusie van het Oedipuscomplex kadert nog in een narratief rationele context. Irigaray's 'belichaamd ik' als aanvulling op Lacans theorie schrijft de danstherapie in het hedendaags filosofisch paradigma waar lichaam en geest evenwaardig naast elkaar staan, in.

---

<sup>43</sup> REYNIERS, Johan, o.c., p.72.



### III.2.1.1 Aristoteles' *Poetica*, een langs twee kanten snijdend zwaard.

Blijkbaar is de stap naar danstherapie nog steeds groot om te zetten. Het is vaak het woordje dans dat (onterecht) mensen tegenhoudt. Alsof het een exclusieve vrouwenaangelegenheid is, of er enkel homoseksuelen aan meedoen, te klassiek,... stereotypen waar de danskunst al zijn hele geschiedenis mee af te rekenen heeft. De dans leidde vaak tot meningsverschillen en controverse, en wordt pas relatief laat als zelfstandige kunstvorm aanvaard. Zo is er bijvoorbeeld een discussie tussen de filosofen Lycinus (een grote voorstander van de dans) en Crato (hevig tegenstander, voor hem was dans een verwerpelijk en laag schouwspel dat voor krankzinnigen is bestemd.), circa 120-180 n. C. bekend.

Crato

Kun je je dat voorstellen? Een man, zonder meer, die van kinds af een degelijke algemene vorming heeft genoten en stap voor stap met de filosofie vertrouwd is geraakt. Die man, waarde Lycinus laat alle streven naar het beste schieten, wil de antieken niet langer bestuderen, maar zit daar, in de ban van een fluit, te kijken naar een verwijfde vent met wufte kleren aan en teugelloze zangen op zijn repertoire, die amoureuze vrouwspersonen nadoet en nog de meest wulpse van vroeger tijd (...) Belachelijk gewoon en allerminst gepast voor een man van stand, iemand zoals jij! (...)Waarde kerel, ze zal dus wel heel uitvoerig moeten zijn, je verdediging ten overstaan van gecultiveerde lieden, als je niet finaal veroordeeld wilt worden en weggejaagd uit de kring van de ernstige mensen.

Lycinus

(...) Integendeel, om zonder reserve te spreken, ik ben veel scherpzinniger en met veel meer doorzicht in de dingen des levens, weet je, uit dat theater teruggekeerd. (...) Het is zoals Homerus zelf het zo goed gezegd heeft: wie dit schouwspel heeft gezien 'gaat vergenoegd en met groter kennis heen'. (...)

Crato

Als ik, zolang er haar op mijn benen groeit en mijn kin niet leeggeplukt is, aan zoiets toegeef, dat het dan met mij gedaan moge zijn! Want wat jou betreft: ik beklaag je nu, je bent compleet ten prooi aan de waanzin. (...)

Lycinus

Beste kameraad, laat alsjeblieft die lastertaal varen en luister terwijl ik een en ander zeg over de dans en zijn kwaliteiten. Hij brengt volgens mij de toeschouwers niet alleen verpozing, maar ook nut. Hij brengt de juiste verhoudingen in het zieleleven van de mensen die het zien door hen te oefenen met de mooiste schouwspelen, door

hen te laten verwijlen bij dingen die voortreffelijk zijn om horen, door een harmonische schoonheid van ziel en lichaam ten toon te spreiden. (...)<sup>44</sup>

Net zoals de dans zelf, wordt het duidelijk dat ook de vooroordelen ‘van altijd’ zijn geweest... Belangrijker is dat men reeds in de Griekse periode de artistieke en de therapeutische krachten van de dans onderkende. Wanneer we er enkele Griekse filosofen op nalezen wordt dit duidelijk: “Plato (vierde eeuw voor Christus) zag de dansbewegingen als bewegingen van de ziel.”<sup>45</sup> Dit is op te vatten als een referentie naar de therapeutische mogelijkheden die de dans biedt. Toch mag niet over het hoofd gezien worden dat de rest van Plato’s leer haaks op de danstherapeutische inzichten staat. Basisprincipe van de ideeënleer is immers de scheiding tussen een onstoffelijke wereld met ideale vormen, en ons alledaags zintuiglijk bestaan. Een wereld met stoffelijke relatieve indrukken, slechts een afspiegeling van het perfecte idee, staat tegenover een volmaakte immateriële wereld. En wereld waar de ideeën waarnaar we steeds op zoek zijn, verblijven. Gekoppeld aan dit inzicht, zal Plato de mens ook als een tweevoudig wezen percipiëren.

Er is een dualisme ziel-lichaam, meer nog: het lichaam verstoort de werking van de ziel en vertraagt de opgang van mensen naar het universele goed. In zijn trichotomie (=driedelige) vermogensleer geeft Plato drie delen van de ziel, die in het lichaam gelokaliseerd zijn: het verstand (hoofd), de wil (borst), en de begeerte (buik). Deze vermogens zijn de kern van alle psychische verrichtingen. De ziel zetelt in het hoofd als het redelijke, in de borst als het moedige en in de buik als de begeerte.<sup>46</sup>

Plato’s leerling Aristoteles (348-322 v.chr.), die zowel belangrijke theatergeschriften als het eerste handboek psychologie op zijn palmares heeft staan, hangt een voor ons interessantere visie op dans aan: “Hij introduceerde het begrip catharsis, biecht, ontlading waardoor bevrijding ontstond. (...) Men kwam tot catharsis (of, zoals wij dat ook wel noemen, doorbraak) door lichamen uit te drukken wat men voelde of kon invoelen. (...) De Grieken verklaarden muziek van goddelijke oorsprong en ritme, melodie en dans voor heilig omdat de catharsis (biecht) inwerkt op de bewegingen van de ziel.”<sup>47</sup> De Grieken onderkenden dus de helende kracht van de dans, samengaan met die van toneel en muziek. Het bijwonen van een voorstelling werd toen opgevat als een leerschool. Het psychologische nut van de opgeroepen catharsis werd dan ook benadrukt.

---

<sup>44</sup> REYNIERS, Johan, o.c., p.19-p.23.

<sup>45</sup> QUERIDO, Charlotte, C., o.c., p.8.

<sup>46</sup> LIEVENS, Stefan, o.c., p.174.

<sup>47</sup> TER MORS, Huguette, ‘De geschiedenis van de dans’, in: Leven in dans, leerboek danstherapie, QUERIDO, Charlotte, C., o.c., p 8.

Daar de psychologie echter niet als een op zichzelf staande wetenschap werd opgevat, kwam men niet tot zoiets als danstherapie. De wijsgerige visie van Aristoteles, sloot dat nochtans niet uit. In tegenstelling tot Plato, gaat hij uit van een monisme.

Voor Aristoteles bestaat er een door observatie en door ervaring geleerde vaststelling van eenheid tussen lichaam en ziel. De ziel kan niet zonder het lichaam bestaan. Zij is het levensprincipe dat voor een harmoniserend samenspel van de verschillende functies zorgt. (...) Hij spreekt van een lagere ziel die opgaat in de hogere.<sup>48</sup>

Aristoteles' filosofie die een monisme aanhing, had een stimulus voor de ontwikkeling van een zelfstandige danskunst kunnen zijn. Paradoxaal genoeg, kan men ondanks zijn positieve filosofie, Aristoteles' *Poetica* tegelijkertijd afschilderen als een 'dodelijke' tekst voor de danskunst.

Hij verwees niet naar dans als 'doel op zichzelf' (een voorwaarde in de definitie van dans die ik in dit werk volg) maar wel het tegendeel, als middel om een doel te bereiken. Voor Aristoteles moet dans "door ritmische bewegingen karakter, emotie en actie imiteren. (...) Door de dans als een vervangingsmiddel voor woorden te zien, [schept hij ] verwarring tussen de dansbeweging en het expressieve en beschrijvende gebaar. (...) De dans, verklaart Aristoteles, interpreteert en imiteert het leven. "<sup>49</sup> Volgens Reyniers, ligt deze talige opvatting van dans "ten grondslag aan alle gevechten die door het ballet geleverd zijn."<sup>50</sup> De invloed van de semiotiek was zeer groot en bleef lang bestaan. Het te vermelden waard, in de danstherapie gebruikt men de Labanotatie, wat even goed op te vatten is als een semiotische weergave van de dans.

In de context van deze verhandeling, moeten de gevolgen van Aristoteles' overtuigingen genuanceerd worden. In de danstherapie wordt de dans immers ook als een middel gebruikt. De beweging beoogt een doorbraak of een genezing. De dans als doel op zichzelf behoeft dus een artistieke context. De doelgerichtheid betreft één verschilpunt tussen dans en danstherapie. Fundamentele tegenstellingen zullen doorheen de verhandeling echter meermaals de kop opsteken.

### **III.2.1.2 Minachting van het lichamelijke.**

Catharsis of semiotiek ten spijt, de dans vond in de volgende geschiedkundige periode geen genade. "Ten tijde van het vroege christendom en het laat Romeinse rijk kreeg men steeds meer

<sup>48</sup> LIEVENS, Stefan, o.c., p.175.

<sup>49</sup> REYNIERS, Johan, o.c., p.25.

<sup>50</sup> REYNIERS, Johan, p.25.

minachting voor het lichaam. De dans verviel tot obscene pantomimes en sadistische spektakelspelen.”<sup>51</sup> De minachting van de Katholieke Kerk wordt duidelijk in de vele verboden die ze opstelde. Vanaf 743, en nog tot in 1667, werden er concilies ingericht om het probleem van de dans, met zijn heidens extatische wortels, aan te pakken. Maar, zoals dat gaat met alle verboden vruchten, bleef de praktijk van de mysteriedans bestaan. Begrijpelijk, het was immers een manier waarop de vroegmiddeleeuwse mens zijn doodsangst kon uiten.

Deze dodendansen begonnen vaak op het kerkhof, waar men opzettelijk en in een woeste roes reidansen op de graven uitvoerde. Tenslotte trokken de dansers de kerk binnen, waar men dan tot rust kwam. De uitvoerders (of getroffen?) van de dodendansen moeten op nuchtere buitenstaanders een krankzinnige indruk hebben gemaakt. (...) Het lijkt er dan ook op dat de dodendansen veeleer cultuurpsychologisch moeten worden verklaard, en wel vanuit het middeleeuwse wereldbeeld. De middeleeuwse mens werd geplaagd door vele angsten doordat men minder logische of natuurwetenschappelijke verklaringen had voor allerlei verschijnselen: bijgeloof en magisch denken vierden hoogtij. Het lijkt dan ook aannemelijk dat met name de angst voor de dood – waarbij hel en duivel als reëel geachte vooruitzichten een belangrijke rol speelden – zo alomvattend en diepgaand was, dat men kan spreken van een extatische doodsangst.<sup>52</sup>

Samengaand met een minachting voor het lichaam, kan men een algemene afkeer voor het natuurlijke terugvinden. De middeleeuwen zijn op wijsgerig vlak gekenmerkt door een terugkeer naar de Platoonse filosofie. De middeleeuwse theologen Augustinus en Thomas van Aquino baseerden de christelijke leer en filosofische onderbouw van de godsdienst op Plato's dualisme. Specifiek betekent dit dat de ideeënleer een dogmatisch en christelijk tintje meekreeg. De christelijke filosofie is duidelijk: God is de enige wijsheid. De manier om die te leren kennen? Het geloof blijkt ook hier het juiste antwoord: “De ziel wordt gekenmerkt door haar oorsprong, het inademen van de goddelijke geest. De ziel is door god geschapen en de mens komt dicht bij God door kennis van het eigen bewustzijn.”<sup>53</sup> Bijgevolg richtte de middeleeuwse mens zijn hele leven op het geloof en het verwerven van een hemels hiernamaals. Daarbovenop zal het concept van de erfzonde de lichamelijke aspecten nog meer in de verdrukking stellen. Dit betekent met andere woorden dat het lichamelijke aspect overschaduwd wordt door de geest, de ratio

---

<sup>51</sup> QUERIDO, Charlotte, C., o.c., p.9.

<sup>52</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.45.

<sup>53</sup> LIEVENS, Stefan, o.c., p.176.

De verdere wijsgerige evoluties zullen in teken staan van de eeuwige discussie tussen de Plato- en Aristoteles - aanhangers... Tussen monisme en dualisme... Tussen ratio en empirie.

### **III.2.1.3 ‘Dans is macht’, de opkomst van de ballettechniek.**

Dans en ballet verkrijgen een centrale plaats in de renaissancistische maatschappij. Aan het hof in Versailles verwerft men macht door te dansen. Het helende effect doet niet ter zake. Dans is zoals alles in Versailles: schijn. Mede dankzij de aandacht die aan de danskunst gegeven werd, zal de dans in deze periode wel wetenschappelijk benaderd worden; de eerste academie, de Koninklijke Academie Voor Dans, onder leiding van Pierre Beauchamp, zag in 1661 het licht. Hier werd de danstechnische ontwikkeling gestimuleerd en de codificatie van de balletpassen doorgevoerd. De academische danstechniek, en zijn belangrijkste basisprincipe de ‘en dehors’, wortelt dus in een renaissancistische wereldbeleving. Dit betekent dat de onnatuurlijke houding die door het uitdraaien bereikt wordt, als pluspunt werd gezien: ”...de onnatuurlijkheid van buitenwaartsgedraaide houdingen [is] in overeenstemming (was) met hetgeen in die tijd als artistiek belangwekkend gold: hoe onnatuurlijker of ingewikkelder hoe mooier of kunstzinniger - want superieur geacht aan de natuur - zo leek het parool te zijn.”<sup>54</sup> Uiteraard mag er niet over het hoofd gezien worden dat deze techniek zich op anatomisch vlak wel aan het lichaam heeft aangepast. Het uitdraaien, gezien als manipulatie om de beperkte bewegingsruimte van het heupgewricht te reduceren, maakt het mogelijk sommige beenbewegingen perfecter, lees onnatuurlijker, uit te voeren.

De overheersing van de cultuur op de natuur is te plaatsen in het humanistische wereldbeeld van de toenmalige mens. De mens die het dogmatische juk van de kerk had afgeworpen en zichzelf en zijn inzichten centraal plaatste. Het contrast kon niet groter zijn. Waar voor de middeleeuwer het lichamelijke en de zonde bijna synoniemen waren, plaatst men in de antropocentristische renaissance de mens en zijn lichaam weer centraal. De wetenschap, de kunst, de filosofie,... komen tot een ongekende bloei. De ervaring en inductie vormen de basis van het renaissancistische denken. De scheiding tussen lichaam en geest, ontstaan door de minachting van de kerk, wordt nu geneutraliseerd. Maar net hier schuilt de ironie van de geschiedenis...

Vanuit de wetenschappelijke drang naar onderzoek en empirie zal men evolueren naar een strak rationalistische periode. Ondanks de renaissancistische en noodzakelijke heropwaardering van het

---

<sup>54</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.85.

lichamelijke zal de drang naar kennis ons naar een tijd van ‘Verlichting’, met een strikte scheiding tussen lichaam en geest voeren. Een intussen meedogenloos geworden ballettechniek zal de ballerina als het ware gevangen houden in haar eigen lichaam.

#### **III.2.1.4 Descartes ‘idealistische bewustzijnspsychologie.’**

Descartes (1569-1650) geldt als grondlegger van het rationalisme. Met de rede als ordeningsprincipe voor het bestaan. Vanuit zijn drang naar wetenschappelijke kennis, zal hij de beroemde uitspraak ‘Cogito ergo sum’ als een onaanvechtbare onderzoeksmethode naar voor schuiven. “Het rationalisme van Descartes, impliceert dat we alleen door denken ware kennis verkrijgen en niet door de ervaring. Het denken van Descartes gaat in die zin terug op Plato. Naast het denken als bron van zekerheid vond Descartes nog een aantal grondbegrippen die de mens aangeboren zijn: logische, mathematische en ethische waarheden, inherent aan de rede.”<sup>55</sup> Alle lichaamsfuncties en emoties worden aldus ondergeschikt gemaakt aan de almacht van de ratio. “Verbeelding en emotie zijn lichamelijke functies. Zij behoren niet tot de menselijke rede en maken volgens hem bijgevolg geen deel uit van de essentie van de mens.”<sup>56</sup>

Volledig in lijn van Plato zal ook Descartes tot een dualistisch mensbeeld komen. “Descartes opteert voor een dualisme wat betreft de samenhang van lichaam en ziel. Lichaam en ziel, stof en geest, niet-denken en denken zijn twee heterogene substanties die onherleidbaar zijn. De markantste eigenschap van het lichaam is ruimtelijk zijn, van de ziel het denken. Ofschoon essentieel verschillend, werken geest en lichaam toch op elkaar in. Descartes spreekt van een wonder.”<sup>57</sup> Concreet betekent dit dat Descartes de mens ziet als een stoffelijk lichaam dat functioneert als een machine. Een mechanisme, aangedreven door de ratio en de aangeboren mechanismen (logische, mathematische en ethische waarheden), door god gegeven. Het Cartesiaanse subject wordt zo duidelijk ingebed in de toenmalige vastomlijnde en geregelde maatschappij. Een samenleving waarin men niet hoeft te reageren op de onvoorspelbare emoties of lichaamsimpulsen.

Het volledig verdringen van het onbewuste in Descartes’ denken, heeft één voordeel. Door het

---

<sup>55</sup> LIEVENS, Stefan, o.c., p.179.

<sup>56</sup> STALPAERT, Christel; De ‘Belgische vrouwelijke filmtaal’ in haar discursieve en visuele praktijk: een Deleuziaans geïnspireerd onderzoek naar een pluriforme reconfiguratie van het linguïstische en het fallogocentrische paradigma, Gent: Universiteit Gent, 2001-2002. (doctoraal proefschrift), p.103.

<sup>57</sup> LIEVENS, Stefan, o.c., p.181

bewuste lijnrecht tegenover het onbewuste alias het niet-denken te zetten heeft hij het studieonderwerp van de psychologie duidelijk omschreven.

Een eerste stap in de richting van de zelfstandigheid van de discipline, die pas met toedoen van Wundt de laatste decennia van de negentiende eeuw zal erkend worden. Nog steeds ingebed in de filosofie, is de psychologie voor Descartes de studie van de bewustzijnsverschijnselen. Op beschrijvende en deductieve wijze benaderd, wat maakt dat er geen sprake is van een ervaringsgerichte aanpak, maar van een wijsgerige psychologie. Ervaring is immers gebaseerd op informatie die via de zintuigen is bekomen. Wat betekent dat ze door het onbetrouwbare en misleidende lichaam tot stand gekomen zijn. Zulk een kennis kan onmogelijk als basis van wetenschappelijk onderzoek fungeren. Door het echter zo duidelijk te stellen, maakt Descartes de weg wel vrij voor de na hem komende denkers die het onbewuste element in de psychologie integreren. Een integratie die noodzakelijk zal blijken...

Het Cartesiaanse denken heeft de mens in een beperkend rationalistisch keurslijf gedwongen. En dat zowel op lichamelijk als op geestelijk vlak.

Op theoretisch vlak leidt het Cartesiaanse dualisme geest-lichaam tot slechts één bepaalde manier van denken; het mutileert de creatieve macht van het denken. De draagwijdte – en ook het veralgemeende misbruik - van Descartes' formule Cogito ergo sum was dan ook enorm. (...) Dat concept verbant elke emotie uit het rijk van de rationaliteit, ter bezwering van het gevaar van eventuele blunders van de verbeelding. (...) Deze opvatting staat met andere woorden een scheiding voor van de lichamelijke, materiële wereld en de geestelijke, intellectuele wereld.<sup>58</sup>

Het fnuiken van de creativiteit ten voordele van de ratio, maar ook het onbegrip en onmacht tegenover geesteszieken behoren in deze context vermeld te worden. Het zogenaamde civilisatieproces: de afkeer van het eigen lichaam en zijn functies, de radicale hygiëencultus zoals door Norbert Elias omschreven werd, zijn enkele van de gevolgen die het rationalisme met zich meebracht. De gevolgen waren verstrekkend, en zijn ook nu nog zichtbaar in de soms preutse manier waarop wij ons eigen lichaam benaderen.

Het rationalistische denken zal in verschillende stappen ontmanteld worden. Vooreerst wordt een

---

<sup>58</sup> STALPAERT, Christel; De 'Belgische vrouwelijke filmtaal' in haar discursieve en visuele praktijk: een Deleuziaans geïnspireerd onderzoek naar een pluriforme reconfiguratie van het linguïstische en het fallogocentrische paradigma, Gent: Universiteit Gent, 2001-2002. (doctoraal proefschrift), p.104.

voorbeeld van de invloed van het rationalisme op de negentiende-eeuwse danspraktijk besproken. Daarna zal de destructie van het Cartesiaanse wereldbeeld nader bekeken worden.

### III.2.1.5 Semiotische benadering van het ballet en zijn hysterische Prima Ballerina's.

”Niet alles wat gedacht kan worden, kan ook gezegd worden” meende Wittgenstein.

Tegenover dans schiet zelfs ons denken blijkbaar te kort.<sup>59</sup>

Doorheen de negentiende eeuw vierde het academische ballet hoogtij. Een danseres werd bejubeld en geëerd, maar moest tegelijkertijd het spelletje in de foyer, achter de schermen van de opera, meespelen wilde ze haar dansberoep blijven uitvoeren. Een soort van objectivering van de danseres, onderworpen aan de voyeuristische blik van haar overwegend mannelijk publiek, werd doorgevoerd. Het lichaam, gevangen in de techniek van het academische ballet, werd gelezen alsof het een boek was. De manier waarop Mallarmé, de grote symbolistische dichter van die tijd, over de dans spreekt liegt er niet om: “Het ballet is de hoogste vorm van poëzie op toneel. De functie van het ballet is ‘symbolisch’, elke danspas is een ‘metafoor’, een heilig teken uit een mysterieus schrift dat slechts door een geïnspireerde kan worden gelezen. (...) Alleen ons poëtisch instinct kan het ‘schrift van haar lichaam’ ontcijferen. Haar dans is een ‘gedicht dat niet door schrijfgereedschap wordt bezwaard.’(...) de danspassen van een ballerina, het alfabet van het onuitdrukbare.”<sup>60</sup> In elke zin komt er een verwijzing naar de poëzie of taalkunde voor. De dans wordt in de negentiende eeuw nog niet als zelfstandige kunstvorm, als een ‘doel op zichzelf’, beschouwd. De intellectuelen uit die periode voerden het rationalisme dan ook hoog in het vaandel. De semiotische beschouwing van ballet is daar maar één gevolg van.

Ook in de praktijk van de psychiatrie valt een semiotisch getinte houding op. Aan de hand van een beschrijving van de verschillende ziektebeelden en bewegingen die histerie omvat, konden de negentiende-eeuwse wetenschappers tot een diagnose komen. Er bestond een systeem waarbij men aan de hand van uiterlijkheden en bewegingen een ziektebeeld kon vormen. “Nineteenth century medicine developed ways to read the body that might be called “semiology” of signs, symptoms, and behaviour.”<sup>61</sup> (zie foto 1, bijlagen p.I) Die semiotische benadering wordt ten top gedreven in

---

<sup>59</sup> VAN KERKHOVEN, Marianne, ‘Enkele bedenkingen bij wetenschappelijke methoden te hanteren ten aanzien van culturele en artistieke aspecten van de dans’, In: *Dance and research, an interdisciplinary approach.*, BRACK, Cl, WUYTS, I. (Eds), Leuven: Peeters Press, Danse-université / Dans Universiteit v.z.w., 1989.

<sup>60</sup> REYNIERS, Johan, o.c., p.31.

<sup>61</sup> MC CARRON, Felicia, *Dance pathologies: performance, poetics, medicine*, Stanford, California: Stanford university press, 1998, p.16.



het door Charcot gepubliceerde boek met een iconografie en symptomatologie van de histerie. De nadruk werd gelegd op observatie. Het woord observatie impliceert dat de toenmalige psychologische discipline onderhevig was de tirannie van de blik. Net zoals de lichamen van de ballerina's werden ook de lichaamshoudingen van de patiënten als het ware gelezen. Zowel patiënten als danseressen werden ingebed in de context van de fallocentristische negentiende eeuw:

Like the dancer, the hysterical patient is almost always gendered female in the medical literature, and despite statistics of male hysteria and medical developments in the understanding of the illness, hysteria remains, in the cultural imagination of the century, a feminine illness, still linked conpaturally to the womb from which it gets its name, and still frequently treated as a sexual disorder Defined and understood in its resemblance to dance, hysteria is very clearly not only in the background, but actively in the foreground of nineteenth century dance production and reception.<sup>62</sup>

De benadering van negentiende-eeuwse ballerina's en histerische patiënten, was in de negentiende eeuw aldus gelijklopend. De maatschappelijke situatie in de opera's maakte dat deze link ook op sociaal niveau aanvaard werd. De danseressen moesten zich in ruil voor de noodzakelijke inkomsten prostitueren in de opera foyer. De burgerlijke mecenasen betaalden menige dansles. Deze praktijk voerde de semiotisch objectiverende lezing van het vrouwelijke dansende lichaam ten top. De performatieve lichamen werden gereduceerd tot een koppel aantrekkelijke benen, een gracieuze nek of een paar borsten. Het volledige lichaam en zijn performatieve betekenis in de verhalende balletten was van ondergeschikt belang. Het spreekt voor zich dat de decadentie van het klassieke ballet hier aanvangt. Daar men histerie als het resultaat van syfilis (een seksueel overdraagbare ziekte) percipieerde, spreekt het voor zich dat men ook danseressen als histerisch bestempelde. Wanneer de opera libretti, onder meer *Giselle*, zich richten op de specifieke problematiek is de verwarring compleet: de histerische patiënten werden ervan verdacht de bewegingen van dansers na te bootsen, terwijl de ballerina's op hun beurt histerica's op podium brachten.

Wanneer we echter een blik op de geschiedenis van de psychiatrie werpen, wordt het duidelijk dat de link tussen de danspraktijk en wetenschappelijke discipline organisch gegroeid is. "The traditional link between dance and madness is reinforced in the terminology of nineteenth-century French medicine, in which various forms of hysteria continue to be called 'choreas' because they

---

<sup>62</sup> MC CARRON, Felicia, o.c., p.17.

look like dance; the term “St. Vitus dance” to describe movements imitating what had earlier been interpreted as possession also continued to be used by Charcot’s circle.”<sup>63</sup> Met een benaming als Sint-Vitus dans, ging de beschrijvende psychiatrie terug naar de middeleeuwse praktijk van extatische dodendansen<sup>64</sup>.

De band tussen hysterie en dans is hecht. Merk op dat de link tussen de psychologische wetenschap en de danspraktijk het bestaan van danstherapie evident maakt. De samenhang tussen beide gaat echter verder dan het imiteren van bewegingen: “in its withholding of speech and its use of movement, dance functions as a form of symptomatic expression.”<sup>65</sup> Daarbovenop moet de toenmalige medische behandeling van hysterie vermeld worden. De genezingswijze laat zich immers ook als theateraal omschrijven. De te behandelen vrouwen werden vooraan op een podium aan de hand van hypnose en met veel geste genezen. De publieke opkomst voor dergelijke voorstellingen was talrijk en voedde de populaire opvattingen over hysterie. De stap naar het bekijken van een dansvoorstelling als psychosomatisch is dan zeer klein.

Dat de kwestie echt leefde in de negentiende-eeuwse maatschappij, is te zien aan het repertoire dat men toen in de opera opvoerde. Als één van de belangrijkste balletten uit de negentiende eeuw, geldt het romantische stuk *Giselle*, geschreven door Gautier. Vaak wordt dit klassieke dansstuk opgevat als een lofzang voor de liefde binnen de eigen, veelal gegoede, klasse. Maar sterft de hoofdrolspeelster niet op mysterieuze wijze? Een gebroken hart, de jongen die ze bemint is reeds met een ander verloofd, is schijnbaar de oorzaak. Maar haar dood zelf wordt verzwegen. De ietwat hysterisch getinte solo van het hoofdpersonage insinueert veel, maar niets wordt duidelijk gesteld. Gautier schetst de toenmalige medische en maatschappelijke verwarring in zijn libretto; hij komt de historische betekenissen tegemoet door liefdesverdriet als oorzaak te schetsen. Door echter de juiste toedracht te verzwijgen geeft hij aan dat de contemporaine psychiatrie geen duidelijke oplossingen aangaf. “Giselles sudden madness and mysterious dancing death illustrate medical and cultural confusion about what might be wrong with her. What Giselle dances looks very like hysteria; Yet Giselle manages to say nothing at all about the death of its heroine, staging it as a terrifying chorea inflamed by jealousy.”<sup>66</sup> (zie foto 2-3, bijlage p.II) Een doorbraak in de behandeling van hysterie zal door Freud bewerkstelligd worden. Het luidt het einde in van de op

---

<sup>63</sup> MC. CARREN, Felicia, *Dance pathologies: performance, poetics, medicine*, Stanford, California: Stanford university press, 1998, p. 14.

<sup>64</sup> Zie hoofdstuk III.2.1.2., p.28.

<sup>65</sup> MC. CARREN, Felicia, o.c., p.24.

<sup>66</sup> MC. CARREN, Felicia, o.c., p.22.

observatie en beschrijving gebaseerde diagnose. Eindelijk zal er geluisterd worden naar de woorden van de hysterica's.

Er kan met andere woorden gesteld worden dat Gautier met zijn *Giselle* de negentiende-eeuwse bevolking een krachtige mythe heeft bezorgd. Iets wat men niet kan plaatsen, psychische processen die zich in de wereld rondom voltrekken maar waar men geen vat op heeft, schijnen door het opvoeren van het romantische ballet even tastbaar. Het ballet komt aan de onwetendheid tegemoet: de verschillende interpretaties en behandelingen, van de nog vaak verkeerd gestelde diagnose van hysterie worden niet opgehelderd maar op een symbolisch en abstract niveau geplaatst. Giselles verhaal, en de vele interpretaties ervan, fungeert als een houvast voor de toenmalige maatschappij.

De link tussen geneeskunde en dans bestaat dus al veel langer dan dat de praktijk van danstherapie bestaat. Ook nu zien we dat die band tussen de theaterwereld en het medische vak blijft bestaan, getuige de aids stukken die in onze tijd opduiken.

### **III.2.1.6 Het afbouwen van het Cartesiaanse dualisme.**

De destructie van het rationele overwicht vangt aan bij Freud. Hij maakt het onbewuste en daarmee ook het lichamelijke weer bespreekbaar. Door te wijzen op de grote invloed van oncontroleerbare driften op het handelen, slaagt hij erin het 'Je pense donc je suis-gezegde' te ontmantelen. Toch zal hij zijn verworvenheden weer in een rationalistisch getint kleedje - de nadruk op de oedipus-mythe – steken. Freuds' nadruk ligt op het verbale aspect van de analyse. Door associatie en vooral door te focussen op wat niet gezegd wordt, zal de psychoanalyticus het probleem duiden. Ondanks de focus op het onbewuste is een overwegende rationele aanpak dus nog te detecteren. De praktijk van kunsttherapieën wordt door Freud dan ook niet onderkend.

Er wordt verder geredeneerd door Foucault, hij legt de machtsmechanismen achter het rationalisme – onder meer de behandeling van geesteszieken en het dominerende effect van de blik – bloot. Zijn uitspraak 'dood van het kennissubject' spreekt boekdelen. Net als Deleuze pleit hij voor een differentiedenken, waarin er door de bijdrage van Irigaray ook een plaatsje bemachtigd werd voor het vrouwelijke en het daaraan gelinkte lichamelijke. Deze filosofen werken aan de opwaardering van het lichamelijke, maar blijven binnen een zekere wijsgerige atmosfeer, op het symbolische niveau.

Zulke omwentelingen vinden simultaan plaats in het maatschappelijke leven, op het sociale niveau dus. Met de praktijk van Laban en Delsartre bemerken we de opkomst van een actieve benadering van het lichaam. Dat gaat verder dan enkel de danspraktijk: Laban geldt als grootste theoreticus van de hedendaagse dans, maar zijn effort notation werd evengoed gebruikt om de hoeveelheid werk van fabrieksarbeiders te reguleren. Op medisch vlak, de door Foucaults besproken normaliserende behandeling van geesteszieken en andere normafwijkende individuen zal evolueren naar een client-centered methode (zoals ook de danstherapie is opgevat) waarin men aandacht heeft voor het lichamelijke.

Belangrijke evoluties die zich gelijktijdig ontwikkelden, maken van de overgang van de negentiende naar de twintigste eeuw een woelige maar ook interessante periode. Een tijdperk dat misschien wel enkele gelijkenissen met het onze vertoont. Ik bespreek hier enkel die veranderingen die relevant zijn voor deze verhandeling. De destructie van het Cartesiaanse denksysteem zal uiteindelijk resulteren in een klimaat waarin zoiets als de danstherapie kon ontstaan. Twee fundamentele ontwikkelingen in deze evolutie zijn de ontwikkeling van een monistisch denken en de opkomst van de vrije dans.

### **III.2.1.7 Ontwikkeling van een monistische opvatting over lichaam en geest.**

#### III.2.1.7.1 Het onderkennen van het onbewuste, een eerste stap.

De ontwikkeling van Freuds filosofie (1865-1939) zal de (gedeeltelijke) bevrijding van het Cartesiaanse kennissubject op geestelijk vlak betekenen. De Oostenrijkse psychoanalyticus wijst ons op de grote invloed die het irrationele op ons handelen uitoefent. Dit staat sterk in contrast met de toen heersende Cartesiaanse filosofie die poneert dat het subject zichzelf volledig kent en begrijpt. Het handelen, zo stelt Descartes, wordt gereguleerd door het bewustzijn en niet door zoiets donkers en onkenbaar als onze menselijke driften. "De psychoanalytische bevindingen van Freud stoten het zelfverzekerde rationele, bewuste subject echter van zijn Verlichtings-grondvesten door de introductie van het onbewuste als "de blijvende lacune in elk weten", als "de onmogelijkheid van alle kennis om voltooiing te vinden", (25) "<sup>67</sup> Freuds' bevindingen zetten naast het Cartesiaanse denken ook het mooi gestructureerde wereldbeeld op losse schroeven. De rationele orde blijkt een illusie.

<sup>67</sup> STALPAERT, Christel; De 'Belgische vrouwelijke filmtaal' in haar discursieve en visuele praktijk: een Deleuziaans geïnspireerd onderzoek naar een pluriforme reconfiguratie van het linguïstische en het fallogocentrische paradigma, Gent: Universiteit Gent, 2001-2002. (doctoraal proefschrift), p.106.

Het theoretische denken en de mentale representatie zoals ze door Descartes filosofisch uitgetekend werd, wordt met de inzichten van de psychoanalyse met andere woorden op de voorgrond gebracht als slechts één van de bemiddelende structuren. Het dankt zijn prestige aan het feit dat het over een zeer sterke innerlijke logica beschikt, maar dit is slechts een verdedigingsmechanisme tegen de onbewuste onderstroom van het menselijke wezen, een mechanisme dat de onbewuste onderstroom van het denken ontkent en daarmee ook tracht uit te schakelen. <sup>68</sup>

Het Cartesiaanse denken moet dus gezien worden als een manier om om te gaan met de complexiteit van het bestaan. Freud, en later ook Lacan (1901-1981), leggen daarentegen de nadruk op het niet-weten. “Dit onbewuste wordt door Lacan gezien als een onophefbaar niet-weten, dat een grens stelt aan het bewuste weten. Het is als een ander verhaal, of liever: als een anders lezen van hetzelfde verhaal.”<sup>69</sup> Datgene wat niet gezegd wordt, heeft ook betekenis. Iets verzwijgen vertelt veel over de persoonlijkheid van een subject. Psychoanalytici spitsten zich toe op de zogenaamde ‘witte plekken’, op dat wat niet gezegd wordt. Zij beschouwen het subject als gefragmenteerd en per definitie onvatbaar.

Een monistische beschouwing lijkt reeds een voldongen feit: de opkomst van de psychoanalyse staat gelijk aan de aandacht voor het driftmatige (fundamenteel lichamelijke) karakter van de mens. Daarenboven wordt het onbewuste niet-weten binair oppositioneel tegenover het vastomlijnde kennissubject geplaatst.

Toch zal blijken dat Freuds breuk met het Cartesiaanse tekensysteem niet volledig was. Hij erkent de noodzaak van een regulerende structuur. Een richtlijn die het complexe bestaan tastbaar maakt. Als alternatief voor het onderuitgehaalde maar structurerende rationalisme, zal Freud het gefragmenteerde subject opnieuw onder de hoede van een overkoepelende theorie plaatsen. “Zijn herformulering van Sophocles’ Oedipusmythe reguleert de affecten die zich in het subject manifesteren volgens een vooropgesteld en ideaal traject. Zijn psychoanalyse heeft aandacht voor het onbewuste, maar dwingt deze vormeloze, niet te vatten massa uiteindelijk toch in de pasklare mal van het seksualiserings- en subjectiveringsproces.”<sup>70</sup> De onvatbare persoonlijkheid van de

<sup>68</sup> STALPAERT, Christel; De ‘Belgische vrouwelijke filmtaal’ in haar discursieve en visuele praktijk: een Deleuziaans geïnspireerd onderzoek naar een pluriforme reconfiguratie van het linguïstische en het fallogocentrische paradigma, Gent: Universiteit Gent, 2001-2002. (doctoraal proefschrift), p.106.

<sup>69</sup> HALSEMA, Annemie, in: DOORMAN, Maarten, POTT, Heleen, filosofen van deze tijd, Amsterdam: Prometheus, 2000, p.266.

<sup>70</sup> STALPAERT, Christel; De ‘Belgische vrouwelijke filmtaal’ in haar discursieve en visuele praktijk: een Deleuziaans geïnspireerd onderzoek naar een pluriforme reconfiguratie van het linguïstische en het fallogocentrische paradigma,

analysand wordt door de normatieve structuur van de Oedipusmythe toch weer (be)grijpbaar. In se blijft het regulerende systeem van de rede dus intact. Te zien “in de manier waarop de psychoanalyse een ideaal theater van de voorstellingswereld opvoert, een verstard imaginair theater dat gefixeerd is op de overeenstemmige of representatieve relatie en dus op de Cartesiaanse wet van de correspondentie, op beeld-en woord- voorstellingen, op een subjectief theater.”<sup>71</sup> Het feit dat Freud van zijn patiënten een verbale rationalisatie verwachtte, versterkt de Cartesiaanse invalshoek.

