

UNIVERSITEIT ANTWERPEN
FACULTEIT LETTEREN EN WIJSBEGEERTE
MANAMA THEATERWETENSCHAP

DANS EN LEEFTIJD:
DUURZAAMHEID VERSUS RECONVERSIE

EINDVERHANDELING INGEDIEND DOOR

LIEVE DIERCKX

PROMOTOR: DR. K. VAN LANGENDONCK

INHOUDSTAFEL

| | |
|--|-----------|
| VOORWOORD | 2 |
| INLEIDING | 3 |
| HOOFDSTUK 1: HET RECONVERSIEPARADIGMA | 6 |
| 1.1. Carrière en reconversie | 6 |
| 1.1.1. Hoe lang zijn carrières? | 7 |
| 1.1.2. Redenen om een danscarrière te beëindigen | 8 |
| HOOFDSTUK 2: THEORETISCH DENKKADER: DE SOCIOLOGIE VAN PIERRE BOURDIEU | 11 |
| 2.1. Algemeen | 11 |
| 2.2. Centrale concepten | 13 |
| 2.3. Bourdieu en de kunsten | 16 |
| HOOFDSTUK 3: HET DUURZAAMHEIDSPARADIGMA EN BOURDIEU | 19 |
| 3.1. ‘Oudere’ dansers en kapitaal | 19 |
| 3.2. Danshabitus versus duurzaamheid | 20 |
| 3.2.1. Het danshabitus : een poging tot definitie | 22 |
| 3.2.2. Ballet- versus danshabitus getoetst aan opleidingscurricula in Vlaanderen | 23 |
| 3.2.3. Case study: zelfdestructieve elementen in het danshabitus | 26 |
| A. Techniek en virtuositeit | 26 |
| B. Danshabitus en spektakelmaatschappij | 28 |
| C. Virtuositeit, dualisme en het anorectische lichaam | 31 |
| D. Habitus, letsel en de heroïek van de pijn | 33 |
| E. Danshabitus en het afwezige lichaam | 36 |
| F. Nog een overtuiging: “It’s a young person’s job” | 38 |
| 3.2.4. Conclusie | 39 |
| 3.3. Bourdieusiaanse reflectie als aanzet tot duurzaamheid | 40 |
| 3.3.1. Beleid en opleiding | 41 |
| 3.3.2. Codificatie en vernieuwing binnen dans. | 45 |
| A. Historisch | 46 |
| B. Hedendaagse dans: danshabitus in een versplinterd dansveld | 50 |
| 3.3.3. Conclusie | 54 |
| ALGEMEEN BESLUIT | 55 |
| LIJST VAN GERAADPLEEGDE LITERATUUR | 57 |

VOORWOORD

Enkele voorstellingen en publicaties gespreid over een aantal jaren zijn aanleiding geweest om na te denken over duurzaamheid van danscarrières.

In mei 2004 woonde ik een optreden bij van de Indische Odissi-dans, *Odissi . Drie generaties*.¹ Vlak voor de Europese tournee overleed de oudste danser en goeroe van het gezelschap, Kelucharan Mohapatra, op vijfenzeventigjarige leeftijd. De uiterst verfijnde dansvorm in deze voorstelling en de foto's in de programmabrochure maakten me nieuwsgierig naar hoe de oude danser het bewegingsidoom op het podium zou verrijkt hebben. Onlangs vond ik een artikel waarin Rosita Boisseau beschrijft hoe Pina Bausch en Maurice Béjart tijdens het festival van Avignon in 1995 tot tranen toe ontroerd werden door zijn dans.²

Een andere voorstelling die geëst is in mijn geheugen is *Ryoanji* van Jeannette van Steen waarin een jonge danseres, Elfi Stubbe en een oudere danser op twee parallelle loopvlakken elkaars bewegingspatroon imiteren, contrasteren en aanvullen.³ Die oudere danser was Jaap Flier, geboren in 1934 en ex-artistiek directeur van het Nederlands Danstheater. Hij treedt opnieuw op als danser en performer sinds 1989 en was ook nog te zien in producties van Feri de Geus, Boukje Schweigman en Dylan Newcomb. Eva van Schaik verwoordt in een artikel over *Grond* van en met Boukje Schweigman de waarde van oudere dansers op het podium: '*Schweigman en Flier laten beseffen dat leeftijd in dans [...] een meerwaarde krijgt als de verbeelders daarvan het verschil weten te overstijgen en het opwaartse en neerwaartse krachtenspel in hun beider lichaam laten inzien. ... Zij blijkt hem te behoeden voor zijn verstening en hij haar voor haar ontarding.*' (*Theatermaker*, maart 2004:6)

¹ Optreden in de Singel van Madhavi Mudgal met de voorstelling *Odissi . Drie generaties* in mei 2004.

² Programmabrochure Théâtre de la Ville, april 2002. Boisseau voegt toe dat alleen de magie van het podium deze vorm van aflossing en leerlingchap ten volle tot zijn recht laat komen en van de overdracht – een vanzelfsprekendheid en een traditie – een dagelijks avontuur maakt. (Bron: brochure de Singel, mei 2004. Vert. Charlotte Klima.)

³ De Beweeging, oktober en november 1998.

INLEIDING

In 2003 werd in Den Haag een symposium gehouden over dans en welzijn waarin vernieuwende ideeën naar voren gebracht werden over lichamelijk en geestelijk welzijn van dansers, met onder andere als thema's danscultuur, opleiding, werkethos. Helaas wordt er in het verslag als vanzelfsprekend van uitgegaan dat een danscarrière kort is: *'Because the body cannot continue to perform at the required level for a lifetime, a dance career is relatively short and in their mid-thirties dancers are faced with the choice to start a second career.'*⁴

Wat is dat, *'the required level'* en hoe wordt die bepaald?

In 2004 verscheen in *Danser* een artikel over een grootschalig internationaal wetenschappelijk onderzoeksproject, het aDvANCE Project dat maatregelen wil stimuleren om dansers materieel en psychologisch bij te staan bij reconversie aan het einde van hun carrière.⁵ Uit dit onderzoek blijkt dat danscarrières steeds korter worden maar Gerard Mayen schrijft in de kop van zijn artikel:

'Le Monaco Dance Forum veut frapper un grand coup en faveur d'une politique maîtrisée de reconversion professionnelle des danseurs en fin de carrière. Mais n'est-ce pas la carrière elle-même qu'il s'agit de repenser ?' (*Danser*, décembre 2004:28)

Op het eerste gezicht zijn er best veel redenen waarom oudere dansers niét op een podium zouden staan. Virtuositeit, vertoon en daarmee gepaarde gaande blessurerisico's, choreografen die kiezen voor jonge, kneedbare dansers, beperktere fysieke mogelijkheden van oudere dansers, ongunstig sociaal statuut en werkomstandigheden voor dansers, onderlinge competitiviteit, perceptie in een 'gebotoxificeerde' maatschappij waar het 'advertising body' de (onbereikbare) norm is, dit alles houdt evenzoveel redenen in om vroegtijdig met een danscarrière te stoppen. Nadenken over dans en leeftijd krijgt iets van een worsteling vanwege zoveel factoren die dansen op oudere leeftijd in de weg lijken te staan. Gelukkig zijn er in het achterhoofd genoeg voorbeelden van wat oudere dansers wel gedaan hebben en hoe ze het publiek konden raken.

Mijn belangstelling voor leeftijd en dansers is niet de belangstelling voor de 'verdrongen lichaamswaarheden' van 'ziekte, onvermogen, lelijkheid', die voor Rudi Laermans en Carine

⁴ van der Linden, Mirjam (ed) *Not just Any Body & Soul: health, well-being and excellence in dance*. Amsterdam: International Theatre and Film Books, 2004.

⁵ Het aDvANCE Project werd geïnitieerd door Philippe Braunschweig en werd gevoerd in elf landen gedurende vier jaar door acht onderzoekers verbonden aan de universiteit van Princeton, Columbia (VS) en de universiteit van Sydney (Australië). De voornaamste bedoeling was om objectieve gegevens te verzamelen over danscarrières in westerse dansvormen waarmee lobby kan gevoerd worden bij private en publieke actoren.

Meulders vanaf begin jaren negentig deel uitmaken van de dansscène.⁶ Het is ook niet de belangstelling voor het opvoeren van oudere dansers als freaks of voor een segregatiemodel waarbij oudere dansers in een ‘separate but equal’ constellatie hun emancipatie mogen bewijzen.

Wel probeer ik in dit onderzoek de carrière van de professionele danser te herdenken vanuit een duurzaamheidsparadigma waarbij gekeken wordt hoe oudere dansers op een organische manier deel kunnen uitmaken van het podiumgebeuren. Wat wordt er ondernomen? Welke zijn de mogelijkheden? Welke factoren vormen de grootste obstakels? Welke ruimte is er voor de artistieke kwaliteiten van professioneel gevormde oudere dansers op het danspodium?

In mijn zoektocht naar antwoorden vond ik geen danstheoretische publicaties die specifiek handelen over oudere, professioneel actieve dansers.⁷ Wel is uitgebreid onderzoek verricht naar de korte carrières van dansers en naar welzijn en gezondheid bij dansers.⁸ Van daaruit werden inspanningen verricht om de carrièretransitie van dansers te vergemakkelijken en omscholingsregelingen uit te werken.

Enkele belangrijke bronnen van empirische gegevens boden voer voor mijn onderzoek. Het gaat om:

- het aDvANCE Project geïnitieerd door de International Organisation for the Transition of Professional Dancers (IOTPD) waarvan in 2004 de resultaten werden gepubliceerd.
- twee internationale colloquia over het welzijn van dansers in Toronto en Den Haag (1997 en 2003) met getuigenissen van dansers, artistieke directeurs en wetenschappers uit verschillende disciplines.⁹

⁶ Laermans, R., Meulders, C. “Het lichaam is de voorstelling: Wat ons interesseert in hedendaagse dans” *Etcetera*. Jrg. 22 (2004) nr. 92: 15-18.

⁷ In studies over de eerste postmoderne dansgolf in de Verenigde Staten worden oudere dansers af en toe terloops vernoemd naast gehandicapten en amateurs als deel uitmakend van het idee van ‘democracy’s body’. Zo bijvoorbeeld Jill Johnston’s beschrijving van *Satisfyin Lover*, een werk van Steve Paxton uit 1967. Ook Yvonne Rainer noemt ‘old’ naast ‘skilled, unskilled, professional, fat, sick, amateur’ over het aanleren van *Trio A* aan ‘anyone who wanted to learn it’. Beiden geciteerd in Banes, Sally. *Terpsichore on Sneakers*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980:53,60.

Anderzijds keert rond 1950 Anna Halprin het dansestablishment de rug toe om aan body/mind onderzoek te doen in dans en daarbij komen ook ouderen aan de orde. In Halprin, Anna. *Moving Toward Life: Five decades of transformational dance*. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1995: 2,19-20.

⁸ In 1966 werd een eerste invloedrijke studie gepubliceerd waarin Baumol en Bowen al vaststelden dat: ‘The dancer’s earnings are generally the lowest, the span of years during which he can find employment is typically the shortest and his employment is generally the most uncertain, his working conditions are often the worst among the performing arts’. (geciteerd in Levine, 2004:4)

⁹ Het eerste colloquium *Not Just Any Body* was een Nederlands-Canadese coproductie georganiseerd door Theater Instituut Nederland, Dutch Healthcare Foundation for Dancers en de National Ballet School of Canada. Het vond gelijktijdig in Den Haag en Montreal plaats via een satellietverbinding. Het tweede colloquium *Not Just Any Body & Soul* was er een vervolg op en werd gecoproduceerd door Holland Dance Festival, Stichting Gezondheidszorg voor Dansers, Stichting Omscholingsregeling Dansers en Codarts/Rotterdamse Dansacademie. (van der Linden, 2004:7,21)

- het antropologische onderzoek door de Zweedse Helena Wulff en de Nederlandse Anna Aalten.
- het veldwerk bij het Royal Ballet door Wainwright en Turner waarover tussen 2003 en 2005 publicaties verschenen.

Een bemerking hierbij is dat de veldonderzoeken waarvan ik gebruik maak zich in het balletveld situeren. Belangrijke uitzondering vormt het internationale onderzoek georganiseerd door het IOTPD (International Organisation for the Transition of Professional Dancers) naar danscarrières en de daaraan verbonden conclusies. In hoofdstuk drie zal daar verder op ingegaan worden.

De bedoeling van mijn onderzoek is om tegenover het reconversieparadigma – de omscholing van dansers na een korte carrière - een duurzaamheidsparadigma te plaatsen voor danscarrières en daarbinnen de mogelijkheden en obstakels te onderzoeken. Van de inspanningen en verrassende onderzoeksresultaten vanuit het reconversieparadigma maak ik in een eerste hoofdstuk een verslag. In een tweede luik haal ik de theorie van de Franse socioloog Pierre Bourdieu aan om daaruit een centraal begrip, namelijk het habitus, als basis te gebruiken voor het derde hoofdstuk waarin een duurzaamheidsparadigma voor danscarrières uitgewerkt wordt.

HOOFDSTUK 1: HET RECONVERSIEPARADIGMA

1.1. Carrière en reconversie

Oudere dansers krijgen in dansonderzoek weinig aandacht en als leeftijd in dans ter sprake komt, is dat meestal in het kader van reconversie. Omdat in het westen danscarrières erg kort zijn wordt veel aandacht besteed aan de overgangsfase op het einde van de carrière.

Vanaf 1970 doken over de hele wereld initiatieven op om de carrièreovergang voor dansers op psychologisch en economisch vlak te vergemakkelijken en tussen 1973 en 1986 werden vier belangrijke transitie- en reconversiecentra opgericht: in Groot-Brittannië (1973), Canada (1985), de Verenigde Staten (1985) en in Nederland (1986). Ondertussen vaardigde UNESCO in 1980 een reeks aanbevelingen uit over het Statuut van de Kunstenaar met daarbinnen aandacht voor de bijzondere noden van dansers.

In 1993 werd een internationaal forum opgericht onder auspiciën van UNESCO, namelijk het IOTPD (International Organisation for the Transition of Professional Dancers) dat twee internationale symposia organiseerde over dans en carrière, het eerste in Lausanne (1995), het tweede in Den Haag (1998). (Levine:4) Het symposium van Lausanne leidde tot de Declaration of Lausanne waarin de conclusies van dansprofessionals uit zeventien landen (waaronder België) werden verwerkt over de waarde van de danser voor de maatschappij, over opleiding en transitie na de danscarrière. In 2004 werd deze verklaring verder uitgewerkt in de Declaration of Monaco. (www.iotpd.org/activities.html)

De IOTPD was ook de initiator van het recente aDvANCE Project dat met harde feiten wilde komen over de problemen bij het beëindigen van een danscarrière en het effect daarvan op de danser. Het doel van het project was aan de hand van de resultaten van uitgebreid veldonderzoek, richtlijnen uit te schrijven voor beleidsinstanties, dienstverlenende organisaties, dansgezelschappen en voor dansers zelf in verband met heroriëntering in de carrière van dansers. Onlangs zijn de resultaten van het onderzoek verschenen, ondermeer in twee verslagen.¹⁰ De opzet van het aDvANCE Project was tweeledig. Er werd een dansprofiel opgesteld van elf landen met verschillende sociale, politieke, economische, educatieve en culturele omgevingen om een breed socio-economisch beeld van de sector

¹⁰ Eén verslag is van Baumol, William, G., Jeffri, Joan and Throsby, David. *Making Changes: facilitating the transition of dancers to post-performance careers: Executive Summary: the aDvANCE project*. New York: The aDvANCE Project, 2004.

<http://www.tc.columbia.edu/rcac/acrobat/adv_researchreport_pdfs/1_adv_researchreport_ExecSumm.pdf>

Het tweede verslag is van de hand van Levine, Mindy N. *Beyond Performance : Building a better future for dancers and the art of dance: the aDvANCE project*. New York: The AdvANCE Project, 2004.

<http://www.danceusa.org/pdf/adv_ar_book.pdf>

In detail kunnen vragen en resultaten van het onderzoek ondermeer geraadpleegd worden op

<http://www.cpanda.org/data/profiles/advu03.html>

te verwerven.¹¹ Anderzijds werden in drie landen, Australië, de Verenigde Staten en Zwitserland, individuele dansers bevestigd over hun carrières. Alleen professionele dansers kwamen in aanmerking voor het onderzoek maar omdat inkomen daarvoor niet altijd een norm is, werden daarnaast ook opleiding, engagement in een danscarrière, het soort werk én tijdsindeling als norm gehanteerd, met bovendien in het achterhoofd dat de definities van wie als professioneel beschouwd wordt, per land kunnen verschillen.