De psychoanalyse moet beschouwd worden als een belangrijke maar slechts gedeeltelijke stap in de bevrijding van de geest van het kennissubject. De minachting van het lichamelijke ten opzichte van de rede houdt stand. Die ratio staat het ontstaan van de danstherapeutische discipline nog steeds in de weg. Freuds’ theorieën zijn geworteld in een normaliserend boomstructuur denken. Om het lichaam te bevrijden, om de complexiteit van het individu en de wereld rondom hem te vatten, wordt de overstap naar Foucault gemaakt. Hij maakt komaf maakt met de ratio door de mens dood te proclameren.

---

Gent: Universiteit Gent, 2001-2002. (doctoraal proefschrift), p.108.

<sup>71</sup> STALPAERT, Christel; De ‘Belgische vrouwelijke filmtaal’ in haar discursieve en visuele praktijk: een Deleuziaans geïnspireerd onderzoek naar een pluriforme reconfiguratie van het linguïstische en het fallogocentrische paradigma, Gent: Universiteit Gent, 2001-2002. (doctoraal proefschrift), p.110.

### III.2.1.7.2 Dood van de mens.

De systematische filosofie van Foucault (1926-1984), het differentiedenken, is op te vatten als afbraak van het rationalisme. Zijn genealogische onderzoeksmethode sluit mooi aan, op Freuds' aandacht voor het niet-weten, het niet-uitgesprokene:

In dit type filosofisch onderzoek wordt aandacht gevraagd voor wat door zijn afwezigheid juist de mogelijkheid biedt om positieve kennis te hebben, om een bepaalde waarheid te vinden of positieve waarden te verwerkelijken. Bijvoorbeeld waanzin als tegenpool van de rede. Alleen door waanzin uit te sluiten als per definitie onredelijk, zo stelt Foucault in *Folie et déraison*, konden filosofie en wetenschap in de zeventiende en achttiende eeuw de positieve waarde van rede en verstand verkondigen, die nu nog steeds de grondslag is van onze (natuur)wetenschappen en van het denken over onszelf als oorspronkelijke, reflectieve, redelijke wezens (subjectfilosofie). Door van waanzin geestesziekte te maken is het begin van de negentiende eeuw gelukt om hem tot zwijgen te brengen door hem te objectiveren en te behandelen in een systeem van gezondheidszorg.<sup>72</sup>

Door zijn archeologische geschiedschrijving, bekijkt Foucault de filosofie vanuit een zeer specifiek standpunt. Met het begrip epistèmè focust hij zich niet op vast omschreven feiten, maar op de lange termijn effecten, de onderliggende machtsverhoudingen en gevolgen van verschillende denkordes. Door te wijzen op de tekorten die het rationalisme met zich meebrengt, is hij in staat het Cartesiaanse wereldbeeld te ontmantelen. Foucault poneert dit als de dood van de mens.

Uiteraard wil hij daar niet mee zeggen dat de mensheid met uitsterven is bedreigd. In feite bedoelt hij dat het vooringenomen rationalistische wereldbeeld zal vergaan. De mens stoot op zijn nietigheid, op de vergankelijkheid van zijn lichaam,... Die elementen worden echter niet opgevangen in het rationalisme. Het vormen entiteiten die de integratie van het lichaam in het algemene wereldbeeld noodzakelijk maken. Want “met deze eis van totale rationaliteit heeft de mens het zich onmogelijk gemaakt om goed om te gaan met zijn eigen andersheid, zijn eindigheid. Kortom Foucault breekt met de opvatting dat er sprake moet zijn van één Rede, van autonome subjecten en van absolute waarheden.”<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup>KARSKENS, Machiel, in: DOORMAN, Maarten, POTT, Heleen, filosofen van deze tijd, Amsterdam: Prometheus, 2000, p.221.

<sup>73</sup>KARSKENS, Machiel, o.c., p. 227.

Foucault wordt dus gezien als een wegbreker: hij opent het klassieke denksysteem. Het kennissubject valt van zijn voetstuk en wordt gedecentraliseerd. Dat maakt het mogelijk om de door Freud opgeroepen complexiteit en zijn angstaanjagende leegheid ten volle te vatten.

Om de afbraak van het rationalisme als geslaagd te beschouwen, moet het lichamelijke in het nieuwe denken geïntegreerd worden. Die integratie, de eenheid van lichaam en geest, vormt het uitgangspunt van de hedendaagse danstherapie. Die noodzakelijke samensmelting zal zich voltrekken in de filosofieën van Deleuze en Irigaray.

### III.2.1.7.3 De belichaamde geest gevat in een rizoomstructuur.

Luce Irigaray, geboren in 1930, wordt traditioneel opgevat als een feministische filosofe. Zij pleit voor de herwaardering van het vrouwelijke aspect in de rationalistische mannelijke maatschappij. Wanneer we haar theorieën echter met een fenomenologische instelling lezen, kunnen we voorbij deze puur feministische invalshoek kijken: het vrouwelijke wordt dan gelijkgeschakeld met het lichamelijke.

Zij zoekt een manier van denken die vergeten is in de westerse traditie, een denken waarin het vrouwelijke niet meer verdrongen is en het onherleidbare verschil tussen man en vrouw wordt erkend. Verdringing van het vrouwelijke heeft daarbij niet enkel betrekking op de uitgesloten positie van vrouwen, maar staat in meer algemene zin voor verdringing van lichamelijke en zintuiglijkheid. (...) Daarin ligt het accent minder op de geslachtelijke tweeledigheid en meer op de ontwikkeling van identiteiten, vertrekkend vanuit de eigen lichamelijke. Met zo'n interpretatie valt ook het probleem van de prioritering van de seksuele differentiatie boven andere verschillen het hoofd te bieden.<sup>74</sup>

Deze lezing van Irigaray, maakt dat we haar theorie als een pleidooi voor het definitief openbreken van het rationalistische denkkader kunnen opvatten. Dat doet haar aansluiten bij denkers als Foucault en Deleuze. Irigaray zal aansluiting zoeken bij de psychoanalyse en kent het lichaam weer een plaats toe in het symbolische niveau. Zo geeft de filosofe kritiek op Lacan die poneert dat het opbouwen van een identiteit zich enkel afspeelt in de symbolische of talige orde. Iemand is pas subject wanneer hij/zij 'ik' kan zeggen, en zich zo aan de wet van de naam van de vader onderwerpt. "De symbolische orde is de orde van de taal; men doet er zijn intrede zodra men gaat spreken. Deze orde noemt Lacan fallocentrisch, aangezien de fallus het onderscheidende teken is

<sup>74</sup> HALSEMA, Annemie, o.c., p.269.



waartoe men zich dient te verhouden om man of vrouw te worden. Wie intreedt in de symbolische orde moet de waarde van de fallus, ofte wel ‘de wet van de vader’, erkennen.”<sup>75</sup> Het vormen van een identiteit gebeurt dus op een abstract niveau, een niveau dat Lacan symbolisch noemt. Hierdoor wordt het lichamelijke aspect, dat waar Irigaray voor ijvert, over het hoofd gezien. Het betreft een zekere reductie, een vervlakking van de reële orde, anders gezegd, het lichaam. Lacan beschouwt deze evolutie als een noodzakelijk kwaad. Ook het lichaamsbeeld dat tegelijk met de vorming van de identiteit tot stand komt, wordt op een dergelijk reducerende wijze opgebouwd. Door in de spiegel te kijken verkrijgt een opgroeiend kind een samenhangend beeld van zijn lichaam als geheel. Opnieuw betreft het hier een reductie van de reële orde. Het ‘belichaamd ik’ zoals Lacan dat noemt, is vervlakt tot een tweedimensionale weergave van een driedimensionaal gegeven, het lichaam. Zowel het lichaamsbeeld als de identiteit zijn in de traditionele psychoanalyse feitelijk abstracte reducties van een concrete materialiteit.

Het is net die reductie waartegen Irigaray reageert. Waar Lacan het onderscheid tussen de reële en de symbolische orde als een fundamentele breuk beschouwt, zal Luce Irigaray het concept ‘belichaamd ik’ herformuleren tot een concept waarin de link tussen taal en lichaam wordt gelegd. Irigaray legt de nadruk op de sensaties die een persoon ervaart en bijgevolg ook zijn identiteit beïnvloeden. Een persoon die snel bloost en zich daar van bewust is, zal zich anders gedragen dan iemand die dergelijke lichaamssensaties niet zo manifest ondervindt. “Dit betekent dat een ‘belichaamd ik’ zijn imaginaire morfologie en in het verlengde daarvan zijn (mobiele) identiteit construeert vanuit individuele en specifieke sensaties die aan en door het eigen lichaam ervaren worden, aan en door de specifieke materialiteit van de eigen (geslachts)organen.”<sup>76</sup> De filosofe pleit ervoor om deze lichaamseigen sensaties niet over het hoofd te zien, maar ze in tegendeel in het theoretische kader te integreren daar ze toch een invloed uitoefenen.

Irigaray's filosofie is geschikt om de danstherapeutische discipline in een breder kader te plaatsen. Zij reikt enkele concepten aan die we in de therapievorm terug kunnen vinden. Op die manier schijnt de danstherapie in te spelen op het veranderende mentale landschap. In een verruimende Deleuziaanse denkstructuur, steeds in wording en niet vasthoudend aan één specifieke theorie is de danstherapie als het ware een poststructuralistisch fenomeen te noemen.

---

<sup>75</sup> HALSEMA, Annemie, o.c., p.268.

<sup>76</sup> STALPAERT, Christel; De ‘Belgische vrouwelijke filmtaal’ in haar discursieve en visuele praktijk: een Deleuziaans geïnspireerd onderzoek naar een pluriforme reconfiguratie van het linguïstische en het fallogocentrische paradigma, Gent: Universiteit Gent, 2001-2002. (doctoraal proefschrift), p.161.

Het zoeken naar en de creatie van een ‘belichaamd ik’ lijkt me een correcte manier om een danstherapeutische sessie te omschrijven. Door de beleving van het lichamelijke opnieuw iets van jezelf beleven en voelen, is één van de uitgangspunten en doelen van de therapie. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* wordt deze gewaarwording treffend beschreven. Het citaat vangt aan bij de weigering van de danser-cliënt op de vraag een salto uit te voeren:

When he was asked to turn a back somersault, he carried out the initial impulse and each time stopped before his back touched the floor and his legs went over his head, to ask, “What will happen to me? Will I die?” He had to watch someone else a few times before he dared to do it, and had to be helped at first. Then he repeated it with all the signs of enjoyment and pleasure. The movement of turning upside down and putting his legs over his head brought out his insecurity in space and his uneasiness about the reality of his body (unclear body-image due to pathological processes) and made him fear that he would lose his body during the activity. The normal individual through self-observation knows that distortions and activity, short of injury, do not affect the real relation of limbs to each other or the body in its entirety.<sup>77</sup>

Dit voorbeeld illustreert het belang van het lichaam in onze volledige persoonlijkheidsstructuur. Distortie van het lichaamsbeeld is een gegeven waarin de danstherapie komaf mee gemaakt kan worden. Tevens wijst het citaat op de mogelijke gevolgen (hier wel extreem daar het een pathologisch probleem omvat) van de negatie van het lichamelijke aspect dat we aantreffen in het rationalisme.

Ook Irigarays streven naar een opener denksysteem waar plaats is voor de verschillende identiteiten ‘talig ik’ en ‘belichaamd ik’, is toe te passen op de omwenteling die een danser-cliënt in therapie meemaakt. Irigaray, maar met haar ook Freud, Foucault en Deleuze ijveren voor de afbraak van de rationalistisch geconstrueerde identiteit. Het kennissubject is immers onderhevig aan een star en overkoepelend systeem. “Het cogito durft of kan niet voorbij aan zijn eigen grenzen denken en gaat een intersubjectieve ontmoeting per definitie uit de weg. “Aan de ene kant levert deze weigerachtige houding een stabiele identiteit op, aan de andere kant ontstaan er starre ideeën en standpunten die we niet ter discussie durven stellen omdat de coherentie van het ego daardoor in gevaar zou worden gebracht.”<sup>78</sup> Een mentale toestand die we ook aantreffen bij de dansers-

---

<sup>77</sup> BOAS, Franziska, ‘Psychological Aspects in the Practice and Teaching of Creative Dance’, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, No.7, Vol. 2 (winter 1942-1943), p.3-20.

<sup>78</sup> STALPAERT, Christel; De ‘Belgische vrouwelijke filmtaal’ in haar discursieve en visuele praktijk: een Deleuziaans geïnspireerd onderzoek naar een pluriforme reconfiguratie van het linguïstische en het fallogocentrische paradigma,

cliënten. Zij moeten net zoals het starre kennissubject een evolutie doormaken, die hen leert zich open te stellen voor hun lichaam. Zo kan er overgegaan worden tot het opbouwen van een persoonlijkheid die zowel de mentale als de lichamelijke entiteiten op evenredige wijze omvat.

Irigaray's filosofie omvat een nieuwe manier van denken. In de praktijk echter, werden er nog niet veel van haar concepten gerealiseerd. Belangrijk in deze context is het feit dat ook Irigaray, net als Deleuze de noodzaak van een structuur onderkent. Zij pleit voor aandacht en erkenning van de lichaamseigen sensaties, voor het opengooien van de reducerende identiteitsopbouw, maar erkent tevens dat die reductie de mens in staat stelt te leven. Uiteraard verandert dat niets aan de waarde van Irigaray's theorie, het benadrukt daarentegen nog meer het belang van danstherapie, en andere kunsttherapieën. Of om het met Deleuzes woorden te stellen, misschien vormt de danstherapie wel een vluchtlijn uit het strakke rationalistische denken dat onze maatschappij blijft overheersen.

### **III.2.1.8 Opkomst van de Vrije Dans.**

Het puur rationele aspect van het kennissubject werd met de theorieën van achtereenvolgens Freud, Foucault, Deleuze en Irigaray op een symbolisch niveau afgebouwd. Het lichaam en de rede staan nu evenwaardig naast elkaar. Dat zal zich laten merken op het sociale niveau. Ook in het maatschappelijke, dagelijkse leven zal de opwaardering van het lichaam voelbaar worden. Vooreerst is er de opkomst van de vrije dans. Deze dansvorm staat aan de basis van het ontstaan van de danstherapeutische discipline. Het adjectief vrij wijst op het openbreken van de strikte academische ballettechniek. De bevrijding van het dansende subject, dat met schijnbaar gemak de meest onnatuurlijke houdingen en emoties op toneel bracht, kon door de expressionistische dans bereikt worden.

Deze nieuwe dansvormen kunnen tot volle ontplooiing komen daar ze geflankeerd worden door grote theoretici als Dalcroze en Laban. “Kenmerkend voor de moderne-dans is dan ook dat de toegepaste techniek of dansstijl vaak voortkomt uit een bepaalde, welomschreven visie. Deze heeft dan meestal te maken met theoretische analyses betreffende de relaties tussen innerlijke ervaring, beweging, tijd en ruimte. Het programma van de moderne dans is daardoor gekarakteriseerd door een aanpak, die als synthese-door-analyse kan worden omschreven. (hierbij is synthese dan gegeven in het artistieke eindresultaat).”<sup>79</sup>

---

Gent: Universiteit Gent, 2001-2002. (doctoraal proefschrift), p.168.

<sup>79</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.142.

De exploraties van Dalcroze en Laban waren begin twintigste eeuw zichtbaar aanwezig in de maatschappij. Beide theoretici reflecteerden over het lichaam en het belang van een lichaamsbesef bij de opvoeding. Deze opvattingen pasten in de toenmalige hang naar het natuurlijke als compensatie voor de grote vlucht die de industrie in die periode nam. De beide heren zijn belangrijk gebleken daar ze hun theorieën ook in de praktijk toepasten. Zowel professionele dansers als amateurdansers namen deel aan de grote bewegingskoren die Laban opzette. (zie foto 4, bijlagen p.III) Deze groepsdansen werden uitgevoerd in de open lucht en demonstreerden het feit dat de menselijke beweging deel uit maakte van de kosmos. Een praktisch bewijs van het veranderende mentale landschap. Toch kan in deze context de meest zwarte pagina van de Westerse geschiedenis niet onvermeld gelaten worden: “Met lede ogen moest Laban echter toezien, hoe de nazi’s zijn bewegingskoren gebruikten als een instrument voor de verbreiding van hun (bloed-en bodem)ideologie; Onder meer in stadionspelen tijdens de Olympische spelen 1936 te Berlijn.”<sup>80</sup> De verheerlijking van het menselijke lichaam doorheen beweging is ook zichtbaar in de films van Leni Riefenstahl. Laban vlucht echter naar het Verenigd Koninkrijk en zal van daaruit zijn theorieën verder verspreiden.

In wat nu volgt, bespreek ik de nieuwe dansvormen en de relevantie van beide theoretici. Dit zowel naar het dansvak als naar de danstherapeutische praktijk toe.

#### III.2.1.8.1 Aandacht voor de vrije bewegingsexpressie.

Rond de eeuwwisseling kon de dans zich bevrijden van het juk van de opera. Na jaren als intermezzo tussen de dramatische zangstukken te hebben opgetreden, voltrekt zich een verzelfstandiging van het ballet. De nieuwe vrije dansvorm die terzelfder tijd ontstaat, geeft een extra impuls aan deze evolutie.

Loïe Fuller (1862-1928) en Isadora Duncan (1877-1927) kunnen gezien worden als de eerste iconen van de vrije dans. Expressie en de vrijheid van beweging vormen in deze stroming de kernwoorden. De impact van hun vernieuwende en meeslepende dans was immens. De beide danseressen waren als het ware wegbrekers voor de moderne-dans die in hun kielzog zal opkomen:

Rond 1900 kwam Isadora Duncan (1878-1927) met haar eigen vrije vorm van dans

---

<sup>80</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.158.

die revolutionair was in die tijd. Zij verzette zich tegen de bloedeloos geworden academische dans. Haar ideeën werkten inspirerend op de geest van de jongere generatie en zij baande een weg voor de moderne dans: dansen uit het zielsgebied, uitdrukken van gevoelens, geen aangeleerde pasjes, geen spitzen en korsetten maar dunne Griekse gewaden. Zij kende kunstenaars als Rodin, Strawinsky, Picasso en legde zo de relatie met andere abstracte kunstvormen.<sup>81</sup>

De dans brak los uit zijn narratief schema. De emoties en de band met de muziek kwamen centraal te staan: “De relatie tussen dans en muziek was voor Duncan buitengewoon belangrijk; maar niet omdat zij de muzikale compositie in dans wilde visualiseren. Voor Duncan diende de muziek daarentegen als de noodzakelijke katalysator, die de emoties moest vrijmaken die in haar dans werden uitgedrukt. Zij leek ook niet óp de muziek te dansen, maar erín en ermée, zoals een vis in het water of een vogel in de lucht.”<sup>82</sup> Het onderkennen van het belang van muziek en emoties was nieuw voor deze periode. Het zal later opnieuw in deze verhandeling aan bod komen daar het een belangrijk element van de danstherapie betreft.<sup>83</sup> Wanneer we deze veranderingen in de geschiedkundige context plaatsen, wordt duidelijk dat deze nieuwe dansvorm aan de noden van een door wereldoorlogen getraumatiseerde bevolking toekwam. De vrije dans symboliseerde het loslaten van opgekropte emoties die een maatschappij in crisissfeer ervoer.

Duncans stijl bleef echter strikt persoonlijk. Met haar dood ging ook het vernieuwende bewegingsvocabulaire zo goed als verloren. Ze had namelijk geen systeem ontwikkeld en wilde niet gefilmd worden. Er resten ons enkele impressies (zie foto 5, p.III) en een boek, geschreven door haar leerlinge Irma Duncan. Maar haar “pleidooi voor een natuurlijke dansstijl en voor dans als instrument voor gevoelsexpressie, was niet vergeefs geweest.”<sup>84</sup>

Duncans dans was zo vernieuwend en expressief dat zij het hele publiek in veroering, bijna onder hypnose bracht. Loïe Fuller van haar kant, speelde net zoals Gautier voor haar, het spel van aantrekken en afstoten met de geneeskundige wereld actief mee. Door het gebruik van licht (elektriciteit was een nieuwigheid toen!) en wervelende doeken, werden haar voorstellingen ongekende schouwspelen, met een doelbewust hypnotisch effect. (zie foto’s 6-7-8-9, bijlagen p.IV, V, VI) Zo kwam zij op haar beurt tegemoet aan de veranderende geneeskundige methode. Het hypnotische effect dat ze door het gebruik van dwarrelende doeken en vele lichteffecten kon

---

<sup>81</sup> QUERIDO, Charlotte, C., Leven in dans: leerboek danstherapie, Deventer: uitgeverij Ankh-Hermes, p. 10.

<sup>82</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.149.

<sup>83</sup> zie hoofdstuk III.2.2.1.4, p.62.

<sup>84</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.149.

bereiken, doet denken aan hypnose als genezingswijze voor histerie. Daartegenover zal Loïe Fuller als eerste choreograaf elektrisch licht aanwenden. De parallel kan getrokken worden met de elektroshocks die men toen in de psychiatrische hospitalen toepaste. Dit maakt dat na *Giselle* ook de nieuwe dans de medische wereld van antwoord diende. “Contemporary with the founding of psychoanalysis, Loïe Fuller’s dance adressed the questions that psychoanalysis would adress with practices differing from those of the medical treatment of hysterias.”<sup>85</sup> Het in vraag stellen van, en de nauwe band met de medische praktijk zal ook door andere pioniers van in de vrije dans aangehouden worden.

### III.2.1.8.2 De invloed van de psychoanalyse en de opkomst van het expressionisme.

De opkomst van het expressionisme wordt zowel door de invloed van de opkomende psychoanalyse als door de danstheoretici Dalcroze en Laban gekenmerkt. De invloed vanuit de psychoanalytische praktijk maakt dat we in deze dansvorm twee richtingen kunnen onderscheiden: het psychologisch realisme en het idealisme.

Wat de danskunst aangaat, helpt de psychoanalytische zienswijze een greep te krijgen op het expressionisme. Want in het laatste gaat het juist om de expressie van innerlijke gemoedstoestanden, die vaak met het allerdiepste zelf te maken hebben. Dit allerdiepste zelf wordt in het expressionistische dansstuk geprojecteerd op een manier, die door de choreograaf zelf niet kan worden beredeneerd omdat het om onbewuste zaken gaat. Het onbewuste uit zich dan in dansbeelden die – evenals droombeelden – vaak een sterk symbolisch karakter hebben.<sup>86</sup>

Op basis van de psychologie kunnen we de dansstroming indelen. De psychologisch realistische geïnspireerde expressionistische dansstukken zijn opgevat rond de hartstochten van een individu. De vaak getormenteerde en zeer aardse dansbewegingen worden aangewend om de persoonlijke gevoelens op verbluffende wijze te demonstreren. Voorbeelden van deze dansstijl zijn Mary Wigman (zie foto 10, bijlagen p.VI), en Martha Graham (zie foto 11, bijlagen p.VII). Beide vrouwen zullen een zekere invloed uitoefenen op de danstherapie, wat verder besproken wordt in hoofdstuk II.2.2. Tegenover de persoonlijke aanpak van het psychologisch realisme, staat het idealisme. Daar wordt de ‘nadruk [gelegd] op de strevingen van een door idealen bezielde mens, die zijn hartstochten wil beheersen ten gunste van hogere doelstellingen. Kenmerkend is dan ook

---

<sup>85</sup> MC. CARREN, Felicia, o.c., p.171.

<sup>86</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.157.

de vaak moraliserende strekking van deze dansstukken, waarbij idealen het hoofdmotief vormen.<sup>87</sup> Als ideaal voorbeeld voor deze stroming geldt Kurt Jooss' Grüne Tisch (zie foto12, bijlagen p.VII).

Martha Graham wordt besproken als belangrijke vertegenwoordigster van het psychologisch realisme. Door de nadruk die gelegd wordt op het onbewuste en persoonlijke, zowel in de bewegingstaal als in de onderwerpen, sluiten haar psychologische dansdrama's mooi aan bij het opzet van deze verhandeling. Door het gebruik van specifiek danstherapeutische elementen in het dansvak, slaagt Graham erin om een communicatie op 'onbewust niveau' te bewerkstelligen.

Ook de verworvenheden van Laban worden nu nog in de Danstherapie gebruikt. Voortbouwend op Dalcrozes eurytmie, stelde Laban een systeem op waarin iedereen een vorm van dans-expressie kon aanleren. De Dalcroze ritmiek is gestoeld op bewegingsanalyse: "hierbij ging Dalcroze uit van de gedachte dat het ritmische gevoel berust op gewaarwordingen van de spieren. Tevens onderscheidde Dalcroze drie hoofdcomponenten voor de bewegingsanalyse, te weten ruimte, tijd en energie. Voorts baseerde hij de verschillende vormen van bewegingsexpressie op het tegenstellingspaar spanning-ontspanning. (...) Hieruit leidde hij principes van de 'bewegingseconomie' af die nog steeds voor vele moderne danskunstenaars een uitgangspunt vormt."<sup>88</sup> De Labanotatie is een systeem "gebaseerd op een nauwkeurige ruimtelijke analyse van iedere beweging; in feite wordt beweging gezien als een opeenvolging van veranderingen in de ruimtelijke positie van een lichaamsdeel."<sup>89</sup> Deze analyse van bewegingen is zeer gedetailleerd, en wordt nauwgezet opgeschreven. Op deze manier is de overlevering van dansstukken gewaarborgd. Een belangrijk gevolg van deze semiotische benadering van de beweging, is het feit dat de danstherapeut op die manier de bewegingen van zijn danser-cliënt kan neerpennen en analyseren. Wanneer de patiënt een evolutie doormaakt is dit immers ook zichtbaar in zijn bewegingsschema. Een kentering in de mentale toestand, kan zo soms aangekondigd worden op lichamelijk niveau.

Labans tweede verdienste is het oprichten van de educatieve dans. Doelstelling is "de danser te leren innerlijke, en vooral emotionele, impulsen te uiten door middel van dans, waarbij het niet gaat om het aanleren van een bepaalde danstechniek."<sup>90</sup> Labans vertrekpunt blijkt dus gelijklopend aan dat van de danstherapie: het geloof dat iedereen expressief kan bewegen of dansen staat ook bij

---

<sup>87</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.157.

<sup>88</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.158.

<sup>89</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.159.

<sup>90</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.159.

de Hongaarse denker centraal. Laban werd op die manier zowel een theoreticus van het expressionisme en van de danstherapie. Hij vormt als het ware een intermediair tussen de beide disciplines, wat duidt op de connectie die tussen beide aanwezig kan zijn. Labans verworvenheden zullen dan ook in de bespreking van de casussen aan bod komen.

### III.2.1.8.3 Grahams' gedachte psychodrama's.

Martha Graham wordt door Utrecht omschreven als een 'artistieke reuzin' in het danslandschap. Niet helemaal onterecht met een palmares van ongeveer 150 choreografieën en een danstaal, de Grahamdans, die qua structuur en systematiek kan concurreren met de academische ballet techniek. Grondprincipe van de Graham techniek is de wisselwerking tussen een contraction (aanspannen van de spieren in het centrum van het lichaam, als impuls van een beweging) en de release (de ontspanning van de spieren waardoor de beweging doorvloeit). Bepalend hierbij is de gecontroleerde ademhaling die de bewegingen kracht geeft. Deze typische bewegingen lenen zich perfect tot het uitbeelden van innerlijke gevoelens:

Doordat de beweging haar oorsprong vindt in het centrum van het lichaam, lijkt zij voort te komen uit een innerlijke impuls. Hierbij verleent de afwisseling van contracties en loslatingen een zwiepend karakter aan de dansthema's; alsof de innerlijke impulsen bestaan uit heftige emoties, die de danser als zweepslagen treffen en voortdrijven. Vooral in de combinatie met spiraalbewegingen kan de dans hierdoor een buitengewoon fel en driftig karakter krijgen, wat overeenstemt met de hartstocht en vervoering die zo vaak onderwerp zijn van de grahamdans. Deze beeldt dikwijls veel emotionele of geestelijke strijd en worsteling uit: vooral in de vorm van samengebalde houdingen. (...) de samengebalde of hoekige lichaamshoudingen impliceren een eigen bewegingsesthetiek.<sup>91</sup>

Grahams dansstukken behoren tot het psychologische realisme, een stroming in de expressionistische dans. De klemtoon wordt dus gelegd op "de hartstochten van het individu en laat de worsteling zien van de persoon met de krachten die in hemzelf leven. Deze benaderingswijze legt de nadruk op de psychologische realiteit van conflictsituaties"<sup>92</sup>, en levert daarom zeer herkenbare en aangrijpende dansvoorstellingen op. Martha Graham groeide op als dochter van een psychiater, ze kreeg de psychologie dus met de paplepel ingegoten. Een gegeven dat haar choreograferen allicht beïnvloed heeft. In haar werk valt zowel een invloed van Freud als

<sup>91</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.174.

<sup>92</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.156.



van Jung te bespeuren. “Naar de basis van Freuds psychoanalyse verwijzen bijvoorbeeld de thema’s van seksuele hartstocht en frustratie die steeds in haar dansstukken terugkeren.”<sup>93</sup> Jungs stokpaardje is het ‘collectieve onbewuste’, één van de begrippen waarmee hij het ondoorgrondelijke menselijke onbewuste iets meer structuur meegaf. Het grote punt van verschil met de theorie van Freud.

De grote drijvende kracht van de menselijke persoonlijkheid is te situeren in het collectief onbewuste; zoals de naam het aanduidt is het collectief onbewuste niet individueel, maar universeel. In tegenstelling tot het persoonlijk onbewuste bezit het inhouden en mogelijkheden tot gedragingen die meer gemeenschappelijk zijn aan de individuen, in feite een collectieve basis en een supra-persoonlijke natuur, een residu van de evolutie van de mens.<sup>94</sup>

Het collectief onbewuste moet dus gezien worden als een gigantisch universeel geheugen dat alles wat de mens sinds zijn ontstaan heeft beleefd, omvat. Dit betekent dat de grote vragen en mythes die de mens steeds hebben bezig gehouden zich in dit universeel onbewuste schuil houden. Het spreekt voor zich dat het expressionisme, dat net die menselijke impulsen en drijfveren als onderwerp heeft, Jungs concept op een dansante wijze zullen exploreren. Het collectief onbewuste omvat archetypes. Een archetype betekent een “ ‘typos’ (een indruk), een vastomlijnde groepering van archaïsche aard, met zowel naar vorm als naar inhoud mythologische motieven. (...) Archetypen zijn werkzame gedeelten van dit collectief onbewuste. Het zijn oersymbolen, waarin het menselijke geslacht zich in de loop van talrijke generaties heeft leren uitdrukken.”<sup>95</sup> Daar het collectief onbewuste handelt over de universeel menselijke gevoelens, kan men deze archetypen in alle culturen en tijden terug vinden. Men kan voorzichtig concluderen dat de expressionistische dansstukken die de archetypes als vertrekpunt nemen dan ook door het publiek als zodanig worden aangevoeld. Het impliceert tevens de belofte dat danstherapie voor elke mens kan ingezet worden.

---

<sup>93</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.175.

<sup>94</sup> LIEVENS, Stefan, o.c., p.38.

<sup>95</sup> LIEVENS, Stefan, o.c., p.38.

Daar Grahams dansstukken gestoeld zijn op een psychoanalytische basis, worden haar choreografieën ook gedanst psychodrama's genoemd. Deze benaming wordt meer naar einde van haar carrière aangewend. Dit omdat de psychologische onderbouw duidelijker naar voor wordt gebracht. "Vele archetypen zijn in Grahams dansstukken aan te wijzen; zoals heel vaak het beeld van de man als held, beschermer en minnaar, naast het archetype van de vrouw als verleidster en minnares of als verzorgster en moeder."<sup>96</sup> Typevoorbeeld is Grahams stuk *spelonk van het hart*<sup>97</sup> waarin de Griekse tragedie rond de kindermoord die Medea pleegde om haar man Jason te kwetsen, op podium wordt gebracht. (zie foto 13, bijlagen p.VIII)

Een tweede element dat wijst op het feit dat Martha Graham oog had voor de helende kracht van dans, is de grote mythologische waarde die zij de dans toeschreef. Voor Graham was "elke plek waar een danser gereed staat (is) heilige grond."<sup>98</sup> Het ritualistische karakter van de choreografieën (Martha Graham zelf werd de hoge priesteres van de dans genoemd) en de nadruk op grondbewegingen wijzen op een zekere geaardheid en mythische beleving doorheen het dansen. Een onderwerp waar ik later naar terug grijp, want ook de danstherapie steunt op meditatie en de beleving van iets 'sacraals'.

Deze kleine bespreking van Martha Graham toont aan dat er vanuit het dansvak een interesse was voor psychologie. Maar een goede communicatie komt langs twee kanten. Ook de psychologie kreeg oog voor de therapeutische krachten die in dans, en bij uitbereiding in andere kunstvormen, aanwezig zijn. De ontwikkeling van de danstherapie is in deze context te situeren.

Jung schreef in 1916 al een artikel waarin hij lichaamsexpressie noemt als een van de manieren om vorm te geven aan het onbewuste. In een beschrijving van de techniek die hij later 'actieve imaginatie' zou noemen, schreef hij dat dit via verschillende media gedaan kon worden, zoals DANS, schilderen, tekenen, werken met klei. Hiermee was hij zijn tijd ver vooruit.<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.175.

<sup>97</sup> GRAHAM, Martha, Cave of the heart, Martha Graham Dance Company, 10 mei 1947.

<sup>98</sup> QUERIDO, Charlotte, C., o.c., p.10.

<sup>99</sup> QUERIDO, Charlotte, C., o.c., p.10.

#### III.2.1.8.4 Voorlopig besluit

Samenvattend kan gezegd worden dat de band tussen psychologie en dans al lang bestaat. Het betreft een dubbele link: de psychologie wordt aangewend als inspiratiebron voor choreografen, en de dans kan een therapeutisch effect bewerkstelligen. Reeds van bij de Grieken werd er gereflecteerd over het helende effect van de dans. Toch ontwikkelde de danstherapie zich pas als discipline aan het begin van de vorige eeuw. Het op Plato gebaseerde rationalisme, wat een ontkenning van het lichamelijke met zich meebracht, moest eerst afgebouwd worden. Het ontmantelen van de door Descartes geponeerde ratio gaat samen met het ontstaan van nieuwe dansvormen. Die vrije dans leent zich beter tot het oproepen en uiten van spontane emoties dan de voorgaande academische dans.

De danstherapie steunt aldus op een psychotherapeutische en een cultuurhistorische pijler. Deze dubbele basis is ook merkbaar in de methodologie. Er bestaat niet zoiets als één grote overkoepelende danstherapeutische aanpak. Het betreft in tegendeel een bundeling van de positieve krachten van de beide ondersteunende disciplines.

### III.2.2. Methodologie van de danstherapie.

De twintigste-eeuwse context heeft een grote invloed op de danstherapie uitgeoefend, zowel op de ontstaansgeschiedenis van de discipline als op zijn methodologie. In wat volgt wordt het ontstaan van de danstherapie besproken. Vervolgens zal een methodologisch basiskader aangereikt worden.

Het ontstaan van de moderne of vrije dans en de popularisering van de psychoanalytische wetenschap vormen de belangrijke maatschappelijke factoren die het begin van de danstherapie mogelijk maakten

De oorsprong van deze therapievorm ligt in Amerika, waar zich in de jaren vijftig de moderne dans ontwikkelde. Geen vaste danspatronen meer, maar een losse dansstijl die ruimte biedt aan vrije expressie van gevoelens. Het bleek dat bij de dansers een psychisch proces op gang kwam en dat deze manier van dansen invloed had op hun persoonlijke ontwikkeling. In dezelfde periode drongen ook de psychologische theorieën van Freud en zijn leerlingen in bredere kringen door.<sup>100</sup>

Freud en Jung hebben een niet te verwaarlozen invloed uitgeoefend. Het is overigens te vermelden waard dat die invloed zeer ver reikt. Menig twintigste-eeuws kunstenaar werd door dieptepsychologische theorieën beïnvloed. Met Dalí bevinden we ons bij de meest opvallende pleitbezorger van de theorie van het onbewuste. Jungs archetypen daarentegen, kregen gestalte in de action paintings van Pollock. Tezeldertijd ontstaat in het artistieke danswereldje het eerder besproken, expressionisme<sup>101</sup>. Deze dansvorm die ook de veelzeggende naam Ausdruckstanz meekreeg, heeft een Europese en Amerikaanse tak. Klinkende namen als Jooss en Wigman, staan hier tegenover Graham en Humphrey.

De danstherapie kon als discipline ontstaan, wanneer de twee basiselementen in één persoon verenigd werden. Het is dan ook niet verwonderlijk dat dansdocente Mary Whitehouse, voor de oorlog danseres bij Wigman en zelf in Jungiaanse therapie geweest, als één van de grote dames van het danstherapeutische vak geldt. “Zij bracht de ervaringen van de dansers in haar studio in verband met de theorieën van Jung en ontwikkelde een methodiek, waarbij de cliënt zich leert openstellen voor de bewegingsimpulsen die spontaan van binnenuit komen.”<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> RUTGERS VAN DER LOEFF, J, ‘Dansen als therapie: Expressie’, in: *Psychologie magazine*, juli/aug 2000, p.52.

<sup>101</sup> zie hoofdstuk III.2.1.8, p.44.

<sup>102</sup> RUTGERS VAN DER LOEFF, J, ‘Dansen als therapie: Expressie’, in: *Psychologie magazine*, juli/aug 2000, p.52.

Om te bestuderen wat de invloed van de danstherapeutische praktijk op het dansvak is, moeten de algemene lijnen van de danstherapie en zijn methodologie duidelijk gemaakt worden. Aan de hand van deze aandachtspunten zal ik later de praktische casussen met dezelfde begrippen en elementen benaderen. De verschillen tussen de professionele danskunst en de therapeutisch gerichte dans zullen hier duidelijk naar voren komen. Uiteraard moet er rekening gehouden worden met de persoonlijkheid van de danstherapeut en de patiënt in kwestie. Iedereen is uniek! En dat geldt zeker ook hier. De persoonlijkheid van beide speelt een grote rol. Veralgemeenen is moeilijk en fundamenteel onvolledig. Toch poog ik enkele dingen op een rijtje te zetten.

Om het wijde danstherapeutische veld systematisch aan te pakken, zullen enkele algemene maar methodologisch belangrijke elementen van de therapie aangehaald worden. Later maak ik de scheiding tussen een individuele en een groepsgerichte aanpak. De danstherapie is op beide vlakken effectief. Aangezien de twee ‘founding ladies’ zich elk met één van deze therapievormen hebben bezig gehouden, bespreek ik Marian Chase en Mary Whitehouse vanuit dat standpunt. Later zal ik me toespitsen op de hedendaagse aanpak van haar leerlingen en wat voorbeelden dichterbij huis, met name Nederland. Om ten slotte de danstherapie te vergelijken met andere therapievormen.

### **III.2.2.1 Enkele basisprincipes op een rijtje.**

We bevinden ons aan de Amerikaanse Westkust, omtrent 1950. Marian Chase zal met studenten dans, de eerste danstherapeutische experimenten uitvoeren. De nadruk moet gelegd worden op het feit dat de eerste ontwikkeling van een methode volledig intuïtief verliep. En dat de pleitbezorgers daar prat op gingen. Zo lezen we bij Whitehouse:

I have to be honest – presenting a polished theoretical model to students interested in dance therapy, without admitting that it is achieved in the first place alone, with pain and struggle, may not be true for a second generation, but needs to be known. If it is not, such a theoretical model can be easily learned without any reference to personal gifts or temperament. It can be adopted wholesale and imposed on patients, as clearly as any teacher of dance takes an acquired style and imposes it on her students. (Whitehouse, 1979, p.53).<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> LEVY, F.J, Dance movement therapy: A healing art, Reston, The American Alliance for Health, Physical education, Recreation and Dance, Philadelphia, 1988, p.62.

Zo'n persoonlijke aanpak impliceert natuurlijk dat danstherapeutische sessies nooit identiek kunnen zijn. Een overkoepelende methodologie is moeilijk te detecteren. De typische karaktertrekken van een danstherapeut zijn dan ook even belangrijk als de theorie die hij toepast. Uit dat wijde veld van persoonlijkheden zijn uiteraard enkele standaardbasisprincipes af te leiden. Een danstherapeutische sessie vertrekt steeds vanuit een veilige omgeving waar de bewegingsexploratie op het niveau van de cliënt kan worden aangevat. In het bewegend onderzoek staat de therapeutische relatie tussen danstherapeut en cliënt centraal. De beide partijen moeten zich volledig inzetten, ook op momenten van reflectie, muzikaal ondersteunende meditatie of tijdens de verbaal reflexieve momenten.

#### III.2.2.1.1 Een veilige omgeving als uitvalsbasis.

Het lijkt een evident gegeven. Toch is het uiterst belangrijk dat de therapie zich voltrekt in een zogenaamde veilige omgeving. De danser-client moet zich ten volle kunnen concentreren op zijn gevoelens en de beleving ervan. Danstherapeute Charlotte Querido stelt dat als volgt. "Het is van het grootste belang dat er nooit 'kijkers' zijn. Ook de therapeut mag zich niet als zodanig gedragen. Het is essentieel dat de therapeut zelf meedoet<sup>104</sup>. Achteraf vertelt men wel, wat men heeft beleefd. Als iemand weet dat er naar hem wordt gekeken, kan dat als een rem op zijn beweging werken."<sup>105</sup> Wanneer de cliënt in vertrouwen kan bewegen, dan zullen zijn bewegingen ook eerlijk de innerlijke gevoelens weergeven. Als dat 'veilige' gevoel afwezig is, dan zal de expressie afgeblokt worden. Gevoelens van schaamte bekruipt de cliënt, wanneer hij bekeken wordt zal de persoon in kwestie liever in een klein hoekje kruipen. Ofwel zal hij oppervlakkig dansen, zonder veel van zichzelf te laten zien. De beide gevallen leiden in een therapeutische context tot niets.

Het uitbeelden van gevoelens die je zwaar liggen is geen gemakkelijke opdracht. Het vergt moed om de confrontatie met jezelf aan te gaan. Wanneer zoiets in groepsverband dient te gebeuren, is er nog een drempel meer die overwonnen moet worden. Dit gegeven wijst op het feit dat de therapie in functie van de cliënt staat. Naargelang zijn noden zal men eerder opteren voor individuele- of groepstherapie. Tijdens de groepstherapie zal de therapeut de drempels zo laag mogelijk houden.

---

<sup>104</sup> Wanneer we de danstherapie situeren in het hedendaagse veld van de bewegingstherapieën, wordt duidelijk dat er gelijklopende elementen te detecteren zijn. Ook in het Veronica Sherborne bewegingsprogramma ligt de nadruk op de actie van de therapeut. Deze therapievorm is sterk gebaseerd op Labans bewegingsanalyse. Net als in de danstherapie poogt het Sherborne bewegingsprogramma een bewustwording van het eigen lichaam en van de anderen rondom op te bouwen. Deze werkwijze impliceert een communicatie aan de hand van beweging.

<sup>105</sup> QUERIDO, Charlotte, C, o.c., p.30.

Door improvisatieopdrachten en schema's voorop te stellen, geeft de therapeut de danser-cliënt een houvast. Een dergelijk schema kan zeer eenvoudig gehouden worden, maar blijkt zeer effectief in de praktijk.

In Querido's handboek tot danstherapie vinden we enkele voorbeelden.

Ik geef altijd een schema op, bijvoorbeeld: u bent daar en loopt naar die hoek, of u begint daar, komt in een cirkel en loopt naar die hoek, of u begint daar, komt in een cirkel en eindigt op de grond zitten of liggend, of u blijft in een eigen cirkeltje bewegen, of...enzovoort. (...) Zo komt de emotie gemakkelijker op gang.<sup>106</sup>

Het al dan niet gebruiken van schema's als houvast voor de danser-cliënt, vormt een richtstaaf om het stadium waarin de therapie zich bevindt te omschrijven. Een danstherapeutische sessie verloopt algemeen in twee grote fasen. In de eerste fase, waarin de danser zijn bewegingscapaciteiten exploreert, zal de therapeut ingrijpen wanneer de danser-cliënt er niet in slaagt te bewegen. Hij zal opdrachten en schema's aanbieden, zoals die hierboven beschreven staan.

During the first phase, the person becomes aware of her body and its increased reactivity to internal and external stimuli. She begins to realize that there is a relationship between her own energy level and her various feeling states. In addition, during the first phase, the person begins to try new, noncharacteristic movement patterns. The conclusion of the first phase is reached when the person can move freely and with involvement.<sup>107</sup>

Een doorbraak is bereikt wanneer de patiënt op eigen kracht, en in een persoonlijk bewegingsvocabularium, zijn gevoelens kan vormgeven en duiden. Wanneer de link tussen de onbewuste beweging en de eigen denkprocessen kan gelegd worden, is de weg vrijgemaakt om een fundamenteel inzicht te verkrijgen in de eigen psychische problematiek. Dan breekt de tweede fase van de danstherapeutische sessie aan. Nu kan de danser-cliënt zonder opgelegde schema's bewegen.

The second phase is marked by an almost totally self-guided movement process. As the person moves freely and with involvement, following her own impulse to move, she begins to contact tensions experienced as blocks. (...) During this second phase, the person experiences periods of being stuck. (...) By allowing herself to move

<sup>106</sup> QUERIDO, Charlotte, C, o.c., p.30.

<sup>107</sup> DOSAMENTES ALPERSON, E, The creation of meaning through body movement. Clinical psychology. Issues of the seventies, Michigan: Michigan State University press, 1974, p.163.

through such an impasse, the person is often able to gain fresh new insights about herself or herself in relation to others.<sup>108</sup>

Door het vooropstellen van een veilige omgeving als één van de algemene kenmerken, wordt het duidelijk dat er een groot verschil is tussen danstherapie en dans als podiumkunst. Of om het met de woorden van Utrecht te stellen: de verschillende doelstellingen van de educatieve dans en de theaterdans.

Luuk Utrecht deelt de dans in drie verschillende hoofdvormen in, elk met zijn eigen doel en kenmerken. Wanneer de beweging zich in een educatieve context situeert, spreken we van educatieve dans. De danstherapie, zoals ik die hier bespreek behoort tot deze vorm. “Het begrip educatieve context [houdt in] dat men met de dans (expressie en beleving) pedagogische of therapeutische doelstellingen nastreeft: het gaat met name om veranderingen die te maken hebben met lichamelijke of geestelijke eigenschappen van de persoon.”<sup>109</sup>

De nadruk wordt gelegd op het feit dat men hier geen techniek moet aanleren om er succesvol te kunnen aan deelnemen. De educatieve dansvorm wordt opgesplitst in enkele deeldomeinen: hoofdvormen zijn de westerse en niet-westerse educatieve dans. Tot de westerse vorm behoort de danstherapie, maar ook de dansexpressie (de door Laban opgerichte Educational dance) en de aerobische dans. Tegenover deze relatief jonge dansvormen staat de eeuwenoude niet-westerse educatieve dans: de medicijn- of genezingsdans en de gevechts-of krijgsgedans. Deze dansen hebben vaak een ritualistisch of mythologisch karakter. Een eigenschap typisch aan dans, die in het eerste hoofdstuk aan bod kwam.

Bij de theaterdans daarentegen, ligt de klemtoon op andere aspecten;

Alle tot nu genoemde dansvormen hebben één of ander nut dat te maken heeft met een doelstelling die buiten de dans ligt. Bij de theaterdans is dat niet meer het geval omdat daar de dans op zichzelf het doel is: het gaat dan namelijk om dansante expressie en receptie in een artistieke context. Hierbij houdt ‘dansante expressie’ in dat er professionele danskunstenaars aan het werk zijn. Terwijl ‘dansante receptie’ wil zeggen dat er een publiek is, dat zich voor de dans wil openstellen. Met oog op dit publiek wordt de dans ontworpen en uitgevoerd door de danskunstenaars.<sup>110</sup>

<sup>108</sup> DOSAMENTES ALPERSON, E, The creation of meaning through body movement. Clinical psychology. Issues of the seventies, Michigan: Michigan State University press, 1974, p.163.

<sup>109</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.26.

<sup>110</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.27.



Het concept artistiek context impliceert dat de danskunstenaars een bepaald verhaal willen vertellen aan het publiek. Zowel de inhoud en de esthetiek van de dans wordt op de receptie afgestemd. Dit betekent uiteraard dat er veel gerepeteerd moet worden. De theaterdans vertelt dus niet het spontane verhaal van het onbewuste, maar een veelvuldig ingestudeerde boodschap die door een bepaald publiek geïnterpreteerd wordt. De verzelfstandiging van de dans maakt het verschil uit. De belangrijke breekpunten zijn aldus de professionaliteit van de dansers, hun technische beheersing, en het aanwezige publiek.

Toch moet er benadrukt worden dat de onderverdelingen die Utrecht maakt, artificieel zijn. (Naast de Theaterdans en de Educatieve dans onderscheidt hij ook een derde vorm: de gemeenschapsdans die in de eerste pagina's uitgebreid aan bod kwam<sup>111</sup>.) De uitzondering bevestigt de regel... Er zijn dus ontelbare mengvormen te bespeuren. Danstherapie kan bijvoorbeeld aangewend worden als hulpmiddel voor de theaterdans. Improvisatiesessies tijdens het repetitieproces, een drive achter de voorstelling die de communicatie met het publiek vermeerdert,... de toepassingen zijn talrijk. Naar mijn mening versterkt het gebruik van danstherapeutische middelen een voorstelling. Ze krijgt een ziel, een diepere boodschap die meer of minder bewust door het publiek wordt opgepikt. In de verdere hoofdstukken zal ik hier aan de hand van enkele specifieke casussen dieper op ingaan.

Uiteraard gaat deze verhandeling over meer dan enkel een bepaalde groep, bijvoorbeeld mentaal gehandicapten, op podium zetten. Het feit dat men optreedt, kan op zich een therapeutisch effect bewerkstelligen. Dat lijkt me echter een andere, weliswaar waardevolle, toepassing van de therapeutische krachten van theater en dans dan diegene die hier behandeld zullen worden.

---

<sup>111</sup> zie hoofdstuk II.2., p.9.

### III.2.2.1.2 De herdefiniëring van dans naar beweging.

Nu we een duidelijke scheiding gecreëerd hebben tussen de educatieve en de theaterdans, bemerken we dat ook de dansers-cliënten en de therapeuten de scheiding van in het begin aanhielden. “The individuals working with Chace, like those who came to Whitehouse, had little interest in dance as performance. They were seeking something deeper.”<sup>112</sup> Meer nog, in de evolutie van danstherapie tot erkende therapievorm, heeft men zich bewust van het podium afgewend. De dansdocenten (waaronder de pioniers Chase en Whitehouse) ondervonden dat de minderbegaafde leerlingen, die wisten dat ze het niet tot professionele dansers konden scheppen, toch naar de lessen bleven komen. Zij beleefden de dansles op een ander niveau. Wanneer de dansdocenten hierop in begonnen te spelen, was de danstherapie geboren...

She (Marian Chace) found that many of the students who came to her were not at all interested in dance as a performing art. They were often awkward and slow in class yet were persistent in their attendance. Chace was at first thwarted by their learning difficulties and puzzled by their enduring interest in the art of dance. She wrote: Out of observing the non-verbal communication of individuals taking their first classes, I began to understand and meet the needs for which they were asking help. Instead of feeling frustration when they lagged behind the more adequate pupils, I tried to empathize with them as people as well as dancers.<sup>113</sup>

De eerste voorzichtige danstherapeutische stapjes gebeuren aldus zeer intuïtief. Van een bepaald aanvoelen tussen dansdocent en leerling, zullen we stilaan de overstap maken naar algemeen aanvaarde psychologische theorieën. In het vorige citaat bemerkten we al dat er verschillende psychologische deeldisciplines aan bod zullen komen; de dieptepsychologie en de sociale psychologie (met specifiek hierin de bestudering van groepsprocessen en interactie tussen individuen).

Wanneer de dansdocenten zullen ageren op de persoonlijke noden van de dansers, en bijgevolg minder aandacht besteden aan de technische aspecten van de dansdiscipline, moeten we er misschien toe komen om het begrip dans te heroriënteren. Mary Whitehouse erkende dit aanvoelen. Door haar training bij de neo-expressionistische Wigman, schenkt ze veel aandacht aan de symboliek, en de onderliggende betekenis die in haar dans schuilt. Dit zal (uiteraard mede onder

---

<sup>112</sup>LEVY, F.J., o.c., p.61.

<sup>113</sup>LEVY, F.J., o.c., p.22.

invloed van haar Jungiaanse therapie) leiden tot een bredere en therapeutisch waardevolle opvatting over het woord ‘dans’.

Whatever it was, we were travelling away from dance. I had to call it movement. In order to find what it was that truly moved people; I needed to give up images in them and in myself of what it meant to dance. (1979, p.53) Whitehouse thought that the word “dance” denoted a finished product. She viewed the therapeutic use of dance as a process of delving unselfconsciously into the deeper layers of personality, the source of body movement.<sup>114</sup>

Daar de klemtoon niet ligt op het perfect uitvoeren van danstechnische pasjes, ontstaat de tendens om de term beweging te gebruiken. Vorm geven aan je innerlijke gevoelens houdt immers geen rekening met een uiterlijke vormelijke verschijning. Het is een spontaan en uiterst persoonlijk proces dat onder geen beding identiek kan herhaald worden. Vandaar dat men in de literatuur vaak de benaming bewegingstherapie aantreft. De opleidingen tot danstherapeut spelen hier ook op in. De volledige benaming van de studie luidt dan Bewegingsexpressie- en Danstherapie.

In deze verhandeling zullen de woorden dans en beweging duidelijk gehanteerd worden zoals Whitehouse ze omschreef. Dans wordt dan opgevat als een afgewerkt product dat door professionele dansers voor een publiek gebracht wordt. Met het woord beweging zal gerefereerd worden aan de passen die een cliënt in een therapeutische context uitvoert. (Wat niet wegneemt dat die geen dansante of esthetische kwaliteiten kunnen hebben!)

Een tweede reden om de algemene benaming dans te vervangen door beweging wordt door Charlotte Querido geopperd.

De mannen werden nogal eens afgeschrikt door het woord ‘danstherapie’, orthodox-kerkelijken ook. Dansen wordt in onze cultuurwereld nog sterk in verband gebracht met velerlei taboes. Om er maar enkele te noemen: een man die zich bezighoudt met iets dat in de richting van (ballet-) dansen tendeert, is in veler ogen homofiel; dansen is onzedig; dansen is gekunsteld; dansen is alleen iets voor vrouwen, enz. Om te proberen deze taboesfeer te doorbreken, veranderde ik meestal de naam ‘danstherapie’ in ‘gebarentherapie’, welke benaming (helaas!) minder bedreigend werkte.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> LEVY, F.J, Dance movement therapy: A healing art, Reston, The American Alliance for Health, Physical education, Recreation and Dance, Philadelphia, 1988, 62.

<sup>115</sup> QUERIDO, Charlotte C, o.c., p.47.

Helaas veronderstel ik dat Querido's bedenkingen over de taboes omtrent dans ook voor ons land opgaan. De benaming Bewegingsexpressie of Gebarentherapie zou ook in België wel beter in de markt kunnen liggen dat het meer specifieke danstherapie.

### III.2.2.1.3 Kwaliteit van de therapeutische relatie.

Naast het vertrouwen in de veilige omgeving, is de band die tussen therapeut en patiënt ontstaat één van de grote vereisten die het welslagen van de therapie uitmaken. 'Het moet klikken' zoals dat in het Vlaamse dialect uitgedrukt wordt. Wanneer deze link tussen beiden ontbreekt, is de therapie gedoemd om te mislukken. Zoals eerder vermeld is de functie van de danstherapeut eerder ondersteunend en aanmoedigend. De cliënt moet zelf de interpretatie van zijn bevindingen geven. De reflectie is dan gebaseerd op zijn eigen inzicht en tempo. Deze therapeutische aanpak vinden we bij beide pioniers terug:

The intervention styles of Whitehouse, similar to the other pioneers in dance therapy, were at times directive/externally prompted, or non-directive/internally prompted, or a combination of the two. (...) In her publications, Whitehouse emphasized the importance of the quality of the therapeutic relationship, without which, she believed, the therapeutic movement process would not unfold. Whitehouse stressed their role of the therapist as the mediator and mirror. (...) Whitehouse's major contribution is in a style of intervention rather than an emphasis on particular techniques.<sup>116</sup>

Ook Chace hechtte veel belang aan een goede therapeut-cliënt relatie. Die client-centered aanpak vormt de hoeksteen van de danstherapie. "Believing that every patient had a desire to communicate, however buried that desire might be, Chace always sought after and engaged those parts of the patient's personality still available and wanting to "be heard and be well"."<sup>117</sup> In deze aanpak blijkt dat de pioniers van de danstherapie kinderen waren van hun tijd. Zij benaderen hun dansers-cliënten zoals dat in de traditionele psychologie op dat moment, naar het model van Rogers in een reactie op de psychoanalyse, gebeurde.

Rogers reageert tegen de autoritaire positie van de therapeut. Hij meent dat in de psychoanalyse de patiënt op een te autoritaire wijze wordt benaderd. De therapie

---

<sup>116</sup> LEVY, F.J, o.c., p.69.

<sup>117</sup> LEVY, F.J, o.c., p.24.

moet de belemmeringen voor een normale groei en ontwikkeling wegnemen. Rogers vindt deze krachten tot groei en persoonlijkheidsontwikkeling in de persoon zelf.<sup>118</sup>

Rogers ontwikkelt een therapievorm, client-centered, waarin de cliënt als medemens en niet als patiënt wordt benaderd. De praktische hulp staat in deze behandeling centraal. Dit uitgangspunt staat ook nu nog centraal in de danstherapie. Dit betekent dus ook dat, hoewel de danstherapie zich baseert op dieptepsychologische bevindingen, ze Freud niet slaafs volgt. De patiënt en niet het theoretische interpretatiemodel staat centraal.

In de Chase techniek, krijgt deze therapeutische relatie specifieke aandacht door het aspect van mirroring, ook wel empathische reflectie genoemd. Dit proces is zeer eenvoudig, en waarschijnlijk net daardoor effectief. De bewegingen die de danser-cliënt uitvoert (en de symbolische inhoud ervan) worden door de danstherapeut overgenomen en gespiegeld. Op deze manier komt er een motorische communicatie tot stand. “This concept of the therapist’s involving herself in a movement relationship or interaction with the patient as a way of reflecting a deep emotional acceptance and communication was Chace’s revolutionary contribution to dance therapy. (...) By taking the patient’s nonverbal and symbolic communications seriously, and helping to broaden, expand, and clarify them, Chace demonstrated her immediate desire and ability to meet the patient “where he/she is” emotionally and thus to understand and accept the patient on a deep and genuine level.”<sup>119</sup>

Enkele nuances omtrent het mirroring principe moeten in acht genomen worden. De term spiegelen is immers een geladen term. Uit het voorgaande hoofdstuk<sup>120</sup> bleek dat de spiegel een reducerende vervlakking van het lichaam weergeeft. Lacan achtte deze reductie als een noodzakelijk kwaad in het proces van persoonlijkheidsontwikkeling. Irigaray’s belichaamd ik, waar de lichaamssensaties voor het eerst op theoretisch niveau erkend worden, staat daar tegenover. Naar mijn mening is dat vervlakkende element niet aanwezig bij Marian Chases’ spiegel metafoor. Het betreft hier immers een actieve communicatie tussen danser-cliënt en danstherapeut.<sup>121</sup> Het spontane bewegen wordt

<sup>118</sup> LIEVENS, Stefan, o.c., p.111.

<sup>119</sup> LEVY, F.J, *Dance movement therapy: A healing art*, Reston, The American Alliance for Health, Physical education, Recreation and Dance, Philadelphia, 1988, p.26.

<sup>120</sup> zie hoofdstuk III.2.1.7.3, p.?

<sup>121</sup> Een voorbeeld van deze actieve communicatie bij mirroring werd geleverd tijdens de danstherapeutische sessie die ik volgde in de Rotterdamse dansacademie bij Frank Polak. Tijdens het proces van spiegeling werd het leiderschap afgewisseld. Zonder woorden, maar met een wederzijds aanvoelen, moest er naadloos overgegaan worden van de ene positie in de andere. De kandidaat danstherapeuten speelden achtereenvolgens een leidende of een ondergaande rol. Uiteraard moet in acht genomen worden dat de wil tot dansen bij deze groep dansers meer ontwikkeld is dan bij een danser-cliënt, maar het algemeen aanvoelen situeert zich op hetzelfde niveau. Het communiceren van bewegingen brengt de beide individuen tot een actieve receptieve houding. Een houding die ook tussen een danser-cliënt en de

opgevat als een communicatieve stroom die door de danstherapeut wordt opgenomen. Door het samen bewegen voelt de danser-cliënt zich ondersteund en zal hij openstaan voor andere bewegingssuggesties vanwege de danstherapeut. Wanneer de cliënt zich gesterkt voelt, zullen de bewegingen effectief vanuit het onbewuste gestuurd worden. De danser-cliënt reageert zodoende op specifieke lichaamsimpulsen. Zo kunnen we stellen dat de danstherapie Irigarays ‘belichaamd ik’ poogt in uitvoering te brengen.

Het benaderen van het mirroring principe als communicatie impliceert aldus dat de danstherapeut alert is voor de boodschappen van de danser-cliënt, maar dat hij/zij er ook stuurt. Deze communicatie is complex en verloopt intuïtief. Dat proces wordt zeer langzaam en vaak moeizaam opgebouwd. Het spiegelen brengt opnieuw het belang van de therapeutische relatie op de voorgrond. Alleen met een degelijke relatie heeft de therapie een kans op slagen. Uiteraard wordt er naast die inspanning van de therapeut een volledige inzet van de danser-cliënt verwacht. De client-centered methode impliceert immers dat het slagen van het genezingsproces voor een groot deel in de handen van de patiënt ligt.

#### III.2.2.1.4 Het aanwenden van muziek in een danstherapeutische sessie, en de nuancering ervan.

Muziek draagt velerlei aspecten in zich, maar met betrekking tot een danstherapiesessie zijn er een paar essentieel. Deze zijn onder te verdelen in twee punten, namelijk: -Het primaire aspect: de muziek als rechtstreeks appèl op het gevoelsleven. -Het ondersteunende aspect: muziek als ondersteuning van de beweging, de dans en de gevoelsbeleving.<sup>122</sup>

Querido vertrekt hier van de intense link die zich tussen de muziek en onze gevoelens bevindt. Een stelling die reeds door vele filosofen, Shopenhauer en Nietzsche indachtig, wordt aangehangen. De muziek interpelleert direct aan onze innerlijke belevingswereld. Er kan zo een gevoel opgeroepen worden, dat door de bewegingen van de danser-cliënt vormgegeven wordt. De muziek helpt de cliënt om een bepaalde receptieve houding aan te nemen. Dit wil niet zeggen dat muziek hier centraal staat. In tegenstelling tot de muziektherapie zal de muzikale begeleiding en beleving niet het hoofdbestanddeel van de therapie vormen. De beide kunstvormen werken uiteraard zeer nauw samen. Maar het bewustwordingsproces, het werken aan de opgeroepen gevoelens zal aan de hand

---

danstherapeut in een sessie moet ontstaan. Het spreekt voor zich dat de energie die dan tussen de beide individuen voelbaar is, verschilt van deze tussen een persoon en zijn persoonlijkheidsvormend spiegelbeeld. Het Mirroring principe omvat aldus een zeer actief proces, dat niet als reducerend geklasseerd kan worden.

<sup>122</sup> QUERIDO, Charlotte C, o.c., p.41.

van associatieve bewegingen gebeuren. De muziek zal er mede voor zorgen dat de danser-cliënt zijn concentratie op de opkomende gevoelens gedurende de therapie kan vasthouden. Naast het oproepen van de gevoelens, wordt de muziek dus een ondersteunende functie toegedicht. Dit wordt vooral aangewend bij de meditatieve gedeelten van de sessie. Ze helpt de cliënt een bepaalde toestand vast te houden. Hier is het van belang dat de muziek een neutraal en niet te afleidend karakter heeft.

Naar mijn mening behoeft het gebruik van muziek in een danstherapeutische sessie enige nuancering. Naast de ondersteunende (en dus zeer aanwezige) rol in het therapeutische proces krijgt, mag er niet vergeten worden dat de beleving van muziek een zeer subjectief gegeven is. Niet iedereen zal dezelfde associaties maken bij het horen van een muziekstuk. Interpretaties en dus ook gevoelens zullen verschillen.

Versillen in smaak tussen de verschillende groepsleden, of tussen de cliënt en de danstherapeuten kunnen problemen veroorzaken. De Chase-techniek komt dat probleem tijdens de dansante opwarming tegemoet: “The first stage of the warm-up was an intuitive and often spontaneous process. The patients would enter the dance therapy room where they could choose, if they wished, to play music from a selection of records. Meanwhile, Chace would watch, experience and interact with each patient, intuitively picking up the general tenor of the group.”<sup>123</sup> De patiënten kiezen zelf hun muziek, maar de selectie (dus subjectief!) werd vooraf door de danstherapeut gerealiseerd. Een niet te verwaarlozen aandachtspunt.

Het grote belang van muziek in de danstherapie kan cultuurhistorisch verklaard worden. De vertegenwoordigers van de vrije dans, de stroming waaruit de danstherapie is ontstaan, gaven veel aandacht aan de muziek en zijn functies in de choreografie. Twee dansers die in deze verhandeling nog niet aan bod kwamen, maar die hier een pioniersrol speelden, zijn Ted Shawn en Ruth St. Denis. Samen vormden ze het duo Denishawn (zie foto 14, bijlagen p.IX) De verschillende scholen die het dansersduo oprichtten, dragen ook de naam Denishawn. De dansers verkregen bekendheid door het toepassen van een proces dat ze ‘music visualisation’ noemden. De structuur van de muziek werd als het ware door de choreografie belichaamd. Daar Marian Chase haar opleiding bij Denishawn genoot, is het niet ondenkbaar dat de echo’s van de muziekvisualisatie de prille danstherapie zijn binnengeslopen. “...Chace was experimenting with the effects of music on

---

<sup>123</sup> LEVY, F.J, Dance movement therapy: A healing art, Reston, The American Alliance for Health, Physical education, Recreation and Dance, Philadelphia, 1988, p.27.

patients. She was called by some a “music therapist” as well as a “dance therapist”. Perhaps this derives from her Denishawn training, where music was emphasized.”<sup>124</sup>

De danstherapeuten gaan dus, volledig in de modernistische traditie, uit van een onlosmakelijk verband tussen dans en muziek. Als opmerking zou ik hier aan willen toevoegen, dat de destructie van deze band één van de grote nieuwigheden van het postmodernisme zal zijn. Twintig jaar later, zal Cunningham dans en muziek van elkaar loskoppelen. Opnieuw een verschilpunt tussen de theaterdans en de educatieve dans. Waar de dans zelfstandig, los van de muzikale begeleiding, op een podium verschijnt. Zal de beweging aangewend worden om het gevoel, opgeroepen door de muziek, op persoonlijke wijze vorm te geven. Er zal steeds een link blijven tussen de beweging en de muzikale achtergrond. Een eventueel alternatief, zou de stilte kunnen zijn. Wat een extra inspanning van dansers-cliënten en therapeuten vergt.

#### III.2.2.1.5 Vrije dans versus academische ballettechniek.

Daar de danstherapeutische praktijk is ontstaan uit de beweging van de vrije dans, leek het mij vanzelfsprekend dat ook het bewegingsvocabularium van deze dansstroming als therapeutisch medium zou aangewend worden. Voor het merendeel van de danstherapeuten is dit ook het geval. Over Whitehouses aanpak lezen we “(...) Whitehouse began sessions (was) by teaching dance technique and/or simple movement tasks or ideas. She drew primarily on Graham’s technique, but her style of impairing this technique was uniquely her own. Whitehouse stressed that teaching dance technique and providing simple movement tasks gave the client a feeling of self-confidence as well as greater kinaesthetic awareness, and thus facilitated the move to more difficult tasks or ideas.”<sup>125</sup> Grahams danstechniek wordt op een zodanige manier aangeleerd dat de danser-cliënt er al een zekere voldoening kan uitputten. Het blijft echter een korte introductie waar enkele basispassen en houdingen worden aangehaald. De bondige inleiding in de moderne danstaal maakt de cliënt bewust van zijn lichaam en de mogelijkheden ervan.

Ook de klassieke danstechniek wordt als therapeutisch medium gebruikt. Charlotte Querido, een Nederlandse danstherapeute, wendt omwille van de symboliek de academische ballettechniek aan

---

<sup>124</sup> LEVY, F.J, Dance movement therapy: A healing art, Reston, The American Alliance for Health, Physical education, Recreation and Dance, Philadelphia, 1988, p.23.

<sup>125</sup> LEVY, F.J, Dance movement therapy: A healing art, Reston, The American Alliance for Health, Physical education, Recreation and Dance, Philadelphia, 1988, p.70.



voor haar sessies. De lichaamsbeleving bij de academische dans verloopt totaal verschillend dan bij de hierboven beschreven Graham-dans. Bijgevolg schijnt het me eerder onnatuurlijk om de academische techniek (die een jarenlange training vergt!) te gebruiken voor therapeutische doeleinden. Het lichaam is hier immers niet vrij; steeds opgespannen en rechtopstaand worden de bewegingen (die bezwaarlijk natuurlijk genoemd kunnen worden) uitgevoerd.<sup>126</sup>

Daartegenover staat, zoals Querido opmerkt, de niet te verwaarlozen symboliek die in de academische dans terug te vinden is. Toch lijkt die naar mijn mening niet op te wegen tegen de persoonlijke en vrije bewegingsmogelijkheden die de Graham-techniek, en zelfs alleen de basisprincipes ervan, aanbiedt. Het doel van Querido's opwarming als begin van een danstherapeutische sessie, is gelijklopend met Whitehouses opzet om de Grahamtechniek aan haar dansers aan te leren.

Een traditionele warming-up is bedoeld voor coördinatie, concentratie en het opwarmen van spieren, de oefeningen zijn verschillend van tempo en dynamiek. Bij de klassieke warming-up binnen de danstherapie wordt daarnaast ook een beroep gedaan op de wilskracht van de cliënt, het leren luisteren en dingen afmaken. Het werkt Ik-versterkend, activerend en structurerend. (...) Voor iedere cliënt individueel is het belangrijk de eigen grenzen te leren kennen. Autoriteitsconflicten kunnen worden uitgewerkt (iemand anders staat ervoor en heeft het voor het zeggen).<sup>127</sup>

De volgende paragraaf van Hildebrand-Okx' tekst, is gewijd aan de vraag waarom de klassieke ballettechniek past in een danstherapeutische sessie. Om kritiek op voorhand te pareren?

Wat direct opvalt is de buitenwaarts gerichte beenstand. Hierdoor kun je je als het ware openstellen, naar buiten richten, maar ook ontvangend zijn en betrokken bij de ander. Het voelt heel anders of je in parallelstand staat of bijvoorbeeld in de eerste positie (probeer maar!)

De loodrechte houding voelt licht (niet de moed laten zakken) in tegenstelling tot een ingezakte houding, dit voelt zwaar. Tevens is de verbinding met beneden en boven, aarde en hemel, voortdurend aanwezig. Deze belangrijke energiestroom is in de

---

<sup>126</sup> Dat strakke karakter van de academische dans wordt evenzeer opgemerkt in de hedendaagse bewegingstherapie Braingym. Deze therapie is ook opgebouwd uit vastgelegde gebaren die aangeleerd moeten worden. In tegenstelling tot de academische dans zijn dit natuurlijke bewegingen die de rechter en linker hersenhelft optimaler doen werken. Vrije interpretatie is zelden aanwezig. De ontwerpers, Dr. Paul E. Dennison en Gail E. Denisson steunden op het verband dat bestaat tussen de fysieke ontwikkeling, het verwerven van taal en schoolse vaardigheden. Zij zien deze bewegingsvorm als poort tot leren.

<sup>127</sup> HILDEBRAND-OKX, R., 'De warming up', in: *Leven in dans*, QUERIDO, Charlotte, C., Deventer: Uitgeverij Ankh-Hermes bv, p.15.

loodrechte houding optimaal! De voeten staan stevig op de grond, het hoofd is opgericht.

De armbewegingen zijn licht en vloeiend, maar tevens krachtig. Ze helpen je om in balans te blijven gevoelens naar buiten te brengen en sociaal contact te maken.

De “en croix”-beweging: je bewegen binnen de kruisvorm.<sup>128</sup>

De symboliek die in de bewegingen terug te vinden is, is waardevol. En kan zeker gebruikt worden als duiding naar de cliënten toe. Toch lijkt het mij nogal gekunsteld, en heb ik intuïtief een voorkeur voor de moderne dans techniek. Een rechtopstaande houding, heupbreedte, met de voeten in parallelle stand, goed geaard, lijkt mij een comfortabele maar ook zekere houding. Een neutrale houding van waaruit veel kan gebeuren. Ook het uitdraaien van de voeten en zich openstellen voor de mensen rondom.

Wanneer we de weg terugwandelen, en vanuit de danstherapeutische discipline bij de oorsprong van de vrije dans terechtkomen, wordt duidelijk dat hier de eeuwige discussie tussen de academische- en hedendaagse dans een therapeutisch kleedje heeft gekregen. Daar de vrije dans net ontstaan is als bevrijding van het te strakke keurslijf van de academische techniek, is de kritiek op deze warming-up voor de hand liggend. Het credo van de modernistische dans, bewegingsvrijheid en expressie, contrasteert immers al eeuwen met de disciplinair vormelijke danstaal van het academische ballet.

Het gebruik van de Labans bewegingsanalyse in de danstherapie, versterkt het modernistische karakter van de therapievorm. Ontstaan als een typisch product van zijn tijd, wordt de Labanotatie in de danstherapie onder meer aangewend om de lichaamshouding en de manier van bewegen te beschrijven en te analyseren. Als theoreticus van de modernistische danstechniek, verleende hij de danstherapeuten en choreografen van zijn tijd een theoretische onderbouw. Ook een eventuele duiding in verband met de richting van de beweging en de plaatsing van het lichaam in de ruimte, kan aan de hand van deze techniek gebeuren. De duidelijke richtingen die het klassieke ballet, aanneemt zijn dus een voordeel, maar niet onontbeerlijk. De Labanotatie reikt de danstherapeuten dus een middel aan om de bewegingen van hun cliënten te analyseren. De eventuele evolutie in de bewegingstaal kan dan in samenspraak met psycholoog en therapeuten aan een mentale ontwikkeling gekoppeld worden.

Zoals eerder in deze verhandeling vermeld, heeft iedereen (danstherapeut én cliënt) zijn eigen

---

<sup>128</sup> HILDEBRAND-OKX, R., o.c., p.18.

willettje en voorkeur. Door zowel de hedendaagse danstechniek en het academische ballet aan te wenden, kan hier op ingespeeld worden. Een niet te onderschatten verdienste van Charlotte Querido.