Wat dansvormen betreft werden voor het onderzoek vijf categorieën onderscheiden: klassiek/ballet, modern/hedendaags, georganiseerde etnische of volksdans, muziektheater of commerciële dans en tenslotte ‘anderen’, met name dansers die werken voor film, televisie en andere bedrijven zoals revues, modeshows, bedrijfsevenementen etc.

Ik wil de resultaten van het aDvANCE Project voornamelijk gebruiken om te kijken welke redenen dansers aangeven om hun carrière te beëindigen en welke aanbevelingen daaraan gekoppeld worden om deze mee te nemen in een nieuwe kijk op oudere dansers.

1.1.1. Hoe lang zijn danscarrières?

Er zijn illustere voorbeelden van westerse dansers met een zeer lange carrière. Margot Fonteyn danste tot ze vooraan zestig was en Maya Plissetskaja voegde daar nog tien jaar aan toe. Dansers/choreografen als Martha Graham en Merce Cunningham verschenen ook tot op hoge leeftijd op het podium maar zij hadden het voordeel dat hun status van vernieuwende choreografen hen een groot symbolisch kapitaal verschafte. Hoe het ook zij, lange danscarrières zijn uitzonderlijk.

Het voornoemde aDvANCE project stelde vast uit de individuele enquêtes bij drieduizend dansers in de Verenigde Staten, Australië en Zwitserland, dat een danscarrière gemiddeld 13,5 jaar duurt. Hetzelfde onderzoek gaf aan dat achttien à twintig jaar de beginleeftijd is van professionele dansactiviteit. De gemiddelde danscarrière stopt dus op 31,5 à 33,5 jarige leeftijd. (Levine, 2004:16, 26) Terwijl het aDvANCE project alle dansdisciplines bestrijkt, noemen Wainwright en Turner voor de balletwereld een nog jongere leeftijd waarop een danscarrière eindigt, namelijk ‘before around 30

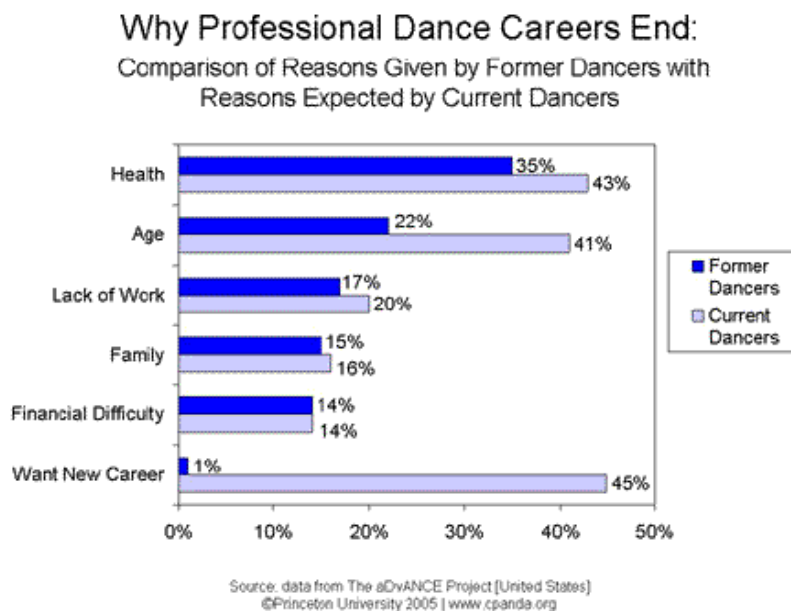
¹¹ In volgende landen werd onderzoek gedaan: Australië, Canada, Duitsland, Engeland, Frankrijk, Hongarije, Japan, Mexico, Nederland, de Verenigde Staten en Zwitserland. De landsprofielen betreffen informatie over het brede dansveld in elk land met gegevens over scholen en opleidingen; publieke en private fondsen; cijfers over tewerkgestelde en werkloze dansers; aantal dansgezelschappen en instellingen die met dans te maken hebben;

years of age.¹² (2004:321) Bovendien geven verschillende bronnen aan dat er een evolutie is naar nog kortere carrières. (Wainwright en Turner, nog te verschijnen)

Uit de enquête van het aDvANCE project blijkt ook dat dansers dit graag anders zouden zien: de verwachtingen van dansers die nu nog actief zijn liggen tussen de zes en vijftien jaar hoger dan de feitelijke carrièreuur. Zo verwachten Australische dansers dat ze kunnen dansen tot 46,6 jaar, in Zwitserland en de Verenigde Staten ligt die verwachting op 40,9 jaar. (Levine, 2004:27)

1.1.2. Redenen om een danscarrière te beëindigen

Welke redenen geven dansers zelf aan voor dit voortijdig stopzetten van hun carrière? Het onderzoek van het aDvANCE Project geeft bijvoorbeeld voor de Verenigde Staten volgend resultaat:



Figuur 1: Source data from the aDvANCE Project (United States)
Copyright Princeton University 2005 (www.cpanda.org)

Gezondheid is in de VS de belangrijkste reden om effectief een danscarrière te beëindigen en dat geldt ook voor de twee andere bevraagde landen, namelijk Australië (29%) en Zwitserland (33%). (Baumol, Jeffri & Throsby, 2004:8)

Opvallend zijn de verschillen in de cijfers over leeftijd als reden om te stoppen met dansen: 41 % van de huidige dansers verwacht dat dit de reden zou zijn maar voor slechts 22% was dat ook zo in

¹² Wainwright en Turner baseren zich daarvoor op Brinson, P. and Dick, F. (1996) *Fit to Dance: The Report of the National Enquiry into Dancers' Health and Injury*. London: Calouste Gulbenkian Foundation. In Wainwright, Williams en Turner wordt verwezen naar een studie van Hamilton, L.H. *Advice for dancers: Emotional counsel and practical strategies*. San Francisco: Jossey-Bass, 1998, die stelt dat 'Most professional ballet dancers will retire by the age of 30' (2005:54).

werkelijkheid. De cijfers uit Australië liggen voor dit punt nog verder uit elkaar en geven respectievelijk 42% en 20%. Nog uitgesprokener is het verschil in cijfers voor het laatste punt in de grafiek. Van de actieve dansers in de Verenigde Staten verwacht 45% te stoppen met dansen omdat ze een andere carrière zouden willen, terwijl dit voor slechts 1% van de ex-dansers ook werkelijk het geval was.¹³ Gebrek aan werk en daarmee gepaard gaande financiële problemen kunnen daarvoor de reden zijn.¹⁴ Een steeds vaker voorkomend carrièrepatroon is immers dat dansers auditie doen voor kortlopende contracten of eenmalige producties. Te weinig werkuren samen met de internationale mobiliteit van dansers kunnen er voor zorgen dat ze niet in aanmerking komen voor overheidsuitkeringen. (Levine, 2004:27) Sowieso is een danscarrière slecht betaald en vele dansers hebben het moeilijk om de eindjes aan elkaar te knopen, ook al werken ze voltijds. (Wulff, 1998:48, 57n20) Een andere mogelijke verklaring is dat dansers zich bij voorbaat aanpassen aan het idee dat dans bestemd is voor jongeren, en dat ze daarom hun verwachtingen bijstellen.

De belangrijkste conclusie die ik uit deze tabel wil bijhouden, is dat gezondheid vaker een reden is om te stoppen dan leeftijd, met andere woorden, als dansers erin zouden slagen ‘gezonder’ te blijven, zouden ze langer kunnen doorgaan met dansen.

Gezondheid blijkt voor dansers vaak synoniem te zijn voor letselvrij en in de homogenere groep van actieve en ex-Royal Ballet dansers bevraagd door Wainwright en Turner wordt uitgebreid ingegaan op kwetsuren in combinatie met leeftijd als reden om vroegtijdig een carrière te beëindigen. Pijn, vermoeidheid en kwetsuren maken integraal deel uit van een balletcarrière en eens een bepaalde leeftijd voorbij, verlopen recuperatie en herstel moeizamer of zijn letsels chronisch geworden en is de schade onherstelbaar. Anderzijds wordt verwezen naar de steeds hogere technische eisen die aan dansers gesteld worden en die aanleiding geven tot onomkeerbare letsels en vroegtijdige slijtage. (2003c:279) (2004:324) Verder komt ook het zelfbeeld van de dansers aan bod: de moeite die ze hebben met ouder worden en het gekoesterde ideaalbeeld van een anorectisch en jong lichaam. (2003c:283) Onder punt 3 zullen deze onderzoeksresultaten uitgebreid aangehaald worden.

Vermoeidheid, pijn en letsel, afkeer van leeftijd en afkeer van een volwassen lichaam maken dat dansers een steeds kortere carrière hebben. Ook deze elementen wil ik verbinden met een kernbegrip uit de theorie van Pierre Bourdieu, namelijk het habitus, en dit onder punt 3 toepassen op de danser.

¹³ Wulff vermeldt een tendens bij corps de ballet dansers uit de bovenste laag van de middenklasse en uit de hogere klasse om hun carrière te beëindigen als ze beseffen dat ze het nooit zullen brengen tot solodansers en dus ook nooit tot ‘principals’. (1998:48)

¹⁴ Dansers moeten vaak hun danscarrière financieel ondersteunen met een tweede werk. Het gemiddelde percentage van werktijd dat dansers aan hun creatieve carrière kunnen besteden (optreden, repetities, les) gaat van 51,4% (Australië) over 76,9 % (Zwitserland) tot 60,4% (VS). Voltijdse contracten voor de duur van een carrière tot 40 à 45 jaar zijn schaars en alleen weggelegd voor de grote gesubsidieerde gezelschappen, meestal balletgezelschappen. (Levine, 2004:27)

HOOFDSTUK 2: THEORETISCH KADER: DE SOCIOLOGIE VAN PIERRE BOURDIEU

2.1. Algemeen

De theorieën van de Franse socioloog Pierre Bourdieu (1930-2002) en meer in het bijzonder de begrippen kapitaal, habitus, veld en spelstrategie zijn inzetbaar als kader om na te denken over oudere dansers en langere carrières. Vooral eer in te gaan op de toepassing ervan op oudere dansers, wil ik de ideeën van Bourdieu toelichten. Bourdieu heeft een lange lijst van publicaties op zijn naam, meer dan dertig boeken en driehonderdveertig artikels in de periode tussen 1958 en 1995. (Swartz:1). Hij is één van de weinige sociologen die theorie en empirisch onderzoek, bij middel van enquêtes en diepte-interviews, met elkaar verbindt. Zijn onderzoek gaat breed: klassenverschillen, onderwijs, veldwerk bij Berbers, politiek, cultuur, sport, de academische wereld ... komen er aan de orde. Bovendien publiceerde hij ook over het belang aan reflexiviteit in de sociologie en bij onderzoekers. Rudi Laermans gebruikt voor Bourdieus theorie de term ‘supertheorie’, naar N. Luhmann, waarmee men “over het sociale in toto consistente uitspraken (kan) doen vanuit één enkel conceptueel raamwerk”. (2003:113) Nadat zijn belangrijkste werken in het begin van de jaren negentig in het Engels vertaald werden, groeide Bourdieus faam wereldwijd.

Bourdieu wordt ook wel een conflictsocioloog genoemd omdat hij overal strijd ziet. Overal zijn sociale arena’s waarin om macht, invloed en aanzien wordt gestreden. (de Jong, 1997: 334) Voor Bourdieu is de behoefte aan status en erkenning, het zich onderscheiden van anderen, (la distinction) zo sterk dat individuen en groepen daartoe, vaak onbewust, van elk maatschappelijk veld een strijdveld maken. (de Jong: 358) Hij gebruikt begrippen als habitus, cultureel kapitaal en symbolisch geweld om de verborgen mechanismen in het sociale machtsspel bloot te leggen in de bestendiging van sociale ongelijkheid. Dominantie, macht en behoefte aan erkenning zijn kernideeën in de theorie van Bourdieu en kapitaal, leefstijl en smaak worden ingezet als machtsmiddelen om dominantie en privileges te behouden of te veroveren.

Een andere term die men terug vindt als het over Bourdieu gaat is ‘ontmaskeringsociologie’ (Gielen, 2003: 23) want ondanks zijn eerder cynisch maatschappijbeeld is het uiteindelijke doel van Bourdieu om maatschappelijke verandering teweeg te brengen door het verborgene bloot te leggen. David Swartz beschrijft de werkwijze van Bourdieu als een socioanalyse naar analogie met psychoanalyse want de socioloog verricht voor het sociale onderbewustzijn van de maatschappij hetzelfde werk als de psychoanalyticus voor het onderbewustzijn van de patiënt. (Swartz, 1997:10)

Men kan stellen dat Bourdieu een erfgenaam is van de klassieke sociologie waarvan hij de belangrijkste principes in een ‘Bourdieuiaanse’ synthese verwerkt heeft. Zo heeft hij van Max Weber het idee overgenomen dat het economische model kan overgeheveld worden naar de wereld van idealen, voor Weber was dat met name religie, om de belangen van de protagonisten in die wereld bloot te leggen. Bovendien breidt Bourdieu dit idee van ‘economy of action’ uit tot alle types van handelingen want hij gaat er van uit dat “all action is fundamentally self-interested”. (Swartz, 2003:69) Van Weber nam hij ook het begrip van sociale orde over, die hij in zijn eigen theorie benoemt als velden (*champs*).

Uit Karel Marx komt het begrip kapitaal dat Bourdieu toepast op alle sociale activiteit en niet enkel, zoals Marx, op de economische activiteit. Bourdieus notie van kapitaal benadert die van Marx als hij stelt dat kapitaal geaccumuleerde arbeid is en dat het universele equivalent van verschillende vormen van kapitaal niets meer is dan ‘arbeidstijd’ in de breedste zin. Bourdieu past de economische metafoor van kapitaal toe op niet-materiële vormen van macht die van belang zijn binnen een sociaal collectief. Individuen en groepen doen in zijn visie beroep op een amalgaam van culturele, sociale en symbolische bronnen om hun positie te behouden of te verstevigen. Deze bronnen worden voor Bourdieu kapitaal als ze functioneren als een ‘sociale machtsrelatie’, met andere woorden ‘when they become objects of struggle as valued resources’. (Swartz, 1997:74) De sociale klassen van Bourdieu krijgen echter een andere invulling dan die van Marx: voor Bourdieu zijn ze geen objectief gegeven waar men passief toe veroordeeld is.

Van Emile Durkheim erft hij toch een bepaald determinisme. Wat je ook doet, er zijn gegevens die nooit veranderen: centraal daarin is dat mensen altijd zullen trachten zich van elkaar te onderscheiden om zo in dominante posities terecht te komen. Via Marcel Mauss en Claude Lévi-Strauss komt hij terecht bij structuralistische ideeën. Daarnaast is Bourdieu, door zijn opleiding filosofie, beïnvloed door filosofen als bijvoorbeeld Maurice Merleau-Ponty en via deze laatste door de fenomenologie van Husserl. Zij hebben een essentiële rol gespeeld in Bourdieus denken over het viscerale lichaam en over bewegredenen en strategieën van individuele actoren. Het werk van Bourdieu is eveneens bij uitstek Frans in zijn poging om de kloof tussen het structuralisme van Lévi-Strauss en de idee van persoonlijke vrijheid van Sartre te overbruggen. Volgens Bourdieu is het immers niet het abstracte begrip van de maatschappij dat de handelingen van individuen bepaalt, maar ook zijn het niet enkel de handelingen van individuen die de maatschappij vormen: er is sprake van een wisselwerking tussen deze twee. (fr.wikipédia, 2005)

Bourdieu omschrijft in *Choses dites*, een neerslag van publieke lezingen, zijn werk als *constructivist structuralism* of *structuralist constructivism* waaraan hij een andere invulling geeft dan de traditionele

structuralisten. Bourdieu bedoelt met structuralisme dat er in de sociale omgeving zelf, buiten het bewustzijn en de wil van sociale actoren (*agents*) om, objectieve maatschappelijke structuren aanwezig zijn die het handelen en de representaties van individuen richting geven of beperken. Met constructivisme bedoelt hij dat er een sociale genese is van enerzijds het habitus (schema's van perceptie, denken en actie van individuen), en anderzijds sociale structuren, in het bijzonder van wat hij omschrijft als velden (*champs*) en groepen (door andere theoretici vaak aangeduid als sociale klassen). (1987:147) Net als alle kennis is ook de kennis van de sociale wereld

... un acte de construction mettant en oeuvre des schèmes de pensée et d'expression et [...] entre les conditions d'existence et les pratiques ou les représentations s'interpose l'activité structurante des agents qui, loin de réagir mécaniquement à des stimulations mécaniques, répondent aux appels ou aux menaces d'un monde dont ils ont eux-mêmes contribué à produire le sens. (Bourdieu, 1979:544)

2.2. Centrale concepten

Bourdieu wil dus in de sociale wetenschap (sociologie, antropologie en geschiedenis) het *paired concept* van objectivisten – die sociale feiten beschouwen als objecten – en subjectivisten – die het sociale herleiden tot het beeld dat de sociale actoren zich er van vormen – overstijgen. Dat doet hij door een dialectische relatie voorop te stellen tussen objectieve en subjectieve structuren middels de middelpuntvliedende kracht van het habitus.