### III.2.2.1.6 Een overweldigend moment van stilte en reflectie.

We must be still and still moving  
Into an other intensity  
For a further union, a deeper communion  
Through the dark cold and the empty desolation,  
The wave cry, the wind cry, the vast waters  
Of the petrel and the porpoise. In my end is my beginning.  
Eliot<sup>129</sup>

Het gevoel dat er iets meer moet zijn, overvalt iedereen wel eens. Dat is ook een ervaring die tijdens een danstherapeutische sessie (en door te dansen in het algemeen!) wordt opgeroepen. Als uitgangspunt voor de danstherapie geldt de unie tussen lichaam en geest. Hier hangt een mystieke ervaring, en de overtuiging dat de mens ‘iets hoger’ kan ervaren mee samen. In een *Leven in dans*, leerboek danstherapie lezen we Charlotte Querido’s specifieke uitgangspunt sterk religieus getint is. Later zal blijken dat zij niet alleen staat met haar standpunt.

Ik ga uit van de gedachte (en het gevoel!) dat de mens in wezen goed en zuiver is, een creatie van God, een creatie uit de levensbron of hoe men de Schepper van de Schepping ook noemen wil. Bij de geboorte projecteer je dit gevoel (je verbinding met die Schepper) op beide ouders en onderga je deze invloed zo allemachtig sterk, dat je er waarschijnlijk een heel leven (of nog langer) over doet om je oorspronkelijke persoonlijkheidsstructuur hieruit los te maken en weer “jezelf” te worden. Daarmee wil de danstherapie helpen. Het is niet de bedoeling om de ouders te verguizen, hen te imiteren of tegen hen te rebelleren, maar hen uiteindelijk als medemens naast je te zien, aardig of niet aardig.<sup>130</sup>

Querido spreekt over het “Ik” als de zuivere kern, de persoonlijkheidsstructuur die ontdaan is van alle negatieve gevoelens. Wanneer de negatieve compensaties zijn weggewerkt, overvalt de danser-

<sup>129</sup> ELIOT, T.S., *Four quartets*, New York: Harcourt Brace Janovich, 1943, p.32.

<sup>130</sup> QUERIDO, Charlotte C, o.c., p.XI.

cliënt een gevoel van vertrouwen. Vertrouwen in zichzelf en de anderen rondom hem. Dat gevoel is vaak zo overweldigend dat het moeilijk te omschrijven valt. De dansers-cliënten grijpen dan vaak terug naar gekende godsdienstige termen. Een belangrijke constatacie is het feit dat er niets gesuggereerd wordt, maar dat de godsdienstige verwijzingen spontaan in het nagesprek vermeld worden.

Naar aanleiding van de zogenaamde ‘sacrale dans’, een moment dat door Querido in haar sessies wordt ingelast (typisch voor haar aanpak) schrijft ze:

Door ons daarop te concentreren en vaak herhaalde bewegingen te maken, komen we in een soort cadans die het makkelijk maakt te reflecteren op het voorafgaande. Vaak maken we daarbij gebruik van thematiek. Mensen kunnen in deze dans een heel diepe sensatie van geborgenheid en vreugde ervaren. Bijvoorbeeld: Alsof je even jezelf in Gods Hand voelt. Dit spreken we niet van tevoren uit, want dit zou namelijk een invulling betekenen, maar wel horen wij dat vaak achteraf.<sup>131</sup>

Maar het gaat verder. Janet Adler, een danstherapeute die onder meer van Mary Whitehouse les kreeg, noemt dit aanvoelen in haar artikel *Body and Soul* de ziel. Datgene wat we niet kennen maar toch intuïtief aanvoelen. Iets dat opnieuw zou moeten erkend worden. “We have in some important ways forgotten about intuition, the great gift with which we began. Again, what has happened to the mystery, to not knowing to what some might call soul? Can we reawaken the relationship between body and soul, can we turn to an original source, but this time with consciousness?”<sup>132</sup>

Het begrip intuïtie wordt door Lievens omschreven als “een niet op grond van – althans bewust – verstandelijke overweging tot stand gekomen oordeel.”<sup>133</sup> Uit deze definitie blijkt dat met voorzichtigheid over het onderwerp gesproken wordt. Zulke begrippen vallen onder de noemer parapsychologie, en worden aldus niet als wetenschappelijk gepercipieerd. Adler pleit voor een opwaardering van dit onbewijsbare gevoel dat toch van belang is gebleken in de praktijk. Haar essay is opgebouwd als vergelijking tussen ervaringen van dansers-cliënten in danstherapie en de verslagen van mythische verslagen. De punten van gelijkenis zijn treffend, maar worden door Janet Adler genuanceerd. Het is geenszins haar bedoeling de danstherapie te vergelijken met een godsdienst. Wanneer we hierbij in het achterhoofd houden dat vele vertegenwoordigers van de Vrije dans een zeer sterk religieus bewustzijn hadden, is er reden om hier even dieper op in te gaan.

<sup>131</sup> QUERIDO, Charlotte C, o.c., p.28.

<sup>132</sup> ADLER, Janet, ‘Body and Soul’, in: *American Journal of Dance Therapy*, 14, 1992, p.76.

<sup>133</sup> LIEVENS, Stefan, o.c., p.135.

Adler spitst zich toe op de Authentic Movement, een constructie waarin men samen beweegt. De ene (de mover) beweegt zoals het innerlijke gevoel hem ingeeft, met gesloten ogen, de andere (de witness) volgt en zal toekijken. Een soort van link, een band zal tussen beiden ontstaan. Na verloop van tijd verstaan zij elkaar. De dansers-cliënten kunnen als het ware kijken met gesloten ogen. Dit is het punt waar Adler naar toe wil. “People come to the form to learn how to listen to their bodies, and in the process, some are guided from within toward experiences beyond ego consciousness.”<sup>134</sup> Het is ‘iets’, een emotie, dat de bewegende personen overvalt. En net zoals de mystici van vroeger tijden hebben zij hun twijfels en moeite om de beleefde emoties onder woorden te brengen. Vaak zullen ze teruggrijpen naar symbolen die gekend zijn. Symbolen die teruggaan naar de traditionele religies. Bij Querido vinden we onder meer referenties naar het kruis terug. (zie schema, bijlagen p.X) Voor haar fungeert het als de verbinding die gevoeld kan worden tussen de schepper, of neutraler de levensbron, en de medemensen. Een verbinding die door de meest simpele beweging of lichaamshouding gevisualiseerd en geduid kan worden. Het evoluerende lichaamsbewustzijn van de cliënt speelt hierop in.

Zelfs gewoon rechtop staan kan een reden zijn om zich over te verwonderen. Het ‘staan’ kan immers steeds bijgeschaafd worden. We slepen ons doorheen een moordend dagritme zonder eens stil te staan bij welke houding er aangenomen wordt, en welk effect dat teweegbrengt op ons gestel. Wanneer de tijd genomen wordt om recht te staan met een duidelijke en stevige aarding, om elke ruggenwervel op de juiste plaats te zetten, kan een gevoel van gewaarwording en vertrouwen de mens overvallen. Die verbinding tussen de grond en het ‘hogere’ dat simpelweg door te staan kan gemaakt worden, is tegelijkertijd ook de reden waarom Martha Graham (die een zeer ritualistische instelling had) stelde dat de plaats waar een danser staat als gewijde grond is.

Het wezen van de dans, de rituele functie die onder meer besproken werd in het eerste hoofdstuk, kan een verklaring zijn voor de ritualistische opvatting van danstherapie. Punten waarop de belevenissen van de danstherapie overeenkomen met mystieke ervaringen zijn: het feit dat er een directe ervaring is met het ‘hogere’, de onmogelijkheid om die ervaring adequaat onder woorden te brengen, het grote effect van die emotie op lichaam en geest, en ten slotte de ontwikkeling van zulk een evolutie. Met ontwikkeling wordt bedoeld dat het geen gemakkelijke opdracht is. Het is

---

<sup>134</sup> ADLER, Janet, ‘Body and Soul’, in: *American Journal of Dance Therapy*, 1992, p.77.

tegelijk pijnlijk en zuiverend maar ook een vorm van ontlading die genot kan opwekken. Toch is de weg heen, en vooral het terugkeren naar de reële wereld (waarin dat gevoel ontbreekt) moeilijk.

Adler geeft enkele voorbeelden. Gevoelens en ervaringen, neergepend door personen die bewegingstherapie combineerden met een persoonlijke ‘traditionele’ dieptepsychologische therapie. De persoonlijke ervaring van de danseres-cliënt Jody wordt vergeleken met een tekst van Hildegard Von Bingen, een christelijke mystica uit de middeleeuwen.

Jody describes the experience of light after pulling her limbs slowly in toward her torso: ‘I see and feel an explosion from the base of my spine-a white ball diffusing into white light. It is gentle and slow. A “boom”, but quiet, in slow motion. It fills my entire back and literally jars me, giving me a jolt” Mystical texts are replete with reference to light. Hildegard of Bingen writes “... that a fiery light of the greatest brilliance coming from the opened heavens, poured into all my brain and kindled in my heart and my breast a flame.” (Petroff, 1986, p.151.)<sup>135</sup>

De kracht van Adlers artikel schuilt in het feit dat ze zich niet enkel naar de ons bekende westerse religies richt. Naast de ervaringen van mystici uit het Jodendom en christendom, citeert ze gretig uit de mystieke teksten van het Sjamanisme, Hindoeïsme, Boeddhisme. Een voorbeeld is de ervaring van Beth die vergeleken wordt met de manier waarop de Indiase shamaan Rios een visioen ervaart.

The following example is of a vision, an experience of image within a transcendent state. Visions are different from dreams basically because they are experienced when the individual is awake and conscious. They are different from fantasies and active imagination because they are made of light or electrical energy, thus affecting the nervous system directly. An Amachucaca shaman, Manuel Cordova Rios, explains: “My visual perceptions seemed unlimited. Never had I perceived visual images in such detail before” (Halifax, 1979, p.145.) Beth wrote this vision in her journal after crawling slowly around the room amongst other movers: “I see an arch of light, in rainbow colours. I crouch low and slide through it. There are wolves on the other side and the dolphin I know so well leaps over the arch, again and again.<sup>136</sup>

Een zekere ritualiteit sluipt de danstherapeutische praktijk binnen, maar er wordt een absolute afstand bewaard tussen de danstherapie en een religie:

---

<sup>135</sup> ADLER, Janet, ‘Body and Soul’, in: *American Journal of Dance Therapy*, 1992, p.83.

<sup>136</sup> ADLER, Janet, ‘Body and Soul’, in: *American Journal of Dance Therapy*, 1992, p.83.

Authentic movement is a practice which has not evolved out of or in relationship to a religious belief system. Instead it evolved originally out of the art of dance. (...) there is no church, synagogue, dojo or temple representing a holy place where participants meet. (...) Without a master, without a bible, often without any former direct experience of a god, the mover projects her clear self onto the witness, until she's ready to own it. As this ownership is refined, the individual moves toward wholeness...until at times, she becomes one with what underhill calls her 'Indwelling Deity.'<sup>137</sup>

Een mogelijke sociologisch getinte duiding van de aanwezige mystieke elementen, kan gevonden worden in de tijdsgeest. Een algemeen gevoel van ontsparing, van in niets meer te kunnen geloven, leeft onderhuids in onze maatschappij. Een emotie die tot een boom in the New Age industrie geleidt. "De onmiskenbare stijgende interesse voor parapsychologie, helderziendheid, handlezen, alternatieve geneeskunde heeft te maken met de trend naar het irrationele, waarbij mensen een dam willen opwerpen tegen hun angstgevoelens en tegen het ontbreken in hun ervaringswereld van referentiekaders en tastbare zekerheden."<sup>138</sup> De danstherapie kan gedeeltelijk aan deze vraag tegemoet komen: "At this time in the Western world, in response to our deepening need for authentic spiritual experience, perhaps all we can do is to return to our physical selves."<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> ADLER, Janet, 'Body and Soul', in: *American Journal of Dance Therapy*, 1992, p.92.

<sup>138</sup> LIEVENS, Stefan, o.c., p.133.

<sup>139</sup> ADLER, Janet, Body and Soul, in: *American Journal of Dance Therapy*, 1992, p.87.

### III.2.2.1.6 De verhouding tussen de verbale- en bewegingselementen in een danstherapeutische sessie

Looking at this scene, limitless emotions,  
But not one word. (Unno, p.7).<sup>140</sup>

In tegenstelling tot de traditionele therapievormen, worden er bij de danstherapie geen woorden van de cliënt verwacht. Iets onder woorden brengen betekent namelijk dat er gerationaliseerd wordt. De danstherapie wil in eerste instantie voelen. Als een persoon nood heeft aan praten, zal hier door de danstherapeut bemoedigend op ingegaan worden. Maar steeds met de bedoeling een nieuw bewegingsschema op te starten. De danser-cliënt moet de aanwezige emoties expressief aan de hand van bewegingen uiten en zal pas achteraf uitgenodigd worden om het ervaren te ventileren. Hier wordt uiteraard veel gebruik gemaakt van symbolen en metaforen. Er wordt niet onmiddellijk geïnterpreteerd. Door een symbolisch geladen beweging zal de emotie gekanaliseerd worden, om daarna op rationelere wijze een plaats toegewezen te krijgen in het geheel.

Whitehouse rarely (if ever) spoke while a client was involved in a movement improvisation, but if a client stopped and Whitehouse believed the individual needed help she might ask certain facilitating questions such as, “What happened”, “Where did you go?”, “what did you find out?” From the information she received, she would then make suggestions or ask questions to help the client deepen and/or focus his/her movement explorations (Zenoff, 1980, p.c.) One way she had of making suggestions was through observations of the individual’s movement, such as “I saw at a specific moment when your feelings changed and looked free”, “What did you think when you moved your arm upward?” In other words, Whitehouse commented on what she saw in a way that was not an interpretation of the meaning of the movement but rather a comment on the movement sequence as it was observed (Zenoff, 1980, p.c.) (...) She encouraged talking to integrate what happened into the individual’s consciousness; she was not impressed by catharsis alone.<sup>141</sup>

De emoties moeten dus wel tot het bewustzijn doordringen. Uiteraard is rationalisatie, het onder woorden brengen van gevoelens, noodzakelijk. Maar de beweging gaat daar aan vooraf: “As the body finds form for the expression of what is at first formless material, personal consciousness evolves.”<sup>142</sup> Veel voorkomend is dan ook de praktijk om de danstherapie te laten samenvallen met

<sup>140</sup> ADLER, Janet, Body and Soul, in: American Journal of Dance Therapy, 1992, p.80.

<sup>141</sup> LEVY, F. J, Dance movement therapy: A healing art, Reston, The American Alliance for Health, Physical education, Recreation and Dance, Philadelphia, 1988, p.71.

<sup>142</sup> ADLER, Janet, Body and Soul, in: American Journal of Dance Therapy, 1992.



een verbale psychotherapie. Waar er door de cliënt mondelinge associaties gemaakt worden, en het gezegde door de therapeut geduid en geanalyseerd wordt. Door de twee therapievormen naast elkaar te gebruiken, kan er een elkaar ondersteunende wisselwerking ontstaan tussen woord en beweging.

### **III.2.2.2 Individuele therapie of groepstherapie?**

Samen met Marian Chase heeft Mary Whitehouse een pioniersrol in de danstherapie opgenomen. De beide aanpakken zijn verschillend, maar maken allebei de basis van de verdere discipline uit. Eerst wordt Mary Whitehouse besproken omdat de therapievorm, die ze omschreef als ‘Movement – in – Depth’, meer op het individu is toegespitst. Chases therapie kan als groepstherapievorm opgevat worden. Haar theorie zal aan de hand van een artikel van Schmais over de helende processen in een groepstherapie verduidelijkt worden.

#### III.2.2.2.1 Movement-in-Depth.

Als een rode draad doorheen haar therapeutische aanpak loopt de Jungiaanse theorie. Centraal in de Movement-in-depth aanpak, staan de termen kinetisch bewustzijn, polariteit, actieve verbeelding en authentieke beweging.

Het kinetische bewustzijn is een subjectief intern gevoel dat elke persoon bezit. Het is de mogelijkheid die het individu heeft om zijn gevoelswereld te linken aan de fysieke gewaarwording van zijn lichaam. Een vermogen dat iedereen in meerdere of mindere mate bezit, en dat doorheen de danstherapie verfijnd en aangemoedigd wordt. Het is immers niet voldoende om enkel te bewegen. De cliënt moet zijn bewegingen kunnen linken aan zijn emoties. Een kinetisch bewustzijn is aldus de voorwaarde voor echte expressieve bewegingen: “Whitehouse believed that it was not enough to work with the body mechanically, facilitating release as if the body were an object on which things occurred with no subjective responses. Instead, Whitehouse stressed the body as the subject/organism which personally reacts and responds to everything that happens.”<sup>143</sup>

In de lijn van Jung, benadrukt Whitehouse het aspect van de polariteit. Binaire opposities die het functioneren van lichaam en geest beïnvloeden. “Applied physically, it is astonishing that no action

---

<sup>143</sup> LEVY, F.J., Dance movement therapy: A healing art, Reston, The American Alliance for Health, Physical education, Recreation and Dance, Philadelphia, 1988, p. 64.

can be accomplished without the operation of two sets of muscles – one contracting and one extending. This is the presence of polarity inherent in the pattern of movement.”<sup>144</sup> Een echo van een begrippenpaar dat we al eerder zagen opduiken; De basis van Grahams techniek wordt gevormd door de oppositie tussen ‘contractie en ontspanning’. Twee bewegingskwaliteiten die de moderne dans zijn expressieve karakter verlenen. Ook bij Doris Humphrey, Grahams tijdgenote, sluipt de polariteit haar danstaal binnen: haar choreografieën zijn gebaseerd op de oppositie falling/recovery. (zie foto 16, bijlagen p.XI) Deze choreografe zag de binaire oppositie fall/recovery als een metafoor voor het leven: “All life fluctuates between the resistance and the yielding to gravity...youth is down as little as possible; gravity holds him lightly to the earth. Old age gradually takes over and the spring vanishes from the step until the final yielding to the death”<sup>145</sup> Blijkbaar is dans dé kunstvorm waarin polariteiten het best opgevangen kunnen worden. De twee contrasterende en uiterste bewegingen kunnen verenigd worden in een doorlopende bewegingsfrase. De daarmee contrasterende emoties dus ook. “Because dance inherently engages opposites, (...) the modality of dance is perfect for the spontaneous release of opposing drives.”<sup>146</sup>

Het derde aspect van Whitehouses methodiek vloeit voort uit de combinatie van de vorige twee. Het begrip actieve imaginatie gaat terug op psychologische experimenten van Jung. Deze borduurde door op Freuds Traumdeutung en diens vrije-associatie techniek. Hij wilde die methodes een natuurwetenschappelijk tintje meegeven. “Jung streefde naar objectieve criteria om de psychische energie te meten. In dit verband verwerven zijn associatie-experimenten ruime bekendheid. Na elk prikkelwoord, wordt het geassocieerde antwoord genoteerd, de reactietijd, ademhaling, hartslag... herhalen van het prikkelwoord, verlengde reactietijd, aarzelen, bijkomende affectieve manifestaties en lichamelijke storingen wijzen op psychische spanning (= complex-indicatoren).”<sup>147</sup> Zoals patiënten in Jungiaanse therapie associaties maken bij een gegeven woord, borduren de dansers-cliënten bij Whitehouse voort op bewegingen. Wanneer ze interpellieren aan het interne gevoel, zal de ene beweging de andere oproepen, tot er een expressief bewegingspatroon ontstaat waarmee gewerkt kan worden.

When consciousness looks on, participating but not directing, cooperating but not choosing, the unconscious is allowed to speak whatever and however it likes. Its language appears in the form of painted or verbal images that may change rapidly,

<sup>144</sup> LEVY, F.J., *Dance movement therapy: A healing art*, Reston, The American Alliance for Health, Physical education, Recreation and Dance, Philadelphia, 1988, p. 64.

<sup>145</sup> SCHMAIS, C, ‘Healing processes in group dance therapy’, In: *American Journal of Dance Therapy*, 1985, Vol. 8, p.17-36.

<sup>146</sup> LEVY, F.J., o.c., p. 65.

<sup>147</sup> LIEVENS, Stefan, o.c., p.40.

biblical speech, poetry (even doggerel), sculpture and dance. There is no limit and no guarantee of consistency. Images, inner voices, move suddenly from one thing to another. The levels they come from are not always personal levels; a universal human connection with something much deeper than the personal ego is represented.<sup>148</sup>

Hiermee brengt Whitehouse een nieuw concept van Jungs denken aan. Het collectieve onbewuste, een universeel en menselijk gevoel dat veel dieper gaat dan het persoonlijke ego van het individu. Het is een begrip dat onder andere de breuk met Freuds denken vormt. Voor Jung was het onbewuste veel gestructureerder dan het grote onder water verborgen en onkenbare deel van de ijsberg waarvoor Freud het hield. De scheiding tussen het bewustzijn en het onbewuste is moeilijk te trekken. Jung maakte het echter bevattelijk door het als volgt te definiëren:

Jung definieert bewustzijn als een relatie van psychische feiten met 'een feit dat we ik noemen' en waarvan het karakter bepaald wordt door onze gedragshouding: extravert of intravert. (...) Het essentiële van het bewustzijn is, dat niets bewust kan zijn zonder een ik waarop het betrokken is. Als iets geen relatie met het ik heeft, dan is het niet bewust. Door het onbewuste kan het bewustzijn beter functioneren. Uit het onbewuste put de mens inspiratie voor compensatie en herstel van psychisch evenwicht. Het onbewuste kan geen positieve en compenserende rol uitoefenen, wanneer sociaal negatieve behoeften het overwicht zouden krijgen.<sup>149</sup>

Het compenserende onbewuste wordt door Jung ingedeeld in een persoonlijk en een collectief onbewuste. Het persoonlijke onbewuste omvat strikt individuele indrukken en inhouden. Het wordt opgesplitst in een voorbewuste en een onbewuste. De geheugeninhouden uit het voorbewuste zijn gemakkelijk op te roepen. De vergeten inhouden, verworven doorheen het leven, zijn opgeslagen in het onbewuste. Daarnaast plaatst Jung het collectieve onbewuste, "inhouden en mogelijkheden tot gedragingen die meer gemeenschappelijk zijn aan de individuen, in feite een collectieve basis en een supra-persoonlijke natuur, een residu van de evolutie van de mens."<sup>150</sup> Een soort van opslagplaats aan universeel menselijke gevoelens die naar boven komen via dromen, visioenen en symbolen. De archetypen, een soort van oersymbolen, die zich in dit collectief onbewuste bevinden, kwamen al eerder in deze verhandeling aan bod<sup>151</sup>. Graham, die zich baseerde op Jungs

---

<sup>148</sup> LEVY, F.J., o.c., p.65.

<sup>149</sup> LIEVENS, Stefan, o.c., p.37.

<sup>150</sup> LIEVENS, Stefan, o.c., p.38.

<sup>151</sup> zie hoofdstuk III.2.1.8.3., p.48.

psychologie, nam deze typos als uitgangspunt voor haar choreografieën. Net zoals deze symbolen, zullen ook haar dansstukken over de cultuurgrenzen heen begrepen kunnen worden:

Deze archetypen zijn in alle culturen aanwezig, in de vorm van collectieve voorstellingen. Deze oude, richtende beelden betekenen een psychische oriëntatie en zijn door de generaties heen overgeleverd. Jung constateert dat oerproblemen over gevoelsverhoudingen tot de vader-en moederfiguur, de man-vrouw-relatie, tot het kind, tot God en tot de duivel in alle culturen gemeenschappelijk goed zijn en zich manifesteren in mythen, religieuze visies, artistieke uitingen en symbolen.<sup>152</sup>

Wanneer we deze theorie omzetten naar de danstherapeutische praktijk, betekent dit dat de dansercliënt door de actieve-imaginatie techniek de (on)bewuste gevoelens omzet in een bewegingsstructuur, en zo het onbewuste bewust maakt. “Whitehouses basic goal was to release unconscious emotions which she believed became “buried in the body, in tissues, muscles and joints...” (Wallock, 1977, p.50) that is, to make the unconscious conscious.”<sup>153</sup> Om tot ware expressiviteit te komen, moet de impuls van binnenuit komen, maar het belang van het controlerende Zelf mag niet over het hoofd gezien worden, “the self or ego, as the observer who watches and participates but does not censor or control the individual’s physical expressions.”<sup>154</sup> Ook Whitehouses opvatting van de persoonlijkheidsstructuur wordt ontleend aan Jung:

Ook het persoonlijkheidsbeeld van Jung is complex. Het centrum van het bewuste is het Ik, terwijl het Alter-Ego, het onbewuste Ik, het centrum vormt van het onbewuste. Als voorstellingscomplex in het centrum van het bewustzijn zorgt het Ego voor continuïteit en identiteit. Het eigenlijke centrum van de persoonlijkheid is het Zelf, dat moeilijk uitwendig waarneembaar is. Dit Zelf ontstaat en groeit door de voortdurende interactie van onbewuste en bewuste inhouden. Aan de supra-structuur van geïntegreerde ego-inhouden geeft Jung de naam van Zelf. Het Zelf vormt het centrale veld van het bewustzijn, terwijl het ego de specifieke bewustzijnsinhouden representeert.<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> LIEVENS, Stefan, o.c., p.39.

<sup>153</sup> LEVY, F.J, o.c., p.65.

<sup>154</sup> LEVY, F.J, o.c., p.65.

<sup>155</sup> LIEVENS, Stefan, o.c., p.39.

De rol van het Zelf in het bewegingsproces wordt door Whitehouse als volgt omschreven: “In one sense, she is describing the process of building the powers of the observing ego through the mechanism of freeing associations by way of body movement. In another sense, she is describing a spiritual process of expressing universal forms which would not normally be part of one’s conscious movement repertoire.”<sup>156</sup> Ondanks de controlerende instantie van het Ego, sluipen er dus toch onbewuste elementen in de bewegingsstructuur van de cliënt. Deze zullen zowel elementen van het persoonlijke onbewuste als van het collectieve onbewuste bevatten. Doordat de bewegingen zich gestuurd weten door het onbewuste, worden ze op een verschillend niveau beleefd. Dit brengt ons naar Whitehouses laatste begrip, the authentic movement. Een bewegingsstructuur wordt pas therapeutisch waardevol wanneer ze dat niveau bereikt. Dit bewegingslevel is dan “...in and out of the Self at the moment it is done. Nothing is in it that is not inevitable, simple...undiluted by any pretense... It can be just one hand turning over, or it can be the whole body [in motion]. (Fay, 1977, p.69.)”<sup>157</sup> Tegenover de authentieke beweging staat de onzichtbare beweging, een houding die geen emotionele veranderingen zal teweeg brengen. “The word invisible referred to the invisibility not of the muscular action but rather of the underlying emotions or thoughts which the movement fails to express.”<sup>158</sup> Het verschil tussen een authentieke en onzichtbare beweging wordt door de polariteit uitgemaakt: de binaire oppositie expressie/camouflage maakt een beweging meer of minder therapeutisch waardevol.

In order to clarify the qualitative difference between these two levels of movement, Whitehouse (1979) used the term “I am moved” to describe the experience of authentic or visible movement, and the expression “I move” to describe controlled or invisible movement. She explained that “I move” is clear knowledge that I personally, am moving. I choose to move...” (1979, p.75); whereas “I am moved” is a moment when the individual relinquishes control and choice, allowing the “Self” precedence in moving the body freely. Whitehouse described this process as “surrender that cannot be explained, repeated exactly, sought for or tried out” (1979, p.57).<sup>159</sup>

De universele vormen die hier binnen een danstherapeutische context naar boven komen, maken naar mijn mening ook de overtuigingskracht van de bewegingen binnen de theaterdans uit. Wanneer we de sprong naar het podium maken, merken we dat er vaak dezelfde universele elementen gecommuniceerd worden. Door improvisatiesessies en dergelijke, waarin de danser zijn

---

<sup>156</sup> LEVY, F.J, o.c., p.65.

<sup>157</sup> LEVY, F.J, o.c., p.65.

<sup>158</sup> LEVY, F.J, o.c., p.66.

<sup>159</sup> LEVY, F.J, o.c., p.66.

eigen bewegingsvocabularium kan ontwikkelen, zullen elementen vanuit het collectieve onbewuste de choreografie binnensluipen. Elementaire vormen in de danstaal zullen door het publiek op een intuïtieve wijze begrepen en opgeslagen worden. De authentieke bewegingen die interpellieren aan het diepste Zelf, kunnen zich dan op hun beurt in het collectieve onbewuste van het publiek nestelen. Ze maken dat het publiek zich aangesproken en ontroerd voelt. Wat hen oprecht doet zeggen 'I am moved'. Iets wat niet zal voorvallen, wanneer er enkel een correct ingestudeerde maar emotieloze dansfrase, in het danstherapeutische jargon een onzichtbare beweging genoemd, op podium wordt gebracht.

#### III.2.2.2.2 Helende processen, ingebed in de groepsgerichte Chase-techniek.

Truth becomes reality only when the individual produces it in action,  
which includes producing it in his own consciousness..., we cannot even see a particular truth  
unless we have some commitment to it.<sup>160</sup>

Kierkegaard

Danstherapie voltrekt zich vaak in groepsverband, met als doel de sociale of emotionele problemen in samenwerking met anderen uit te werken. Het groepsgevoel is belangrijk voor het resocialisatieproces dat de dansers-cliënten moeten doormaken. Ze leren kijken naar anderen, en daardoor ook naar zichzelf. Zien dat iemand anders de moed heeft te veranderen veroorzaakt vaak een positief effect bij de andere dansers-cliënten.

Mensen leven, ervaren en gedragen zich niet in een sociaal vacuüm. Het individu maakt voortdurend deel uit van groepen: op straat van de groep van de voetgangers en in het ziekenhuis van de groep zieken. Ook in de beleving van zijn ziekte en de begeleiding van het genezingsproces is er wisselwerking tussen de zieke en zijn omgeving. (...) Een groep is een veelheid van personen, die binnen een gegeven verband meer in wisselwerking verkeren met elkaar dan anderen. De exclusieve interactie binnen een gegeven verband is een fundamenteel kenmerk van alle groepen in de sociaal-psychologische zin. Gedragsregels vloeien voort uit de regelmatige interacties van de groepsleden. Frequentie interacties roepen bij de

---

<sup>160</sup> SCHMAIS, Claire, 'Healing processes in Group Dance Therapy', in: American Journal of Dance Therapy, 1985, Vol.8, p. 17-36.

groepsleden bepaalde verwachtingspatronen op omtrent het gedrag van andere groepsleden.<sup>161</sup>

Uit het bovenstaande wordt duidelijk dat ook individuele processen zich voltrekken in de groepstherapie. Zowel de persoonlijkheid van het individu als het gedrag van de danser-cliënt in groepsverband zal een evolutie doormaken. Verschillende processen spelen zich dus simultaan af. Aan de hand van Claire Schmais artikel *Healing Processes in Group Dance Therapy* ga ik ter verduidelijking deze processen uit elkaar trekken en toepassen op de Chase techniek. De opbouw van een danstherapeutische sessie volgens de Chase techniek verloopt in drie fasen: de opwarming, het middendeel waarin een centrale emotie als thema wordt uitgewerkt, en een slot. Toch mag men niet uit het oog verliezen dat dit feitelijk een reductie van een zeer complex geheel betreft. Schmais geeft dit als volgt aan:

The following list, based on group therapy theory and clinical experience, is a preliminary categorization of the elements of group dance therapy. Healing processes: Synchrony, Expression, Rhythm, Vitalisation, Integration, Cohesion, Education, Symbolism. (...) None of the above processes can be fully understood in isolation since they are functionally dependent on each other. Nor are they all on the same level: Expression refers to individuals, whereas Cohesion refers to groups. Rhythm creates the climate for change, while Integration refers to a type of change.<sup>162</sup>

Toegespitst op Marian Chases opwarming, wordt opgemerkt dat zij de dansers-cliënten eerst hun gangen laat gaan, een muziek laat kiezen, de kamer laat ontdekken,... Ondertussen probeert zij de algemene teneur op te vangen, en zal ze door initiële contacten met ieder persoonlijk communiceren. Zo creëert ze langzaam een groepsgevoel. De belangrijkste manier waarop Chase met de dansers-cliënten contact maakt, is de eerder besproken Mirroring of emphatic reflection-techniek. Het volgende voorbeeld toont aan hoe deze techniek zich in de praktijk voltrekt. Daarnaast wijst het citaat ook op het feit dat de interventies van Chase gericht zijn op het ontstaan van een groepsgevoel. Na deze initiële contacten zal er immers overgegaan worden tot samen bewegen in een cirkel vorm. Chase zal pogen de dansers-cliënten zo betrokken mogelijk te maken.

---

<sup>161</sup> LIEVENS, Stefan, o.c., p.94.

<sup>162</sup> SCHMAIS, Claire, 'Healing processes in Group Dance Therapy', in: *American Journal of Dance Therapy*, 1985, Vol.8, p. 17-36.

One patient stands hunched forward, contracted through the abdomen, his whole posture that of a person in terror. The therapist feels the tension within her own abdomen, and using this as a centre of action, she develops a tension relaxation dance sequence. The original contraction she feels may be carried into an expansive movement or into some relaxed action neither of which can be construed as threatening. In either case, it must develop from or be closely related to the patient's own contracted movement. In his response to the therapist, the patient can carry his own contraction into a similar movement, and thus help himself to break away from his fixed emotional muscular pattern. When action with the therapist has been established, this patient may be able to move away from his spot in the room. Later he may be able to dance by himself, with another patient, or perhaps even during the same session, join the dance circle for short periods of time. (H. Chaiklin, 1975, p.73.)<sup>163</sup>

Stilaan zal ze focussen op specifieke thema's in een beweging, om zo meer expressie in de bewegingen van de groepsleden te krijgen. Al in de opwarming zien we enkele helende processen de kop op steken. Alles wordt langzaam opgebouwd, tot ze steeds pertinenter aanwezig blijken te zijn, en de danser-cliënt zal reflecteren over de eigen situatie.

Synchroniteit is het eerste proces dat zich in de opwarming zal manifesteren. Het verwijst naar het samen bewegen. Basis doel dat zich achter dit helende element bevindt wordt door Querido treffend omschreven: "Dans verbreedert" wordt vaak gezegd. Hier maken we dus gebruik van."<sup>164</sup> Meer specifiek kunnen we synchroniteit opdelen in spatiale- en krachtsynchroniteit.

They may be making different motions, moving different body parts, using different efforts or different areas of space. "Spatial synchrony" describes people moving in time with one another who are also making the same spatial design with the same body parts. "Effort synchrony" refers to people moving in time with one another using the same efforts, irrespective of body parts, for example, one person may be pressing with his foot while the other may be pressing with a hand on the same rhythm.<sup>165</sup>

Door zo samen te bewegen ontstaat er een vorm van solidariteit in de groep. De dansers-cliënten zullen zich stilaan identificeren met elkaar. Wanneer ze ook dezelfde kracht en bewegingskwaliteit met elkaar delen, is de weg vrijgemaakt om expressie in de bewegingen in te brengen.

---

<sup>163</sup> LEVY, F.J., Dance movement therapy: A healing art, Reston, The American Alliance for Health, Physical education, Recreation and Dance, Philadelphia, 1988, p.27.

<sup>164</sup> QUERIDO, Charlotte C., o.c., p.27.

<sup>165</sup> SCHMAIS, Claire, 'Healing processes in Group Dance Therapy', in: American Journal of Dance Therapy, 1985, Vol.8, p. 17-36.



”Dance therapy encourages a whole range of expressive behaviour with the belief that the pleasure of movement will stimulate a willingness to change the overall emotional state”<sup>166</sup> Door beweging kunnen de vaak complexe emoties symbolisch uitgedrukt worden. Dit komt tot stand omdat het uitvoeren van alledaagse bewegingen en eenvoudige gebaren dezelfde neuro-musculaire weg vraagt als het uitdrukken van emoties. Eenvoudige spel- en bewegingsconstructies kunnen zo dus een sterke emotionele lading verkrijgen: “A playful baseball pitch could transform into a dagger aimed at heart, and a kitchen task such as smoothing a table cloth could metamorphosize into covering a coffin.”<sup>167</sup> Voor Chase was symboliek één van de centrale elementen in haar theoretisch model. Zij poneerde dat problemen op een puur symbolisch niveau kunnen opgelost worden.

Through the power of movement, repressed and frightening emotions could be released in various forms, for example, patients taking the images of animals, flowers, and trees, as symbols of conflicts and dreams. Because the Dance therapist accepts and empathizes deeply with the unconscious and frequently symbolic communications of the patient, the patient experiences a sense of deep trust and acceptance of his/her own expressive process. This, then, supports and encourages continued movement explorations.<sup>168</sup>

De onderliggende emoties die Chace herkende in de symbolische betekenis van de bewegingen, sprak ze niet hardop uit, omdat een confrontatie met de verdrongen emoties te overweldigend zou zijn voor deze groep mensen. Wat ze wel deed, was een vorm vinden waarin de onderliggende emotie geuit kon worden. Ze zegt niet hardop dat ze ‘kwaadheid’ ziet in de woeste bewegingen van haar patiënten, maar stelt voor om al dansend het kappen van een boom uit te beelden. In de krachtige ritmische beweging kan zich de boosheid ontladen, zonder dat de patiënten praten en zonder dat zij zich ervan bewust zijn.<sup>169</sup>

Naast de symboliek is het feit dat expressie bijdraagt tot het concretiseren van de danser-cliënts gevoelens een belangrijk aspect van het helende proces. Het is een eerste stap naar het ontdekken in welke context de problemen zich voordoen. In een klimaat van aanvaarding kan een persoon zich bewust afvragen waarom hij/zij zich op een bepaald moment op die manier voelt.

De danstherapeut zal nu stilaan meer ritme in de bewegingen brengen. De ritmiek vergemakkelijkt

---

<sup>166</sup> SCHMAIS, Claire, ‘Healing processes in Group Dance Therapy’, in: *American Journal of Dance Therapy*, 1985, Vol.8, p. 17-36.

<sup>167</sup> SCHMAIS, Claire, ‘Healing processes in Group Dance Therapy’, in: *American Journal of Dance Therapy*, 1985, Vol.8, p. 17-36.

<sup>168</sup> LEVY, F.J., o.c., p.25.