Objectieve, fundamentele maatschappelijke structuren zijn voor Bourdieu classificaties als leeftijdsklasse, sekseklasse, sociale klasse. Het habitus bestaat uit een reeks gewoonteschema's, duurzame disposities, leefstijlen en smaken die individuele actoren (*agents*) verwerven in de loop van hun individuele geschiedenis; het aldus verworven habitus is hier een 'structure structurée'. Anderzijds reageren actoren door middel van het habitus ook op hun sociale omgeving en passen zij met andere woorden individueel verworven divisieprincipes van het habitus toe op objectieve maatschappelijke structuren: het habitus is nu een 'structure structurante'. (1979:190-191) Elke individuele actor beschikt over zulk een reeks divisieprincipes. Deze zijn vaak onbewust en niet-talig, en verweven in gebaren en lichaamstechnieken.

Het doel van de divisieprincipes van individuele actoren is voor Bourdieu een onderscheid te maken tussen 'dominés' en 'dominants'. Dominantie ofwel macht is dus voor Bourdieu de basismotor van de maatschappij "matrice de tous les lieux communs" (Bourdieu a):546) – in de literatuur was Shakespeare al dezelfde mening toegedaan. In *La Distinction* vertaalt Bourdieu dit machtsspel in de drang van individuen om zich te onderscheiden van anderen. Bourdieu ziet als dominante filosofie

doorheen de sociale geschiedenis het onderscheid tussen “l’unique” et “le multiple” en daarvan afgeleid tussen “hij die schittert, zichtbaar is, zich onderscheidt, bekend is” enerzijds en “hij die obscuur is en deel uitmaakt van de grijze massa” anderzijds. (Bourdieu a):546) *La Distinction* is het verslag van uitgebreid empirisch werk waaruit moet blijken hoe mensen zich van elkaar onderscheiden door smaak en leefstijl. De ondertitel van het werk, *Critique sociale du jugement*, verwijst naar de taak die de sociale wetenschap zich volgens Bourdieu ten doel moet stellen: namelijk de relatieprincipes te onderzoeken tussen de divisieprincipes van individuele actoren en de sociale verdeling die eraan ten grondslag ligt. Daaruit blijkt dat smaak en leefstijl geen gevolg zijn van een vrije keuze van individuele actoren maar dat het habitus, dit zijn de in de individuele geschiedenis verworven gewoonteschema’s en disposities, de smaak bepaalt. De gewoonteschema’s van het habitus zijn bijzonder efficiënt omdat ze werkzaam zijn “en deçà de la conscience et du discours” (Bourdieu a):543) Mart-Jan de Jong wijst op de verwantschap tussen het habitusidee en bekende socialisatietheorieën. die stellen dat men uit zijn sociale omgeving al dan niet bewust, een verzameling praktische vaardigheden en inzichten leert die op hun beurt vormend zijn voor de identiteit van een individu. (1997:327)

Het habitus bepaalt de positie waarin actoren zich bevinden in het veld. (‘champs’) Actoren met een gelijkaardig habitus bevinden zich op een gelijkaardige plek in het veld en kunnen eventueel een groep vormen. Voor Bourdieu is echter niet de positie maar wel de interactie tussen actoren van belang. Zoals gezegd is voor Bourdieu elk veld een strijdveld of een krachtenveld en er is niet één veld maar een veelheid aan velden. Elk veld heeft zijn specifieke belangen en investeringen waarbinnen actoren aandacht op zich moeten weten te vestigen, bijvoorbeeld door kennis of nieuwe inzichten.

De structuur van een veld geeft een bepaalde stand van krachtverhoudingen weer tussen actoren of instellingen. Vernieuwing brengen binnen een gegeven veld is een risico maar kan een nuttige strategie zijn voor nieuwkomers of ‘machtelozen’, die meer te winnen dan te verliezen hebben, om zich een positie te verwerven. In de theorie van Bourdieu zijn werkelijke relaties binnen een veld zij die ontstaan vanuit de posities die ingenomen worden bij de verdeling van bronnen die een kapitaal vertegenwoordigen. Deze bronnen kunnen als troeven in een kaartspel actief en efficiënt ingezet worden in de strijd om de toe-eigening van die schaarse goederen waar het in het sociale universum om draait. In het veld heerst dus een orde met een organische dynamiek: een individuele actor kan door strategisch handelen (spelinzicht), spelgevoel en praktisch vernuft “le sens pratique”, invloed uitoefenen binnen het veld en zijn sociale status en positie behouden of verbeteren. Mart-Jan de Jong wijst erop dat deze omzetting van sociale regels naar vernuft en strategie een breuk vormen met het structuralistisch paradigma en manieren zijn om het subject en de structuur in interactie te laten komen. Inzicht in regels en binnen die regels alle kansen benutten, goed kunnen improviseren,

anticiperen en strategieën ontwikkelen, bepalen de dominantie van een actor in een gegeven veld. (de Jong:330)

Empirisch onderzoek heeft voor Bourdieu uitgewezen dat de fundamentele sociale machten bestaan uit economisch kapitaal en cultureel kapitaal. Daarnaast is er een symbolisch kapitaal (belangrijk in de kunstensector) dat niet meer is dan de legitimering door perceptie en erkenning van de twee andere kapitaalvormen. De actoren worden in een eerste dimensie over het sociale veld verdeeld naargelang het globale kapitaalvolume waarover ze onder verschillende vormen beschikken. In een tweede dimensie positioneren ze zich volgens de structuur van hun kapitaal, m.a.w. het proportionele culturele of economische aandeel in het totale volume van hun kapitaal. Naast economisch en cultureel kapitaal is er ook nog een sociaal kapitaal waarover actoren beschikken, in de vorm van sociale netwerken waarbinnen ze hun ‘sens pratique’ samen met spelinzicht in strategisch handelen kunnen omzetten.

Mart-Jan de Jong maakt een mooi overzicht van de drie vormen van cultureel kapitaal, waarvan Bourdieu in een later stadium zei dat het misschien beter ‘informatiekapitaal’¹⁵ kan genoemd worden:

1. er is het habitus: de belichaamde staat in de vorm van disposities en capaciteiten. Het ‘hebben’ is in ‘zijn’ veranderd;
2. er is de geobjectiveerde staat in de vorm van cultuurgoederen, bijvoorbeeld schilderijen, boeken, software;
3. er is de geinstitutionaliseerde vorm, bijvoorbeeld een diploma of een adellijke titel.

(de Jong:333)

De eerste vorm van cultureel kapitaal kan overgedragen worden, bijvoorbeeld op kinderen of op leerlingen of protégés. Naast het gezin is de onderwijsomgeving bepalend voor de vorming van het habitus. Op die onderwijsomgeving past Bourdieu het principe van symbolisch geweld toe. Het onderwijs functioneert immers volgens de waarden van dominante actoren in de samenleving. Actoren uit een andere omgeving worden er verplicht hun eigen schema’s en disposities op te geven (bijvoorbeeld het dialect dat ze spreken) en bovendien te geloven dat de schema’s en disposities van het onderwijssysteem de betere zijn. Symbolisch geweld is dus een verborgen vorm van repressie en bestaat erin de eigen normen als legitiem te stellen tegenover andere groepen en bovendien die andere groepen te overtuigen van de legitimiteit ervan. (de Jong:358)

De theorie van Bourdieu is een dynamische theorie, er is nooit stilstand in het strijdveld en de onderzoeker dient er rekening mee te houden dat zijn onderzoek slechts een momentopname is. Bourdieu maakt de vergelijking met een actiefoto:

¹⁵ Bourdieu en Wacquant, 1992:19 zoals geciteerd door Swartz, 1997: 75.

Pareille à la photographie d'une partie de billes ou de poker qui fixerait le *bilan des actifs*, billes ou jetons, à un moment donné, l'enquête fixe un instant d'une lutte dans laquelle les agents remettent en jeu, à chaque instant, en tant qu'arme et en tant que mise, le capital qu'ils ont acquis dans les phases antérieures de la lutte et qui peut impliquer un pouvoir sur la lutte elle-même, et par là sur le capital détenu par les autres (1979:273)

2.3. Bourdieu en de kunsten

Het veld van culturele productie - dus ook het dansveld - wordt voor Bourdieu gestructureerd door een tegenstelling tussen twee subvelden, namelijk het veld van de beperkte productie ofwel de avant-garde en het veld van de grootschalige productie waar het economische principe dominant is en men een zo breed mogelijk publiek tracht te bereiken. Het veld van beperkte productie kenmerkt zich als 'hogere' kunst, als productie voor producenten of peers. Het is een wereld van 'geloof' waarvan de symbolische macht wordt gedragen door een uitgebreid sociaal apparaat van musea, centra, opleidingen, vakbladen, critici ... Het veld van culturele productie is een soort omgekeerde economische wereld want hoe minder economische belangen er spelen, hoe positiever men in het veld wordt geschat. Tussen deze twee polen zijn er allerlei tussenpraktijken mogelijk die iets van de twee visies combineren. (Bourdieu, d):15-16)

Ook in zijn kunstsociologie ontmaskert Bourdieu het kunstenveld als een strijdveld waar de illusie in de autonomie van de kunst, de kunst als een aparte wereld buiten en boven de sociale wereld, centraal staat. Deze illusie van autonomie slaat zowel op het kunstwerk zelf - de kunstwereld gelooft met name dat de artistieke waarde van een kunstwerk in het kunstwerk zelf vervat is - op de kunstenaar die zijn kunst creëert als Einzelgänger, en op de receptoren die enkel zouden verdergaan op hun allerindividueelste smaak om een kunstwerk te appreciëren. Zonder dit collectieve geloof in de autonomie van kunst kan het kunstveld niet functioneren. Dit komt tot uiting in het voortdurend ontkennen van het belang van geld in de kunstwereld. Economisch kapitaal is er verdacht en het enige kapitaal dat er met goed fatsoen kan vergaard worden is symbolisch kapitaal: de strijd om het verkrijgen en het behouden van erkenning door vakgenoten en critici via het proces van canonisering of consecratie. (Laermans in Tacq, 2003:116-118)

De opdracht van de kunstsocioloog is voor Bourdieu de machtsverhoudingen in een gegeven kunstveld te analyseren en de verborgen en onbewuste strategieën in het kunstveld bloot te leggen. Wie zijn de winnaars, wie zijn de verliezers? Hoe positioneren nieuwkomers zich tegenover de orthodoxen? Hoe is de artistieke opstelling van het kunstwerk gerelateerd aan de veldpositie van de

maker? Hoe worden persoonlijke artistieke keuzes ingegeven door een streven naar symbolisch kapitaal? In welke mate worden diezelfde artistieke keuzes, de ‘prises de position’, bepaald door het habitus van de maker dat voor Bourdieu ook in het kunstenveld een sleutelbegrip is? Empirisch onderzoek wijst voor Bourdieu uit dat er een homologie of structurele verwantschap is tussen ‘de ruimte der werken’ en ‘de ruimte der posities’ en het is precies deze homologie die elke kunstsociologische analyse moet trachten te ontdekken. (Laermans in Tacq, 2003:119-123)

De kunstsociologie van Bourdieu¹⁶ wordt in Vlaanderen, met de nodige reserves en kanttekeningen, toegepast op het dansveld door de Leuvense cultuursociologen Rudi Laermans en Pascal Gielen.¹⁷

Uit hun analyse over dans in Vlaanderen na WO II, maken zij duidelijk in welke mate de door Bourdieu gepercipieerde tweeleding in het veld van culturele productie van toepassing is. Het veld van hedendaagse dans in Vlaanderen is voor hen in belangrijke mate een reactie geweest tegen de overheersing van de grote balletgezelschappen, namelijk het Koninklijk Ballet van Vlaanderen (KBvV) en het balletgezelschap van Maurice Béjart, en met de opkomst van de Vlaamse Golf begin jaren 80 is het Vlaamse hedendaagse dansveld bij uitstek een veld van ‘geloof’ geworden. Laermans en Gielen analyseren daarin het belang van danstheorie als reflectieve context en de rol van de kritiek, hier bij monde van het tijdschrift *Etcetera*, dat de nieuwkomers voluit steunde en in dit proces de belangrijkste discursieve actor was. *Etcetera* besteedde weinig aandacht aan balletproducties en waar dat wel het geval was:

... negatively coloured expressions set the tone: ballet was ‘superficial’, ‘commercial’, ‘empty’, ‘old-fashioned’, and so on. These characterizations stood in marked contrast to the description of contemporary dance as being ‘honest’, ‘natural’, ‘sound’ and so on. the lack of an aesthetic definition of this notion was compensated by a morally loaded discourse ... (that) resulted from the absence of an established tradition of reflection on twentieth-century dance. At the same time, this framework was – and to a great extent still is – very influential. (2000:17-18)

¹⁶ de belangrijkste neerslag daarvan is te vinden in *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992 en in Nederlandse vertaling verschenen bij Van Gennep, 1993 onder de titel *De regels van de kunst; Wording en structuur van het literaire veld*.

¹⁷ Voor Gielen bijvoorbeeld wringt het Bourdieusiaanse schoentje wanneer hij empirisch tot de bevinding komt dat de overheid als betoelager van ‘economisch kapitaal’ een belangrijke rol speelt bij de handhaving van het dansveld in Vlaanderen en het dus niet mogelijk is om er de principes van artistieke autonomie zoals Bourdieu ze beschrijft, toe te passen. Nu baseerde Bourdieu zijn kunstsociologie op een case-study over Flaubert, gesitueerd in het 19^{de}-eeuwse literaire veld in Frankrijk, en dat veld is voor Gielen te verschillend van het hedendaagse danslandschap. Ten eerste, omdat dans een medium is dat veel meer dan literatuur afhankelijk is van organisatiestructuren voor zijn opvoeringen; ten tweede blijkt ook dat actoren in het dansveld veel rationeler handelen dan wat Bourdieu van een kunstenveld verwacht en ten derde houdt Bourdieu bij de analyse van het artistieke veld geen rekening met internationalisering in dans wat vooral belangrijk is voor het subsidieaspect. (Gielen, 2003:39-47)

Het discours dat Laermans en Gielen hier aanhalen lijkt me een mooi voorbeeld van de stelling van Bourdieu dat de dynamiek in het veld van culturele productie tot uiting komt in de eeuwige strijd tussen de orthodoxie van gevestigde waarden en de heterodoxie van nieuwlichters. De posities die daarin worden ingenomen moeten gezien worden in het licht van de ruimte van mogelijkheden én in het licht van heden en verleden. (Bourdieu, 1993d:16) Evengoed immers moest het ballet zelf in een eerder stadium een emancipatiestrijd voeren om uit zijn rol van kneusje te raken in het operagebeuren in Vlaanderen en Brussel.

Belangrijk om bij te houden uit dit citaat lijkt me het belang dat toegekend wordt aan (de afwezigheid van) reflectie over dans bij de ontwikkelingen in het Vlaamse dansveld. Ook voor Bourdieu is reflectie een eerste stap naar bewustwording en actie om te komen tot omwentelingen in een gegeven veld. En Bourdieu is streng want reflectie houdt voor hem in dat ook de verhouding tussen de analyticus en het voorwerp van analyse moet bekeken worden. Voor Bourdieu hangt immers de legitimiteit en de autoriteit van een bepaalde kritische interpretatie minstens voor een deel af van diegene die ze verkondigt en van diens objectieve veldpositie als lector (tegenover de actor). De lectores handelen niet belangloos: een criticus bijvoorbeeld erkent het werk waarover hij spreekt maar bevestigt tegelijk zijn eigen legitimiteit als criticus. Dit is een belangrijk element in de totstandkoming van de canon, die voor Bourdieu een element van symbolisch geweld inhoudt dat vervat is in de ontkenning van de onderliggende machtsrelaties die ten dele dienen om de reproductie van legitimiteit te garanderen van diegenen die de canon produceren of verdedigen. (Bourdieu d):20).

Onder punt 3.3. wil ik kijken uit welke hoek - beleid, opleiding, danstheorie, de danspraktijk zelf - reflectie over dans een aanzet tot duurzaamheid voor danscarrières kan betekenen.

HOOFDSTUK 3: BOURDIEU EN HET DUURZAAMHEIDSPARADIGMA

3.1. ‘Oudere’ dansers en kapitaal

Over welk kapitaal beschikken oudere dansers? Welke van hun bronnen kunnen als ‘objects of struggle as valued resources’¹⁸ ingezet worden voor een langere carrière op het podium?

Het sociale netwerk van oudere dansers is binnen het dansveld wellicht uitgebreider dan dat van jongere dansers. Ze beschikken dus over een groter sociaal kapitaal want ze hebben langer in het veld gewerkt, kennen meer mensen en hebben meer nuttige contacten. Voor Bourdieu zijn daarnaast in het veld van culturele productie twee vormen van kapitaal bijzonder belangrijk, namelijk symbolisch kapitaal en cultureel kapitaal.

Symbolisch kapitaal ontstaat uit een dialectiek tussen kennis (connaissance) en erkenning (reconnaissance).(Bourdieu,1993:5) Oudere dansers hebben de tijd gehad om respect en invloed te vergaren en zouden dus over een groter symbolisch kapitaal moeten kunnen beschikken dan jongere dansers. Opnieuw lijken ze zich in een bevoordeelde positie te bevinden, maar is dat wel zo? De kennis van dans is een belichaamde kennis en ingeschreven op het lichaam van de danser. Anders dan bij de meeste kunstenaars is dit geïncorporeerde kapitaal tegelijk instrument en materiaal voor het artistieke product, namelijk de dans of de choreografie.

In hun hoedanigheid van instrument zijn oudere dansers op twee manieren bijzonder kwetsbaar binnen het dansveld waarin ze werkzaam zijn. Het fysieke kapitaal van de danser gaat achteruit als hij ouder wordt, zijn lichaam wordt minder soepel, minder snel en recupereert trager. Ten tweede gaat het gros van het symbolische kapitaal dat een danser in de vorm van erkenning kan vergaren, naar het gezelschap of de choreograaf die de danser als instrument of als materiaal inzet. Alleen als een danser ook choreograaf is kan hij voor zichzelf dat symbolische kapitaal maximaal vergaren, de sterrenstatus van enkele grote dansers niet te na gesproken. Wainwright en Turner hebben het wat die groten betreft over de contradictie tussen het fysieke en symbolische kapitaal van het lichaam. Ze maken de vergelijking tussen sport- en dansveld waarin beroemdheden hun carrière beëindigen wegens aftakeling van hun fysieke kapitaal maar hun symbolisch kapitaal kunnen inzetten in gerelateerde velden. (2003c:274) En ze hoeven daarom niet beroemd te zijn. Dansers kunnen na hun danscarrière symbolisch kapitaal verwerven als bijvoorbeeld choreograaf, artistiek leider of pedagoog.

De belichaamde kennis van dans, factor in de vergaring van symbolisch kapitaal, maakt op zijn beurt deel uit van het culturele kapitaal van de danser. Onder 2.2. is gezegd dat cultureel kapitaal opgedeeld kan worden in een belichaamde staat via het habitus, een geobjectiveerde staat in de vorm van cultuurgoederen en een geïnstitutionaliseerde staat in de vorm van bijvoorbeeld een diploma. In een volgend hoofdstuk zal ik ingaan op aspecten van het danshabitus die destructief zijn voor het instrument van de danser, namelijk zijn lichaam.

¹⁸ Zie Swartz:19

3.2. Danshabitus versus duurzaamheid

Toegepast op duurzaamheid van dansers, wil ik binnen het theoretische kader van Bourdieu de aandacht richten op het focuspunt van zijn theorie, namelijk het habitus van de danser met daaraan gekoppeld het kapitaal waarover hij beschikt en het veld waarin hij zich bevindt. Welke overtuigingen, disposities en gewoontes in het danshabitus maken dat de carrière van dansers geen duurzame carrière is? Welk danskapitaal kunnen dansers valoriseren om wél langer op een podium te staan? Hoe kunnen oudere dansers zich een plek in het dansveld verwerven? Welke strategieën kunnen daartoe worden aangewend?

Om meer te weten over het danshabitus doe ik dus een beroep op bronnen van getuigenissen en gegevens uit empirisch onderzoek.

Naast de aDvANCE gegevens (zie onder 1.1.) zijn de studies die de laatste jaren besteed worden aan welzijn, gezondheid en letselpreventie bij dansers een interessante bron van getuigenissen die voer bieden voor bedenkingen over habitus en oudere dansers. Welzijn moet hier ruim geïnterpreteerd worden en is een algemene term waarbinnen ook problemen als perceptie, perfectionisme, assertiviteit en ondernemingszin aangekaart worden.

Zo zijn in Groot-Brittannië twee onderzoekers, Bryan S. Turner en Steven P. Wainwright, vanuit het medisch-sociologische paradigma bezig met interessant veldonderzoek bij de dansers van het Royal Ballet.¹⁹ Enerzijds onderzoeken zij op empirische wijze de relatie tussen lichaam, professionele dans en identiteit en willen daarmee bijdragen aan de groeiende aandacht voor een nieuwe fenomenologische kijk op het lichaam. Zij gaan uit van “the practical experiences of embodiment” en willen met hun onderzoek binnen de academische literatuur over dans en binnen hun eigen vakgebied, namelijk sociologie van de gezondheidszorg, een tegenwicht bieden voor de postmoderne lezingen van ‘dans als tekst’. (Wainwright en Turner. *Fractured identities*:50) Anderzijds hopen ze, vertrekkende van ‘the elite and narrow cultural field of dance’, een bijdrage te leveren aan een bredere discussie over interactie tussen individu en maatschappij; lichaam en cultuur, lichamelijke en identiteit; en individu en instellingen. Hun onderzoek richt zich in het bijzonder op de belichaming

¹⁹ In volgende publicaties: Wainwright, Steven, P. and Turner, Bryan, S. “Ageing and the dancing body”. Ed. Faircloth, C. Boston: Alta Mira Press. 2003: 259-292.

Wainwright, Steven, P. and Turner, Bryan, S. “Corps de Ballet: the case of the injured ballet dancer”. *Sociology of Health & Illness*. Vol. 25 No. 4 (2003): 269-288.

Wainwright, Steven, P. and Turner, Bryan, S. “Epiphanies of embodiment: injury, identity and the balletic body”. *Qualitative Research*. London: SAGE Publications. Vol. 41 (2004): 311-337.

Wainwright, Steven, P. and Turner, Bryan, S. “Fractured identities: injury and the balletic body”. *health: An Interdisciplinary Journal for the Social Study of Health, Illness and Medicine*. London: SAGE Publications. Vol 9 (1) (2005): 49-66.

van kwetsbaarheid in ballet en van daaruit meer algemeen in kunst, geneeskunde en maatschappij. (Wainwright en Turner. *Epiphanies of embodiment*:311)

Vier van de vijf artikels die ze tot nu toe publiceerden over het Royal Ballet zetten een fenomenologie uit van kwetsuren bij dansers. Het vijfde artikel behandelt in het bijzonder de ervaring van en de gevolgen van het ouder worden bij dansers. Hun bevindingen zijn gebaseerd op diepte-interviews met dansers en ex-dansers van het Royal Ballet en op observaties tijdens lessen, repetities en optredens van dit gezelschap. De dansers getuigen in hun interviews over pijn, letsels en ouder worden en hoe deze elementen hun carrière, zelfperceptie en identiteit beïnvloeden.

De getuigenissen van de Royal Ballet dansers wil ik eveneens verder meenemen in mijn bedenkingen over langere carrières voor dansers.

Ook Wainwright en Turner baseren zich op elementen uit de theorie van de Franse socioloog Pierre Bourdieu in hun onderzoek van het lichaam in klassiek ballet. Bourdieu heeft het in zijn werk niet specifiek over dans maar zijn theorie is wel geënt op de belichaming van omgevingsfactoren. Wainwright en Turner onderzoeken binnen dit theoretisch kader de relatie tussen het danshabitus (individueel, institutioneel en choreografisch), het fysieke kapitaal van de danser (zijn viscerale lichaam), het culturele en symbolische kapitaal (de belichaamde kennis van dans en daaruit verworven status), letsels (met inbegrip van veroudering) en de identiteit van de danser om zo hun etnografische bevindingen binnen het onderzochte dansveld te schragen.²⁰

Nog een etnografische kijk op dansers vond ik in de antropologische studies van Helena Wulff en Anna Aalten. Helena Wulff bracht als antropologisch observator twee maanden tot één jaar door bij vier grote balletgezelschappen waaronder drie klassieke: het Royal Swedish Ballet, het American Ballet Theatre en het Royal Ballet in Londen - en één postmodern balletgezelschap, namelijk het Ballett Frankfurt van William Forsythe. In 1998 verscheen daarvan de neerslag in boekvorm. In Nederland verrichtte antropologe Anna Aalten onderzoek in het dansveld waaruit nuttige conclusies konden meegenomen worden naar duurzame carrières.

In Nederland wordt in het kielzog van het Holland Dance Festival tijdens symposia en colloquia door de Stichting Gezondheidszorg voor Dansers en de Stichting Omscholingsregeling Dansers en in samenwerking met het IOTPD, met regelmaat aandacht besteed aan het welzijn van dansers. (zie onder voetdoot 9) Hoewel er niet gesproken wordt over oudere dansers en langere carrières dan het voornoemde gemiddelde van vijftien jaar, komen ook daar inzichten aan bod die van toepassing zijn

²⁰ Ook Ann Daly heeft de concepten van Bourdieu over veld en kapitaal toegepast op dans in een artikel over vroegmoderne dans, nl. "Isadora Duncan and the 'distinction' of dance". *Border Tensions: Dance and Discourse*. Guildford: Department of Dance Studies, University of Surrey, 1995: 87-94.

op oudere dansers. Naast getuigenissen van dansers, wordt het welzijn van de danser bekeken vanuit bevindingen uit onder andere de sportwetenschap, de psychologie en antropologie en worden aanbevelingen geformuleerd over danscarrière, -cultuur, -opleiding en -management, die bruikbaar zijn voor grotere inzetbaarheid van oudere dansers in het danslandschap.

Deze bronnen situeren zich grotendeels in het balletveld en de vraag is dan of deze bevindingen ook kunnen toegepast worden op het algemene dansveld. Dus: hoezeer verschilt het ballethabitus van het danshabitus in het algemeen? Na een poging tot definitie van het danshabitus begin ik met een kleine steekproef bij formele dansopleidingen in Vlaanderen om te kijken in welke mate het klassieke ballet er een invloed heeft. Hierbij hou ik steeds in mijn achterhoofd dat gezondheid en leeftijd voor het geheel van het dansveld en niet alleen in het balletveld, als twee belangrijkste redenen opgegeven worden om een danscarrière te beëindigen. (zie punt 1.1.2.)

3.2.1. Danshabitus: een poging tot definitie

Bestaat er om te beginnen zoiets als een danshabitus? Als men het habitusbegrip van Bourdieu ent op de danser zou men het danshabitus kunnen omschrijven als belichaamde disposities of ingesteldheden van dansers die tot uiting komen in hun percepties - de manier waarop ze tegen hun (dans)omgeving aankijken - en in hun handelingen. Deze disposities worden ingeprent of aangeleerd in de dansopleiding en in deze optiek is het danshabitus een 'structure structurée'. De ingesteldheden, percepties en handelingen van het danshabitus komen tot uiting in de dans zelf en in het sociale dansleven van dansers. Ze zijn eveneens een 'structure structurante': door het toepassen van deze ingesteldheden, percepties en handelingen op de sociale omgeving van de danswereld ondergaat deze omgeving daarvan de invloed. Dit leidt tot een reproductie ('reproduction') van het specifieke danshabitus. Zoals gezegd zijn de percepties en handelingen ingegeven door ingesteldheden, van het habitus vaak onbewust. Net als voor het habitus in het algemeen, zal ook voor het danshabitus gelden dat hoe vroeger het gevormd wordt, hoe sterker en onbewuster het is. Hoe sterker en onbewuster, hoe makkelijker het danshabitus zal gereproduceerd worden.

3.2.2. Ballethabitus en danshabitus: een steekproef bij opleidingen in Vlaanderen en Brussel.

Uit de vorige omschrijving volgt dat men niet over een één soort danshabitus kan spreken, maar een opdeling moet maken naargelang de dansvorm en zeker ook de beginleeftijd van de dansvorming. Als men in Vlaanderen en Brussel kijkt naar de vorming van het professionele danshabitus in voltijdse opleidingen blijkt dat in de Koninklijke Balletschool Antwerpen (KBA) kinderen het vroegst beginnen aan de opleiding. Ze kunnen vanaf het vierde leerjaar, ze zijn dan negen jaar oud, in de Stedelijke basisschool (SBS 2) met zijn specifieke balletafdeling terecht. Daar worden in het vierde leerjaar '5

lesuren gewijd aan specifieke oefeningen die de leerlingen voorbereiden op het **vijfde** en **zesde leerjaar**, waar de basis gelegd wordt voor een professionele dansopleiding. De leerlingen krijgen **11 lesuren** per week dansonderricht, waarvan 10u klassiek ballet en 1u karakterdans...’ (Brochure KBA, 2005:5) Als ze geslaagd zijn worden de leerlingen van SBS 2 op hun twaalfde automatisch toegelaten worden tot de KBA die deel uitmaakt van het Kunst Secundair Onderwijs (KSO). Leerlingen die niet uit de basisschool komen worden ‘tijdens 2 rondes beoordeeld op hun fysieke capaciteiten en hun talent. Zij worden eveneens medisch onderzocht.’ (Brochure KBA: 20)

Ook in het buitenland geldt dat voltijdse balletopleidingen op jonge leeftijd starten. Daaraan moet toegevoegd worden dat leerlingen aan de KBA vanaf de derde graad kunnen kiezen voor de optie hedendaagse dans. Maar ook in die optie wordt nog acht uur klassieke dans gegeven.

In Vlaanderen zijn er naast de KBA nog twee dansopleidingen binnen het KSO, in Gent en Antwerpen, waar de leerlingen vanaf de tweede graad terechtkunnen. Als alles goed gegaan is zijn ze op dat ogenblik veertien jaar oud. Vanaf volgend schooljaar (1 september 2006) voegt de Kunsthumaniora Antwerpen een studierichting hedendaagse dans toe in het eerste jaar van de eerste graad; de leerling zal er dus terecht kunnen vanaf zijn twaalfde.

Voordien kunnen leerlingen vanaf hun zesde binnen het gesubsidieerde onderwijs terecht in het Deeltijds Kunst Onderwijs (DKO) waar ze in de eerste twee jaren het vak dansinitiatie kunnen volgen. In de lagere graad (drie jaren) krijgen alle leerlingen algemene artistieke bewegingsleer en vanaf de middelbare graad zijn er drie opties mogelijk: klassieke dans, hedendaagse dans of dans en muziek. (Website onderwijs Vlaanderen)

De Antwerpse dansopleiding binnen het KSO profileert zich als studierichting Hedendaagse Dans en biedt: ‘zowel klassieke dans (6u), als moderne dans/hedendaagse dans (2de graad 8u - 3de graad 12u – 1u Pilates) ... gericht op de doorstroming naar het Hoger Onderwijs in de Dans.’ Toch bestaat de initiële toelatingsproef voor de Antwerpse afdeling ook weer uit drie ‘klassieke lessen’ waarna beslist

wordt of de kandidaat-leerling toegelaten wordt tot de volgende proef. (website KSO Antwerpen, 2006). De opleiding omvat naast moderne en hedendaagse technieken een flink pakket ballettechniek en overigens is er een uitwisseling van leerkrachten met de Koninklijke Balletschool in Antwerpen.

Gent profileert zich als: ‘steunend op het klassieke fundament, maar betreft in de studie ook moderne, hedendaagse elementen’. Voor de toelatingsproef wordt een forse voorkennis van klassieke ballettechnieken verwacht. (website KSO Gent, 2006).