<sup>169</sup> RUTGERS VAN DER LOEFF, J, ‘Dansen als therapie: Expressie’, in: *psychologie magazine*, juli/aug. 2000, p.53.

en ondersteunt de expressie. Door de bewegingen uit te rekken of net korter te maken, worden er accenten aangebracht in het midden, begin of slot van een beweging. Zo ontstaat er een ritmisch thema, en kunnen complexe emoties op een gecontroleerde manier geuit worden. “Rhythm not only organized the expression of thoughts and feelings into meaningful dance action, but also helped to modify extreme behaviours such as hyperactivity/hypoactivity, or a tendency toward the use of bizarre gestures and mannerisms. During the process of rhythmically exaggerating gestures and other nonverbal communications, Chase would elicit and even suggest symbolism and content.”<sup>170</sup>

Ritmiek kan fungeren als belangrijke katalysator tijdens een danstherapeutische sessie. Ritme is namelijk inherent aan onze menselijke natuur: “Humphrey describes four sources of rhythmic organisation (...): the rhythms of internal function, of breath, of propulsion and of emotion. We are also constrained and moved by external rhythms of daily living, of nature, of work and play. Dance therapy uses these rhythms in specific ways.”<sup>171</sup>

Ik zou hier graag de aandacht vestigen op het ademhalingsritme. Dit omdat de manier van ademen ook in de theaterdans zeer belangrijk is. Wanneer het in- en uitademen gecontroleerd gebeurt, krijgen we als toeschouwer het gevoel dat de dansbeweging blijft doorvloeien. Er komt als het ware lucht in de beweging. Ze lijkt licht en zonder moeite uitgevoerd. Deze manier van ademen moet door de danser aangeleerd worden. Een ademhalingspatroon verloopt immers in twee fasen, om een beweging dat gevoel van doorstroming te verlenen, moeten die twee fasen gespreid worden. Dat vergt training en voelt in het begin zeer onnatuurlijk aan. Bij het uitvoeren van een contractie bijvoorbeeld moet er uitgedemd worden. Tijdens de ontspanningsfase wordt er weer ingeademd. De dansers-cliënten moeten hun ademhaling ook opnieuw op hun bewegingspatroon afstellen. Vaak is het ademhalingsritme verstoord, en kan de danstherapeut aan eventuele veranderingen in dat patroon een kentering van de problemen en emoties van de patiënt voorspellen.

In patients, both these phases (in-en uitademen) are often disrupted or incomplete. The inspiration is frequently shallow or held, and the expiration is often foreshortened. Some catatonic patients seem not to be breathing at all, like humming birds in a state of suspended animation. Breathing like any other movement pattern,

---

<sup>170</sup> LEVY, F.J., Dance movement therapy: A healing art, Reston, The American Alliance for Health, Physical education, Recreation and Dance, Philadelphia, 1988, p.26.

<sup>171</sup> SCHMAIS, Claire, ‘Healing processes in Group Dance Therapy’, in: American Journal of Dance Therapy, 1985, Vol.8, p. 17-36.

reflects an individual's style and emotional state. Braatoy (1945) explains that: ...the problems of respiration focus the attention on a vital function which is always modified, restricted or blocked in states of attention, watching, and in suppressed and repressed emotion. For this reason, the patients' breathing is the best index in gauging the patient's emotional stage. (p.159.)<sup>172</sup>

Wanneer het ritme van de bewegingen opgevoerd wordt, zal ook het hele lichaam meer en meer worden aangesproken. De bewegingen worden groter en overtuigender, de vitaliteit zal toenemen. Vitaliteit, de kracht om te leven... een eigenschap die de danser-cliënt vaak ontbreekt.

The inability of patients to function can be linked to their misdirected use of energy. Whether the flow of vital force is encased by their defences or dissipated by their anxiety, the result is the same: powerlessness. They have hardly enough energy for survival, let alone for living. Some patients hold back impulses so long that they no longer feel their tension or sense their immobility. This blocked muscular force not only wastes energy, but also results in distorted bodies and in awkward, inefficient movements.<sup>173</sup>

Om terug iets van die vitaliteit te voelen, moet de defensie van de patiënt als het ware gebroken worden. Doordat de beweging centraal staat in deze therapievorm, kan het schild van musculaire spanning en angst afgebouwd worden. Het herhalen van een zelfde expressief ritmische frase kan dit bewerkstelligen. Deze opvatting wordt in Chases techniek Body action genoemd. De achterliggende theorie gaat terug op het idee van lichaamspantsering dat door Wilhelm Reich werd opgesteld. Deze Oostenrijkse analyticus, evenals Jung een leerling van Freud, stelde dat "het afweermecanisme van de verdringing in het lichaam vorm krijgt door spierspanning. Hij noemde dat lichaamspantsering. Deze pantsering ontstaat volgens Reich door een fysieke afweer tegen emotionele pijn: door spieren chronisch aan te spannen, worden gevoelens minder toegelaten en minder ervaren. (...) Tijdens het dansen laten de cliënten iets van hun lichaamspantsering los. Zo kunnen verdrongen emoties via een symbolische vorm, in beweging en visuele beelden, in het bewustzijn komen. Wanneer dit gepaard gaat met inzicht, komt er een proces op gang van verwerken van oud zeer en kan er een integratie tot stand komen tussen de nieuwe gevoelens, het denken en het gedrag van de cliënt."<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> SCHMAIS, Claire, 'Healing processes in Group Dance Therapy', in: *American Journal of Dance Therapy*, 1985, Vol.8, p. 17-36.

<sup>173</sup> SCHMAIS, Claire, 'Healing processes in Group Dance Therapy', in: *American Journal of Dance Therapy*, 1985, Vol.8, p. 17-36.

<sup>174</sup> RUTGERS-VAN DER LOEFF, J, 'Dansen als therapie: Expressie', in: *Psychologie magazine*, juli/aug. 2000, p.53.

Stilaan zijn we in het middendeel, de ‘Theme Development’, van Marian Chases techniek aanbeland. Dit betekent dat de emoties die door de bewegingen op een onbewust niveau gekanaliseerd werden, nu een plaats moeten krijgen in het bewustzijn van de cliënt. Integratie als helend proces wordt als volgt omschreven: “Achieving a sense of unity within the individual and a sense of community between internal and external reality. It is conceived here as a continuously changing dynamic state of balance rather than as a finite static condition.”<sup>175</sup> Er liggen vijf functies aan de basis van integratie door danstherapie. Integratie is gestoeld op een isomorfe relatie tussen mentale en neuro-musculaire activiteit. Als tweede principe geldt het feit dat het integreren zowel zeer traag als instantaan tot stand kan komen. Het integratieproces impliceert een engagement van de cliënt, en behoeft zowel een symbolische als emotionele ervaring van de gevoelens. Tot slot moet de integratie door anderen gevalideerd worden.

Ook het helende effect van de cohesie komt in dit middendeel tot stand. De term cohesie “means a sense of belonging to and an attraction for, a group. In dance therapy, this social bond exists as both the content and the form of the dance.”<sup>176</sup> Door samen te dansen, kunnen de cliënten al het gevoel krijgen tot een zelfde groep te behoren. Cohesie zal echter pas ontstaan wanneer de dansers-clieënten participeren in elkaars symbolische beleving. De patiënten weten zich geborgen en begrepen, krijgen inzicht in de persoonlijke problematiek van de anderen rondom. En verwerven zo een objectievere kijk op zichzelf.

Toch mag niet over het hoofd gezien worden dat cohesie bewerkstelligen bij een groep cliënten, elk met zijn/haar persoonlijke psychische problematiek, een moeilijk en langdurig proces is. Stap voor stap wordt het groepsgevoel opgebouwd. Beginnend met het al eerder besproken ritme, zullen andere initiële contacten ontstaan. Het feit dat alle bewegingen in een cirkelformatie worden uitgevoerd, bevordert het visuele en verbale contact, wat geldt als een eerste vorm van feedback. Later zal men overgaan tot fysiek contact. Ook dit proces zal traag op gang komen. De danstherapeut zal de dansers-clieënten aanmoedigen eerst het eigen lichaam te betasten, te masseren,...

In this way they become aware of themselves and experience “self-sentience”-The sense of simultaneously touching and being touched. Buytendijk (1950) considers

---

<sup>175</sup> SCHMAIS, Claire, Healing processes in Group Dance Therapy, in: *American Journal of Dance Therapy*, 1985, Vol.8, p. 17-36.

<sup>176</sup> SCHMAIS, Claire, ‘Healing processes in Group Dance Therapy’, in: *American Journal of Dance Therapy*, 1985, Vol.8, p. 17-36.

touch as the primary means of discovering our real existence and its own limitations. It reveals at the same time the physical self as touched, moved and something that is touched by our self movement. Touching is the most original mode of the experience of participation and feeling.<sup>177</sup>

De volgende stap is dan ook de andere aanraken. In eerste instantie betreft dit een eerder perifeer contact. Duidelijk ingebed in een bewegingsfrase, zal er contact gemaakt worden door bijvoorbeeld licht op elkaars schouder te tikken. Later kan dit dan hechter worden, door oogcontact en wanneer de moed gevat wordt om ook mee te gaan in het symbolische gevoel van de andere.

Het helende proces dat vervolgens aan bod komt in Chases structuur, is educatie. Hierover kan men bondig zijn, aangezien er gedurende het hele proces bewuste momenten aanwezig zijn waarin de beleefde emoties geïntegreerd werden. Centraal in het proces van educatie staat de feedback, zowel van de danstherapeut als van de andere dansers-cliënten uit.

“Some of the most important information that people can glean from the group experience is the knowledge of how they relate to others and the reactions they evoke.”<sup>178</sup> Het belang van eerlijke feedback blijkt uit het volgende voorbeeld.

Sometimes the group can provide experiences that the family could not. For example, Mrs. F. who feared abandonment would hold hands with the people on either side of her so tightly that she would court rejection. People regularly moved away from her. When one patient finally said, “It hurts. Can’t you find another way to remain close?” Mrs. F. gained some understanding of her behaviour. She stopped clutching and the group stopped running away from her.<sup>179</sup>

Als laatste helende proces behandelt Claire Schmais het symbolisme. Hét element dat de danstherapie zijn specifieke karakter verleent.

Symbolism is probably the least understood and most valuable process in dance therapy. Rooted in dreams and nurtured in fantasy, symbols in dance as in all art, abstract, abbreviate and structure what is seen, felt and imagined. The therapeutic

---

<sup>177</sup> SCHMAIS, Claire, ‘Healing processes in Group Dance Therapy’, in: *American Journal of Dance Therapy*, 1985, Vol.8, p. 17-36.

<sup>178</sup> SCHMAIS, Claire, ‘Healing processes in Group Dance Therapy’, in: *American Journal of Dance Therapy*, 1985, Vol.8, p. 17-36.

<sup>179</sup> SCHMAIS, Claire, ‘Healing processes in Group Dance Therapy’, in: *American Journal of Dance Therapy*, 1985, Vol.8, p. 17-36.

implications of the dance symbol are threefold, in its creation, in the illumination it affords and in the actual participation in the collective product.<sup>180</sup>

In de creatie van het symbolische gebaar bemerken we een isomorfe relatie tussen de uitvoer en de boodschap. Gebaren van blijdschap zullen uiteraard groter en meer naar boven gericht zijn dan bewegingen die droefheid uitdrukken. Door deze gelijkvormigheid tussen het innerlijke en uiterlijke van het symbolische gebaar, kan er door te bewegen een brug gevormd worden tussen de interne wereld van de patiënt en de wereld rondom hem. Door de chaotische en persoonlijke gevoelswereld adequaat uit te drukken, kunnen ze door de andere begrepen worden, en vice versa. Aan de hand van beweging kan er zo een vorm van communicatie ontstaan tussen mensen die normaal als ontoegankelijk worden beschouwd. Deze communicatie gebeurt op een abstract niveau, met een bepaalde en 'veilige' afstand. Het symbool fungeert dus als link tussen de patiënt en zijn omgeving, maar ook tussen de danser-cliënt en zijn eigen gevoelens.

Chase zag erop toe dat de dansers-cliënten met een bevredigd gevoel de sessie konden verlaten. Wanneer ze voelde dat de bewegingsexploratie van de Theme Development naar een einde liep, dan verenigde ze iedereen weer in de kring. "She would find a way to acknowledge all group members and conclude the session by utilising repetitive "communal" movements that would provide the group with a feeling of connection, support, solidarity and well being."<sup>181</sup> Daar de patiënten vaak de nood hebben hun gevoelens te ventileren, zal er als slot een nagesprek ingelast worden. Deze verbalisatie is ook belangrijk voor het integratieproces.

---

<sup>180</sup> SCHMAIS, Claire, 'Healing processes in Group Dance Therapy', in: American Journal of Dance Therapy, 1985, Vol.8, p. 17-36.

<sup>181</sup> LEVY, F.J., o.c., p.31.

### III.2.2.2.3 Welke plaats krijgt de danstherapie in het psychotherapeutische veld toegewezen?

Gebaseerd op de indeling van Lievens, blijkt dat de danstherapie het best in het luikje psychomotorische therapieën past. Deze therapie is er op gericht “bij de cliënt een intens bewustzijn van zijn lichaam, lichaamsbeweging en lichaamstaal (te doen ontstaan). Daarbij wordt hij aangemoedigd om agressie en angst in gebaren uit te drukken. Meer naar de psychologische raadgeving toe beoogt psychomotoriek via een verbetering van de bewegingen te komen tot een betere persoonlijkheidsontwikkeling en actualisatie van vaardigheden en bekwaamheden.”<sup>182</sup> Toch is er een groot verschil tussen de danstherapie, of algemener, de creatieve therapieën en de psychomotorische aanpak.. De grote nadruk die op dansante of dramatische expressie, muzikaliteit,... gelegd wordt, staat in contrast met de aanpak van de psychomotorische therapieën.

De laatste jaren wordt er daarom geijverd de danstherapie, naast de andere therapievormen muziektherapie en dramatherapie, als een zelfstandige discipline te erkennen. Daar de creatieve therapieën zeer specifiek zijn, spelen ze in op de noden van een uiteenlopend aantal mensen.

De theorieën van Whitehouse en Chase zijn wijd verspreid. Door The American Dance Therapy Association werd een danstherapeutisch leerprogramma opgesteld dat de verworvenheden van beide dames verenigd. Nu de therapievorm tot een echte discipline is uitgegroeid, is de kans reëel dat de danstherapie ook bij ons meer ingeburgerd zal raken. En dus niet meer in het luikje psychomotorische therapieën gedwongen wordt.

---

<sup>182</sup>LIEVENS, Stefan, o.c., p.123.

### **III.2.2.3 Het theoretische kader van de danstherapie samengevat.**

Samenvattend kan gezegd worden dat de danstherapie door te bewegen het onbewuste bewust maakt. Jarenlang opgekropte gevoelens krijgen een symbolische lading en kunnen zo op een abstract niveau geuit worden.

De basis voor een theoretisch kader werd gelegd door Marian Chase en Mary Whitehouse. In de methodologie staat de psychoanalyse centraal. Referenties naar Jungs actieve imaginatie en zijn persoonlijkheidsstructuur zijn regelmatig in Whitehouses Movement-in-depth terug te vinden. Chase legt zich toe op de groepsgerichte aanpak, toegespitst op het resocialisatieproces van de danser-cliënt. Zich baserend op Wilhelm Reichs theorie van de lichaamsspantsering, zal zij het sociale aspect dat in de danskunst aanwezig is, doelbewust gebruiken.

Enkele elementen moeten in acht genomen worden vooraleer een danstherapeutische sessie van start kan gaan. De therapie dient zich te voltrekken in een zogenaamde veilige omgeving. Het heeft belang dat de cliënt zich geborgen voelt. Dit aanvoelen moet doorgetrokken worden naar zijn relatie met de therapeut. In deze cliënt-centered therapie wordt er vertrokken vanuit het bewegingslevel van de cliënt. De nadruk ligt hoegenaamd niet op de technische beheersing van de dans. Er wordt bijgevolg het woord beweging gehanteerd. Met het woord dans wordt er in deze verhandeling uitsluitend aan een artistieke context gerefereerd. Vertrekkend vanuit de cliënt's beweging wordt er van hem op zijn beurt een volledige inzet verwacht.

Ondersteund door de muziek worden de emoties, bewust of onbewust, door de bewegingen gestuurd. Op expressieve wijze en interpellierend aan de innerlijke gevoelswereld van de cliënt wordt er zo naar een catharsis toegewerkt. Deze kan gepaard gaan met een zeker mystiek gevoel. Een ontlading is echter niet voldoende. De danser-cliënt dient inzicht te krijgen in zijn houding en eventuele veranderingen ervan. Die integratie geldt als één van de helende processen die terug te vinden zijn in de danstherapie.

Die processen zijn een onderdeel van alle groepstherapieën en werden aan de hand van Chases' systematiek besproken. Door synchroniteit, expressie en ritme wordt in het eerste deel van de groepstherapie een gevoel van solidariteit en ondersteuning opgeroepen. De grootste uitdaging van de danstherapeut is dan ook deze groep van 'ontoegankelijke' mensen samen te brengen, en weer te leren communiceren. Samen bewegen volstaat echter niet, cohesie zal pas ontstaan wanneer de



dansers-cliënten meegaan in elkaars expressie. Door de sessie langzaam op te bouwen, zal uiteindelijk het hele lichaam bewogen worden. Een sprankeltje vitaliteit, een door de danser-cliënt vergeten gevoel, kan ervaren worden. In het tweede deel van de groepstherapie zal één groot thema uitgewerkt worden. De gevoelens worden geïntegreerd in het gedrag. De nadruk ligt op een eerlijke feedback, zodat een vorm van educatie en begrip kan ontstaan. Tot slot werd het meest belangrijke proces in de danstherapie, symboliek, aangehaald. Het symbolische fungeert als link tussen de patiënt en zijn omgeving, en maakt dat hij zijn eigen emoties met een zekere afstand kan bekijken en ervaren. Als einde van het danstherapeutische proces zal Chase erop toekijken dat de dansers-cliënten een laatste motiverende beweging samen uitvoeren. Zo verlaten ze de sessie, na de mogelijkheid tot ventileren van de ervaren emoties, met een gevoel van opgeladen en gesterkt te zijn.

In een educatieve context wordt dans dus gezien als een vorm van communicatie. In het tweede deel van deze verhandeling wordt nu onderzocht hoe de communicatie zich in een artistieke context zal voltrekken. De verschillen tussen de danstherapeutische praktijk en de theaterdans zijn enorm. Maar sluit dit uit dat de magie tussen podium en publiek aan de hand van danstherapeutische verworvenheden verklaard worden?

## IV Danstherapeutische verworvenheden toegepast op de theaterdans.

Je danse parce que je suis triste<sup>183</sup>: een uitspraak van Pina Bausch die doet denken aan de danstherapeutische praktijk. Ook in de producties van het Vlaamse muziektheatergezelschap Het muziek Lod is een dergelijke teneur hoorbaar: “Hoe verwoord je het onuitspreekbare?”<sup>184</sup>, een psychologisch geïnspireerde vraagstelling die aangrijpend doorleefde voorstellingen oplevert.

Ondanks het grote verschil tussen de danspraktijk van deze theatermakers en die van de danstherapeuten, meen ik in hun theatraal werk een gevoeligheid en intuïtiviteit te onderscheiden die grenst aan een danstherapeutische sessie. Uiteraard is het werk van de danstherapeut en dat van de choreograaf niet tot elkaar te herleiden. Dat is ook geenszins het opzet van deze verhandeling. Wel poog ik het specifieke karakter dat het ‘Wuppertalse Tanzteater’ en ‘Het muziek Lod’ beogen, te linken aan de basisprincipes die in de danstherapeutische methodologie te onderscheiden zijn. De intense communicatie tussen podium en publiek, die ietwat geheimzinnige atmosfeer typisch aan een theaterzaal lijkt me het best te beschrijven aan de hand van een jargon dat bij de psychologie aanleunt.

In wat volgt wordt het oeuvre van Pina Bausch, en specifiek de voorstelling *Café Müller*<sup>185</sup>, geanalyseerd aan de hand van enkele thema's die behandeld werden in hoofdstuk II.2.2 Methodologie van de danstherapie. Vervolgens komen de voorstellingen *Diep in het bos*<sup>186</sup> en *Le chant d'amour du grand singe*<sup>187</sup> aan het bod. In deze producties vat Het muziek Lod op uiteenlopende wijze een onderzoek naar het collectief onbewuste aan. De menselijke psyche wordt door het typische productieproces, de bewegingstaal, en de interdisciplinariteit op podium blootgelegd.

---

<sup>183</sup> ASLAN, Odette, ‘Des chorégraphies aux pièces’, in: *Théâtre/Public*, 138 november-december 1997, p.74.

<sup>184</sup> STYNEN, Ellen, ‘Diep in het bos’, in: *persmap naar aanleiding van de voorstelling*, november 1999.

<sup>185</sup> BAUSCH, Pina, *Café Müller*, Wuppertalse Tanzteater, 20/05/1978.

<sup>186</sup> DE VOLDER, Eric, VAN DER HARST, Dick, *Diep in het bos*, Het muziek Lod, 20/11/1999.

<sup>187</sup> PONTIES, Karine, PAUWELS, Dominique, *Le chant d'amour du grand singe*, Het muziek Lod, 5/11/2003.

## **IV.1 Pina Bausch en het nieuwe expressionisme.**

Concreet wordt na de biografische vermelding, Pina Bausch' oeuvre door middel van de danstherapeutische basisprincipes besproken. De veilige omgeving van waaruit de danstherapie vertrekt, zien we gereflecteerd in het creatieproces van de choreografe. Het verschil tussen de danstherapie en een theatervoorstelling is enorm. Aan de hand van specifieke voorbeelden wordt dat gegeven toegelicht. De status van dans werd in de danstherapie genuanceerd. Ook in het Duitse danstheater zal de dansbeweging zich heroriënteren. De verhouding van muziek en woord tot de beweging, eigen aan het Tanztheater, zal moeten worden herschikt. Ook het breekpunt tussen de academische dans en de vrije dans dat in de danstherapie gedetecteerd werd, komt bij Pina Bausch aan bod. Zij het dat er bij de choreografe een nostalgie naar de klassieke ballettechniek voelbaar is. Het rituele, het gevoel van iets hoger te beleven wordt gecultiveerd in de neo-expressionistische dansstroming waartoe Bausch behoort. Ook in de danstherapie wordt vaak een mystiek gevoel ervaren.

Pina Bausch (geboren 1940) wordt beschouwd als de moeder van het neo-expressionisme. Deze stroming wordt als typisch Duits geklasseerd. Maar de invloed van Bausch is verstrekkend en mag niet worden onderschat. De choreografe kwam als leerlinge van Kurt Jooss<sup>188</sup> op de Folkwangschule in contact met het idealistisch expressionisme en de theorieën van Laban. Toch leerde zij ook de vrije dansstroming, die zich toen in Amerika ontwikkelde, kennen. “Na haar dansopleiding aan de Folkwang Hogeschool danste zij eerst bij de daarmee verbonden dansgroep en vervolgens in New York bij het Amerikaanse Ballet-Theater en het Ballet Van De Metropolitan Opera.”<sup>189</sup> Bausch' oeuvre vormt zo een synthese van de toenmalige dansstijlen: “Pina Bausch created a highly original synthesis between German tradition and American

---

<sup>188</sup> Zie hoofdstuk III.2.8.1.2. Kurt Joos geldt als Duitse vertegenwoordiger van de expressionistische stroming. Daar zijn voorstellingen een morele inslag hebben, worden ze tot het idealisme geklasseerd. Een voorbeeld is zijn dansstuk *De groene tafel* dat Pina Bausch later met het Wuppertalse Danztheater zal hernemen. Het stuk behandelt de oorlogsthematiek. Het contrast tussen de mannelijke strategen die veilig rondom de groene tafel het verloop van de oorlog uittekenen en de maatschappij die de gevolgen ervaart is enorm. De individuen die Jooss uittekent: de profiteur, de soldaat, zijn meisje, de moeder,... ervaren de oorlog elk op een andere manier. Het hoofdpersonage, de dood, zal zijn dansstijl aanpassen naargelang het personage dat hij meeneemt. De *Danse Macabre* die Kurt Jooss neerzet is zeer gevat en aangrijpend. Het betreft een trefzekere analyse van de toenmalige maatschappij. Tegenover de idealistische stukken, staan de psychologisch realistische stukken waarvan Martha Graham als vertegenwoordiger geldt. Pina Bausch' oeuvre gaat op beide pioniers van de expressionistische dans terug. (zie foto 17-18, bijlagen p.XII)

<sup>189</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.310.

modernism.”<sup>190</sup> “In 1975 kreeg ze de artistieke leiding van het Wuppertalse Dansteater, dat zij tot een van de toonaangevende groepen van de wereld maakte.”<sup>191</sup>

Met die groep exploreerde ze de mogelijkheden van het danstheater, “een totaaltheater op basis van bewegingkunst, waarbij dans, mime, voordracht, zang, muziek en beeldende kunst even belangrijke ingrediënten zijn.”<sup>192</sup> Pina Bausch’ totaalspektakels zijn door hun sterk fysieke benadering en de vaak beklemmende inhoud zeer indrukwekkend. Met Neo-expressionistisch wordt bedoeld dat Bausch net zoals haar Duitse voorgangers, emoties op een symbolische en dansante manier wil uitbeelden. Ze verschilt van haar leermeester Jooss omdat ze geen idealistisch morele stukken wil maken.

In tegendeel, Pina Bausch vertrekt vanuit het individu. De choreografe slaagt er dus in om een persoonlijke gevoelswereld, wat door het gebruik van improvisatiescènes vrij letterlijk genomen moet worden, op podium te brengen. Met de woorden van Luuk Utrecht klinkt dat als volgt: “In het algemeen kan Bausch worden gezien als de choreografische grootmeester van angst, verdriet, vertwijfeling en wanhoop. (...) Hierbij is haar psychologisch realisme dikwijls meedogenloos, zowel voor de spelers als voor het publiek.”<sup>193</sup> De al dan niet geslaagde man-vrouw verhouding, de diepste angsten en menselijke vertwijfelingen,... liggen aan de basis van Bausch’ oeuvre. In deze gevoelsproblematiek schuwt de choreografe haar eigen psyche niet. De producties van het Wuppertalse Dansteater krijgen steeds een grotere autobiografische inslag. *Café Müller*, het dansstuk dat veelvuldig aangehaald zal worden is een voorbeeld van deze autobiografische inslag. Pina Bausch is alom gerespecteerd, wat zich bijvoorbeeld uit in de zevende Europese Theaterprijs die de choreografe in 1999 toegekend kreeg. Een uitgebreide biografie werd toegevoegd aan de bijlagen.

---

<sup>190</sup> SERVOS, Norbert, Pina Bausch: ‘Dance and emancipation’, in: *The Routledge Dance Studies Reader*, CARTER, A., (red), London: Routledge, 1998, p.37.

<sup>191</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.310.

<sup>192</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.310.

<sup>193</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.314.

## **IV.2 De danstherapeutische basisprincipes omgevormd in het Bauschiaanse universum.**

### **IV.2.1 Improvisatie als choreografische bouwsteen.**

I chart the graph of my heart.  
Martha Graham<sup>194</sup>

Een veilige omgeving is het belangrijkste vertrekpunt voor de danstherapie. De danser-cliënt moet zich immers zeker genoeg voelen om zich expressief te kunnen uiten. In de vorige hoofdstukken werd duidelijk, dat deze omgeving uitgesloten is in de context van de theaterdans die Pina Bausch beoefent. Tijdens de opbouw van haar stukken is dat echter wel mogelijk. Een oeuvre met autobiografische inslag behoeft immers een dergelijke atmosfeer. De dansers moeten zich net als de danser-cliënt gerust en zelfzeker voelen om de improvisatieopdrachten die Bausch hen geeft waarachtig uit te voeren. De term improvisatie wordt in deze verhandeling opgevat als bewegingsonderzoek: “Nous n’employons pas le terme d’improvisation au sens propre – organiser l’impromptu, à la hâte – mais au sens fort d’exploration par le corps et par la pensée, de recherche prolongée pour constituer un matériau qui servira de terreau à la chorégraphie, de même qu’au théâtre, des pédagogues et des metteurs en scène contemporains en ont fait un outil d’apprentissage ou d’élaboration de spectacle lorsqu’ils rejettent tout texte préalable.”<sup>195</sup> Pina Bausch’ Tanztheater komt dus in samenwerking met de dansers tot stand. ”Zo geeft Bausch in de creatieve fase van het productieproces allerlei opdrachten aan de dansers. Het materiaal dat zo ontstaat, wordt dan door Bausch bewerkt doordat zij uitkiest en verwerpt, veranderingen aanbrengt en het geheel ordent.”<sup>196</sup> Dat een veilige omgeving ook hier belangrijk is, blijkt uit het soort richtlijnen die de dansers van Bausch krijgen:

Faisons quelque chose par rapport à nos complexes, dit Pina. Après tout, nous avons tous des complexes, alors mettons-les en scène. Chacun montre aux autres ce qu’il n’aime pas de son corps. Puis elle met une musique de cirque, très fort. Les danseurs traversent la scène, sont debout au milieu, cachant un double menton ou des hanches trop larges, le nez ou les seins, les grands essayent de se faire petits et vice versa. Le geste figé, ils quittent la scène puis reviennent au même endroit pour monter un autre complexe.<sup>197</sup>

<sup>194</sup> WILSON, Robert, *Sur les traces de Pina, Tracing Pina’s footsteps*, France: Dumas-titoulet Imprimeurs, p.212.

<sup>195</sup> ASLAN, Odette, ‘Le processus bauchien’, in: *Théâtre/Public*, 139, januari-februari 1998, p.25.

<sup>196</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.314.

De richtlijnen die de dansers krijgen doen denken aan het schema dat Querido haar danserscliënten opgeeft. Improviseren over complexen, een vrij persoonlijke aangelegenheid, is geen gemakkelijke opgave. De dansers kunnen zich hier dan ook enkel aan over geven wanneer ze elkaar en de choreografe volledig vertrouwen. Bausch geeft vervolgens bijkomende opdrachten. Ze stimuleert haar dansers dieper te gaan zodat er authentiek bewegingsmateriaal naar boven komt.

Les danseurs travaillent seuls, sans avoir peur de la disgrâce et, à l'époque sans exhibitionisme. Ce qui les motive, c'est la curiosité, l'enchantement de leur propre courage, Pina leur donne beaucoup de temps pour faire des expériences. Elle ne les interrompt jamais, laisse chacun terminer, jusqu'à ce qu' il ou elle s'arrête de son propre chef. À cette phase, l'activité dépend entièrement des danseurs, Pina se contente de regarder, de prendre des notes, revenant parfois après plusieurs jours sur un mouvement ou une expression.<sup>198</sup>

In feite, stuurt Pina Bausch haar dansers tot zelfonderzoek. De bewegingen die hieruit voort vloeien zijn aldus op het lijf van de dansers geschreven, en zijn niet ingegeven door een aangeleerde danstechniek. Ze zijn waarachtig en maken de overtuigingskracht van de voorstelling uit. Het betreft aldus een zichtbare beweging<sup>199</sup>, een term waarmee Marian Chase de authentieke dansbeweging van de danser-cliënt benoemde. “Le danseur, renonçant à toute technique apprise, devra découvrir son propre langage, marqué de son vécu. Ce que les mots ne peuvent dire, ce que le vocabulaire codé de la danse ne sait plus exprimer, chaque corps doit le réinviter à sa façon.”<sup>200</sup> De innerlijke drijfveer achter de beweging laat het publiek niet onberoerd. Edmund Gleede, Bausch' dramaturg, beschrijft de voorstelling *Blauwbaard*<sup>201</sup> dan ook als volgt: “un spectacle d'avant l'apparition du langage, intermédiaire entre chorégraphie et théâtre parlée. (...) Il s'agit ici (...) d'une pièce de théâtre fondée sur les sons originels, et qui nous met en face de notre animalité (...)Pleurer, crier, chuchoter, se râcler la gorge, tousser...”<sup>202</sup> (zie foto 19, bijlagen p.XIII) De voorstelling zal ook zo door het publiek worden aangevoeld. Bausch' oeuvre raakt het diepste binnenste van haar publiek. Haar choreografische aanpak is aldus psychoanalytisch te noemen. Pina Bausch bevestigt deze these door te wijzen op haar zoektocht naar het verborgen kinderlijke element in haar dansers.

---

<sup>197</sup> KLETT, Renate, ‘Les répétition du KONTAKTHOF’, in: *Sur les traces de Pina. Tracing Pina's Footsteps*, St-Etienne, France: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2002, p.256.

<sup>198</sup> KLETT, Renate, o.c., p.257

<sup>199</sup> zie hoofdstuk III.2.2.2.1., p. 73.

<sup>200</sup> ASLAN, Odette, o.c., p.25.

<sup>201</sup> Bausch, Blaubart. Beim anhören einer Tonbandaufnahme von Bella Bartoks “Herzogs Blaubarts Burg”, Wuppertalse Tanzteater, 08/01/1977.

<sup>202</sup> GLEEDE, Edmund, in: *Programme de l'Opéra de Wuppertal*, trad. Anne-Marie Bigorne.

La chorégraphe ne cesse de faire retour à l'enfance c'est- à dire à l'aube des sensations, des désirs, avant les interdits d'une éducation plus souvent génératrice de frustrations et de refoulement que d'épanouissement de la personne. Et si, par ses appels répétés à la mémoire, à l'autobiographie, elle contribue à libérer ce qui reste de la fraîcheur de l'enfance chez ses interprètes, elle colore ses spectacles de nos propres souvenirs par de sgeceuses, refrains, textes versifiés de tous temps et de tous pays qui fort resurgir un état d'innocence.<sup>203</sup>

De choreografe gaat nog een stap verder, ze voegt soms autobiografische scènes in. En daarbij spaart ze ook zichzelf niet. *Café Müller* is daar een voorbeeld van:

In dit stuk wordt door tientallen lege stoelen in een kille horeca-ruimte de afwezigheid van veel mensen benadrukt en daardoor bovendien de eenzaamheid van een handjevol gasten. *Café Müller* lijkt veel te maken te hebben met de eigen jeugdervaringen van Bausch, die opgroeide als de dochter van een café-en restauranthouder. Vermoedelijk hadden haar ouders niet veel tijd voor hun dochter: Bausch heeft zich – naar eigen zeggen – op de dans toegelegd omdat haar balletlerares de eerste was die persoonlijke aandacht aan haar gaf.<sup>204</sup>

De invoeging van autobiografische scènes doet Pina Bausch' aanpak sterk aanleunen bij de danstherapeutische praktijk. Een feit dat ik zelf kon ervaren op de informatiedag voor Danstherapie aan de Hogeschool te Tilburg. Luuk Utrechts beschrijving van een bepaalde scène uit Bausch' oeuvre deed me terug denken aan een oefening die ik deed tijdens een initiatieles danstherapie, toen in Tilburg gegeven. "De opdrachten die Bausch geeft, betreffen vaak jeugdervaringen van de dansers. Dit kan resulteren in één van de kenmerkende, autobiografische taferelen waarin alle dansers op een rij staan en dan, bijvoorbeeld, vertellen wat hun roep- of koosnaampje is, of welke voorwerpen zij als tedere herinneringen aan hun ouders of grootouders koesteren."<sup>205</sup>

Voor de desbetreffende oefening in Tilburg werd gevraagd een partner vinden en hem/haar te vertellen met welke koosnaam je vroeger werd aangesproken. Vervolgens stelden de beide personen zich op een bepaalde afstand van elkaar. Één van de partners sprak de andere toe met zijn koosnaam, waarop die reageerde door meer of minder afstand te nemen. Naargelang de toonhoogte, timbre en sterkte waarop de koosnaam werd uitgesproken, interpelleerde dat meer of minder aan de innerlijke gevoelens van de persoon. De reactie was navenant, de afstand tussen

<sup>203</sup> ASLAN, Odette, o.c., p.30.

<sup>204</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.316.

<sup>205</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.314.

beiden werd groter of kleiner naargelang de intensiteit van de uitgesproken (en soms uitgeroepen) koosnaam. Deze oefening helpt de dansers-cliënten vroegere gevoelens die misschien diep verborgen waren, weer op te roepen. Het betreft bijgevolg geen onschuldige oefening. Voor cliënten die een oud leed behoeven te verwerken, is dat een zware opgave. En ook ik moet toegeven dat de opgeroepen gevoelens stof tot nadenken gaven.

De mogelijke gevolgen van een dergelijke improvisatiesessie impliceren dat de dansers van de Wuppertaalse Danscompagnie een behoorlijk arsenaal aan emoties te verwerken krijgen. “For the first time, the dancers appear not as technical personnel performing the roles; they appear unprotected with their entire personalities.”<sup>206</sup> Het behoeft een sterk karakter en een grote professionaliteit om die emoties te kanaliseren en in een choreografie te verwerken. Ondanks de buffers die Pina Bausch voor haar dansers inlast (de vele repetities bijvoorbeeld) is het voor een danser minder gemakkelijk dan voor een acteur om de eigen emoties op podium onder controle te houden. Waar de acteur zich achter een personage kan verschuilen, ligt dat moeilijk voor de danser. Zijn persoonlijke bewegingsmateriaal werd immers gehanteerd als opbouw voor het personage. “Le danseur-sujet ne travaille que sur lui-même et, malgré la série de filtres apportés par la chorégraphe, il arrive que la mémoire se réanime en même temps que le corps. Ayant toujours l’air d’improviser sur scène, certains interprètes endurent au cours du spectacle le réveil permanent de leurs joies et le plus souvent de leurs blessures sans pouvoir s’abriter derrière un rôle.”<sup>207</sup>

Naast de emotionele afstand die de dansers pogen te nemen, staan ook de vele repetities in contrast met een danstherapeutische aanpak. Het spontane van de beweging, het waardevolle element in een therapie, moet veelvuldig herhaald en vastgelegd worden wanneer het op podium wordt gebracht. “Une répétition a été filmée lors d’une de reprises du rôle à Wuppertal. Le travail du solo met en évidence l’exigence absolue de la chorégraphe et l’extrême précision du moindre geste.”<sup>208</sup> De prestatiegerichte aanpak van Bausch is fundamenteel verschillend van de ondersteunende rol van een danstherapeut.