Aan de twee voltijdse hogere professionele opleidingen in moderne en hedendaagse dans, namelijk het Conservatorium (= Hoger Instituut voor Dans/HID) en de Performing Arts Research and Training

Studios (PARTS), kunnen studenten in de regel beginnen na de middelbare schoolopleiding, vanaf hun achttiende.²¹ In deze dansopleidingen worden géén specifiek ballettechnische toelatingsvoorwaarden gesteld.

Het HID stelt dat de kandidaat moet:

Slagen in de artistieke toelatingsproef, waarbij de kandidaten getoetst worden op hun danstechnische en fysieke mogelijkheden, op hun artistieke en creatieve kwaliteiten en motivatie. (website, 2006)

De HID-opleiding heeft wel klassiek ballet op zijn curriculum voor gemiddeld ongeveer één achtste van de studiepunten en zegt daarnaast:

De opleiding steunt op gevestigde danstechnieken [...] Voor de aspirant-kunstenaar is het belangrijk zijn artistieke persoonlijkheid te ervaren en te ontwikkelen binnen de continuïteit van een cultureel historisch gebeuren. Daartoe worden binnen het H.I.D. zoveel mogelijk grote stromingen van de Westerse danscultuur (o.a. klassieke dans, moderne en hedendaagse dans), als vaste waarde vertegenwoordigd. (website HID, 2006)

PARTS. noemt volgende selectiecriteria:

PARTS is looking for dancers, dance makers and choreographers with intuition and openness, physical intelligence, clarity and purity in movement, physical potential, stage presence and charisma, general development and intelligence, capacity for observing, mental availability, capacity for looking and listening, the capacity to quickly digest new information. (website PARTS, 2006)

Maar ook bij PARTS blijft ballettechniek een belangrijke hoeksteen:

In the past couple of years the technical dance training has gained tremendously in importance at PARTS. In the course of the four years the student's technical knowledge is built up

²¹

Het HID biedt een opleiding tot ‘bachelor in de dans’ aan binnen het departement dramatische kunst, muziek en dans van de Hogeschool Antwerpen. Daarnaast is er ook een dansspecifieke lerarenopleiding en een posthogeschool vorming. (website, 2006)

PARTS valt buiten het reguliere systeem voor het Hoger Onderwijs en het diploma wordt dan ook niet erkend. PARTS wordt wel gesubsidieerd door het Ministerie van Onderwijs via een hernieuwbare beheersovereenkomst die werd mogelijk gemaakt door een wijziging aan het decreet op de Hogescholen, waar een soort ‘uitzonderingscategorie’ voor gecreëerd werd. Deze beheersovereenkomst is momenteel afgelopen en wordt opnieuw onderhandeld. (info Steven De Belder, coördinator tweede graad PARTS, 2006)

constantly and consistently. [...] An essential aspect of the PARTS training is the daily combination of classical dance and contemporary techniques. The decision to teach classical ballet in contemporary dance training remains a cornerstone of our approach. We are especially interested in its architecture and its great consistency. Moreover it provides us with building blocks that remain important for contemporary dance. In the first cycle these lessons are often given on two different levels, in the second cycle they are shared by all students. (website PARTS, 2006)

In het kader van dit eindwerk kan deze peiling geen grondige gevalstudie zijn maar uit het voorgaande durf ik besluiten dat dansstudenten in professionele opleidingen, en vooral de jonge dansleerlingen, in Vlaanderen altijd - in meerdere of mindere mate - te maken hebben met het klassieke ballet en dus ook met het ballethabitus.²² Bovendien mag niet vergeten worden dat hun leraren, ook voor de lessen moderne danstechniek, meestal een klassieke opleiding hebben gehad. Daaruit volgt dat de bevindingen uit het veldonderzoek in de balletwereld onder punt 3.2.3. toch minstens voor een deel op het algemene danshabitus van toepassing zijn en dat ik in de volgende punten zal spreken over ‘danshabitus’ en niet specifiek over ‘ballethabitus’.

3.2.3. Zelfdestructieve elementen in het danshabitus

Vooraleer in te gaan op een aantal zelfdestructieve elementen in het danshabitus die een duurzame carrière in de weg staan, wil ik er op wijzen dat in de conclusies van het aDvANCE onderzoek een aantal zeer positieve vaardigheden worden aangegeven die deel uitmaken van het habitus van dansers uit alle disciplines. Deze vaardigheden blijken specifiek ontwikkeld te worden in het trainingsproces van dans, zowel in de dansopleidingen als in het dagelijkse trainingswerk tijdens de carrière.

De lijst omvat: communicatievaardigheid, competitiegeest, samenwerking, leiderschap, persoonlijke presentatie, fysiek zelfvertrouwen, mentale en fysieke behendigheid, zelfdiscipline, uithouding, creatieve probleemoplossing, tijdsmanagement. Bovendien wordt nogmaals de mythe ontkracht dat dansers alleen fysiek intelligent zijn. Studies hebben aangetoond dat dansers vaak uitblinken in het academische milieu en gemiddeld in de top 15 scores van de bevolking op intelligentietests. (Levine:19)

²² De term klassiek ballet is volgens onder andere Luuk Utrecht niet correct. Hij stelt: “In de westerse teaterdans zelf kan men ook weer twee hoofdvormen onderscheiden. De ene is de academische teaterdans ofwel het academische ballet, ook kortweg ‘ballet’ genoemd. (Deze vorm wordt – meestal door leken maar ook door sommige danskunstenaars – ten onrechte wel ‘klassiek’ ballet genoemd). De andere hoofdvorm is de niet-akademische teaterdans ofwel moderne-dans.” (1988: 27) Het adjectief ‘academisch’ verwijst naar de Académie Royale de Danse, opgericht door Lodewijk XIV in 1661. De Académie legde voor het eerst de regels van de danstechniek vast die nog de basis vormen voor het ‘klassieke’ ballet.

Toch blijken een aantal disposities in het danshabitus een duurzame carrière op het podium in de weg te staan. Gezondheid bleek naast leeftijd de belangrijkste reden om een danscarrière te beëindigen. (zie punt 1.1.2.) Zijn er disposities in het danshabitus die de gezondheid negatief beïnvloeden en dus ook invloed hebben op de duurzaamheid van danscarrières? In welke mate worden zulke zelfdestructieve disposities enerzijds opgelegd door de structuren binnen en buiten het dansveld, en in welke mate worden ze ook door de dansers zelf gereproduceerd omdat ze door hen geïnternaliseerd zijn en als vanzelfsprekend bevonden worden?

A. Techniek en virtuositeit

In klassiek, modern en postmodern ballet²³ wordt net als in topsport de lat van technische en virtueuze prestaties steeds hoger gelegd. Ook bij een aantal gezelschappen van hedendaagse dans en theaterdans wordt van de dansers een acrobatische lichaamsbeheersing of risicovolle bewegingspatronen verwacht.²⁴ Deze drang naar virtuositeit is destructief voor de duurzaamheid van danscarrières en dit op twee manieren: enerzijds leidt virtuositeit tot kwetsuren die op hun beurt een vroegtijdig einde aan een carrière maken, anderzijds kunnen oudere dansers het gevraagde virtueuze niveau niet meer aan en worden buitenspel gezet.

In de grote dansgezelschappen worden dansers beter dan vroeger begeleid door fysiotherapeuten, masseurs, sportpsychologen, podiaters en osteopaten. Tegelijkertijd wordt aandacht besteed aan ondersteunende technieken als Pilates en body conditioning en aan een gezonder dieet (Brinson and Dick, 1996, Ryan and Stephens 1997, Koutedakis and Sharp, 1999, geciteerd in Wainwright en Turner, 2003c:281)

Het resultaat is echter geen duurzamer carrière: het resultaat is dat men steeds meer eist van dansers. Het dansrepertoire bijvoorbeeld, wordt steeds gevarieerder. In de meeste klassieke gezelschappen moeten dansers immers niet één techniek maar verschillende technieken beheersen waardoor, meestal in combinatie met vermoeidheid, ook het risico op kwetsuren groter wordt. Rudolph, een Royal balletdanser, maakt de vergelijking met een atleet die van de ene discipline op de andere zou moeten overstappen: 'I suppose it's like a long jumper suddenly becoming a pole-vaulter. There's a whole new muscle group to think about.' (Wainwright & Turner, 2004:325) Ook Wulff legt het verband tussen veelvuldig en plots overschakelen van de ene stijl naar de andere en een groter letselrisico. Ze geeft het voorbeeld van de dansers van het American Ballet Theatre die van een repetitie voor een hedendaags ballet van Twyla Tharp op dezelfde dag overschakelen naar een repetitie van *La*

²³ Om de balletvormen uit de twintigste eeuw te beschrijven gebruik ik verder volgende termen: klassiek ballet of academisch ballet, neo-klassiek ballet (bijvoorbeeld G. Balanchine), modern ballet (bijvoorbeeld M. Béjart) en postmodern ballet (als deconstructie van de geldende balletconventies, bijvoorbeeld W. Forsythe).

²⁴ In Vlaanderen heeft bijvoorbeeld het werk van Wim Vandekeybus deze reputatie. (Lanz en Verstockt, 2003:98)

Bayadère. (1998:42) Op het forum van een balletsite geven dansers hetzelfde aan: het gesprek gaat over de carrière duur van Deense mannelijke dansers van het Royal Danish Ballet waar vroeger de pensioenleeftijd 50 was, dan daalde naar 46 en sinds 1992 naar 40. Ook zij wijten dit aan de vervanging van de ‘balanced Bournonville technique’ door meerdere technieken. Alexandra zegt: ‘But they dance everything now. ... they’re like every other company in the world now – many dancers not trained at the school, a repertory from all over the place, etc.’ (Ballet Talk, 2005)

Daarnaast worden de technische en virtuoze eisen steeds hoger. Choreografen experimenteren met een nieuw en soms ‘gevaarlijk’ bewegingsvocabularium dat hoge eisen stelt aan dansers. Ex- Royal Balletdanseres Georgina maakt de vergelijking: “It’s got more daring. The choreographers are always doing more and more that puts a big strain on a body of a dancer, things that have never been done and that’s quite hard”. (Wainwright & Turner, 2004:324) Abstracte choreografieën stellen zo mogelijk nog hogere eisen omdat pure dans, om origineel te zijn, steeds verder moet gaan in de bestaande bewegingstaal. Dansers krijgen in een choreografie geen tijd meer om op adem te komen, voeren hogere lifts uit, maken hogere sprongen, ingewikkelder draaibewegingen, ... de hoge atletische eisen maken dat carrières steeds korter duren. (Wainwright & Turner, 2004:324)

Nieuwe medische technologie wordt dus niet aangewend om een danslichaam langer te laten meegaan, maar om het net als in topsport beter uit te balanceren en zo de hoogst mogelijke prestatie mogelijk te maken. (Wainwright&Turner, 2004:326) De ‘nieuwe’ danslichamen blijken helaas ook minder letselbestendig, er is een “growing aesthetic for almost skeletal hyperflexible (ephemeral) bodies that may be more prone to injury”. (Bronkhorst et al., 2001, geciteerd in Wainwright en Turner, 2005:62)²⁵ Het aantal opgelopen letsels in het huidige dansveld wordt elders gezien als onaanvaardbaar en vormt een ‘monumental threat to ballet’. (Wulff, 1998:164)

Dansers zijn zich bewust van die steeds hogere eisen en maken zich bedenkingen. In Wainwright en Turner vergelijkt een Royal Balletdanser de techniek van een huidige sterdanser, Carlos Acosta, met die van Nureyev:

I mean you see Rudolf [Nurejev] dancing on video and you see someone like Carlos Acosta doing the same role then Carlos Acosta technically is 500 per cent better. But he had that presence and it [sic] his time in his career, he was 500 times better than the people 20 years ago. It’s come on amazingly. When you have someone like Sylvie Guillem who has that kind of body you wonder where one day it’s going to stop. I just wonder how much you can push their bodies to the limits. The thing is bodies have changed dramatically over the years... I

²⁵ In hetzelfde artikel worden de choreografieën van William Forsythe en Ashley Page als voorbeeld genoemd.

think, as dance goes along it's like the evolution of mankind. Bodies will change to adapt to do better and better things. It's more athletic than it was 20 years ago. (2003c:280)

Bourdieu's notie dat een habitus geïncorporeerd is komt uit dit fragment duidelijk tot uiting. Techniek en training maken dat danslichamen letterlijk veranderd zijn. Vergelijkingen met foto's van dansers uit het begin van de vorige eeuw tonen spectaculaire verschillen.

B. Danshabitus en spektakelmaatschappij

Het destructieve aspect van techniek en virtuositeit dient ook breder geplaatst te worden. Want, om terug naar Bourdieu te gaan, kan gesteld worden dat dansgezelschappen en choreografen in hun functie van 'structureerende structuur' technische en virtuoze eisen opleggen aan dansers en dat dansers deze eisen in hun habitus integreren. Het dansveld bevindt zich echter in een ruimere maatschappelijke structuur en is zelf ook 'gestructureerde structuur'. Als het om virtuositeit en techniek gaat wordt al snel gewag gemaakt van de invloed van 'the society of the spectacle'. In zijn werk over negen 'nieuwe choreografen' bijvoorbeeld, stelt Helmut Ploebst dit als volgt:

In the heyday of the society of the spectacle both reflection and interpretation show a nearly immeasurable abundance which in general almost exclusively mirrors the principles of the global media industry. (2001:242)²⁶

TM-redacteur Gabriel Smeets ging voor zes maanden naar de VS om er de dansscène onder de loep te nemen en neemt het element van virtuositeit mee in zijn messcherpe analyse over de huidige toestand van de Amerikaanse dans:

En de grote dinosaurussen van de dans, Het New York City Ballet, de Cunningham Company, Paul Taylor Dance Company, Trisha Brown, wentelen zich in prachtig vormgegeven en van succes verzekerde cirkels van herhaling. 'Narcisme', 'impotentie', 'angsthazerij', 'gemakzuchtig entertainment', 'wedstrijd in vaardigheden' en 'SHOW OFF van perfecte lichaamsbouw' waren gedachten die in me opkwamen. (2005:9)

Zowel Ploebst als Smeets gebruiken de term *body fascism*. Het lichaamsbeeld dat opgedrongen wordt door de globale economie wordt verbonden aan dat van totalitaire politieke ideologieën want beiden

²⁶ Toch blijkt het moeilijk om niet te conformeren aan de verwachtingen van een schoonheidsideaal. Ik denk aan de manier waarop het welgevormde vrouwenbeen in *Forgeries, love and other matters* werd opgevoerd (Meg Stuart) en aan de perfecte vrouwenlichamen in het werk van Jan Fabre.

vervangen ze het lichaamsbeeld van de massa waarover ze heersen ‘carefully and meticulously’ door een vals stereotype. In het geval van het Nationaal Socialisme was dat het beeld van het ‘Arische Meesterras’. Ploebst wijst bovendien op de schatplicht van de huidige lichaamsbeelden in advertenties aan de Nazi propagandafilms van Leni Riefenstahl. (2001:242) Smeets ziet de *body ideology of the bodynomics*²⁷ als een extra stagnerende factor voor de dans in Amerika naast economische teruggang en forse overheidsbezuinigingen in de kunstensector. Deze maken dat programmatoeren terugvallen op recepten, waar opnieuw virtuositeit deel van uitmaakt en waarvan het commerciële succes verzekerd is.

En er lijkt geen uitweg voor jonge choreografen en dansmakers. Je kunt maar beter in dat *format* werken als je succes wilt hebben, een *format* van musculatuur, virtuositeit en lichaamsfetisjisme. (2005:10)

Volgens Smeets zou in de VS net dans, als het kan afstappen van perfectie en abstractie, de kunstvorm bij uitstek kunnen zijn om een weerwoord te bieden aan dit *body fascism*²⁸ en te reflecteren over lichamelijke in onze maatschappij. Smeets verklaart overigens de belangstelling voor choreografie en fysicaliteit in andere kunstvormen dan in dans in de VS, met name performance, theater, museum, fotografie en video, door het in gebreke blijven van de Amerikaanse danssector. (2005:10)

Het potentiële maatschappelijke weerwerk van dans wordt ook besproken in een terugblik op het vorige Nederlandse dansseizoen in Theatermaker waar Isabella Steenbergen de filosoof Henk Oosterling citeert die drukt op het belang van het ‘multimediale danslichaam’, als tegenhanger van het ‘massale medialichaam’. En inderdaad blijken ook op de Nederlandse podia, overigens in Vlaanderen vaak bestempeld als bolwerk van behoudensgezindheid in dans,²⁹ choreografen de kritische dialoog aan te gaan met de plastische chirurg. Steenbergen maakt de inventaris van choreografieën waarvan ‘het scalpel dieper snijdt dan het mes van de plastische chirurg’ in onze ‘gebotoxificeerde’ maatschappij.³⁰ Ook het thema van leeftijd komt in het overzicht aan bod met de connotatie die eraan verbonden is:

En Nicole Beutler leek in THE EXACT POSITION OF THINGS, te zien bij Something Raw,

²⁷ Smeets verklaart dit als ‘een vervlechting van economische, politieke, religieuze en psychologische belangen en opvattingen die maken dat het volk een lichaamsbeeld wordt voorgehouden: het cleane, gezonde, meestal blanke, slanke, getrainde, sexy maar niet seksuele, perfecte lichaam.’ (2005:9)

²⁸ Smeets noemt in de VS de inspanningen van Bill T. Jones, Ibrahim Quraishi, Ron Athey, Sarah Michelson en wijlen Reza Abdoh (2005:10)

²⁹ Zie daarvoor de polemiek over *Fantomen van de Danskritiek* in Theatermaker 2003, nrs 3 en 6 tussen Jeroen Peeters en Isabelle Lanz.

³⁰ Als meest relevante voorstellingen in dat verband maakt Steenbergen melding van *Volle melk Disneyfied* van Sjoerd Vreugdenhil, *Cauda Pavonis* van Bruno Listopad, *Zeropoint* van André Gingras & Angélique Willkie en *Véronique Doisneau* van Jérôme Bell. (2005:15)

nog wel het allergrootste taboe in de gebotoxificeerde maatschappij te belichten: ouderdom. (2005:15)

Nog in Nederland is overigens niet iedereen even blij met de politisering van het danslichaam. De organisatoren van het tiende Holland Dance Festival bijvoorbeeld, kozen resoluut voor ‘pure dans’ en hun jubileumeditie kreeg als titel *Dance Approved*. Daarmee wilden ze bewijzen dat ‘dans noch voor het museum is voorbestemd, noch rijp is voor het lijkenhuis, laat staan voor het mausoleum van de schaamte en onbeduidendheid.’ (2005:2) Artistiek directeur Samuel Wuersten wil dans als feest naast experiment plaatsen en vooral topdancers tonen die dans als lichaamskunst gemeesterd hebben. Voor hem kan dans alleen overleven als het fysieke aspect overeind blijft. In dezelfde publicatie steunt Eva van Schaik deze visie voluit en ze verdedigt samen met Wuersten ‘het ambacht, de virtuositeit, het driftleven, het rijke verleden, de authenticiteit en – kort en krachtig - de positieve openheid van dans’, waarbij succes bij het grote publiek een streven is en niet iets om zich over te schamen. (2005:8)

Waar komt die drang naar virtuositeit vandaan? De distinctietheorie van Bourdieu die stelt dat mensen nood hebben om zich te onderscheiden van anderen, kan hier een valabel antwoord bieden. Dansers gebruiken om zich te onderscheiden, het kapitaal waarover ze beschikken, namelijk hun lichaam dat ook hun dansinstrument is of ze laten choreografen toe dat instrument te gebruiken en er het uiterste uit te halen. Van wie willen ze zich onderscheiden? Van de niet dansende medemens, het publiek? Een groep waarvan dansers zich wellicht minstens evenzeer willen onderscheiden zijn hun peers in de competitie om werkgelegenheid in een productie of gezelschap, of om een trapje hoger te geraken in de hiërarchie van een gezelschap. Het ultieme onderscheid waar virtuositeit toe kan voeren is vervat in het Icarusbeeld, de danser die zichzelf en de wereld wil ontstijgen, steeds hoger en steeds verder. Voor sommigen, Akim Volynsky bijvoorbeeld, is dit transcendent verlangen de essentie van dansvirtuositeit en daarom te verdedigen. (Cohen, 1982:76) Anderzijds wijst Selma Jane Cohen er in een historisch overzicht op dat virtuositeit een relatief begrip is. De *entrechat quatre* of de dubbele pirouette die in de 18^{de} eeuw golden als technische hoogstandjes zijn nu basispassen geworden en met de techniek van balleticoon Ana Pavlova zou een hedendaags corps de balletdanser het niet redden. (1982:69)

C. Virtuositeit, dualisme en het anorectische lichaam

Naast het spektakelmotief en zijn implicaties is ook het maatschappelijke ideaalbeeld van het anorectische en jonge lichaamsbeeld verweven met het danshabitus en nefast voor duurzame carrières in dans. Hoe is die verweving te verklaren?

Voor Bourdieu staat zich onderscheiden - en in dans gebeurt dat vaak middels virtuositeit - gelijk met de drang tot dominantie, 'matrice de tous les lieux communs'. De danser die zichzelf wil meesteren kan niet zo gemakkelijk verklaard worden met de Bourdieusiaanse distinctietheorie. Toch is ook deze vorm van dominantie, de ultieme controle over het eigen lichaam, wezenlijk onderdeel van dansvirtuositeit. Een gelijkaardige spiraal van dwingende en voor het lichaam nefaste controle is te vinden bij anorexiapatiënten. Toeval (?) wil dat het anorectische lichaam het ideale lichaam is voor de ballerina, die paradoxaal genoeg op haar beurt de ultieme vrouwelijkheid vertegenwoordigt voor veel jonge meisjes. (Foster, 1995, Aalten, 1995) Zo stelt Susan Foster dat ballerina's (en bij uitbreiding, danseressen) de additionele distinctie van het ultieme vrouwelijke in zich dragen en dat zij daarin kunnen concurreren met het beeld van vrouwelijkheid dat uitgedragen wordt door vrouwelijke supersterren in film, muziek en sport:

The conflation of all dance with ballet and with the feminine evident in the proliferation of paraphernalia celebrating the ballerina – dolls, charms, trinkets, birthday cake decorations, and Christmas tree ornaments – invests femininity with an adorable inconsequentiality. Thousands of young girls become infatuated each year with the ballerina's incomparable prettiness, and in their efforts to approximate her grace, learn to judge their bodies as unredeemably inadequate. (1995:109)

Tekenend is ook de verklaring van Royal Balletdanseres Clarissa: "You don't want to grow into an adult womanly figure. You want to be flat-chested, very small, very thin, the whole time" en danseres Megan, ook van Royal Ballet, zegt: "I find old age scary, the point of view of being physically decrepit. I don't like the idea. It scares me. Having built a life on fitness..." (Wainwright & Turner, 2003c:283) De dansers zijn vergroeid met het beeld van een steeds anorectischer, steeds androgyn en steeds jonger balletlichaam, en dat maakt ouder worden op het podium moeilijk te aanvaarden.

De vermeestering in een verstrengeling van virtuositeit en controle over het danserlichaam wil ik toetsen aan de inzichten van Susan Bordo over het anorectische lichaam. Zij heeft het niet over dans maar haar ideeën kunnen een breder kader bieden voor het fenomeen van extreme lichaamscontrole bij dansers. In *Unbearable Weight* stelt Susan Bordo dat het anorectische lichaam de hedendaagse uitkristallisatie is van de westerse cultuurwaarden. Bordo situeert anorexie maatschappelijk op drie assen: de dualistische as, de controle-as en de gender/machtsas. Vooral de eerste twee kunnen interessante inzichten opleveren over dansvirtuositeit en daardoor ook op duurzame carrières, want net op dat vlak moet ingeleverd worden door 'oudere' dansers.

De dualistische as behandelt de dichotomie tussen lichaam en geest zoals die is ingebed in de westerse cultuur, te beginnen bij Plato, over Augustinus naar Descartes. Dit dualisme kenmerkt het lichaamsbeeld van anorectici op meerdere manieren: om te beginnen zien zij hun lichaam als ‘alien’, ‘not-me’, verder is voor hen het lichaam een gevangenis waaraan ze willen ontsnappen, een vijand die moet bedwongen worden. Bovendien dreigt voortdurend het gevaar dat dit lichaam aan de controle zal ontsnappen en zich zal te buiten gaan. (Bordo, 2003:145)

De parallellen met het lichaamsbeeld van dansers zijn verrassend en vinden hun weerklank in de ‘absent bodies’ die naar voor komen uit de interviews van Wainwright en Turner (2004:321), in de ‘silenced bodies’ uit het antropologische veldwerk van Ana Aalten (2004:62), in het pleidooi voor betere proprioceptie van Deborah Bull (2004:52) en in de ‘hired bodies’ zoals danswetenschapster Susan Foster ze beschrijft. (1997:253-256) De gebruikte beelden verwijzen telkens naar de manier waarop dansers hun eigen lichaam met zijn pijn, uitputting en letsel negeren in hun streven naar ultieme virtuositeit. Net als anorectici streven dansers naar het ideale lichaam en het reële lichaam is daarbij de tegenstander die moet gemeesterd worden. Het lichaam als gevangenis willen dansers ontstijgen middels een amalgaam van steeds virtuoosere sprongen, elevaties, pointewerk ..., dat verankerd is in het basisvocabularium van de westerse academische dans. Dat transcendente verlangen loopt voor anorectici én dansers uit in destructie van het eigen lichaam.

Voor dansers wordt de Icarusmetafoor tijdens de opleiding en de carrière een negatief van het Narcissusbeeld: de danser spiegelt zich in de ogen van de meester, van de peer, van het publiek of letterlijk in de spiegel van de dansstudio, maar voelt zich altijd tekort schieten. Het technische meesterschap dat in ballet het doel is van de training moet leiden tot een ideaal, dus onbereikbaar danslichaam. Het werk is nooit af, maar wat erger is, de training voor de vorming van het ideale lichaam leidt schier onontkoombaar tot letsels. Susan Foster wordt er giftig van:

‘... these injuries emerge as the registering of the incompatibility between an aesthetic ideal and a physical real. Not the product of mistaken judgment or a sudden failing of strength or flexibility, these injuries are explained as resulting from over-zealous practice, bodily ineptitude, or a misunderstanding of the training system. Ballet training itself is never the problem, yet, no-one in ballet dances injury free.’ (1995:110)

Dualisme is altijd aanwezig geweest in westerse cultuurwaarden en verklaart nog niet waarom anorexie zo alomtegenwoordig is. Voor Susan Bordo is controle de tweede as die het fenomeen van anorexie doorkruist en die mijn inziens kan meegenomen worden naar het danshabitus. Anorectici zijn vaak perfectionisten die er niet in slagen aan hun hoge normen te voldoen. Dat geldt ook voor dansers.

Anorectici beginnen dikwijls zonder grootse plannen aan een dieet maar belanden in een spiraal als ze merken dat afvallen een manier is om een gevoel van controle over hun lichaam en hun als oncontroleerbaar ervaren leven te verkrijgen. “The diet is the one sector of my life over which I and I alone wield total control” aldus Aimee Liu (Bordo, 2003: 149) Geldt dit misschien evenzeer voor dansers en in het bijzonder ballerina’s, ervaren ook zij de controle over hun lichaamsgewicht als een tegenwicht voor de onbereikbaarheid van de ultieme sprong en als het nooit kunnen voldoen aan de verwachtingen van hun omgeving?

D. Habitus, letsel en de heroïek van de pijn

De Nederlandse dansantropologe Anna Aalten argumenteert dat dansletsels en dus weinig duurzame carrières, niet alleen het gevolg zijn van techniek en virtuositeit maar ook van opvattingen en overtuigingen in het dansveld en zo belanden we terug bij Bourdieutaal, want deze opvattingen en overtuigingen maken deel uit van het danshabitus. Naar aanleiding van haar onderzoekswerk in het Nederlandse dansveld lichtte Aalten drie dergelijke destructieve overtuigingen uit. (2004: 60-64) De eerste overtuiging is diegene waar ook Foster het over heeft, namelijk die van het maakbare lichaam, waarmee elke danser eigenlijk twee lichamen heeft: zijn werkelijke lichaam en een ideaal lichaam. Met hard werken en constante training proberen dansers dat ideale lichaam te kneden. Er wordt gerekt, geduwd, getrokken en gewrongen om het eigen lichaam te veranderen en te verbeteren.

De tweede overtuiging vloeit voort uit de eerste en hier komt pijn aan de orde: pijn is alomtegenwoordig tijdens het streven naar het ideale lichaam maar wordt als positief ervaren want pijn betekent dat de danser het lichaam een stapje verder dwingt in de richting van het ideale lichaam. Een derde overtuiging is dat dans je leven is en dat je leven dans is. Deze overtuiging is evenzeer destructief omdat naast ochtendklas, namiddagrepêtitie en het ‘s avonds optreden weinig tijd overblijft voor andere interesses en voor persoonlijkheidsontwikkeling. De identiteit van de danser is zijn dansleven. Zelfvertrouwen en zelfwaarde zijn dan afhankelijk van succes of mislukking in de opleiding of carrière. Als er iets misloopt door letsel of ziekte of als het einde van de carrière daar is, komen dansers in een zwart gat terecht.

De Zweedse antropologe Helena Wulff, die overigens ook door Aalten geciteerd wordt, spreekt in het verslag van haar onderzoekswerk bij vier grote dansgezelschappen over ‘a culture of injury and pain’. Zij stelde een soort hiërarchie vast in het aanzien van letsels met bovenaan diegene die opgelopen worden tijdens een voorstelling. Ze maakt de vergelijking met de heroïek van oorlogsletsels of verwondingen opgelopen in sportwedstrijden op nationaal niveau. De dagdagelijkse gesprekken van

balletdansers over hun lichaam gaan altijd over pijn en kwetsuren. (1998:105) Wulff verwijst ook naar een studie van twee psychologen waaruit blijkt dat balletdansers een hogere pijndrempel hebben dan de controlegroep en dit wordt ondermeer verklaard door het feit dat dansers zo gewend zijn aan pijn veroorzaakt door fysieke activiteit dat ze het gevoel hebben dat ze er enigszins controle over hebben.³¹

Maar het gaat verder: als een danser vraagt om voldoende tijd om te lunchen wordt zijn motivatie in vraag gesteld. Chronische uitputting maakt deel uit van een danscarrière op niveau, daarvan getuigen keer op keer biografieën en autobiografieën van dansers. Tien jaar geleden al publiceerde Dance UK een rapport *Fit to Dance* (1996) waarin dansers vermoeidheid en overwerk noemen als de belangrijkste oorzaak van hun opgelopen letsels, naast hoge fysieke en psychologische belasting. (Rijven, 2004:20) Wulff op haar beurt kwam een ingesteldheid tegen bij balletdansers die als professioneel beschouwt dat men deelneemt aan repetities ondanks het feit dat men nauwelijks op zijn benen kan staan vanwege een jetlag of vanwege de pijn als gevolg van kwetsuren. (1998:77)

Fiona Lummis, ex-danseres bij NDT geeft een verklaring over hoe wantoestanden bestendig kunnen worden:

But complaining about being overworked, about having too much asked of you, of giving too much is much preferable to complaining about being underused, unnoticed or not getting the opportunities to show what you can do. (Lummis, 2004:29)

Wulff voegt in een hoofdstukje over tijdsbesef bij dansers de volgende verklaring toe:

The occurrence of AIDS adds to the sense that time is short....Also anorexia and other eating disorders as well as the use of various kinds of drugs make time short in the ballet world. Dancers know that their time is soon running out, and this is why they not only rehearse, but also perform when they are ill or injured. (1998:100)

Kenny Pearl haalt in haar boekje met adviezen voor een goede overgang van dansopleiding naar danscarrière, gelijkaardige getuigenissen aan:

Même avec des blessures, je me pousse autant que possible pour ne jamais manquer une représentation. J'ai trop peur de perdre un rôle ou de laisser tomber les autres. (1994:65)

³¹ Tajet-Foxell, B. and Rose, F.D. (1995), 'Pain and Pain Tolerance in Professional Ballet Dancers', *British Journal of Sports Medicine*, vol.29, no1, pp 31-4:34.

En ex-danseres Caroline Harder getuigt tijdens de *Not Just Any Body & Soul* conferentie (2003):

‘Standing up for yourself is also hard due to the fact that we are so dependent on our job. (...) It is made very clear that everybody is replaceable, so for you there are ten others. This is why we often end up in the underdog position.’