De schema’s en de spelopdrachten die Pina Bausch haar dansers laat uitvoeren, staan aldus dicht bij de danstherapeutische technieken. Al kan er niet genoeg benadrukt worden dat de artistieke

---

<sup>206</sup> SERVOS, Norbert, o.c., p.42.

<sup>207</sup> ASLAN, Odette, o.c., p.28.

<sup>208</sup> ASLAN, Odette, o.c., p.22.



context waarin de Wuppertaalse danscompagnie zich bevindt een fundamenteel verschilpunt vormt.

#### **IV.2.1.1 Improvisatie leidt tot nieuwe benadering dans.**

Pina Bausch' aanpak, steeds meer autobiografisch, maakt dat haar stukken een minder duidelijke verhaallijn krijgen dan in haar beginjaren. Waar ze vroeger vertrok van een opera libretto, zal ze haar hedendaagse werken baseren op improvisaties en associaties van haar dansers bij een gegeven onderwerp. Dit impliceert dat "een logisch te volgen verhaallijn ontbreekt. De verschillende episodes in haar stukken zijn alleen op een associatieve manier samenhangend en vaak is de inhoud verstandelijk zelfs uiterst moeilijk toegankelijk. Kenmerkend voor Bausch' stukken is dan ook dat de toeschouwer dikwijls emotioneel wordt meegesleept door een tafereel zonder te kunnen vertellen waar het over gaat."<sup>209</sup> Het niet vasthouden aan een verhaallijn werd als volgt ontvangen in de pers: "Pina Bausch, Gerhard Bohner ou Hans Kresnik font exploser l'esthetique de la danse au profit du contenu."<sup>210</sup> of nog, "Pina Bausch bouscule les formes théâtrales à la manière d'un ouragan."<sup>211</sup> Deze citaten uit persrecensies van het jaar 1979 maken duidelijk dat Pina Bausch' theatraal expressieve exploraties niet onopgemerkt voorbij gaan. De vraag naar het statuut en het concept Tanztheater wordt duidelijk gesteld. Deze discussie kan parallel naast de heroriëntering van dans in therapeutische context geplaatst worden. De pioniers in de danstherapie voelden aan dat de bewegingen van de danser-cliënt dieper gingen dan de dans normaliter doet. De benaming dans behoefde een nuancering en werd zo herleid tot beweging.<sup>212</sup> De vraag of Pina Bausch' Tanztheater nog dans genoemd kan worden, ligt in dezelfde lijn.

Het loslaten van de tekst als leidend principe heeft grote gevolgen: het publiek is aangewezen op zichzelf, er komt aandacht voor de expressieve kleur van de beweging en men legt nadruk op het tactiele aspect.

#### **IV.2.1.2 De Theatertanz vraagt een sensitief aangesproken publiek.**

---

<sup>209</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.316.

<sup>210</sup> SCHLICHER, S, geciteerd in: *Théâtre/Publicque*, 139, januari-februari, 1998, p.29.

<sup>211</sup> GEITL, K, geciteerd in: *Théâtre/Publicque*, 139, januari-februari, 1998, p.29.

<sup>212</sup> zie hoofdstuk III.2.1.2., p.28.

De toeschouwers worden door Bausch' Tanzteater op sensitieve wijze in plaats van op narratief rationale wijze aangesproken. De betekenis inherent aan de beweging moet worden begrepen en geanalyseerd.

Because the viewer is affected by the authenticity of these emotions, which confuse both sense and the senses but are simultaneously enjoyable, he must also make a decision, must define his own position. He is no longer the consumer of inconsequential pleasures, nor is he witness to an interpretation of reality. He is included in a total experience that allows the experience of reality in a state of sensual excitement the dissemination of knowledge is secondary to the experience.<sup>213</sup>

Dat staat in contrast met de traditionele interpretatiewijze van het verhalende ballet. Daarbovenop verschilt Bausch' benaderingswijze ook van de formele postmoderne dans die gelijktijdig zijn opkomst kende. De grote theatraliteit en het gebruik van woord en muziek maakt de discussie nog complexer.

Door het samenvoegen van al die theatrale elementen, wat juist Pina Bausch' grote invloed in het theatrale landschap uitmaakt, wordt haar oeuvre als danstheater omschreven. Een totaalconcept: "le théâtre-danse, un théâtre complet, absolu, capable de traverser les barrières linguistiques et professionnelles, et pour lequel elle recevra, à juste titre, le Prix Europe pour le Théâtre à Taorima."<sup>214</sup> In het huidige theaterlandschap lijkt de mix van theater, dans en muziek vrij evident. Het is dan ook terecht dat de pionier van zulk een theaterpraktijk heden ten dage gehuldigd wordt voor de gepresterde doorbraak.

Pina Bausch voegt ook dramatische elementen aan haar werk toe. In feite dwongen de omstandigheden haar ertoe. Sommige improvisaties leiden op natuurlijke wijze tot het gebruiken van de stem. De nood om te roepen, te zingen,... kan zeer sterk zijn en sluipt zo ongemerkt de voorstelling binnen. "Tout comme la gestuelle du corps, la phonation a des bases pulsionnelles. Ainsi dans la colère, les mouvements saccadés de la langue accompagnent une tension musculaire linguale, labiale, pharyngée. L'intonation est <<une projection spatiale de la musique laryngée>> et la voix accomplit <<une performance dramatique réduite aux dimensions de l'espace buccal.>>"<sup>215</sup>

---

<sup>213</sup> SERVOS, Norbert, o.c., p.39.

<sup>214</sup> CAPITTA, gianfranco, Pina dans la ville, in: Les traces de Pina, tracing Pina's footsteps, St-Etienne, France: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2002, p.237.

<sup>215</sup> ASLAN, Odette, o.c., p.33.

Ook in een danstherapeutische sessie zijn de andere media nooit volledig afwezig. In deze context moet de potentiële interdisciplinariteit van de therapievorm binnen de creatieve therapieën, vermeld worden. Waar de danser-cliënt in eerste instantie danst, is er mogelijkheid tot praten wanneer dat nodig is. Ook de muziek, ondersteunend of meditatief, speelt zijn rol in de therapie. Deze openheid moet ook aan de zijde van de therapeut bestaan: de therapie staat immers in functie van de cliënt. Zo kan het zijn dat een muziektherapeut dans gebruikt om toegang te vinden tot een cliënt.<sup>216</sup>

#### **IV.2.1.3 De authentieke beweging spreekt voor zich.**

Het Tanztheater van Pina Bausch dwingt het publiek oog te hebben voor de betekenisvolle bewegingen van de dansers. Het betreft het resultaat van de improvisatiesessies, maar ook kleine en alledaagse bewegingen. Een gevoel van herkenning maakt dat het publiek zich meer aangetrokken voelt: “Door het gebruik van ‘gewone’ of natuurlijke bewegingen vergroot Bausch de herkenbaarheid van haar gevoels- en stemmingsbeelden. Wat de herkenbaarheid betreft, weet Bausch haar publiek ook vaak te betrekken bij het persoonlijk wel en wee van haar dansers. Dit komt onder meer omdat haar dansers zijn aangekleed als ‘gewone’ mensen, bij voorkeur de vrouwen in avondjurken en de mannen in pakken.”<sup>217</sup>

De voorstelling *Café Müller* kan fungeren als voorbeeld van de authentieke dansbeweging. De danstaal straalt een zekere breekbaarheid uit. Het broze van de danseres is reeds te zien in haar specifieke manier van lopen: aarzelend, traag en met de armen voor zich uit gestrekt steekt ze het podium over. (zie foto's 20, bijlage p.XIII) De gesloten ogen versterken het breekbare van de figuur. De vrouw, in dit geval Pina Bausch zelf, herhaalt haar bewegingsfrase steeds opnieuw. Die typische manier van lopen vormt een leidraad doorheen het stuk.

Son vocabulaire se repose sur des développés de bras, des équilibres menacés, des chutes en souplesse. (...) De dos, elle longe la paroi latérale à petits pas vacillants, jusqu'à heurter le mur du fond, elle bifurque à angle droit et avance, élevant les à peine les bras. Mais en supination, elle tâte l'air, s'oriente à l'aveuglette, errant dans

---

<sup>216</sup> In een interview met muziektherapeute Kirsten Van Rompaey op 07/07/2005, in de woongemeenschap 'Het GielsBos' kwam het onderwerp van interdisciplinariteit aan bod. Uiteraard is het medium van de therapeute muziek, maar soms is dans de juiste manier om ingang tot de persoon te krijgen. Het doel van de therapeut is zijn cliënt helpen. Wanneer dat kan gebeuren aan de hand van dans, dan gebruikt de muziektherapeute dit medium om tot de desbetreffende cliënt door te dringen. Ze verzekerde me dat wanneer een danstherapeut aanwezig zou zijn in het centrum, ze de cliënt naar hem/haar zou doorverwijzen. Helaas is dit geen erkend beroep in België en zijn danstherapeuten schaars tewerk gesteld.

<sup>217</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., p.314.

cette pièce qu'elle revient hanter et dont elle souligne les contours en les frôlant de son corps. Ses yeux clos s'ouvrent au souvenir. Cette marche est un de ses leitmotifs dans le spectacle.<sup>218</sup>

Ze loopt tegen een wand aan, valt en begint opnieuw. Loopt deze vrouw letterlijk met haar hoofd tegen de muur? Ze lijkt opgesloten in zichzelf, in haar eigen gedachtewereld, gehypnotiseerd als een slaapwandelaarster. Haar onderjurk, de blote voeten en de plaatsing in het desolate decor<sup>219</sup> geven het geheel een onaangename atmosfeer. In combinatie met de andere personages wordt het gevoel van eenzaamheid tot het uiterste gedreven.

Vooran op podium voert een jonge vrouw dezelfde bewegingsfrase uit. Ook zij herhaalt met gesloten ogen de vallende bewegingen. Haar bewegingstaal schijnt iets meer verzet uit te stralen, maar het geheel blijft een breekbare en zelfs schichtige indruk geven. “La dépense d'énergie est plus grande. La danseuse se bat contre des obstacles, des contraintes; elle erre les yeux clos au milieu de chaises hostiles. Solitude et détresse, recherche de l'Autre. Désir d'accéder à l'état de personne, de retrouver la vie. A plusieurs reprises, elle se dépouille de sa combinaison et s'affale, inerte, sur la table.”<sup>220</sup> Hoe staat deze jonge danseres ten opzichte van Pina Bausch? Met slechts enkele seconden verschil, voert ze dezelfde bewegingen uit als Bausch. Vormen ze een ontubbeling van hetzelfde personage? Is de wil tot verzet nog aanwezig in de hevigere bewegingstaal van de jongste danseres. Heeft de achterste vrouw haar lot aanvaard? “J'incarne une aveugle qui a les yeux ouverts?”<sup>221</sup>, zegt Bausch naar aanleiding van Café Müller. De tegenstrijdige elementen van de bewegingstaal strekken zich dus ook uit op het niveau van de inhoud.

Het derde personage, een jonge man met bril, loopt voor de jonge vrouw uit en behoedt haar voor de stoelen. (zie foto's 21-22, bijlagen p.XIV) Wanneer zij een stoel dreigt te raken, gooit hij ze weg. “Avec des précautions d'un infirmier et le dévouement d'un bon chien d'aveugle, il se tourne, se courbe, fait par mégarde tomber un guéridon, le redresse; il accompagne les mouvements, les déplacements, il redouble de vitesse, il essaie d'anticiper le trajet de la danseuse, tombe lui-même à la renverse dans l'amoncellement de chaises qu'il ne contrôle plus, se récupère, nettoie le passage sans faire de bruit. (...) La sécurité de la danseuse dépend de lui.”<sup>222</sup> In eerste instantie schijnt hij dus een behulpzaam personage te zijn. Naar mijn mening helpt hij de vrouwen echter niet écht. De

<sup>218</sup> ASLAN, Odette, o.c., p.37.

<sup>219</sup> Zie de beschrijving van het decor, hoofdstuk IV.3.1., p.110.

<sup>220</sup> ASLAN, Odette, o.c., p.38.

<sup>221</sup> BAUSCH, Pina, geciteerd uit een interview met Frétard Dominique, in : Archives du Théâtre de la Ville.

<sup>222</sup> ASLAN, Odette, o.c., p.38.

broze bewegingen dragen immers ook een vraag naar geborgenheid in zich. Het uitstrekken van de armen en de foetus houding op de grond, kunnen opgevat worden als een vraag naar hulp. (zie foto 23, bijlagen p.XV) Door enkel de obstakels weg te halen, verandert de mannelijke danser niets fundamenteels aan de uitzichtloze situatie.

Een vierde personage betreft een roodharige vrouw die door een draaideur het podium opkomt. Ze interfereert niet met de andere personages en gaat weer af. Wanneer we in acht nemen dat *Café Müller* een autobiografisch stuk is, kan aangenomen worden dat deze vrouw Pina Bausch's moeder symboliseert. Steeds in de weer, werkend in haar café-restaurant, zonder de noden van haar dochter op te merken. Het is mogelijk dat deze scène het 'naast elkaar leven' van het gezin Bausch, en met uitbereiding van onze huidige maatschappij, symboliseert.

#### **IV.2.1.4 Intensiteit ten gevolge van tactiele elementen.**

Een bijkomend gevolg van het loslaten van de tekst als uniërend principe, vormt de tactiliteit van de dansbeweging. De zintuigen van zowel dansers als toeschouwers worden aangesproken. Daar de sensaties de informatie overdragen, impliceert dit een communicatie op een niet-traditioneel niveau: de toeschouwer wordt op lichamelijk sensitieve wijze in plaats van op een rationele manier aangesproken. Wanneer Pina Bausch tegen de muur loopt, beleeft en voelt het publiek haar pijn als het ware mee. De vele herhalingen en de getormenteerde mimiek maken die overdracht zeer intens.

”Niveau tactile. P.Bausch se frotte les bras, retrouve avec son dos la sensation du mur, elle tâte le sol avec son pied nu ou sa main. Aveuglée, elle ressent l'espace avec tout son corps.”<sup>223</sup> Ook de kleine bewegingen dragen tactiliteit in zich: een korte streling over de arm, de zoekende en aarzelende stappen, de blote voeten op de vloer, ... De danseressen raken zichzelf aan. De vergeefse zoektocht naar bevestiging en steun brengt hen steeds op zichzelf terug. Op het eigen lichaam dat verloren lijkt in die ruimte. Het gevoel van eenzaamheid komt dus op het niveau van de lichamelijke materialiteit terug en wordt op een belichaamde manier gecommuniceerd.

De tactiele communicatie wordt ondersteund door de scenografie:

P. Bausch cherche moins à faire visualiser un lieu au spectateur qu'à éveiller des sensations corporelles chez les danseurs. Souvent pieds nus, ceux-ci éprouvent d'une manière tactile, sensuelle et différente l'herbe véritable et douce qui étouffe les sons

<sup>223</sup> ASLAN, Odette, o.c., p.37.

ou les feuilles mortes piquantes qui crissent, les brachages blessants, les pierres hostiles, le mâchefer ou le sable, la tourbe qui colle à la peau... Autant de supports auxquelles réagit la voûte plantaire. Un rapport physique immédiat se crée entre les corps des danseurs et la matérialité de la scène.<sup>224</sup>

De nood aan lichamelijkheid, de vraag naar troost en geborgenheid,... Het zijn gevoelens die iedereen ervaart. Vele toeschouwers hebben het echter moeilijk om deze sensaties te uiten ten gevolge van een té rationalistische instelling. De directe communicatie van deze lichamelijkheid door de bewuste toevoeging van tactiele elementen maakt dat het publiek de interactie anders ervaart, alsof de interactie langer en heviger blijft nazinderen. De lichamelijkheid, hét kenmerk van de danstherapie, maakt ook hier het verschil.

#### **IV.2.1.5 Is het Bauschiaanse universum anti-psychologisch?**

Een op het eerste zicht paradoxaal gevolg van Bausch' improvisatorische benadering van de dans is de anti-psychologische inslag ervan. De psychologische benadering van de dans (en bij uitbereiding van het theater) is immers gestoeld op een tekstueel narratieve basis. Het karakter van een personage en zijn evolutie in de loop van een theater- of dansstuk is afhankelijk van de vaak op een telos gerichte verhaallijn. De evolutie van *Giselle*<sup>225</sup> in het gelijknamige verhalende ballet, van een boerendochter met een gebroken hart tot een zweverige Wili die haar geliefde tracht te redden, is daar een voorbeeld van. Bausch' gedante personages daarentegen zijn ambigu. Zij volgen geen verhaallijn, maar geven integendeel enkele impressies van een karakter aan.

How and why the people on the stage behave as they do is not determined by any psychological driving force. The freely associated images and actions form chains of analogies, spin a complex web of impressions that are connected, as it were, 'beneath the surface'. If a logic exists, it is not a logic of the consciousness, but of the body, one that adheres not to the the laws of causality but rather to the principle of analogy. The logic of emotion and affects does not depend on reason.<sup>226</sup>

Er bestaat niet zoiets als een uitgesproken slecht of goed karakter, elk mens heeft verschillende karakteristieken en de samenstelling ervan maakt hem/haar uniek. Het is ook dat wat Pina Bausch wil laten zien:

<sup>224</sup> ASLAN, Odette, o.c., p.49.

<sup>225</sup> Gautier, Ballet van de Opera van Parijs, 1841.

<sup>226</sup> SERVOS, Norbert, o.c., p.41.

Pina ne se fait pas d'illusion: elle n'essaie pas de faire des portraits <<objectifs>>, ni d'offrir des photographies d'images parfaites qui plairaient à tout le monde. Elle recherche cette réalité complexe, multidimensionnelle qui est aussi délicate que ce geste ou ce chant à travers lequel sera décrit ce qui caractérise chaque union, chaque rapport, chaque émotion observée. Son oeuvre est si totalement antipsychologique qu'elle en devient une exposition anthropologique sans limites. Son oeuvre met toujours à nu une humanité sans merci, mis à part le fait qu'elle ait toujours un plaisir à regarder, son ironie et sa douceur amère.<sup>227</sup>

Door deze anti-psychologische houding zet Pina Bausch de Wuppertaalse Danscompagnie dus op een andere koers: "Contairement à Jooss composant des ballets narratifs, P.Bausch ne conte pas une histoire et ne s'intéresse pas au psychologie. Elle appartient à une autre période de Xxième siècle où l'on pratique la rupture, le discontinu, le fragmentaire."<sup>228</sup> Door het tekstuele bewust te ondermijnen, is Bausch' oeuvre anti-psychologisch te noemen. Haar aanpak echter is psychoanalytisch, wat maakt die aan de psychologie verwante elementen de voorstelling binnendringen. De receptie van het Tanztheater ondervindt daarvan een invloed.

Samenvattend kan gezegd worden dat Pina Bausch' keuze voor improvisatie tijdens de repetities, niet zonder gevolg blijft. De authentieke bewegingen maken het indrukwekkende resultaat doorleefd. Door de sensitieve communicatiewijze van de 'zichtbare beweging' wordt het meestal passieve publiek wakker geschud: daar alle theatrale registers van het Tanztheater worden opengetrokken, moet de toeschouwer de boodschap zelf uit het geheel destilleren. Het loslaten van de tekst en de tactiele benaderingswijze die daaruit volgt, maken dat Bausch' oeuvre een grote invloed heeft uitgeoefend op de danswereld. Door het medium dans op een psychoanalytische manier te benaderen, positioneert Bausch zich in het filosofische paradigma zoals dat door Deleuze en Irigaray wordt aangehangen.<sup>229</sup> Het paradigma dat de veelheid en de lichamelijkheid omarmt, waarin ook de danstherapie zijn plaatsje heeft verdiend.

#### **IV.2.2 Communicatie op een onbewust niveau.**

Ondanks de gelijklopende aanpak tussen Bausch en de danstherapeuten zijn er grote verschillen. Er werden reeds enkele breekpunten zoals de emotionele controle en de vele repetities besproken. Deze elementen staan echter in functie van de artistieke van Pina Bausch' oeuvre, het fundamentele verschil.

<sup>227</sup> CAPITA, Gianfranco, o.c., p.236.

<sup>228</sup> ASLAN, Odette, o.c., p.29.

<sup>229</sup> zie hoofdstuk III.2.1.7., p.36.

Bausch' doel is communicatie: zij wil een boodschap uitdragen: "J'ai plein de choses magnifiques à partager. Mais comment? La seule façon que je connaisse de partager cela, c'est à travers mes pièces, parce que je ne saurais pas l'exprimer avec des mots. (...) Le théâtre, la danse et la musique sont pour moi la meilleure façon de rendre une partie de ce que j'ai reçu."<sup>230</sup> Dat impliceert dat ook de improvisatiescènes op een eventuele receptie gericht zijn. De authentieke beweging is erop gericht een overweldigend gevoel bij het publiek op te roepen. In het boek *Sur les traces de Pina. Tracing Pina's footsteps* zijn enkele belevenissen onder woorden gebracht. Een constante blijkt het ongrijpbare karakter van de overgebrachte emotie, het zelfonderzoek en de universaliteit van haar oeuvre. Servos, geboekstaafd als een echte Bauschkenner, omschrijft de Bauschiaanse communicatie als volgt:

Non seulement le spectateur de ces pièces les comprend, mais il les vit, il souffre et se fait peur. Il est transporté vers une expérience qui le remue et l'émeut de l'intérieur. Le Tanztheater de Pina Bausch va au fond des émotions et leur permet d'aller de l'avant. Il nous tire vers les extrêmes, suspendus entre un besoin créatif, une peur panique et l'envie d'être soi pour une fois, à l'unisson avec soi-même et avec le monde. C'est comme un choc que pose ceux qui voyagent à travers l'oeuvre de Pina Bausch au bord d'un gouffre.<sup>231</sup>

Akira Asada legt de nadruk op het vluchtige van de emotie. Op bijna instinctieve wijze voelt het publiek aan wat Pina Bausch wil zeggen. Het is duidelijk op een tactiel niveau, maar ongrijpbaar en dus moeilijk onder woorden te brengen: "Vous ne comprenez pas ce que vous avez vu sur scène. Vous n'êtes même pas sûr d'avoir vu le coeur de la représentation et, en même temps, vous savez que vous avez reçu quelque chose de très précieux."<sup>232</sup> Dat gevoel maakt dat het publiek zichzelf bevraagt. De excessieve gevoelsuitspattingen, het extreme geweld in combinatie met de zo gewone mensen op podium, brengen het gebeuren zeer dichtbij. "Quelque chose en elle et dans son travail m'ont poussée à faire un recherche sur moi-même."<sup>233</sup>

---

<sup>230</sup> BAUSCH, Pina, Une rencontre avec Pina Bausch, in: *Les traces de Pina, tracing Pina's footsteps*, St-Etienne, France: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2002, p.334.

<sup>231</sup> SERVOS, Norbert, Tanztheater Wuppertall le langage de la poésie, in: *Les traces de Pina, tracing Pina's footsteps*, St-Etienne, France: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2002, p.216.

<sup>232</sup> ASADA, akira, in: *Les traces de Pina, tracing Pina's footsteps*, St-Etienne, France: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2002, p.225.

<sup>233</sup> VACCARINO, Elisa, in: *Les traces de Pina, tracing Pina's footsteps*, St-Etienne, France: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2002, p.245.



Net zoals in een danstherapie sessie zijn de opgeroepen gevoelens universeel. Dat wordt bewezen door de grote tournees die de Wuppertaalse Danscompagnie maakt. Maar ook in de receptie valt dit op. Pina Bausch' stukken doen "iets" met hun publiek. Het anders stille Indische publiek, heeft na een voorstelling van Bausch nood om de belevenissen van zich af te praten: "Je pense que c'était la chose la plus étrange qui soit à régarder pour un public indien qui va voir du théâtre dansé, mais tous avaient quelque chose à dire parce qu'elle les avait émus."<sup>234</sup> Naargelang de context reageert men anders, maar ook een afwijkende reactie betekent dat het stuk een gevoelige snaar heeft geraakt. Dat de receptie van een stuk afhankelijk is van de maatschappelijke context waarin er gespeeld wordt, blijkt uit de verschillende reacties op *Café Müller*. Het betreft een scène waarin een typisch Bauschiaanse valbeweging steeds opnieuw herhaald wordt. Het gevoel, opgeroepen door het extreme geweld, wordt afhankelijk van de context op verschillende manieren geïnterpreteerd. De voelbaar gespannen atmosfeer in het publiek, behoeft vanzelfsprekend een noodzakelijke ontlading. De beschreven verschillen van het cathartische effect zijn frappant:

Dans presque tout les pays où la troupe à tourné, le public, déchargeant sa nervosité, à ri de cette infinie redite où il ne voyait qu'un ratage répété jusqu'à l'absurde et la chorégraphe en a été blessé. <<Cela fait toujours très mal. Est-ce de l'incompréhension? Une réaction superficielle? Ou une réponse hystérique à un excès de violence? >> Au Chili, en Argentine, à Tel-Aviv ou à Cagliari en revanche, on ne riait jamais. Ces spectateurs là, en fonction de leur vécu dans d'autres contextes, sous d'autres régimes politiques, ressentaient la chute comme un drame.<sup>235</sup>

De door *Café Müller* opgeroepen emotie is universeel. De verwerking en interpretatie ervan blijken echter door sociologische factoren beïnvloed. Het feit dat Bausch' Tanztheater iedereen aanspreekt, maakt dat we haar oeuvre als antropologisch kunnen bestempelen. De zoektocht naar de authentieke beweging deelt Pina Bausch met Martha Graham. Die laatste schreef in haar biografie: "And I share a common belief, I think with Pina, that it's all mouvement. Some anthropologists believe that man was moving before he was speaking, and through mouvement language was formed; sounds came and raised higher vibrations and thought into...we had words, but it began with movement."<sup>236</sup> Door de 'zichtbare beweging' op podium te brengen, prikkelt Pina Bausch de diepste en oudste gevoelens van de mens.

---

<sup>234</sup> SAVITRY, Nair, in: *Les traces de Pina, tracing Pina's footsteps*, St-Etienne, France: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2002, p.234.

<sup>235</sup> ASLAN, Odette, o.c., p.39.

<sup>236</sup> GRAHAM, Martha, geciteerd in: *Les traces de Pina, tracing Pina's footsteps*, St-Etienne, France: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2002, p.210.

Door de scheiding tussen scène en zaal zo klein mogelijk te houden, wordt die prikkeling versterkt. De dansers lopen op cruciale momenten doorheen het publiek, nemen mensen mee naar achter de coulissen,... Ook de scenografie wordt aangewend om de dynamiek te vergroten. Naar aanleiding van het stuk *Walzer*<sup>237</sup>, werd het podium aangepast. (zie schema, bijlagen p.XV) “Il n’y a plus de barrière entre la scène et la salle, cette dernière est réunifiée en lieu de jeu. Le surplomb des spectateurs focalise leur attention, crée une dynamique sur le spectacle, dans un espace malléable.”<sup>238</sup>

De communicatie tussen podium en publiek is intens en moeilijk te begrijpen. Wanneer we echter aanvaarden dat het hier een belichaamde en sensitieve communicatie betreft, dan worden Pina Bausch’ stukken toegankelijker. Het voelen en ondergaan gaan hier, net zoals bij de een danstherapeutische sessie, het verstandelijk begrijpen voor.

---

<sup>237</sup> Bausch, *Walzer*, Wuppertalse Tanzteater, in coproductie met ‘Holland-Festival’, 17/06/1982.

<sup>238</sup> ASLAN, *Odette*, o.c., p.56.

### IV.2.3 Een danscompagnie, equivalent van de therapeutische relatie?

Het lijkt me vrij evident dat er binnen een dansgroep een hechte relatie tussen dansers en een choreografe ontstaat. Door Bausch' aanpak, en de vele improvisatieoefeningen is het waarschijnlijk dat die relatie enkel aan diepgang toeneemt. Net zoals de danser-cliënt kan de danser slechts waarachtig improviseren wanneer hij zich ondersteund en veilig voelt. Het samen op tournee gaan en dergelijke meer, draagt hier ook toe bij. Wanneer je het boek *Sur les traces de Pina. Tracing Pina's footsteps* doorneemt, wordt het al snel duidelijk dat de relatie tussen Pina Bausch en haar dansers zeer hecht is. Dit boek, geschreven naar aanleiding van de zevende Europese Theaterprijs, is een ode aan Pina Bausch' oeuvre en aan de persoon die daar achter schuilt. Malou Airaudo, die samen met Bausch *Café Müller* bracht, beschrijft op treffende wijze wat Pina Bausch haar bijbracht:

Tu me fais croire en moi, croire que je peux non seulement être une danseuse mais aussi un être humain. Tu sais à quel point cela m'est difficile de parler et que c'est pour cela que je danse. C'est la seule façon pour moi de montrer aux gens mon amour de la vie. Merci d'avoir fait Café Müller parce que tu es une si belle personne, une danseuse si belle, une artiste si belle, du bist meine Freundin, tu es mon amie, avec tout ce que nous partageons.<sup>239</sup>

Zulk een relatie is uiteraard niet zaligmakend, maar stimuleert de dansers om steeds opnieuw tot het uiterste gaan. Een gegeven dat het succes van de Wuppertaalse Danscompagnie deels kan verklaren.

### IV.2.4 Nostalgie naar het academische ballet.

In de bespreking van de danstherapeutische methodologie, kwamen de verschillende dansstijlen, de vrije dans en de academische danstechniek ter sprake. Deze twee genres worden traditioneel tegenover elkaar uitgespeeld. In de danstherapie blijken ze echter complementair. Ook in het oeuvre van Pina Bausch zien we beide dansstijlen vertegenwoordigd. In Bausch' oeuvre is een zekere nostalgie naar de klassieke ballettaal voelbaar, een gegeven waarmee ze zich bij haar leermeester Kurt Jooss aansluit.

---

<sup>239</sup> AIRAUDO, Malou, l'arrivée à New York, in: *Les traces de Pina, tracing Pina's footsteps*, St-Etienne, France: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2002, p.294.

Toch schijnen Bausch' voorstellingen de klassieke danstaal eerder te ontmantelen. Elementen typisch aan het klassieke ballet, de mannelijke danser die de ballerina omhoog lift bijvoorbeeld, worden herhaald, om daarna volledig te worden afgebroken. "Souvent le danseur classique est porteur de la ballerine. Chez Pina Bausch les interprètes s'avèrent de sacrés farceurs. Un homme élève une femme à bout de bras, il tient très fort la robe qui lui reste dans les mains, la femme tombe."<sup>240</sup> Ook het traditionele operapubliek, dat Pina Bausch' producties niet kon appreciëren, wordt op de wenken bediend:

Ses camarades traînent malgré lui jusqu'à l'avant-scène Dominique Mercy (...) Ils veulent le contraindre à "danser", à produire ces figures de ballet académique dont tant de spectateurs, à Wuppertal et ailleurs, ont encore la nostalgie. Mercy résiste, il est furieux, il agioe quasiment vers le public en lui jetant des insultes: <<Qu'est-ce que vous voulez voir? Qu'est-ce que vous voulez encore? Des entrechats six? Je sais les faire. Le grand manège? Je sais aussi. >> Et il saute, et il déboule tout en parlant et en s'essouffant, et il enchaîne les sauts de plus en plus difficiles ou les tours sur soi qu'il offre en pâture. Si bien que le public ne sait plus comment réagir, tenté d'applaudir et de remercier le danseur virtuose qui se dépense sans compter et n'a rien perdu de sa brillante technique, mais comprenant qu'à travers les phrases que celui-ci prononce, le classique est vilipendé.<sup>241</sup>

#### IV.2.5 Ritualiteit in het Bauschiaanse universum.

Art is not explanatory, art is mystifying.

Paul Taylor<sup>242</sup>

De rituele kenmerken van Pina Bausch' oeuvre zijn te vaak terug te brengen op de keuze van onderwerp. Dat blijkt heel duidelijk bij een voorstelling als *Le sacre du printemps*<sup>243</sup>. (zie foto'24, bijlage p.XVI) Het stuk, geïnspireerd op oude Slavische riten, leent zich uitstekend tot een ritueel lichamelijke benadering. "Pas de centre, pas de symétrie, pas de groupements formels. La chorégraphie repose sur la dispersion, l'éclatement, la fuite. (...) Les ruptures brutales dans les parcours trahissent un désordre, une impatience. Si rituel il y a, il est sauvage, informel."<sup>244</sup> De

<sup>240</sup> ASLAN, Odette, o.c., p.36

<sup>241</sup> ASLAN, Odette, o.c., p.62.

<sup>242</sup> BOWEN, Christopher, in: *Les traces de Pina, tracing Pina's footsteps*, St-Etienne, France: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2002, p.245.

<sup>243</sup> Bausch, *Frühlingsopfer. Le sacre du printemps*, Wuppertal Tanzteater, 1975.

<sup>244</sup> ASLAN, Odette, o.c., p.21.

ritualiteit is ook terug te vinden in de Bauschiaanse danstaal zelf: de sterk fysieke aanpak en de vele herhalingen doen denken aan een primitieve dans waarbij de uitvoerders vaak in trance raken. De dansbeweging is krachtig en imposant. Tezelfdertijd valt ook de geaardheid en een zekere verbinding met het hogere op. (zie foto's 25-26, bijlagen p.XVII) Samenvattend kan gezegd worden dat het oeuvre van Pina Bausch een mysterie is. En net daarin schuilt haar kracht:

Ce que fait Pina est une mystère et c'est ce mystère qu'elle partage avec nous, rien que l'on puisse expliquer c'est rattaché à la façon dont elle travaille avec sa troupe, la façon dont elle regarde toutes les représentations, chaque représentation, tout en continuant et en allant plus loin et de l'avant de plus en plus impossible, (...) et elle recommence encore et encore dans ses représentations et à travers l'inspiration des gens avec qui elle travaille. Cela la définit parfaitement et elle accorde aux danseurs la confiance dont ils ont besoin pour ces niveaux extrêmes de performance.<sup>245</sup>

Kort gezegd zijn enkele gevoeligheden vanuit de danstherapeutische praktijk in Bausch' oeuvre te detecteren. Het betreffen elementen die een zekere sensitiviteit oproepen, en maken dat het publiek op tactiele wijze wordt aangesproken. Het gebruik van improvisatie, de zoektocht naar authentieke bewegingen en de overtuiging waarmee de dansers die neerzetten, maken dat de interactie tussen podium en publiek zich op een 'onbewust' niveau voltrekt. De ritualistische danstaal en de vele herhalingen versterken dat. De zoektocht naar het onbewuste en de dito communicatie wordt ook in het hedendaagse Vlaamse theaterlandschap aangevat.

---

<sup>245</sup> MERCY, Dominique, in: Les traces de Pina, tracing Pina's footsteps, St-Etienne, France: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2002, p.300.

### **IV.3 Het muziek Lod**

De producties van het muziektheatergezelschap Het muziek Lod vallen onder een dergelijke noemer. Dit muziektheatergezelschap hanteert, net zoals Pina Bausch, zeer bewust de theatertekens. Ze smeedden de verschillende media samen tot één overweldigend geheel met een ongekeerde gevoeligheid. Het maakt dat de voorstellingen *Diep in het bos* en *Le chant d'amour du grand singe* door middel van een psychologisch jargon geanalyseerd kunnen worden.

Na een korte situering in het podiumlandschap, wordt de analyse aangesneden. De interdisciplinaire producties zijn onder een gemeenschappelijke noemer te plaatsen: de zoektocht naar het collectief onbewuste. Die psychoanalytische inslag maakt dat de communicatie tussen podium en publiek vatbaar wordt. De sensitieve informatieoverdracht wordt naar analogie van het vorige hoofdstuk, aan de hand van de methodologische basisprincipes van de danstherapie besproken.

#### **IV.3.1 Positionering van Het muziek Lod in het Vlaamse podiumlandschap.**

Het Gentse muziektheatergezelschap groepeerd zich rond Hans Bruneel, artistiek leider, en drie muziek- en muziektheatermakers Dick van der Harst, Kris Defoort en Jan Kuijken. (biografieën, zie bijlage) Reeds van in het prille begin, 1989, werd de teneur duidelijk: “de klemtoon ligt op de relatie tussen woord en muziek (...) Zonder angst voor het nieuwe, het oude, het andere, het onbekende bouwen de componisten aan een eigen oeuvre dat niet onder één noemer te brengen is en waarin het maatschappelijk engagement steeds meer centraal staat. Muziek wordt geconfronteerd met dans, theater, tekst en video. Naast de vermenging van disciplines is er ook de mix van genres binnen de muziek zelf.”<sup>246</sup> Voor de voorstelling *Le chant d'amour du grand singe*, werden choreografe Karine Ponties en muzikante Dominique Pauwels aangetrokken. Erik De Volder en Dick Van der Harst namen de productie van *Diep in het bos* voor hun rekening. Door steeds met wisselende partners te werken, blijft het oeuvre van Het muziek Lod vernieuwend en origineel, met één constante: de interdisciplinariteit.

Het muziektheatergezelschap Het muziek lod wordt in het boek *Pigment, tendensen in het Vlaamse*

---

<sup>246</sup> YB, HET MUZIEK LOD, in: *Pigment: Tendensen in het Vlaamse podiumkunstenlandschap*. UYTTERHOEVEN, Michel, (red), Brugge: Die Keure, 2003, p.30.

*podiumlandschap* onder de noemer negentigers geplaatst. Deze theatermakers van het laatste decennium zijn schatplichtig aan de podiumkunstenaars van de ‘Vlaamse golf’, dansers en theatermakers die in de jaren tachtig furore in binnen- en buitenland maakten. Toch loopt de polarisering (gevestigde tachtigers tegenover de nieuwkomers, de negentigers) niet zo strikt. Het blijkt te veralgemenend om de scheiding gelijk te schakelen met die tussen het modernisme en postmodernisme. De artistieke praktijk blijkt subtieler dan dat. In zijn *Oeuvreloos maar niet werkeloos, kleine cultuursociologie van de Vlaamse podiumkunst anno 2003* schetst Rudi Laermans de generatieverschillen die te noteren zijn.