Caroline Harder geeft ook een nieuwe invulling aan de pijncultuur in dans: ze vertelt over de emotionele pijn tijdens haar dansopleiding. Die pijn bestond uit angst om niet goed genoeg te zijn, afgewezen te worden en verdriet omdat het lichaam niet wilde doen wat iedereen ervan verwachtte. ‘The dancing was never good enough. It always had to be better, higher, more. And if not, you were looked at in a certain way, (...)’ (2004: 12-13)

Pijn en letsel maken deel uit van het historische geheugen van de danswereld. Zo ondervond de artistieke leidster van de National Ballet School van Canada, Mavis Staines, in gesprekken met studenten dat deze helemaal geen eind willen aan wanpraktijken in de danswereld die leiden tot letsels uit angst dat ze veroordeeld zouden zijn tot middelmatigheid. Uit verhalen van bewonderde dansers bleken studenten immers telkens opnieuw de verhalen over pijn en lijden onthouden te hebben en ze vroegen zich af of het niet net dat lijden was dat hun idolen had aangespoord en groot had gemaakt als danskunstenaar. (van der Linden, ed., 2003:37) Ook dit is een voorbeeld van de kracht van de vicieuze cirkel die overtuigingen in een habitus, in dit geval een danshabitus, inschrijven en bestendigen zoals beschreven door Bourdieu.

E. Danshabitus en het afwezige lichaam

Uit de vorige punten blijkt al dat het streven naar het ideale danslichaam en de overtuiging dat pijn daar deel van uitmaakt, ertoe leiden dat noodsignalen van het lichaam monddood gemaakt worden. Onder 3.2.3. werden de termen ‘absent bodies’, ‘silenced bodies’, ‘hired bodies’ en het gebrek aan proprioceptie bij dansers al aangehaald in de vergelijking met anorectische lichamen. Aalten vindt het niet verbazend dat de meeste dansletsels niet het resultaat zijn van een ongeval maar van chronische overbelasting door negeren van eerdere signalen. (2004:62) In die zin is ook deze dispositie, namelijk het monddood maken van noodsignalen van het fysieke danslichaam, een destructief element in het danshabitus en een obstakel voor langere danscarrières.

Bij het Royal Ballet spreken de dansers over ‘Dr. Theatre’:

Individual dancers have very different pain thresholds. I mean, some dancers can go on with an injury that would have put another dancer off from day one, and others will go on and on and on. Sometimes to their own detriment because then it becomes absolutely chronic and it's worse in the long run. But no, some of them are fantastically able to just cope. They do. I mean, we sort of say, 'Dr Theatre' – you know, once you've got the make-up on, you get on there and you do dance things that in a studio perhaps you might not have been able to do. It is extraordinary, how the adrenaline, I think there's a chemical in there that actually deadens pain. It really, really does...

(Jessie in Wainwright & Turner, 2005:57)

De zelfdestructieve dispositie in dit getuigenis is vervat in de paradox tussen de bewondering voor diegenen die volhouden en de wetenschap dat net dit tot problemen kan leiden. Een verklaring daarvoor is te vinden in de interviews met de dansers van het Royal Ballet. Zij zien gebrek aan rustpauzes, vermoeidheid en prestatiedruk in combinatie met de eisen van virtuoze techniek, als oorzaak van chronische of onherstelbare letsels. Deze opgelopen letsels worden echter niet noodzakelijk als negatief gezien. De dansers beschouwen letsels als iets wat er bij hoort, als één van de 'rites de passage' die deel uitmaken van hun dansereweld. 'You have to be philosophical about it, and get to know how to deal with them', aldus Caspar van het Royal Ballet en Dennis zegt in een interview: 'They (= injuries) sort of come with the job. It's a very dangerous career with regard to orthopaedic injury.' en hij maakt de vergelijking met voetballers:

Whereas with a footballer, usually the same injuries – knees and ankles. But with dancers, the hyper mobility and the completely different steps – depending on what we're doing in the repertoire the scope for injury is vast. Fortunately dancers are very controlled as well. That part of the skill, their spatial awareness and their balance is very good so their bodies work very well with it. But you do put yourself under this sort of risk every single day. (W&T, 2004:327)

Uit alle interviews van Wainwright en Turner kan geconcludeerd worden dat kwetsuren gepercipieerd worden als 'normaal' in een danscarrière en dat elke danser meerdere ernstige letsels kan verwachten in zijn (ballet)carrière.³² Letsels zijn dus geïnstitutionaliseerd en het wordt ook als normaal beschouwd dat dansers repeteren en optreden met letsels: ze zijn een bewijs van de inzet en de 'roeping' van een

³² Wulff komt tot dezelfde bevinding in haar studie over vier balletgezelschappen (1998:107) en zij vermeldt ook gelijkaardige conclusies uit een studie bij 128 Zweedse balletdansers waaruit bleek dat 121 van hen in het voorbije jaar gedurende een bepaalde tijd gekwetst waren. (Ramel, E. and Moritz, U. (1994), 'Self-reported Musculoskeletal Pain and Discomfort in Professional Ballet Dancers in Sweden', *Scandinavian Journal of Rehabilitation Medicine*, no.26, pp.11-16:11.)

danser. (2005:62) Dansers internaliseren deze houding vroeg in hun opleiding. Omdat ballet beschouwd wordt als een roeping, is ballet niet iets wat men doet, maar iets wat men is. Zo wordt het ‘danser-zijn’ een belichaming van identiteit en wordt het erg moeilijk om níet te dansen met pijn en letsel. Wainwright en Turner beschouwen pijn en letsel in de balletwereld als een sociale constructie omdat er van de danser verwacht wordt dat hij danst met letsel en pijn.

Ook wordt een danser gesteund in het omgaan met letsels door een solidariteitsgevoel binnen het gezelschap en zorgen fysiotherapeuten en begeleiders ervoor dat de danser verdergaat. Pijn en letsel gaan deel uitmaken van het danshabitus en maken dat dansers voornamelijk door ‘kleine’ letsels heen dansen. Die ‘dansbare’ letsels zorgen echter voor chronische aandoeningen die op de duur fataal zijn: ‘... the translation of minor troubles into a serious injury is filtered through the social body of the dancers’ (2003c:285)

Het volgende uittreksel is veelzeggend:

Researcher: Let’s talk about injuries, shall we?

Sally: I don’t think of them as injuries. You know that what you’re doing are things you can do and positions that other people can get into, so somehow you realise that it’s not quite normal; And so you always have aches and pains, which is part and parcel, and if you don’t get aches and pains then you are not performing, you’re not pushing yourself far enough. So to some extent it’s built into the discipline of ballet. Part of the discipline is to have pain. (2003c:282)

Het veldwerk van Wulff biedt inzicht in de mechanismen van het verbergen en ontkennen van pijn:

There is a rule in the ballet world against casting or promoting dancers who are injured. In order to be cast in leading roles, or at least important roles, it thus happens that dancers who are injured hide their injuries and rehearse, or even perform, on painkillers, anaesthetic creams or injections. The injuries can then get worse, and the dancer is thereby jeopardizing performances. An injury, moreover, not only harms the injured dancer’s career, but also potentially that of his or her partner, who may then not have anyone to dance with for a while. So on top of the physical pain, injured dancers often experience not only a psychological frustration over not being able to dance for a period of time, but also guilt over affecting others adversely. It is the camaraderie and sense of community in the company that then come to the surface. The fact that one injured dancer has to be replaced by someone may furthermore lead to chains of replacements in a particular production. (1998:106-7)

Ernstige letsels en leeftijd confronteren dansers met het afwezige lichaam dat zich niet meer laat negeren. Voor sommige dansers betekent dit keerpunt een aanzet tot reflectie. A. Giddens beschrijft zulke momenten als ‘fateful moments’ die de beschermende cocon doorbreken van onze dagdagelijkse ‘ontological security’ en die onze ‘existential continuity’ transformeren via het ‘reflexive project of the self’ waarna de eigen identiteit opnieuw wordt opgebouwd door een ‘reflexive self-ordering of narratives’. (Giddens geciteerd in Wainwright & Turner, 2004:322)

Dansers gaan zich dan bijvoorbeeld inzetten voor andere dansers met zware letsels of krijgen een andere kijk op de danswereld.

F. Nog een overtuiging: “It’s a young person’s job”

Dat men op een gegeven moment moet afhaken, vinden oudere dansers normaal. Als je langer doorgaat kan je immers niet meer voldoen aan de fysieke eisen die gesteld worden. Opnieuw is ‘oud’ een relatief begrip en in het Royal Balletonderzoek vertellen dansers dat vanaf een bepaalde leeftijd het brein nog wel aangeeft wat kan, maar dat het lichaam niet meer wil volgen waardoor een verhoogd risico op letsels ontstaat. Ook duurt het steeds langer voor ze recupereren van een inspanning.

When you talk about ageing, the danger that happens to people in their late thirties is that their brain thinks they can do it and the body doesn’t, and that’s when you run the risk of hurting yourself. There are suddenly things that you could do last year and you threw yourself into but, gravity takes over and you hit the floor a little earlier than you thought! It’s a young persons (sic) job, it always has been’. (Rudolf in Wainwright&Turner, 2003b:11)

Pijn, vermoeidheid, moeite met recuperatie kunnen voor ‘oudere’ dansers zo belastend worden dat stoppen met dansen als een verlossing wordt ervaren. In hetzelfde artikel vertellen de ex-danseressen Megan en Lisa over hoe aan het einde van hun carrière hun grotere kwetsbaarheid leidde tot een obsessie met hun fragieler geworden lichaam om toch maar aan de eisen van de choreografie te kunnen voldoen. Daarnaast kost het voor een ouder wordende danser steeds meer energie om dezelfde norm te bereiken. Ook interviews met jongere dansers, tussen 23 en 29 jaar oud, bevestigen dat een danslichaam lang voor de middelbare leeftijd, minder sterk wordt en vatbaarder voor letsel.

3.2.4. Conclusie

De voorgaande getuigenissen vormen een empirisch bewijs van een aantal destructieve disposities in het danshabitus en met name het ballethabitus. In deze moet ook de invloed van ballet in dansopleidingen in het algemeen in het achterhoofd gehouden worden. Bij de bevraagde balletdansers wordt een afstand gecreëerd tussen het viscerale lichaam enerzijds en het virtuoze, jonge en anorectische lichaam anderzijds. Bovendien worden de pijn en de letsels die daar het gevolg van zijn ontkend, geminimaliseerd of zelfs verheerlijkt. Vaak blijkt het probleem te zijn dat niet tijdig verzorgde letsels chronisch worden, en zo op termijn het danserslichaam ondermijnen. Deze disposities zijn des te sterker omdat balletdansers er vanaf jonge leeftijd kennis mee maken in hun opleiding. Later, in hun carrière, worden balletdansers in gezelschappen zozeer door de dans in beslag genomen dat weinig ruimte overblijft voor reflectie over wantoestanden.

Overigens wil ik er nogmaals op wijzen dat het aDvANCE onderzoek aangeeft dat niet alleen in de balletwereld, maar in de hele danssector gezondheid en leeftijd de twee belangrijkste oorzaken zijn voor het beëindigen van de carrière.

Ook blijken de destructieve disposities zichzelf in stand te houden, ze zijn in de termen van Bourdieu reproductief. Het feit dat een danscarrière gezien wordt als iets voor jongeren, maakt dat jonge dansers hun lichaam overvragen, want hun carrière is al zo kort. Omdat jonge dansers zonder protest hun lichaam afbeulen gaan choreografen steeds verder in hun technische en virtuoze eisen. Daardoor gaan dansers steeds meer letsels oplopen die hun carrière verkorten. Waaruit geconcludeerd wordt dat alleen jonge mensen geschikt zijn voor een danscarrière. En zo verder. Hoe kan deze vicieuze cirkel doorbroken worden?

3.3. Bourdieusiaanse reflectie als aanzet tot duurzaamheid

Voor Bourdieu zijn de disposities van het habitus voor een groot deel onbewust en is de enige manier om uit de negatieve spiraal van een destructief habitus te stappen een proces van reflectie, bewustwording en actie waarbij de socioloog een sleutelpositie inneemt en als een soort sociaal psychotherapeut optreedt om tot structurele veranderingen te komen in het veld. Hoe gebeurt dit reflectieproces rond het danshabitus? Dat er in het dansveld wordt gereflecteerd, zoveel staat vast: wie dat doet, op welke manier en in welke mate dit leidt tot positieve actie wil ik in de volgende punten proberen aan te geven.

Dat het reflectieproces in het dansveld niet direct over het danshabitus gaat en niet als onmiddellijk doel heeft om dansers langer op het podium te houden is niet erg: het kan er onbedoeld wel een resultaat van zijn. Belangrijk is om te kijken wanneer er belangstelling is voor het reële lichaam van

de danser en voor de bescherming van het fysieke danskapitaal die ook ruimte biedt voor het artistieke danskapitaal. Op welke momenten in de geschiedenis hebben welke instanties aandacht voor een gezonde body/mind attitude? De implementatie van zo een attitude is een complex proces dat naast de danser en zijn onmiddellijke dansomgeving ook het ruimere dansveld en bovendien het brede maatschappelijke veld bestrijkt. Van het reflectieproces dat daartoe kan leiden worden hierna enkele aspecten belicht en gekeken hoe Vlaanderen en Brussel zich daarin verhouden. Eerst kijk ik naar de manier waarop binnen beleid en opleiding aan reflectie wordt gedaan en vervolgens naar danstheorie en podiumpraktijk.

Voorafgaand wil ik graag de visie van Laermans en Meulders meenemen in mijn argument. Zij refereren naar twee aparte geschiedenissen, namelijk die van het *schrijven van dans* en die van *dansen*. Ik begrijp het onderscheid dat zij maken als het onderscheid tussen enerzijds de geschiedenis van de choreografie en anderzijds de geschiedenis van het dansen waarin het danserslichaam een centrale plaats krijgt toegemeten. Laermans en Meulders stellen: er is de geschiedenis van de choreografie, zeg maar de lijn van Martha Graham over Merce Cunningham, naar Trisha Brown en Anne Teresa De Keersmaeker en daarnaast is er de geschiedenis van de dans als onderzoek naar het bewegende lichaam die loopt van Isadora Duncan over Butoh naar Judson Church naar (en die voeg ik nu toe) Steve Paxton, naar Boris Charmatz. (2004:3) Als men het wil hebben over duurzame carrières lijkt me onvermijdelijk dat de geschiedenis van dans als beweging de eerste aandacht verdient. Immers, daarbinnen krijgt het danserslichaam de meeste kansen om te zijn wat het is en om de mogelijkheden te benutten waarover het in een gegeven fase van zijn ontwikkeling beschikt. Tenzij men uitgaat van de choreografie van de improvisatie, als zoiets al mogelijk is.³³

Aan deze bedenking wil ik ook de volgende vraagstelling koppelen: waar gaat het in dans eigenlijk om? En hoe belangrijk mag dan de beweging zijn?

Een mogelijk antwoord is te vinden bij danstheoretica Judith B. Alter die in *Dance-based Dance Theory* pleit voor dansautonomie in theorievorming en een theoretisch kader maakt waarin ze stelt dat het uiteindelijke doel van dans het dansproduct is, dat ontstaat door middel van een werkproces dat op zijn beurt leidt tot choreografie en opvoering en waarvan de danser het materiaal is. Dit werkproces ziet Alter als te weinig belicht in danstheorie hoewel het een essentiële episode is waarin een communicatieproces op gang komt tussen de verschillende participanten aan het dansproduct: choreografen, dansers, leraars, repetitoren... Het dansproduct en de communicatie die er rond gevoerd wordt leveren stof voor verschillende standpunten van dansers, leraren, choreografen, critici, theoretici, academici, het publiek en ook nog, danstherapeuten. Het product met de communicatie en

³³ Ik denk hierbij aan de opzet van No Copyright van Alexander Baervoets.

de standpunten eromheen, bevindt zich bovendien in een ruimere culturele context van achtergronden, processen en functies van dans. (1991: 170-176)

Het danstheoretische model van Alter biedt een uitstekende aanvulling voor de veld- en habitustheorie van Bourdieu omdat het vertrekt vanuit de kern van het dansveld, namelijk de dans en het dansproces. Hiermee zitten we, dichter dan bij Bourdieu het geval is, op het vel van de danser en bij de dansspecifieke elementen waar de danser mee te maken heeft. Als we er uit onthouden dat Alter de danser weliswaar als materiaal beschouwt voor het uiteindelijke dansproduct - maar wel degelijk levend en communicerend - en die ook actor is bij de vorming van een standpunt rond het dansproduct, levert dit een actief dansersbeeld op.