Waar de tachtigers een auteurschap nastreven en een persoonlijke stempel drukken op elke voorstelling, blijken hun opvolgers flexibele flaneurs. “De negentigers zijn contextspelers die persoonlijke ideeën en externe vragen vlot weten te vertalen naar gelang de specifieke randvoorwaarden, zonder daarbij op integriteit of reflexiviteit in te leveren.”<sup>247</sup> Hun artistieke praktijk laat zich als ‘essayistisch’ omschrijven en mikt op een breed publiek. Waar het kunstenaarsschap van de tachtigers vrij ‘inside’ genoemd kan worden, spreken de huidige theatermakers zowel kenners als amateurs aan. De voorstellingen zijn breed interpreteerbaar. De kunstenaar wil je niet opzichtig de les spellen, maar geeft het publiek in tegendeel de kans zelf een waarde, een persoonlijke impressie, aan het werk toe te kennen.

Persoonlijkheid is een kernwoord voor deze generatie podiumkunstenaars. Ze zijn niet gebonden aan één stijl, het “assembleren van cultureel heterogene genres of disciplines stempelt hun artistieke praktijk.”<sup>248</sup> Het eindresultaat is dus gebaseerd op de eigen gevoelens van de maker, en spreekt zo met een ongekennde directheid tot de toeschouwer. De negentigers communiceren op verschillende niveaus. Ze gaan verder dan enkel woorden; het lichaam en zijn gevoeligheid ‘spreekt’ misschien wel meer. In Rudi Laermans’ essay lezen we dan ook “Negentigers maken geen werk voor gepatenteerde kunstkeners, ze mikken op die vreemde gevoeligheid voor het menselijke die vaak onmenselijk aandoet. Hun humanisme en engagement zijn onmiskenbaar, maar meestal ook woordloos: de negentiger argumenteert niet, hij infiltreert het lichaam.”<sup>249</sup> Als besluit van zijn cultuursociologische onderzoekje van het Vlaamse podiumkunstenlandschap formuleert Laermans de gedachte dat de hedendaagse theaterpraktijk moeilijk in één definitie te omschrijven is. De negentigers exploreren “theatraliteit in het algemeen”<sup>250</sup>. De resultaten zijn

<sup>247</sup> LAERMANS, Rudi, in: *Pigment: Tendensen in het Vlaamse podiumkunstenlandschap*, UYTTERHOEVEN, Michel, (red), Brugge: Die Keure, 2003, p.52.

<sup>248</sup> LAERMANS, Rudi, o.c., p.53.

<sup>249</sup> LAERMANS, Rudi, o.c., p.53.

<sup>250</sup> LAERMANS, Rudi, o.c., p.53.

uiteenlopend, maar de algemene kenmerken die hier opgesomd werden zijn er vaak in terug te vinden.

Merk op dat Laermans de danstherapeutische basisprincipes als typisch voor het Vlaamse podiumlandschap klasseert. De veilige omgeving nodig voor het improviseren wordt tijdens het repetitieproces gegarandeerd. De onderwerpen spreken het collectief onbewuste aan. Ze interpellieren dus aan de gevoelens van het toeschouwers. De brede voorstellingen laten ruimte voor het publiek. Net zoals de danser-cliënt die het welslagen van zijn therapie in eigen handen heeft, bepaalt de toeschouwer zelf in welke mate hij de voorstelling in zich opneemt. De communicatie tussen podium en zaal staat centraal. Door de herkenning die ontstaat bij het zien van de 'authentieke bewegingen' wordt die interactie nog versterkt. Ook het op podium brengen van 'gewone volkse personages' draagt daar toe bij. Het assembleren van verschillende kunstvormen, de interdisciplinariteit geldt als een uithangbord voor de negentigers. De zoektocht naar het wezen van de mens wordt op lichamelijke wijze uitgevoerd. De collage van theatertekens doet denken aan de interdisciplinariteit die ook in de danstherapie aanwezig is. Daar wordt gezocht naar een medium om effectief toegang te krijgen tot een cliënt. De dans staat daar centraal maar wordt door de muziek en woord bijgestaan. De hedendaagse Vlaamse theatermakers vertonen om dezelfde reden een interdisciplinaire werkwijze: het publiek op sensitieve wijze raken.

De danstherapeutische elementen die eveneens als karakteristiek voor Pina Bausch' Tanzteater gelden, zijn dus ook in de Vlaamse podiumkunsten terug te vinden. De psychoanalytische werkwijze gekoppeld aan een uitgesproken lichamelijke expressie, maakt dat de producties *Diep in het bos* en *Le chant d'amour du grand singe* als exemplarisch kunnen gelden. De communicatie tussen podium en publiek gebeurt in deze voorstellingen op een 'onbewust niveau'. In de zoektocht naar het wezen van de mens, naar het blootleggen van het collectief onbewuste zijn toeschouwer en performer gelijk. De interdisciplinariteit versterkt dat gevoel: waar de ene het onzegbare door zang tot uitdrukking brengt, kan de andere dat door lichamelijke communicatie bewerkstelligen. De grenzen tussen de kunstvormen worden opengetrokken. De hybride artistieke praktijk van Het muziek Lod stimuleert de theatrale expressiviteit en maakt tevens het karakteristieke beeld van het gezelschap uit.



### **IV.3.2 De danstherapeutische basisprincipes als gids in het donkere bos van het collectief onbewuste.**

Door de producties aan de hand van improvisatie op te bouwen, wordt het innerlijke materiaal van de performer als het ware veruitwendigd op podium. De gevoelsmatige interactie tussen podium en publiek wordt hierdoor versterkt. De authentieke beweging interpelleert direct aan de gevoelens van de toeschouwer, maar dwingt de uitvoerder in een kwetsbare positie. Het publiek voelt dit aan en zal de pijlen ook op zichzelf richten. Bij de productie *Diep in het bos*, zal menig ongeruste moeder uit het publiek zich met de actrices verwant gevoeld hebben. Ook in de andere voorstelling wordt het publiek tot zelfonderzoek gestimuleerd. Hoe ga ik om met de verborgen passies die in *Le chant d'amour du grand singe* worden verbeeld?

Het improviseren heeft zijn weerslag op de speelstijl. De grotere aandacht voor lichamelijkheid betekent dat alle registers worden opengetrokken. Een gestileerde theaterstijl die inwerkt op de zintuigen van de toeschouwers is het gevolg. De typische speelstijl, als het ware doorspekt met herhalingen, verleent de voorstelling een rituele dimensie. Dionysos blijkt het huidige theaterlandschap te zijn binnengetrokken. De politieke boodschap is door deze god van de roes en het theater beïnvloed. Kortweg gesteld: de rode draad doorheen het oeuvre van het Muziek Lod wordt door de lichamelijkheid gesponnen.

#### **IV.3.1.1 Improvisatie als uitgangspunt.**

“Door middel van improvisaties trachten Eric De volder en zijn toneelgroep Ceremonia een manier te vinden om in ons collectief onderbewustzijn te graven en zo het ‘eeuwenoude verhaal’ te vertellen. Daarvoor gaan ze voornamelijk lichamelijk te werk; de psychologie van de personages komt op de tweede plaats.”<sup>251</sup> Als gastregisseur bij Het muziek Lod, gaat De Volder op dezelfde manier te werk. De zeven actrices van *Diep in het bos* improviseren om het eeuwenoude verhaal achter de geschiedenis van Dutroux, te kunnen belichamen. Er wordt dus geenszins gepoogd een narratief onderbouwde karakterschets van de verschillende personages uit te tekenen. Het doel is een algemeen gevoel dat naar aanleiding van de Dutroux crisis ontstond, te ventileren. Geen teksttheater maar een gezongen bewegingstheater blijkt het logische gevolg.

Het feit dat de productie is opgevat als een hedendaagse opera vraagt een extra inspanning van de performers: “In hun samenwerking zoeken De Volder en Van der Harst naar het punt waar de

<sup>251</sup> STYNEN, Ellen, ‘Onthullende maskers, grime in het werk van Eric De Volder’, in: *Het Muziek Lod magazine*, november 2002.

acteurs de tekst werkelijk gaan verklanken en belichamen.”<sup>252</sup> Het improvisatieproces komt de eenheid van de voorstelling ten goede. De performers en regisseur raken op elkaar ingespeeld en kunnen dat beter overbrengen bij het publiek. “Als regisseur reageert De Volder graag op wat spontaan gebeurt bij de spelers tijdens “het repeteren op de vloer” in improvisatiesessies geeft hij soms heel brede opdrachten rond de thematiek van het project. Wat daaruit voort komt, stimuleert in hoge mate zijn verbeelding en die stimulans gaat terug naar de spelers.”<sup>253</sup>. Deze zoektocht tijdens de repetities maakt dat de performers op eenduidige wijze de opgeroepen gevoelens kunnen communiceren. De waarachtige bewegingen, de sfeer eigen aan een danstherapeutische sessie, maken ook een productie overtuigend.

In feite vormt dat de opzet van deze voorstelling: daar het publiek de feiten van de Dutroux-affaire reeds kent, is een psychologisch tekstuele uitdieping van geen tel. Van belang is het feit dat de emotionele gevolgen voor de Belgische maatschappij worden geventileerd. “Iedereen kent het verhaal al. Dat opent veel mogelijkheden. Ik denk dat de mensen vlug bepaalde scènes zullen herkennen.”<sup>254</sup> Zonder een duidelijke tekstuele houvast, zal het publiek aldus begrijpen wat de performers op podium bedoelen: “precies omdat het niet letterlijk benoemd werd, herkende je waar het om ging. Psychologen zouden het “het collectief geheugen” noemen.”<sup>255</sup> Het afgrijzen van de Belgische bevolking werd in het onbewuste opgeslagen. Dat maakt die emoties jaren later weer moeiteloos opgeroepen kunnen worden. Toch gaat de productie verder dan de specifieke emoties omtrent het Dutroux schandaal. “De zeven actrices vormen niet enkele het a capella koor van de verontruste moeders. Ze belichamen ook het collectief menselijke geweten.”<sup>256</sup> Dat arsenaal aan universele emoties willen De Volder en Van der Harst met *Diep in het bos* raken.

---

<sup>252</sup> TRATSAERT, Hendrik, in: *Pigment. Tendensen in het Vlaamse podiumkunstenlandschap*, UYTTERHOEVEN, Michel, (red), Brugge: De Keure, 2003, p.30.

<sup>253</sup> ARTEEL, Roger, in: *persmap naar aanleiding van de voorstelling Diep in het bos*, november 1999.

<sup>254</sup> VANTYGHM, Peter, ‘Klaaglied in het diepe bos’, in: *De standaard*, 16/11/1999.

<sup>255</sup> TRATSAERT, Hendrik, o.c., p.30.

<sup>256</sup> DOSOGNE, Ludo, ‘Ook in het sprookjesbos gebeuren gruwelijkheden’, in: *Gazet van Antwerpen*, 18/11/1999.

#### IV.3.1.1.1 Echte emoties liggen aan de basis van de producties van Het muziek Lod.

De door de gebeurtenissen aangeslagen vrouwen vertellen elk op een persoonlijke manier wat er aan de hand is met de op hol geslagen maatschappij. Ondanks de gestileerde bewegingen, de gezongen tekst en de groteske kostumering begrijpt het publiek dat deze vrouwen als het ware ‘staan te roddelen’ op een marktplein. (zie foto’s 27-28, bijlagen p.XVIII, XIX) Specifiek refereert de regisseur met de openingsscène aan “de typische moordballades die in de negentiende eeuw op de markten werden gezongen – een fenomeen dat in Vlaanderen zeker tot 1950 bestond.”<sup>257</sup> *Diep in het bos* wordt enkel door vrouwen gespeeld. Het betreft een weloverwogen keuze van De Volder: “Ik denk dat zij veel dieper aanvoelen hoe ver het allemaal gaat. Het zijn feiten die door mannen gepleegd zijn. De meeste actrices zijn ook moeder en dat voel je. Meer dan in een andere voorstelling nemen ze dat op het toneel mee, omdat de link naar vandaag zo intens en zo hevig is.”<sup>258</sup> Het feit dat de actrices vanuit het innerlijke bewegen en zingen, maakt de voorstelling als het ware ‘echt’.

Naar analogie van een danstherapeutische sessie, behoeven de performers een veilige ruimte om te improviseren. De opgeroepen gevoelens zijn niet van de minste: het onveiligheidsgevoel, de verloren onschuld, het geschonden vertrouwen in de regering en de politie,... Die ervaring is ook nu nog voelbaar in de maatschappij en maakt deze voorstelling over België ’s zwarte periode niet licht. In het artikel *Het vertrouwen is geschonden* vertellen de actrices welke emoties de zaak Dutroux bij hen opriep. De intensiteit waarmee ze aan de voorstelling *Diep in het bos* werken, blijkt groot:

“Ik zat in de studio voor *Thuis* toen het nieuws bekend raakte dat Julie en Melissa in de kelder van Dutroux waren gevonden” zegt Merel De Vilder Robier. “De hele cast rende tussen elke twee scènes weg op zoek naar een televisietoestel voor meer nieuws. Een gruwelijke sfeer, heel verwarrend ook: sensatie, tranen, blijdschap dat tenminste een dader was gevonden... en dan een vies gevoel dat de wereld daarom niet stopte met draaien en dat je gewoon moet doorgaan. (...) Je vertrouwen in iedereen is geschonden. Want aan de ene kant heb je Dutroux, maar aan de andere kant al die mensen die geld geven voor kinderen, voor die video’s. Wie zijn dat? Het idee dat daar zo’n immense organisatie op is gestoeld... op de totale minachting van schoonheid. Het resultaat op de scène wordt van een gruwelijke lichtheid, volgens

<sup>257</sup> SINE NOMINE, in: [persmap naar aanleiding van de voorstelling Diep in het bos](#), november 1999.

<sup>258</sup> ANTHONISSEN, Peter, ‘Welke lamp brandt er in Belgenland? Affaire-Dutroux inspireert De Volder en Van der Harst tot ‘Diep in het bos’, in: [De Morgen](#), 20/11/1999.

Ineke Nijsen, Het is geen samengebalde wraaklust of zo. Wij gaan ook op café, wij zijn er ook de lach niet bij kwijtgeraakt.<sup>259</sup>

Nijsen haalt hier een belangrijk gegeven aan: de voorstelling mag niet té dramatisch worden. Het “stuk verwoordt de emoties die leven in een samenleving die een seksschandaal met kinderporno verwerkt.”<sup>260</sup> Maar dat mag de productie niet te zwartgallig maken. De muzikale compositie speelt daar op in: “de muziek die Van der Harst bij de teksten van De Volder schreef is opvallend luchtig. Dat is een bewuste keuze, aldus de componist. “Het sluit aan bij die Bretoense zang die eigenlijk dansmuziek is. Zou je de stijl van de tekst in de muziek doortrekken, dan zou je hele zware toestanden krijgen en je doel voorbij schieten.”<sup>261</sup> De luchtige liederen klinken opgewekt. En toch, gebaseerd op enkele bekende kinderrijmpjes overtroeft de schrijnende realiteit regelmatig de onschuldige melodie.

Net zoals in een danstherapeutische sessie is de muziek ook hier een katalysator voor de opgeroepen emoties. De zang maakt het gegeven draaglijk. Het maakt dat het publiek de zoektocht naar de eigen gevoelens op een even luchtige manier kan uitvoeren. Het gevoel van samenhang dat door zang ontstaat, de grapjes die verteld worden,... maken dat ook de toeschouwer zich kan afreageren.

#### IV.3.1.1.2 De aap ontmaskerd.

De zoektocht naar het eigen ik en zijn universele emoties wordt ook in *Le chant d'amour du grand singe* aangevat. Het specifieke uitgangspunt maakt dat Ponties' dansers zich kwetsbaar opstellen. Naar aanleiding van de productie stelt ze: “Spelenderwijs vertalen, door te spelen met talen, zoekend naar een organisch ritme en trachtend de grenzen in het eigen ik te slopen, om het universum van het gebied van “het tussen” te exploreren, zonder ooit de zin vast te leggen, altijd openstaand voor het imaginaire vluchtend, een en al kwetsbaarheid.”<sup>262</sup>

---

<sup>259</sup> STADEUS, Geert, ‘Het vertrouwen is geschonden’, in: Het Nieuwsblad, de Gentenaar, 1999.

<sup>260</sup> STADEUS, Geert, ‘Het vertrouwen is geschonden’, in: Het Nieuwsblad, de Gentenaar, 1999.

<sup>261</sup> ANTHONISSEN, Peter, ‘Welke lamp brandt er in Belgenland? Affaire-Dutroux inspireert De Volder en Van der Harst tot ‘Diep in het bos’, in: De Morgen, 20/11/1999.

<sup>262</sup> PONTIES, Karine, ‘Alles is een kwestie van vertaling, Karine Ponties over haar werk’, in: Alternatives théâtrales, nr.80, 4<sup>e</sup> trimestre 2003.

Ponties' productie poogt 'de aap' in elk van ons te 'ontmaskeren', zoals het citaat suggereert is dat onderzoek nooit af. De performer noch het publiek kan het eigen ik ten volle kennen. De westerse samenleving en de manier waarop we ons erin profileren en definiëren, blijkt slechts een laagje vernis te zijn. Het betreft een gerationaliseerde schijnbeweging die niet kan ontsnappen aan de kracht van de tegenstrijdige emoties die zich diep in het binnenste van de mens manifesteren. En dat die menselijke passies zich niet laten dicteren door de wetten van de ratio werd reeds pijnlijk duidelijk gemaakt in *Diep in het bos*.

*Le chant d'amour du grand singe* visualiseert het existentiële gevecht dat wij dagelijks leveren: Ponties' danseressen worden overweldigd door verlangen, genot en het onvermogen om de lust voor eens en altijd te bevredigen. Het betreft een voorstelling van dat diepmenselijke conflict tussen emotie en ratio dat elke mens moet beslechten. Wanneer men vanuit improvisatie vertrekt komt als vanzelf uit bij het medium dans om zulke emoties te uiten. Het symboliseren van binaire opposities is immers een erkende kwaliteit van de dans. Een gegeven dat in de danstherapeutische praktijk dagelijks bewezen wordt. Ook met Grahams woordenpaar contraction-release in gedachten, wordt het duidelijk dat uiterste tegenstellingen zich samen in een dansbeweging kunnen voordoen.<sup>263</sup>

Omdat Karine Ponties en Dominique Pauwels deze voorstelling als een zoektocht naar het wezen van de mens hebben opgevat, is het mogelijk om enkele scènes aan de hand van Jungs theorie over het onbewuste en de archetypen te analyseren.

Het grote onkenbare zwarte gat dat in elke mens aanwezig is, werd door Carl Gustav Jung<sup>264</sup> structureel ingedeeld in een persoonlijk onbewuste (dat uit een voorbewuste en het onbewuste bestaat) en een collectief onbewuste. Aan de hand van archetypen, kunnen wij onze gevoelens en ervaringen plaatsen in een groter geheel. De verschillende wijzen van omgaan met die mix aan tegenstrijdige gevoelens, werd door Jung aan de hand van enkele voorbeeldtypes duidelijk gemaakt. Het is mogelijk de drie performers in te delen in drie verschillende archetypes van vrouwen. Figuren die verschillend blijken in hun manier van omgang met de anima. Concreet betekent dit dat ze elk anders omgaan met "het onbewuste beeld van de ideale man. (...) een factor in het ontstaan van stemmingen, impulsen en gevoelens die het leven achter het bewustzijn

---

<sup>263</sup> Zie III.2.2.2.1, p.73.

<sup>264</sup> Zie hoofdstuk III.2.1.8.3, p.48.

beweeglijk maken.”<sup>265</sup> Die vrouwelijke archetypen hebben de namen gekregen van mythische personages.

Op podium zien we de drie performers op een diagonale lijn staan. Ze bewegen ter plaatse, elk in een persoonlijk bewegingsvocabularium. Vooraan staat een danseres getooid in dierenvellen. Door haar uitgesproken bewegingen, defensief en extatisch, roept zij het beeld van een primitieve krijger op. Ze correspondeert met het archetype van Eva. Dit type symboliseert de instinctmatige en biologische vrouw. Deze danseres is gedurende de hele voorstelling het duidelijkst gefixeerd op lichamelijk genot. Ondanks het feit dat de andere performers haar schofferen, en zij uit schaamte haar bontjas (symbool voor het laagje vernis van de Westerse maatschappij) weer even aandoet, blijft de lichamelijke beleving van de liefde voor dit persoontje de boventoon voeren. In het midden van de diagonaal, bemerken we de danseres met haar bontjas omgekeerd aan. Zij danst zeer vrouwelijk, maar kuis. Met een grote glimlach op haar gezicht schijnt het dat deze vrouw innerlijke rust heeft gevonden. Ze belichaamt het archetype van Maria, voor wie eros als een geestelijke toewijding wordt ervaren. De laatste danseres in de rij, ook diegene die de draak stak met de performer gekleed in dierenvellen, zal de romantische esthetische en seksuele vrouw voor haar rekening nemen. Een archetype waaraan de mooie Helena van Troje haar naam leende. Wanneer de performers mooi op een rijtje staan, zijn de verschillende types gemakkelijk van elkaar te onderscheiden. In de dagelijkse realiteit zien we echter dat alle archetypen in meerdere of mindere mate in een mens aanwezig zijn. Je bent niet één type, maar een beetje Helena, Eva en Maria door elkaar.

De voorstelling van zulke psychologisch geïnspireerde onderwerpen brengt de theatermaker op natuurlijke wijze tot een nieuwe aanpak van theater. En bewijst nogmaals de band die zich tussen de psychologie en de theatrale expressie bevindt. Door het onderzoeksmatige karakter bekomt men automatisch een grotere aandacht voor het lichaam. De eenheid tussen woord, drama en muziek staat centraal. De praktijk van improvisatie tijdens het repetitieproces stimuleert die interdisciplinaire aanpak.

---

<sup>265</sup> DECREUS, F, Ritueel theater of de droom over onze verloren oorsprong, cursus Universiteit Gent, p. 63.

#### IV.3.1.2 Lichamelijke directheid: the medium is the message...

De drie performers voeren in *Le chant d'amour du grand singe* een reis uit naar het eigen ik, ze ontdekken hun diepste gevoelens, goed weggestopt onder dat dikke kostuum. Op reis zal de beschermlaag echter afgegooid moeten worden. Als toerist blijken we vaak aangewezen op ons lichaam en de uitdrukingskracht ervan om ons verstaanbaar te maken. Onder begeleiding van een rustgevend pianomuziekje voelen Ponties' danseressen zich sterk genoeg om een deel van het zware kostuum 'de dikke apenpakjes' uit te trekken. Een van hen gaat de confrontatie aan: een exploratie naar de grenzen van het menselijke lichaam is het gevolg. Vanuit dat bewegingsonderzoek worden authentieke en direct communicatieve bewegingen gepuurd. De danseres plooit zichzelf met een ongelooflijke lenigheid in allerlei bochten en ontdekt verbaasd wat haar lichaam kan. De dansbewegingen zijn naar de grond gericht, zeer geaard. Door de herhalingen en het extatische effect dat daaruit wordt getrokken, valt een link met een primitieve en voor het publiek vreemde maatschappij te bespeuren. Die relatie met een zekere ritualistische sfeer zal verder worden besproken in hoofdstuk<sup>266</sup>.

Naast een vaag en onafgewerkt citeren van de lichtvoetige en springerige danspassen die eerder in de voorstelling aanbod kwamen, keert de vraag naar geborgenheid steeds weer. De onbeantwoorde 'chant d'amour' wordt in de danstaal vertaald. Geen primair geschreeuw meer, maar de steeds terugkerende foetushouding en het contact met de grond staat er centraal. Het lijkt alsof de danseres zichzelf troost en sterkt. Toch vertoont de danstaal ook een dierlijk en zelfs defensief karakter. Door schijngevechten en boksbewegingen die naar het publiek gemaakt worden oogt het primair. En doet het de toeschouwer onwillekeurig terugdenken aan de hysterische woordenuitbarsting waarmee hij/zij even daarvoor werd geconfronteerd. Het publiek beseft dat die onbewuste processen zich ook in zijn lichaam afspelen. De overlevingsdrift wordt door de danstaal gedemonstreerd: de reflex om zich in een klein bolletje op te rollen of om net uitdagend een aanvalspositie in te nemen blijkt de mensheid ingebakken.

---

<sup>266</sup> Zie hoofdstuk IV.3.4, p.125.

### IV.3.1.3 Interdisciplinaire aanpak van het collectief onbewuste

Het interne conflict wordt door middel van dans uitgedrukt. Het samengaan van muziek en tekst versterkt de boodschap van de beweging. De verschillende media worden aldus door elkaar gebruikt, maar krijgen tegelijkertijd de mogelijkheid om specifiek met de eigen middelen gestalte te geven aan het centrale thema. De disciplines zijn evenwaardig. Ze versterken elkaar en geven tegelijkertijd elk hun eigen klemtoon aan het getoonde.

De muzikaal-dansante dialoog in *Le chant d'amour du grand singe* toont de 'kern' van de mens: "Pauwels houdt vast aan een welomschreven basisesthetiek, wat hij ook gaat uitwerken: Niks in mijn muziek is 'zomaar'... Ik ben steeds op zoek naar de essentie van de dingen; ik wil iets overbrengen, iets dat moeilijk onder woorden te brengen is."<sup>267</sup> De dansbeweging vult Pauwels' muziek naadloos aan. De artistieke visie van beide kunstenaars loopt in dezelfde richting: "De rode draad doorheen het werk van Ponties is haar fascinatie voor de eigenaardigheden van mensen. L'art pour l'art is aan haar niet besteed. Ze maakt geen dans om de dans, maar toont de contouren van personages en koppelt daarbij buitenissigheid aan het alledaagse. De ondertoon van haar creaties is steeds theateraal – vaak absurd of komisch - en keert terug in alle abstracte danspassages."<sup>268</sup>

Het onderzoeksmatige karakter van de voorstelling, de zelfbevraging van danser en toeschouwer maakt dat de gewone mens en zijn emoties op podium gebracht wordt. De eeuwige vragen, zoals plechtig voorgesteld in de Griekse tragedies, worden nu op een directe en lichamelijke manier voorgesteld. Het doet terug denken aan Laermans' uitspraken: "infiltratie van het lichaam" en de aandacht die gegeven wordt aan het "menselijke dat vaak onmenselijk aandoet"<sup>269</sup>. Zijn wel overwogen woorden echoën de geest van de danstherapie: communiceren aan de hand van beweging. En net in dit aspect ligt het geheim van de aangrijpende voorstellingen. De producties beroeren de diepmenselijke snaar.

Ook in De Volders voorstelling *Diep in het bos* komen de dagdagelijkse helden aan bod."...Ik beschouw mijn volkse personages als potentiële helden in de klassieke betekenis. Het is niet fatalistisch: ze zitten in een moeilijke situatie, maar ze krijgen hun kans. Die status wil ik hen bijna

<sup>267</sup> KNOCKAERT Yves, 'De muziek van Dominique Pauwels, in: *persmap Le chant d'amour de grand singe*, 2003.

<sup>268</sup> SINE NOMINE, 'Karine Ponties, Over haar parcours', in: *persmap Le chant d'amour du grand singe*, 2003.

<sup>269</sup> LAERMANS, Rudi, in: *Pigment: Tendensen in het Vlaamse podiumkunstenlandschap* UYTTERHOEVEN, Michel, (red), Brugge: Die Keure, 2003, p.52.



naïefweg gunnen en met dat geloof in mogelijkheden creëer ik spanning.”<sup>270</sup> De Volders’ helden grijpen hun kans en tonen ons dat op een puur lichamelijke wijze. Het publiek kijkt zoals ene danstherapeut dat zou doen: we komen even veel te weten door de lichaamshouding en uitstraling van een personage te bekijken, als door te focussen op de tekstuele informatie. De manier waarop iets gezegd wordt, is dus even belangrijk als wat er juist gecommuniceerd wordt.

Het lichaam is de drager van de vertelling. Door te dansen schud je een verhaal uit je lijf. Schud. Schud. Schud. Het is alsof een zak wordt opgeschud en alle inhoud eruit valt. De lichamen zijn die van zeven actrices, zeven zangeressen. Samen zingen ze een verhaal. Samen vertolken ze de moederstem. (...) tussen de liederen door laten de zeven hun fantasie de vrije loop, en tonen ze ons schaamteloos hun eigen gedurfde ideeën en de grillige uitvloeisels van hun verbeeldingskracht, maar vooral ook de angst die steeds weer de kop opsteekt.<sup>271</sup>

De aandacht voor het puur lichamelijke maakt dat de communicatie zich op een direct en zintuiglijk niveau afspeelt. Het betreft, zoals eerder opgemerkt bij Pina Bausch’ Tanzteater een sensitieve interactie. Het kijken naar de voorstelling maakt “iets” los bij de toeschouwer, hij wordt direct aangesproken en bevraagt zichzelf.

---

<sup>270</sup> DE VOLDER, Eric, geciteerd in: Pigment, Tendensen in het vlaamse podiumlandschap, UYTTERHOEVEN, Michel, (red), Brugge: Die Keure, 2003, p.31.

<sup>271</sup> STYNEN, Ellen, ‘Diep in het bos’, in: persmap naar aanleiding van de voorstelling Diep in het bos, november 1999.

### IV.3.3 Direct lichamelijke communicatie, de voorstelling als therapie voor het publiek?

#### IV.3.3.1 Zintuiglijkheid kenmerkt de band tussen podium en publiek.

Communiceren met het publiek blijkt het uiteindelijke doel van de producties van Het muziek Lod. Door het procesmatige karakter van de voorstelling, de interdisciplinaire aanpak en de aandacht voor het lichaam in de improvisatiesessies, evolueert deze interactie tot een sensitief tactiele ervaring. Karine Ponties confronteert het publiek met hysterisch schreeuwende, aandoenlijk lieve of zelfs apathisch kijkende danseressen. Deze emoties zijn ook bij de toeschouwer zelf terug te vinden. Daar de klemtoon ligt op de ervaring, worden deze scènes vrij lang gemaakt. Het publiek kan de confrontatie bijgevolg niet ontwijken. Door de lange duur worden de bezoekers' zintuigen aangesproken, en zal ook hij de productie als het ware belichamen. Irrigarays 'belichaamd ik' begrepen en gevoeld aan de hand van sensaties, wordt hier duidelijk aangesproken en gestimuleerd. De steeds doorgaande melodie die Van der Harst componeerde is daar ook een voorbeeld van. De performers van *Diep in het bos* schijnen niet te stoppen, de zang blijft rond zinderen. Emoties worden via de zang geuit, maar ook opgewekt. De expressieve kleur van de muziek is bijgevolg belangrijker dan het strelen der toeschouwers' oren. De zintuiglijke ervaring behoeft een inspanning van de toeschouwer.

"*Diep in het bos* tracht de angst en de pijn te bezweren en toch onze nachtmerries bloot te leggen."<sup>272</sup> De door de Dutroux-affaire opgeroepen emoties blijken onmogelijk rationeel onder woorden te brengen. Ook journalisten bleken het in augustus '96 moeilijk te hebben om objectief en zonder gevoel de gebeurtenissen weer te geven. Dat blijkt uit de persstukken die als basis voor De Volders voorstelling dienden: "Als voornaamste werk materiaal in de aanvangsfase van de voorstelling noemt hij de standpunten van Yves Desmet, algemeen hoofdredacteur van deze krant, in de weken en maanden na het uitbarsten van de affaire eind augustus 1996. 'Het frappeerde mij hoe de stem van de auteur veranderde, hoe op een bepaald moment niet langer een hoofdredacteur aan het woord was, maar een mens. Van daaruit zijn we beginnen babbelen en zoeken. De standpunten zelf zijn niet in het stuk verwerkt'."<sup>273</sup> Het is dus de menselijke stem en niet de politiek objectieve die door De Volder en Van der Harst in de voorstelling wordt gebracht:

<sup>272</sup> DOSOGNE, Ludo, 'Ook in het sprookjesbos gebeuren gruwelijkheden', in: *Gazet van Antwerpen*, 18/11/1999.

<sup>273</sup> ANTHONISSEN, Peter, 'Welke lamp brandt er in Belgenland? Affaire Dutroux inspireert De Volder en Van der Harst tot 'Diep in het bos'', in: *De Morgen*, 20/11/1999.

Laat dit duidelijk zijn: *Diep in het bos* wordt geen stuk geschiedenis, geen thriller, en al evenmin een psychologische analyse van de geest van Marc Dutroux. ‘Het gaat veel meer over ons’ zegt De Volder ‘Dit is niet meer uit ons leven te praten. Op de speelplaats spelen kinderen nu kelderke: er eentje pakken en opsluiten in de kelder. Dat is een contradictie: zelfs al wil ik het niet, dan nog voel ik dat ik er mee te maken heb’.<sup>274</sup>

### III.4.2.2 Het nieuwe politieke theater.

Het doel van *Diep in het bos* is echter geen loutering van het publiek. Het moet weerom de toeschouwer doen reflecteren; hoe ervoer ik de affaire-Dutroux? Wat moet er gedaan worden om dit tegen te gaan? “Wat is de bedoeling van het stuk? Geen therapie, beklemtoont Van der Harst ‘Het is een toneelstuk. Dat blijft het belangrijkste, daar gaat het om.’ (...) Misschien kunnen wij iets toevoegen aan de vraag wat we gaan doen met de samenleving.”<sup>275</sup>

Uit de voorgaande hoofdstukken bleek reeds dat dans in een artistieke context niet kan gelijk geschakeld worden met de beweging in een therapeutische context. Een publieke therapie kan dus nooit het opzet van *Diep in het bos* zijn. Veeleer moet de productie bij het nieuwe politieke theater geplaatst worden. De politieke weerslag van de theatermakers wordt door Uytterhoeven als volgt omschreven “negentigers laten de boodschappen over aan politiek, media en publiciteit. Ze stellen hooguit vragen, signaleren onbehagen, constateren de paradoxen van ons moeizaam samenleven. En gelukkig kunnen ze voor hun artistieke projecten à volonté putten uit het arsenaal van nieuwe mogelijkheden dat door hun voorgangers/lesgevers, ‘de tachtigers’ werd aangelegd en uitgetest qua dramaturgie, vormgeving, expressie, vertelstijl en acteerstijl.”<sup>276</sup>

Het politieke theater heeft zodoende een nieuwe vorm gekregen. Geen schreeuwerig pamflettair teksttheater meer, maar een gesynthetiseerde sensitief lichamelijke podiumkunst die aanzet tot reflectie in plaats van actie. Het theater, en bij voorbereiding de kunst, is de enige plaats waar het filosofische denken van Deleuze en Irigaray in praktijk wordt omgezet. “In deze context heeft de kunst zich ontwikkeld tot een van de weinige plaatsen waar – naast andere zaken - relatief intensief, met een zin voor urgentie, en enigszins vrij of autonoom, gewerkt wordt op betekenis en

---

<sup>274</sup> VANTYGHM, Peter, ‘Klaaglied in het diepe bos’, in: *De Standaard*, 16/11/1999.

<sup>275</sup> VANTYGHM, Peter, ‘Klaaglied in het diepe bos’, in: *De Standaard*, 16/11/1999.

<sup>276</sup> UYTTERHOEVEN, Michel, ‘(Envoi) voor de negentigers’, in: *Pigment, Tendensen in het Vlaamse podiumlandschap*, Brugge: Die Keure, 2003, p.98.

representatie. Dit lijkt de voornaamste reden of vandaag misschien zelfs de enige reden om de kunst een (groot) maatschappelijk belang toe te kennen.”<sup>277</sup>

De voorstelling poogt het publiek bewust te maken en een lacune in het Belgische theaterlandschap op te vullen. Er werd immers nog nooit eerder een voorstelling gemaakt, en dus gereflecteerd, over de nasleep van de Dutroux-affaire. Dit blijkt een contradictorische vaststelling wanneer het politiek geëngageerde discours van de podiumkunstenaars er op nagetrokken wordt:

Theatermakers hebben lange tijd gewacht of gearzeld om zich te profileren in deze zaak. Nauwelijks werd deze gelegenheid aangegrepen om een geëngageerde stem te laten horen. Het bleef verdacht stil in schouwburgen en repetitielokalen, terwijl buiten de contouren van een witte revolutie waarneembaar waren - dat was toch de teneur toentertijd. De zwijzaamheid van de theatermaker contrasteerde nochtans met zijn discours, dat bol stond van het politieke engagement en maatschappelijke opdrachten. Weet u wel, de kunstenaar die politiek stelling neemt, aanklaagt, zijn woede staft met argumenten en elke voorstelling als een zweepslag ziet? Laffe grootspraak? Had men eindelijk de kans om de daad bij het woord te voegen en dan verzuimt men het. Drie jaar na de feiten wagen De Volder en Van der Harst het om samen met zeven actrices een voorstelling te maken over de Dutroux-commotie.<sup>278</sup>

Teruggrijpend naar de sociale functie van dans in een samenleving, wordt duidelijk dat de voorstelling *Diep in het bos* meer is dan zijn politieke geladenheid op het eerste zicht doet uitschijnen. De theatermakers willen duidelijk maken dat onze maatschappij te weinig aandacht schenkt aan het lichamelijke emotionele aspect van het leven. Via het reflecteren over de Dutroux-gerelateerde emoties graven ze dieper. Een verborgen angst, die reeds in de Griekse tragedies werd aangeraakt, wordt blootgelegd. De psychoanalytische onderzoeksmatige aanpak van *Le chant d'amour du grand singe* voldoet in feite aan dezelfde opdracht. De opwaardering van het sensitief lichamelijke moet ook gesitueerd worden in deze nieuwe politieke context. Door een korte confrontatie met die ritualistisch aandoende bewegingsexplosie, zal de tactiele communicatie tussen scène en publiek gestimuleerd worden. Een Deleuziaanse vluchtlijn<sup>279</sup> wordt gedurende de voorstelling uitgetekend. Het publiek beseft dat er een alternatief voor de huidige op

---

<sup>277</sup> VERSCHAFFEL, B., ‘“onderzoek”’: over Kunst als Kennisvorm’ in: BALCAEN, B, DAVIDTS, W., DECLERQ, D., e.a. (red), *B-Sites. Over de plaats van een kunst- en onderzoekscentrum te Brussel*, Brussel: Brussel 2000, Vereniging voor een Kunst en Onderzoekscentrum in Brussel; Universiteit Gent: Vakgroep Architectuur & Stedenbouw, 2000, pp.46-53.