3.3.1. Beleid en opleiding

Naar aanleiding van de resultaten van het aDvANCE onderzoek werden internationale beleidslijnen voorgesteld door het IOTPD. Zoals al aangegeven is dit onderzoek gevoerd in het kader van reconversieprogramma's voor dansers, maar de beleidsvoorstellen waaiëren ook breder uit naar welzijn en opleiding. De acute gezondheids- en welzijnsproblematiek bij dansers die uit het onderzoek naar voor kwam, maakt dat het IOTPD een aantal belangrijke recente ontwikkelingen op dat vlak een voorbeeldfunctie toemeet. Zo bijvoorbeeld de "healthy dancer" programma's die enkele dansgezelschappen hebben opgezet voor hun dansers en het holistische gezondheids- en welzijnscentrum voor dansers dat onlangs door een transitiecentrum in Canada werd opengesteld. (Levine, 2004:34)

De activiteiten van het IOTPD en de reconversiecentra hebben aanleiding gegeven tot een aantal internationale colloquia en studieverlagen waarin ook de disposities van het danshabitus uitgebreid onder de loep genomen worden en waaruit conclusies getrokken worden die nuttig kunnen zijn voor duurzamer carrières.³⁴ In haar werkboekje in opdracht van het transitiecentrum in Canada geeft Pearl bijvoorbeeld adviezen aan jonge dansers over zelfbeeld, zelfzorg en assertiviteit. Eén voorbeeldje:

³⁴ Ik baseer me in deze paragraaf op volgende verslagen:

- Adshead, Janet-Lansdale, Chris Jones, eds. *Border Tensions: Dance and Discourse: Proceedings of the Fifth Study of Dance Conference*. Guildford: Department of Dance Studies, University of Surrey, 1995: 141-148.
- Leach, Barbara, (ed). *The Dancer's Destiny: Facing the limits, realities and solutions regarding the dancer in transition*. Based on the First International Symposium of the International Organization for the Transition of Professional Dancers. Lausanne: Edipresse, 1997.
- Pearl, K. *Une Vie de Danse*. s.l. : McClelland & Stewart, 1994
- van der Linden, M. (ed). *Not just Any Body & Soul: health, well-being and excellence in dance*. Amsterdam: International Theatre and Film Books, 2004.

N'hésitez pas à dire, si vous faites de votre mieux, que vous êtes trop fatigué, blessé ou que vous avez besoin de repos. Ca fait peur de penser que les autres vont continuer sans vous, mais ne vous faites pas d'illusions : ils devront continuer bien plus longtemps sans vous, si vous ne tenez pas compte des avertissements que vous signifient votre corps et vos émotions. (1994:80)

Daarnaast geeft het verslag van de eerder vermelde internationale conferentie *Not Just Anybody and Soul* (Den Haag, 2003), de resultaten weer van reflectie in de afgelopen decennia over virtuositeit, techniek en welzijn in het dansveld. Er werd gereflecteerd vanuit allerlei invalshoeken, gaande van psychologie over sportwetenschap tot wetgeving en ethische codes in tewerkstellingscontexten. (van der Linden, 2004)

Margot Rijven had het er over een verandering in status van de traditionele danstechniek die niet meer heilig is en met andere trainingvormen moet concurreren. Verder stelde ze een tendens vast om dansscholen en dansgezelschappen verantwoordelijk te houden voor de gezondheid van de danser. Dat de werkcontext essentieel is voor de preventie van letsels en tijdens het genezingsproces is voor haar één van de resultaten van de vorige conferentie *Not Just Any Body* (1999). Toen werd al de vraag gesteld of de inzet van de danser zo ver moet gaan dat zijn gezondheid er bij inschiet. Er werd toen ook naar wegen gezocht om goed te dansen zonder dat de danser er per sé letsel aan overhoudt.

In hetzelfde verslag wenst Deborah Jowitt dat dansers meer verantwoordelijkheidzin tonen voor het instrument dat hun danslichaam is, maar beseft dat dit niet eenvoudig is. De blik van de toeschouwer, leraar of spiegel wordt vaak het beeld dat dansers hebben van zichzelf. En steeds loert het gevaar dat virtuositeit een eigen leven gaat leiden en de plaats inneemt van het artistieke.

Dance Works Rotterdam-danseres Caroline Harder keek tijdens het colloquium terug op haar carrière. Ze beseft dat ze niet assertief genoeg was als het ging om het beschermen van haar lichaam en dat bijna alle letsels die ze opliep te maken hadden met negatieve emotionele situaties als stress, afwijzing, werkdruk en persoonlijke problemen. Ze vindt het spijtig dat ze pas laat, tegen het einde van haar carrière, daarover meer inzicht kreeg.

In Vlaanderen en in Brussel vallen vanuit deze hoek ook interessante initiatieven te noteren. Het Koninklijk Ballet van Vlaanderen, dat overigens een actief lid is van het IOTPD, organiseert regelmatig seminaries voor danspedagogen en fysiotherapeuten over "Anatomie en Klassieke Dans" en ik citeer de tekst op het inschrijvingsformulier:

Een betere kennis van het skelet en het spierstelsel, kan sterk bijdragen tot een gezonder en meer efficiënt dansonderwijs. Wat we allemaal graag willen, in welke context we ook dansen,

is ons als artistieke mens zo onbeperkt mogelijk te kunnen ontplooiën, en dat met een lichaam dat ons als instrument zo weinig mogelijk beperkingen oplegt, een lichaam dat gezond en goed blijft functioneren voor de rest van ons leven. (Jan Nuyts, 2006)³⁵

Helaas moet hieraan toegevoegd worden dat de KBA er niet in slaagt om het vak anatomie op zijn lessenrooster te krijgen.

Verder worden in Antwerpen en Brussel lessen en workshops georganiseerd voor professionele dansers met als doel het fysieke kapitaal van dansers te onderhouden en aan het artistieke kapitaal impulsen te bieden. Dit is belangrijk in de huidige trend van versnipperde danscarrières waarbij dansers vaak in korte projecten werken en niet vast aan gezelschappen verbonden zijn. (zie ook 1.1.2.) In het Brusselse is er het Danscentrum Jette dat met die bedoeling lessen aanbiedt aan professionele dansers en in Antwerpen is recent Danswerkhuys met een gelijkaardig initiatief gestart. Frey Faust, lesgever aan PARTS, heeft in Brussel Art'y'Chaud, opgericht, een organisatie die over kunstdisciplines heen lichaamssparende bewegingstechnieken aanleert. Faust maakt overigens een onderscheid tussen techniek, waar hij anatomisch gezonde lichaamsbewegingen mee bedoelt en dansvocabulary. In zijn pedagogisch systeem zou de term 'Grahamtechniek' vervangen worden door 'Grahamvocabulary'. Belangrijk is dat het beleid deze initiatieven ook honoreert: het Danscentrum Jette kreeg tijdens de laatste subsidieronde een structurele subsidie toegewezen als werkplaats voor dans; en Danswerkhuys in Antwerpen bereidt een dergelijk dossier voor.

In het kader van de vorming van een 'nieuw' danshabitus is het IOTPD rapport belangrijk omdat het advies formuleert voor dansopleidingen over de waarden die doorgegeven worden:

The first stage of a dancer's life involves the preparation of the body - but also the mind and the spirit. Because preparation starts at such an early age, dance educators have a special responsibility to consider both what they are teaching and how they are teaching. Lessons learned in the dance studio do not just affect how a dancer points a foot, stretches a muscle, leaps through space, or ultimately interprets a role. On a daily basis, values are imparted – by the chosen scope of the curriculum, by the ways teachers talk to and respond to students, and by what is and is not actively discussed about practical aspects of a life in dance. (Levine, 2004:15)

³⁵ De Standaard Cultuur van dinsdag 2 mei 2006 meldt in dit verband het ontslag van Jan Nuyts als artistiek directeur bij het Koninklijk Ballet van Vlaanderen en zijn terugkeer als trainer naar de Koninklijke Balletschool Antwerpen.

Verder adviseert men in de opleiding een verschuiving in de identiteitsvorming van ‘Ik ben een danser’ naar ‘Ik ben een creatief kunstenaar die danst’ om op die manier het zelfbeeld van de danser te versterken. In de leerling-leraar dynamiek wil men komen tot een relatie die minder op autoriteit berust en meer gericht is op het vormen van ‘self-empowered’ en creatieve kunstenaars. Verder wil men komen tot opleidingen die een volwaardige algemene vorming bieden om de persoonlijkheid van de jonge danser te ontwikkelen en die ook praktische strategieën aanreiken om een carrière op te bouwen. (Levine, 2004:17-18) Vooral dat laatste punt lijkt belangrijk gezien de tendens naar projectgebonden carrières en de nood aan zelfredzaamheid die daaraan verbonden is.

In Brussel richtte Anne Teresa de Keersmaeker PARTS op, waar naast een waaier van hedendaagse danstechnieken, ballettechniek en muziekanalyse ook theoretische vakken gegeven worden door invloedrijke en/of vernieuwende internationale docenten uit allerlei disciplines. Daarnaast wordt aandacht besteed aan body/mind technieken en macrobiotische voeding. Het internationale karakter en de toelatingsvoorwaarden (zie onder 3.2.2) van de opleiding hebben ervoor gezorgd dat PARTS een kweekplaats werd van reflectie over dans bij middel van dans. Het resultaat is lichten van afgestudeerden die zich zeer kritisch opstellen tegenover de heersende en, om bij Bourdieu te blijven, ‘geconsecreerde’ dansuitingen. Een ex-studente van PARTS, Griet Verstraelen, stelde in een gesprek dat het amalgaam aan visies die de opleiding biedt, vanuit onder andere dans, performance, theater, filosofie, sociologie, geschiedenis zo verschillend en/of botsend zijn dat je als student wel verplicht bent om een eigen visie te ontwikkelen. Verder is de tekst van Steven De Belder, PARTS opleidingscoördinator, in *het Monty plan* verhelderend voor de visie van PARTS op de vorming van het danshabitus:

In de snel evoluerende hedendaagse danswereld, waarin bijna elke choreograaf zijn of haar eigen ‘techniek’ uitdoktert, blijven er immers nauwelijks standaarden over, of het moest de flexibiliteit (fysiek en mentaal) zijn om zich aan wijzigende standaarden te kunnen aanpassen [...] Voor P.A.R.T.S. is een goede danser ook één die weet wat hij doet, die een creatieve en actieve positie kan innemen binnen een geheel waar hij niet noodzakelijk ook de choreograaf is. [...] Tien jaar ervaring heeft ondertussen geleid tot een min of meer uitgelijnd curriculum waarmee zulke actieve dansers opgeleid kunnen worden, en waarin het uittesten van de eigen creatieve vaardigheden een belangrijke plek krijgt, [...] (2006:49)

Ook het HID heeft, in het kader van de nieuwe bacheloropleidingen, een nieuw opleidingsprofiel opgesteld dat aandacht schenkt aan flexibiliteit, autonoom denken, exploratie en samenwerkingsverbanden met professionelen en studenten van andere kunst disciplines. Polyvalentie en ‘een zekere individuele profilering’ worden vooropgesteld en ‘persoonsvormende culturele,

theoretische en analytische opleidingsonderdelen ondersteunen de technische en artistieke opleiding.’
(website, 2006)

Overigens wordt Vlaanderen, samen met een beperkt aantal andere landen, door het IOTPD als voorbeeld gesteld omdat de overheid er voor de jongere leerlingen dansopleidingen subsidieert die naast dans ook algemene vakken aanbieden en zo dansers met een bredere visie vormen. Men doelt dan op de opleidingen binnen het Kunst Secundair Onderwijs waarvan ook de Koninklijke Balletschool Antwerpen deel uitmaakt. De leerlingen in de dansafdelingen kunnen zo een regulier diploma secundair onderwijs behalen.

3.3.2. Codificatie en vernieuwing binnen dans.

Reflectie in de Bourdieusiaanse betekenis, als een soort sociologische psychoanalyse die tot nieuwe inzichten, en in een verdere fase tot structurele veranderingen binnen het sociale veld moet leiden, wordt in het dansveld in eerste instantie op en rond het podium gevoerd. De strijd tussen orthodoxen en heterodoxen ofwel tussen codificatie en vernieuwing kan daarbij interessante perspectieven openen voor een gezonder danshabitus.

Vertrekkend vanuit een blik op de geschiedenis van dans wil ik hierna nagaan of/hoe er een evolutie te duiden is in de kijk op dans, techniek en expressie die nieuwe disposities in het danshabitus kunnen implementeren en tot duurzamere carrières voor dansers kunnen leiden.

A. Historisch

Al dan niet vertrekkende vanuit dans- en bewegingstheorie wordt op het podium voortdurend gereflecteerd over dans en beweging. Historisch gezien is er, steeds ingebed in een breder sociaal en cultureel kader, een lange geschiedenis van nadenken over het hoe en waarom van dans, techniek en virtuositeit met een terugplooiën naar binnen, naar wat men nu benoemt als een body/mind gedachte, of anders gezegd, het herstel van het contact met het ‘afwezige lichaam’ (zie 3.2.3./4.) Om er dan vervolgens weer weg van te gaan.

Al binnen het academische ballet, onder invloed van de geschriften van Jean-Jacques Rousseau en de theorieën van de invloedrijke choreograaf Jean-Georges Noverre (1727-1810), was er een aanzet tot meer naturel in dans. In *Lettres sur la danse* uit 1760 roept Noverre op tot verzet tegen de tradities van het toenmalige operaballet en voor dans als natuurlijke expressie van gevoelens en ideeën:

Kinderen van Terpsichore, zie af van de cabrioles, entrechats en uiterst ingewikkelde passen; houd op met het maken van grimassen en bestudeer gevoelens, ongeunstelde gratie en expressie. (geciteerd in Utrecht, 1988: 104)

Het naturel dat Noverre predikt moet vanzelfsprekend in zijn tijd geplaatst worden en is een pleidooi voor minder vertoon, zonder de maskers, hoofdtoeien en hoepelrokken die elke natuurlijke beweging en expressie in de weg stonden. (De Grootte, 2004)

Wat Noverre met zijn pleidooi initieerde is een golfbeweging waarin dans telkens opnieuw wil uitbreken uit het technische en virtuoze keurslijf van gevestigde en gecodificeerde vormen om vervolgens met de nieuwe principes of het heruitgevonden vocabularium onvermijdelijk zelf geconsecreerd te worden in het kunstbestel. Om te beginnen was dat keurslijf het academische ballet, later werd verzet gepleegd tegen gecodificeerde vormen van moderne dans.³⁶ De aard van het verzet lijkt telkens verbonden aan het tijdsbestek, bijvoorbeeld als reactie op technologische evoluties of nieuwe psychologische inzichten. Vruchtbare haarden van heterodoxie bleken groepen te zijn van kunstenaars uit allerlei disciplines die buiten de maatschappij (Monte Verità, Black Mountain College) of er net middenin (Judson Church, Grand Union) nieuwe antwoorden zochten. Soms waren het Einzelgängers die al dan niet bewust strategieën wisten te vinden om hun eigenzinnige visie op te leggen aan het veld van orthodoxen.³⁷

Belangrijk voor het duurzame danserslichaam is te kijken hoe men nagedacht heeft over organische bewegingen in theorie en praktijk. Dat gebeurde door danstheoretici, musici en pedagogen te beginnen bij de invloedrijke Franse filosoof en pedagoog, François Delsarte (1811-1871). Hij ontwierp een nieuwe bewegingstheorie waarin de torso als bron van emotioneel-expressieve beweging en het contact van de blote voeten met de grond centraal stond. Delsartes ideeën vonden in de VS gehoor bij Isadora Duncan en Ruth St. Denis en via deze laatste bij Martha Graham en Doris Humphrey. Binnen de Ballets Russes paste Nijinski dan weer de principes van het ‘spreekende lichaam’ van Duncan toe in bijvoorbeeld *L’après-midi d’un faune* en in *Le sacre du printemps*.³⁸

In het voetspoor van Delsarte gingen muziekpedagoog Emile Dalcroze en danskunstenaar Rudolf von Laban op zoek naar de wetten van natuurlijke bewegingsharmonie en naar alternatieven voor het

³⁶ Eén voorbeeld is Cunningham versus Graham.

³⁷ An Daly beschrijft hoe Isadora Duncan erin slaagde om via een proces van deconstructie en reconstructie in minder dan twee decennia dans als ‘hoge kunst’ ingang te doen vinden in de VS. (1995:87)

³⁸ Françoise Stanciu-Reiss vermeldt hoe zowel Nijinski als Fokine beïnvloed werden door een kort verblijf en optredens van Isadora Duncan in Sint-Petersburg in 1905. (Stanciu-Reiss, 1989-1990: 22-23) En interessant in dat verband is de opmerking van Myriam van Imschoot dat