<sup>278</sup> VAN KERREBROECK, Koen, ‘Komt vrienden, hoort een lied...’, in: *Streven*, najaar 1999.

<sup>279</sup> Zie hoofdstuk III.2.1.7, p.36.

rationalistische grondslagen gebaseerde maatschappij bestaat. Met die gedachte in het achterhoofd verlaat de toeschouwer de theaterzaal.

#### **IV.3.4 Ritualiteit versterkt de onbewuste communicatie.**

De rituele inslag van de besproken casussen is tweevoudig. Zowel het onderwerp als de theatrale vormgeving zijn op een ritualistische basis geïnspireerd. Het zoeken naar het authentieke verhaal achter de Dutroux-affaire, de mythe waarop de diepmenselijke angsten zijn gebaseerd, verraadt een dieper geïnspireerd uitgangspunt van de theatermakers. Ook de zoektocht naar de innerlijke drijfveren van de mens, aangevat door Karine Ponties is eeuwenoud. De op Dionysos geïnspireerde danstaal van *Le chant d'amour du grand singe* verraadt een rituele inslag qua vorm. De muzikalisering van de stem, de daaruit volgende gestileerde bewegingsstijl, de herhaling, en de duidelijke verwijzing naar de koorleden van de Griekse tragedie geven de ritualistische achtergrond van De Volders vormgeving weer.

##### **IV.3.4.1 Een authentiek verhaal van menselijke angsten.**

Wanneer enkel de harde feiten van de Dutroux-affaire als uitgangspunt voor de voorstelling *Diep in het bos* hadden gediend, had de voorstelling eerder saai en zonder effect zijn gebleven. De Volder gaat echter verder dan het puur anekdotische. Hij toont aan dat de angsten die door de gebeurtenissen werden opgeroepen ouder zijn dan augustus 1996. “Het gaat niet over Dutroux, die ergens in het bos plat op de grond gaat liggen opdat een boswachter hem niet zou neerschieten, (...) Maar over de schrik voor Blauwbaard en consorten in elk van ons. Het bos is de plaats waar wrede sprookjes zich afspelen. Het is ook de donkere plek van onze ziel. Daar zit de angst verscholen en die is niet geboren met het fenomeen Dutroux.”<sup>280</sup>

De zoektocht naar het authentieke verhaal, naar het sprookje dat al eeuwenlang om diezelfde redenen overgeleverd wordt, maakt de voorstelling universeel. De angsten waarmee de mens al eeuwen worstelt, worden net als in een danstherapeutische sessie met een zekere mystieke waarde ingevuld. De opgeroepen gevoelens zijn soms zo intens dat het openbaringen lijken. Op zulk moment grijpt de mens terug naar gekende mythes om toch een greep op het onvatbare te krijgen. Elke van Campenhout formuleert dat als volgt:

---

<sup>280</sup> THIELEMANS, Johan, ‘...ben niet bang voor de boze wolluf...’, in: *TM*, september 2000.

Er was een tijd dat de mens vocht voor zijn bestaan. Dat de wereld die hem omringde angstwekkende vormen aannam. En dat hij telkens opnieuw op zoek ging naar manieren om zijn angst te verschalken. Mythen en sprookjes, oude rituelen en het intussen door de mot aangevreten carnaval zijn hiervan de verbleekte overblijfsels. Door de rede ontdaan van vlees en bloed, zijn de sprookjes kleurloos geworden, en de mythen afgedaan als naïeve verzinsels. (...) Maar ergens leeft er nog een restje van de oude angst door in elk van ons. Op momenten lijken de wetenschappelijke en redelijke verklaringen niet tegemoet te komen aan het onbegrijpelijke van de gruwel die ons omringt. Van de diepgewortelde strijd van een mens tegen de aarde die hem voedt. Van de oudsten van aller verboden, zoals incest en vadermoord, die niet redelijk zijn te verklaren.<sup>281</sup>

De mythe die De Volder en Van der Harst ons met *Diep in het bos* aanreiken heeft dus meer belang dan op het eerste zicht verwacht werd. Ze reiken ons een hedendaagse versie van het sprookje Blauwbaard aan. De fundamentele angst die daarin wordt uitgelegd komt tegemoet aan de door de Dutroux-crisis opgeroepen gevoelens. Een loutering is dus niet het doel, de maatschappelijke tendensen duiden en vatbaar maken, is dat wel.

#### **IV.3.4.2 Het Griekse koor in een hedendaags kleedje.**

De archetypische figuren, de herhaling in de zang en de muziek versterkt het ritualistische element van de productie. De theatrale vorm bezweert als het ware de complexe en gevaarlijke inhoud van de voorstelling. De muziek krijgt een katalysator functie toegedicht. Door de banale woorden en de opgewekte declamatiestijl wordt het zware onderwerp toegankelijk gemaakt. De toeschouwer krijgt het gevoel vat te hebben op die onduidelijke irrationele gevoelens die door de Dutroux-affaire werden opgeroepen. "Niet toevallig haalde Van der Harst zijn inspiratie in de late middeleeuwen of bij de Bretoense vrouwenzangen. Het zijn overleveringen van een 'primitieve prerationele cultuur.'<sup>282</sup>

Typisch voor de vrouwenzangen die als basis voor *Diep in het bos* fungeerden, is de herhaling. Het geeft de productie een bezwerend en ritueel tintje mee. Het volkse element dat aldus in de

---

<sup>281</sup> VAN CAMPENHOUT, Elke, 'De verlossing van het woord, de muzikale ceremonie van Dick van der Harst en Eric De Volder', in: persmap over het publicatiebeleid van Het muziek Lod, oktober 2003.

<sup>282</sup> VAN CAMPENHOUT, Elke, 'De verlossing van het woord, de muzikale ceremonie van Dick van der Harst en Eric De Volder', in: persmap over het publicatiebeleid van Het muziek Lod, oktober 2003.

voorstelling wordt geïntroduceerd geeft het een groter elan. Het doet niets af aan de status van eeuwigheid en universaliteit dat het onderwerp beoogt. In tegendeel, het versterkt het alleen maar.

Wat van der Harst uit de Bretoense overlevering overhoudt is de watervalmethode, waarbij iemand voorzingt en de anderen antwoorden op het einde van de strofe. Ze pakken dan de laatste zin mee en voeger er iets nieuws aan toe. De manier van schrijven van De Volder paste trouwens zeer goed bij deze manier van zingen. Ook het dansbare is geïnspireerd op de Bretoense muziek, die eigenlijk een vrolijke muziek is. Maar omdat ze altijd maar wordt herhaald, krijgt ze een bezwerend neveneffect.<sup>283</sup>

De typische zangstijl vindt zijn evenknie in de gesticulatie van de acteurs. Op het eerste zicht bevreemdend, maar later zeer overtuigend, bewegen de actrices mee op de gezongen tonen. Simultaan met het declameren van de tekst kronkelen ze het bovenlijf en schudden de ze het hoofd. Het gestileerde bewegen oogt raar, maar doet onwillekeurig terugdenken aan de gecodeerde gebaren die een katholieke priester tijdens een eucharistieviering uitvoert. De bijwijlen vreemde bewegingen dragen aldus bij tot het ritualistische effect dat de De Volder beoogt.

De kostumering en de overdadige grime versterken het rituele element van de voorstelling. Het feit dat de actrices zich opmaken en verkleden om ‘het publiek in dit ritueel voor te gaan’ versterkt het door Turner omschreven gevoel van liminaliteit. “... de actrices zijn haast onherkenbaar door de kleurrijk geschminkte gezichten en de kostumering [heeft] iets van een opengevallen klerenkast. Samen met de uitvergroete en dan weer gestileerde gesticulatie ontstaat zo een expressiviteit die in het Vlaamse theater zijn gelijke niet kent.”<sup>284</sup>

De vormelijke uitwerking van de gesticulatie, alsook de formatie van de zeven actrices doet terugdenken aan het Griekse koor. In de grote tragedies becommentarieerde het koor de gebeurtenissen die het hoofdpersonage beleefde. Zij vertolkten de emoties van het publiek en verleende de toeschouwer een houvast. Deze katalysator functie schijnen ook de actrices van *Diep in het bos* te vervullen: “Het gaat om ons wringen met heel die situatie, zegt actrice Merel de Vilder. Diep in het bos een een loutering? Het verband tussen de zeven actrices en het koor in een Griekse tragedie is snel gelegd. Vrouwen die een klaaglied aanheffen, emoties representeren, commentariëren, een stem geven aan wat te afgrijselijk is voor woorden.”<sup>285</sup>

<sup>283</sup> ARTEEL, Roger, in: persmap naar aanleiding van de voorstelling Diep in het bos, november 1999.

<sup>284</sup> VAN KERREBROECK, Koen, *Komt vrienden, hoort een lied...*, in: Streven, najaar 1999.

<sup>285</sup> VAN KERREBROECK, Koen, ‘Komt vrienden, hoort een lied...’, in: Streven, najaar 1999.

De vormelijke en inhoudelijke verwijzingen naar rituele aspecten, zijn er op gericht de impact van *Diep in het bos* te vergroten. Deze typische aanpak van De Volder en Het muziek Lod mist zijn doel hoegenaamd niet

Deze bevindingen gaan ook op voor Karine Ponties' *Le chant d'amour du grand singe*. De Dionysische exploratie van het rijk der onvoorspelbare emoties wordt evenzeer ritualistisch getint. De voorstelling ontardt in een onderzoek naar de psychologie van performer en toeschouwer die afwisselend door de lichaamstaal en de zang wordt blootgelegd. Opgevat, als een hedendaagse interpretatie van de Jungiaanse archetypen, doet de dansvoorstelling niets meer dan het eeuwenoude onderzoek naar het menselijk innerlijke herhalen, in de hoop er iets nieuws aan toe te voegen. Het duidelijkst schuilt de ritualiteit in de danstaal, maar ook in het psychoanalytische uitgangspunt kunnen we daar iets van terugvinden.

Als Vlaamse voorbeelden kunnen de producties *Diep in het bos* en *Le chant d'amour du grand singe* de vergelijking met de producties van Pina Bausch, op vlak van psychologie zeker doorstaan. De typisch interdisciplinaire aanpak, de lichamelijke communicatie en de keuze voor improvisatie verlenen de voorstellingen een grote overtuigingskracht. Het intuïtieve aanvoelen en de typische sfeer van een danstherapeutische sessie valt uiteraard niet te herleiden tot de artistieke theaterpraktijk. Toch men ik dat er soortgelijke atmosfeer in de hedendaagse theaterzaal te detecteren valt. Met de korte psychologisch getinte analyse van de drie casussen poog ik dat moeilijk te detecteren gevoel te beschrijven. Verder onderzoek naar die communicatie op 'onbewust niveau' is beslist vereist, en kan de verspreiding van de danstherapeutische discipline enkel ten goede komen. Besluitend kan gesteld worden dat een voorzichtige kruisbestuiving tussen beide disciplines kan de contemporaine producties enkel ten goede komen.

## V Besluit

---



In deze verhandeling werd de danstherapie benaderd met de blik van de theaterwetenschappen. Dat betekent dat er verder dan het strikt psychologische is gegaan. Een alomvattende psychologie van de dans beoogt dit werk dus niet. Het vraagt veeleer aandacht voor het cultuursociologische en historische aandeel van het danstherapeutische verhaal. Het intuïtieve aspect dat de dans en dus ook de danstherapie een eigen karakter verleent, staat centraal.

Dat intuïtieve karakter van de dans werd op theoretische wijze stap voor stap ontmanteld. Aan de hand van het onderzoek van Van Meel en De Meyer werd duidelijk dat de dans aanspraak kan maken op alle elementen die zich in een menselijke samenlevingsvorm afspelen. De dansbeweging kan opgevat worden als een communicatievorm die door zijn directheid expressie stimuleert. Het samen vallen van het medium met de uitvoerder, de dans en het dansende lichaam kunnen immers niet van elkaar gescheiden worden, maakt dat er naar een catharsis toegewerkt kan worden. Veelal wordt er samen gedanst. Het betreft aldus den sociaal aspect van de dans dat door de meeslepende ritmiek een overtuigend karakter krijgt. Het eventuele trancegevoel dat een repetitieve bewegingsfrase kan oproepen, komt tegemoet aan de existentiële vragen van de mens. Deze sociologisch getinte basiselementen verlenen de dans een behoorlijk therapeutisch potentieel.

Het niet te onderschatten aandeel van dit psychologische aspect moet ook in een definitie van dans opgenomen worden. Luuk Utrechts definitie voldoet aan deze eis, en dient terecht als vertrekpunt voor dit onderzoek.

De volgende stap in de ontmanteling van het karakter van de danstherapie betreft een concrete definitie. Kortweg gezegd maakt de danstherapie door te bewegen het onbewuste bewust. De danspassen moeten niet esthetisch verantwoord zijn, maar vertellen iets over de persoonlijke gevoelens van de cliënt. Jarenlang opgekropte gevoelens krijgen door de directheid van de beweging een symbolische lading en kunnen zo op een abstract niveau geuit worden. De danstherapeut ondersteunt door zijn persoonlijke bewegingen de gevoelsuiting van de danser-client. Op expressieve wijze en interpellend aan de innerlijke gevoelswereld van de cliënt wordt er zo naar een catharsis toegewerkt. De danstherapeutische praktijk vloeit dus voort uit de eerder vastgestelde opvatting dat de dansbeweging een directe communicatievorm is. De definitie van danstherapie, opgesteld door het referentiepunt ADTA, echoot zodoende de karakteristieke bouwstenen van de dans.

Door te bewegen geeft de danser-cliënt zichzelf dus letterlijk bloot. Dat impliceert dat een danstherapeutische sessie verschilt van de theaterdans. Het podium is immers niet de plaats om aan authentieke bewegingsexploratie te doen. Toch bevinden we ons in een artistieke context ook in een communicatieve situatie. De performer wil het publiek immers via zijn lichaam iets duidelijk maken. De danstherapeutische elementen kunnen ondanks het fundamentele verschil, dus op aangepaste wijze een rol spelen in een artistieke context. Het gebruik van improvisatie in het repetitieproces kan bijvoorbeeld de communicatie versterken.

Centraal in de definitie van het ADTA staat de overtuiging dat lichaam en geest verbonden zijn. Wanneer we de historische wortels van de therapievorm er echter op na gaan, blijkt dit ondanks de therapeutische kracht die een beweging bezit, een relatief nieuw uitgangspunt te zijn. Zijn helend effect werd gedurende de hele geschiedenis erkend. Toch kwam men niet tot de specifieke beoefening van danstherapie zoals wij die nu kennen.

Vanuit de geschiedkundige evolutie blijkt dat de band tussen de psychologie en de dans zeer hecht is. De rationalistisch dualistische instelling die onze Westerse filosofie ondersteunt, maakt het ontstaan van een danstherapeutische discipline echter onmogelijk. Het lichamelijke uitgangspunt van de therapievorm maakt dat het Cartesianisme moet afgebouwd worden, wil deze praktijk erkend worden. De afbouw van deze intellectualistische instelling gaat traag en is ook nu nog niet volledig volbracht. Denkers die voor deze afbraak instaan zijn Foucault, Deleuze en Irigaray. Zij steunden op Freuds praktijk die als eerste een gat in intellectuele verdedigingslinie kon slaan. Toch was dit slechts een gedeeltelijke verwezelijking. De erkenning van het onbewuste en het bestaan van psychosomatische klachten, bleef immers ingebed in het rationalistische denken daar de overkoepelende oedipusmythe zich in een narratieve context situeert. In de voetsporen van Deleuze en Irigaray tredend, kunnen we dan terecht stellen dat de dans en de danstherapie door de erkenning van het lichaam en zijn sensaties, als discipline ten volle los zijn van het intellectualisme. Een gegeven dat ook door de analyse van de praktijkvoorbeelden aangetoond werd.

Het vernieuwende oeuvre van Pina Bausch, is één van de vroegste artistieke voorbeelden van de toepassing van Irigaray's belichaamd ik. Bausch' Tanzteater communiceert aan de hand van authentieke bewegingen. De waarachtige dansbewegingen vertellen het verhaal van de danser op een directe wijze. Pina Bausch' praktijk stimuleert deze interactie: door het resultaat van de talrijke improvisatieopdrachten te gebruiken in de afgewerkte dans, belichamen haar dansers als het ware

de choreografie. De toevoeging van autobiografische scènes bewijst dat Bausch' Tanzteater de duidelijke grenzen tussen de danstherapie en de artistieke praktijk doet vervagen.

Deze vaststelling laat me toe om de 'onbewuste communicatie' die zich in een theaterzaal voltrekt aan te raken. Het gebruik van zichtbare bewegingen stimuleert deze sensitieve communicatie tussen zaal en publiek. De toeschouwer begrijpt de boodschap van de beweging zonder dat hij een narratief houvast behoeft. Door de directheid zullen de toeschouwers' zintuigen aangesproken worden. Dat betekent dat de moeilijk definieerbare sfeer door de lichamelijke en de herkenning die het publiek daarvan heeft, door de lichamelijke directheid wordt opgeroepen.

Naast de communicatieve situatie en de authentieke beweging blijken ook de andere danstherapeutische basisprincipes aanwezig. De authentieke bewegingen leiden tot interdisciplinariteit. Daar de choreografie luistert naar het lichaam, kan op natuurlijke wijze woord en muziek in de voorstelling geïntroduceerd worden. Iets wat niet onder woorden gebracht kan worden, kan eventueel wel gezongen worden. Getuige de voorstelling *Diep in het bos* van het muziektheatergezelschap Het muziek Lod. De door de Dutroux-affaire opgeroepen gevoelens werden daar geventileerd. Niets werd duidelijk gezegd, daar de productie echter interpelleerde aan de in het collectief onbewuste opgeslagen emoties, werd de productie toch correct geïnterpreteerd. De keuze van onderwerp, het graven naar het collectief onbewuste verraad de psychoanalytische instelling die het muziektheatergezelschap uitdraagt.

De zoektocht naar het collectief onbewuste geeft de voorstelling al snel een ritualistisch tintje mee. Dat werd duidelijk in de analyse van Het muziek Lods tweede besproken productie, *Le chant d'amour du grand singe*. De ritualiteit verschool zich hier zowel in het existentiële uitgangspunt, als in de danstaal. De tegenstrijdige gevoelens die elk mens ervaart worden in de dans uitgebeeld. Een reden waarom de beweging als therapievorm aangewend wordt: fundamenteel binaire opposities en de daar mee overeenstemmende emoties, kunnen in éénzelfde bewegingsfrase geuit worden.

Als besluit kan gesteld worden dat de besproken producties een gevoeligheid en intuïtiviteit ten toon spreiden die grenst aan de geladen atmosfeer die bij een danstherapeutische sessie aanwezig is. Deze sfeer die inwerkt op de zintuigen van de bezoeker, kan gevat worden aan de hand van enkele methodologische danstherapeutische basisprincipes. Hiermee poneer ik geenszins dat deze twee tot elkaar te herleiden zijn. Sommige elementen blijven immers ongrijpbaar...

De aandacht voor het lichaam hebben de beide disciplines gelijk, de wens om de onbeschrijfbare sfeer mysterieus te laten, ook.

## **VI Bibliografie**

### **Boeken:**

- ASLAN, Odette, Le corps en jeu, Paris, CNRS, 1994.
- BERNSTEIN, Penny Lewis, theory and methods in dance- movement therapy. Third edition, Dubuque Iowa, Kendall/Hunt publishing company, 1972.
- BRACK, Cl, WUYTS, I, Dance and research an interdisciplinary approach, Leuven, Peeters Press.
- CARTER, Alexandra, The routledge Dance Studies Reader, London, Routledge, 1989.
- DECREUS, F, Ritueel theater of de droom over onze verloren oorsprong , cursus Universiteit Gent.
- DOORMAN, Maarten, POTT, Heleen, filosofen van deze tijd, Amsterdam: Prometheus, 2000.
- DOSAMENTES ALPERSON, E, The creation of meaning through body movement. Clinical psychology. Issues of the seventies, Michigan: Michigan State University press, 1974.
- ELIOT, T.S., Four quartets, New York: Harcourt Brace Janovich, 1943.
- HORTON FRALEIGH, Sondra, Dance and the lived body, a descriptive Aesthetics, Pittsburg: University of Pittsburg press, 1996.
- LEVY, Fran.J., Dance movement therapy, a healing art, american alliance for health physical education, recreation and dance, 1988.
- LEWIS, Penny, Ph.d., ADTR, RDT, theoretical approaches in Dance- Movement Therapy vol I, Dubuque Iowa: Kendall/Hunt publishing company, 1984.
- LIEVENS, Stefan, Veldverkenningen in de psychologie, Leuven/Apeldoorn: Garant-Uitgevers, 1992.
- MC. CARREN, Felicia, Dance pathologies. Performance, Poetics, Medicine, Stanford California: Stanford University press, 1998.
- PAYNE, Helen, Dance Movement therapy: theory and practice, London: Routledge, 1992.
- QUERIDO, Charlotte. C., Genezen door dans en gebaar, Deventer: Uitgeverij Ankh-Hermes bv, 1985.
- QUERIDO, Charlotte. C., Leven in dans, leerboek danstherapie, Fagus.
- REYNIERS, Johan (red), Het dansende lichaam. Klassieke teksten over (hedendaagse) dans, Leuven; Uitgeverij Kritak/Klapstuk, 1994.
- UTRECHT, Luuk, Van hofballet tot postmoderne-dans, Zutphen: De Walburg pers, 1988.

-STALPAERT, Christel, De 'Belgische vrouwelijke filmtaal' in haar discursieve en visuele praktijk: een Deleuziaans geïnspireerd onderzoek naar een pluriforme reconfiguratie van het linguïstische en het fallogocentrische paradigma, Gent: Universiteit Gent, 2001-2002. (doctoraal proefschrift).

-UYTTERHOEVEN, Michiel, Pigment. Tendensen in het Vlaamse podiumlandschap, Brugge, Die Keure, 2003.

-VAN MEEL, J.M., Expressie in dans, toneel, beeld en verhaal, Nijmegen: Dekker en Van de Vegt, 1989.

### **Artikels:**

-ADLER, Janet, Body and Soul, American Journal of Dance Therapy, 14, 1992.

-AIRAUDO, Malou, l'arrivée à New York, Les traces de Pina, tracing Pina's footsteps, St-Etienne, France: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2002.

-ASADA, akira, Les traces de Pina, tracing Pina's footsteps, St-Etienne, France: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2002.

-ASLAN, Odette, Des chorégraphies aux pieces, Théâtre/Public, 138 november-december 1997.

-BAUSCH, Pina, Une rencontre avec Pina Bausch, Les traces de Pina, tracing Pina's footsteps, St-Etienne, France: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2002.

-BOAS, Franziska, Psychological Aspects in the Practice and Teaching of Creative Dance, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, No.7, Vol. 2 (winter 1942-1943).

-BOWEN, Christopher, Les traces de Pina, tracing Pina's footsteps, St-Etienne, France: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2002.

-BUYTENDIJK, F.J.J., Algemene psychologie van de dans, Het dansende lichaam, Leuven; Uitgeverij Kritak/Klapstuk, 1994.

-CAPITTA, gianfranco, Pina dans la ville, Les traces de Pina, tracing Pina's footsteps, St-Etienne, France: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2002.

-DALY, Ann, Movement Analysis: Piecing together the Puzzle, TDR, vol.32, No.4 (Winter, 1988).

-DE VOLDER, Eric, Pigment, Tendensen in het vlaamse podiumlandschap, UYTTERHOEVEN, Michel, (red), Brugge, Die Keure, 2003.

-GEITL, K, Théâtre/Public, 139, januari-februari, 1998.

-GLEEDE, Edmund, Programme de l'Opéra de Wuppertal, trad. Anne-Marie Bigorne

-GRAHAM, Martha, Les traces de Pina, tracing Pina's footsteps, St-Etienne, France: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2002.

- HALSEMA, Annemie, DOORMAN, Maarten, POTT, Heleen, filosofen van deze tijd, Amsterdam: Prometheus, 2000.
- HILDEBRAND-OKX, R., De warming up, Leven in dans, QUERIDO, Charlotte, C., Deventer: Uitgeverij Ankh-Hermes bv, 2000.
- KARSKENS, Machiel, DOORMAN, Maarten, POTT, Heleen, filosofen van deze tijd, Amsterdam: Prometheus, 2000.
- KLETT, Renate, Les répétitions du KONTAKTHOF, Sur les traces de Pina. Tracing Pina's Footsteps, St-Etienne, France: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2002.
- LAERMANS, Rudi, Pigment: Tendensen in het Vlaamse podiumkunstenlandschap. UYTTERHOEVEN, Michel, (red), Brugge, Die Keure, 2003.
- LEVY, F.J, Dance movement therapy: A healing art, Reston, The American Alliance for Health, Physical education, Recreation and Dance, Philadelphia, 1988.
- MARTIN, John, Introduction to the Dance, VAN MEEI, J. M., DE MEIJER, M, De emotie verbeeld, expressie in dans, toneel, beeld en verhaal, Nijmegen: Dekker en Van de Vegt, 1989.
- MERCY, Dominique, Les traces de Pina, tracing Pina's footsteps, St-Etienne, France: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2002.
- ROSS, Janice, HALPRIN, Ann, From dance art to healing art, Dance Magazine, 2004, vol. 78, issue 1.
- RUTGERS VAN DE LOEFF, J, Dansen als therapie: expressie, Psychologie magazine, juli/aug 2000.
- SAVITRY, Nair, Les traces de Pina, tracing Pina's footsteps, St-Etienne, France: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2002.
- SCHLICHER, S, Théâtre/Publicque, 139, januari-februari, 1998.
- SCHMAIS, C, Healing processes in group dance therapy, American Journal of Dance Therapy, 1985, Vol. 8.
- SERVOS, Norbert, Pina Bausch: Dance and emancipation, The Routledge Dance Studies Reader, CARTER, A., (red), London: Routledge, 1998.
- TER MORS, Huguette, De geschiedenis van de dans, Leven in dans, leerboek danstherapie, QUERIDO, Charlotte, C., Deventer: Uitgeverij Ankh-Hermes bv, 1985.
- TRATSAERT, Hendrik, Pigment: Tendensen in het Vlaamse podiumkunstenlandschap. UYTTERHOEVEN, Michel, (red), Brugge, De Keure, 2003.
- UYTTERHOEVEN, Michel, (Envoi) voor de negentigers, Pigment, Tendensen in het Vlaamse podiumlandschap, Brugge, Die Keure, 2003.

-VACCARINO, Elisa, Les traces de Pina, tracing Pina's footsteps, St-Etienne, France: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2002.

-VAN KERKHOVEN, Marianne, Enkele bedenkingen bij wetenschappelijke methoden te hanteren ten aanzien van culturele en artistieke aspecten van de dans, Dance and research, an interdisciplinary approach., BRACK, Cl, WUYTS, I. (Eds), Leuven: Peeters Press, Danse-université / Dans Universiteit v.z.w., 1989.

-VERSCHAFFEL, B., "onderzoek": over Kunst als Kennisvorm, BALCAEN, B, DAVIDTS, W., DECLERQ, D., e.a. (red), B-Sites. Over de plaats van een kunst- en onderzoekscentrum te Brussel, Brussel: Brussel 2000, Vereniging voor een Kunst en Onderzoekscentrum in Brussel; Universiteit Gent: Vakgroep Architectuur & Stedenbouw, 2000.

-WILSON, Robert, Sur les traces de Pina, Tracing Pina's footsteps, France, Dumas-titoulet Imprimeurs.

-YB, HET MUZIEK LOD, in: Pigment: Tendensen in het Vlaamse podiumkunstenlandschap. UYTTERHOEVEN, Michel, (red), Brugge, Die Keure, 2003.

### **krantenartikels**

-ANTHONISSEN, Peter, Welke lamp brandt er in Belgenland? Affaire Dutroux inspireert De Volder en Van der Harst tot 'Diep in het bos', De Morgen, 20/11/1999.

-ARTEEL, Roger, persmap naar aanleiding van de voorstelling Diep in het bos, november 1999.

-DOSOGNE, Ludo, Ook in het sprookjesbos gebeuren gruwelijkheden, Gazet van Antwerpen, 18/11/1999.

-KNOCKAERT Yves, De muziek van Dominique Pauwels, persmap Le chant d'amour de grand singe, 2003.

-PONTIES, Karine, Alles is een kwestie van vertaling, Karine Ponties over haar werk, Alternatives théâtrales, nr.80, 4<sup>e</sup> trimestre 2003.

-SINE NOMINE, Karine Ponties, Over haar parcours, persmap Le chant d'amour du grand singe, 2003.

-SINE NOMINE, persmap naar aanleiding van de voorstelling Diep in het bos, november 1999.

-STADEUS, Geert, Het vertrouwen is geschonden, Het Nieuwsblad, de Gentenaar, 1999.

STYNEN, Ellen, Diep in het bos, persmap naar aanleiding van de voorstelling Diep in -het bos, november 1999.

-STYNEN, Ellen, Onthullende maskers, grime in het werk van Eric De Volder, Het Muziek Lod magazine, november 2002.

-THIELEMANS, Johan, ...ben niet bang voor de boze wolluf..., TM, september 2000.



-VAN CAMPENHOUT, Elke, De verlossing van het woord, de muzikale ceremonie van Dick van der Harst en Eric De Volder, persmap over het publicatiebeleid van Het muziek Lod, oktober 2003.

-VAN KERREBROECK, Koen, Komt vrienden, hoort een lied..., Streven, najaar 1999.

-VANTYGHM, Peter, Klaaglied in het diepe bos, De standaard, 16/11/1999.

**Websites:**

[www.hetmuzieklod.be](http://www.hetmuzieklod.be)

[www.ADTA.org](http://www.ADTA.org)

[www.pina-bausch.de](http://www.pina-bausch.de)

## VII Bijlagen

- Foto 1: Tweede fase van een hysterische aanval: ‘de grote bewegingen’ en ‘contorsie’.  
Bron : MC. CARREN, Dance pathologies. Performance, poetics, medicine, Stanford California, Stanford University Press, 1998.  
(RICHER, Paul, Etudes cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie, collection of the Lane Medical Library, Stanford University, 1881.)
- Foto 2 : Sterfscène aan het slot van de eerste akte van *Giselle*. Alexandra Radius als ‘Giselle’ en Han Ebbelaar als ‘Albrecht’; Het Nationale Ballet.  
Bron: UTRECHT, Luuk, Van hofballet tot post-moderne dans, Zutphen, Walburg Pers, 1988.  
(FATAUROS, Jorge, Amsterdam)
- Foto 3: De dood van Giselle  
Bron : MC. CARREN, Dance pathologies. Performance, poetics, medicine, Stanford California, Stanford University Press, 1998.  
(Collectie van de Bibliothèque Nationale de France)
- Foto 4 : Bewegingskoor van Rudolf Laban, 1922.  
Bron: UTRECHT, Luuk, Van hofballet tot post-moderne dans, Zutphen, Walburg Pers, 1988.  
(Keulen, Ballett-Bühnen-Verlag , 1985.)
- Foto 5: Getekende impressie van Isadora Duncans extatische danskunst.  
Bron: UTRECHT, Luuk, Van hofballet tot post-moderne dans, Zutphen, Walburg Pers, 1988.  
(SHAWN, Ted, Every little movement, Dance Horizons, New York, 1974, 2<sup>e</sup> druk.)
- Foto 6: Portretfoto van Loïe Fuller.  
Bron: UTRECHT, Luuk, Van hofballet tot post-moderne dans, Zutphen, Walburg Pers, 1988.  
(BBC Hulton Picture Library, London)
- Foto 7: Een dansende Fuller met stokken aan haar armen.  
Bron: UTRECHT, Luuk, Van hofballet tot post-moderne dans, Zutphen, Walburg Pers, 1988.  
(BBC Hulton Picture Library, London)
- Foto 8: Een dansende Loïe Fuller.  
Bron: MC. CARREN, Dance pathologies. Performance, poetics, medicine, Stanford California, Stanford University Press, 1998.
- Foto 9: Loïe Fuller getrokken door een anonieme fotograaf.  
Bron: MC. CARREN, Dance pathologies. Performance, poetics, medicine, Stanford California, Stanford University Press, 1998.

-Foto 10 : Mary Wigman in een tragische houding. Foto genomen uit de voorstelling Afscheid en dank (1942)

Bron: UTRECHT, Luuk, Van hofballet tot post-moderne dans, Zutphen, Walburg Pers, 1988.  
(Keulen, Ballett-Bühnen-Verlag , 1985.)

-Foto 11: Scène uit Grahams ritualistische dansstuk 'Het lente offer', opgevoerd in 1984.

Bron: UTRECHT, Luuk, Van hofballet tot post-moderne dans, Zutphen, Walburg Pers, 1988.  
(HALSMAN, Philippe, Martha Graham Centre of Contemporary Dance Inc, New York.)

-Foto 12: Pantomimescène van de diplomaten in Kurt Jooss' dansstuk de Groene tafel uit 1932, opgevoerd door het Jooss Ballett.

Bron: UTRECHT, Luuk, Van hofballet tot post-moderne dans, Zutphen, Walburg Pers, 1988.  
(PATZSCH-RENGER)

-Foto 13: Martha Graham als Medea in haar gedanste psychodrama Cave of the heart, 1946.

Bron: UTRECHT, Luuk, Van hofballet tot post-moderne dans, Zutphen, Walburg Pers, 1988.  
(SWOPE, Martha, New York.)

-Foto 14: Voorbeelden van het danstheater van Denishawn. Dit dansersduo staat bekend voor de 'music visualisation' techniek.

Bron: UTRECHT, Luuk, Van hofballet tot post-moderne dans, Zutphen, Walburg Pers, 1988.  
(The British Broadcasting Corp.- FONTEYN, Margot, The magic of Dance, New UOrk, Alfred A. Knopf, 1979.)

-Foto 15: Schema dat de rituele tendens in het werk van Querido weergeeft.

QUERIDO, Charlotte, C, Leven in dans. Leerboek danstherapie, Fagus.

-Foto 16: Doris Humphrey in een scène uit haar dansstuk The Shakers, opgevoerd in 1913.

Bron: UTRECHT, Luuk, Van hofballet tot post-moderne dans, Zutphen, Walburg Pers, 1988.  
(MAZZO, H. Joseph, Prime Movers, New York, Willian Morrow & Co, 1977, foto Barbara MORGAN.)

-Foto 17: Kurt Jooss als de dood en Karl Bergeest als de Profiteur in Jooss' dansstuk De groene tafel, 1932.

Bron: UTRECHT, Luuk, Van hofballet tot post-moderne dans, Zutphen, Walburg Pers, 1988.  
(PATZSCH-RENGER)

-Foto 18: De dodendans, met de dood als overwinnaar.

Bron: UTRECHT, Luuk, Van hofballet tot post-moderne dans, Zutphen, Walburg Pers, 1988.  
(FATAUROS, Jorge, Amsterdam)

- Foto 19: Scène uit Pina Bausch' dansstuk Blauwbaard opgevoerd in 1977.  
Bron: UTRECHT, Luuk, Van hofballet tot post-moderne dans, Zutphen, Walburg Pers, 1988.  
(WEIGELT, Gert, Keulen.)
- Foto 20: De karakteristieke stap van Pina Bausch die het Leitmotiv in Café Müller vormt.  
Bron: ASLAN, Odette, Des chorégraphies aux pièces, Théâtre/Public, 138, november-december 1997.
- Foto 21: Een beeld van het desolate decor gevormd door stoelen. De eenzaamheid van de personages lijkt hierdoor versterkt.  
Bron: ASLAN, Odette, Des chorégraphies aux pièces, Théâtre/Public, 138, november-december 1997.
- Foto 22: Een beeld van de man die de danseres helpt door de stoelen weg te duwen wanneer het meisje gehinderd wordt.  
Bron: ASLAN, Odette, Des chorégraphies aux pièces, Théâtre/Public, 138, november-december 1997.
- Foto 23: Scène uit Café Müller, de armbeweging en de gesloten ogen versterken het broze beeld dat Pina Bausch ons geeft.  
Bron: UTRECHT, Luuk, Van hofballet tot post-moderne dans, Zutphen, Walburg Pers, 1988.  
(WEIGELT, Gert, Keulen.)
- Schematische tekening van het podium voor Pina Bausch' opvoering Walzer.  
Bron: ASLAN, Odette, Des chorégraphies aux pièces, Théâtre/Public, 138, november-december 1997.
- Foto 24: Scène uit Pina Bausch' dansstuk Het lente offer, opgevoerd in 1975.  
Bron: UTRECHT, Luuk, Van hofballet tot post-moderne dans, Zutphen, Walburg Pers, 1988.  
(WEIGELT, Gert, Keulen.)
- Foto 25: Een beeld van de groepsbewegingen uit Bausch' Le sacre du printemps, dat de rituele groepsbinding visualiseert.  
Bron: ASLAN, Odette, Des chorégraphies aux pièces, Théâtre/Public, 138, november-december 1997.
- Foto 26: Beeld uit Bausch' voorstelling Les sacre du printemps, dat de imposante en krachtige dansstaal toont/  
Bron: ASLAN, Odette, Des chorégraphies aux pièces, Théâtre/Public, 138, november-december 1997.
- Foto's 27-28: Beelden uit de voorstelling Diep in het Bos die de geschminkte gezichten en de gekunstelde houdingen uit de productie van Het muziek Lod visualiseren.  
Bron: UYTTERHOEVEN, Michel (red), Pigment. Tendensen in het Vlaamse podiumlandschap, Brugge, Die Keure, 2003.

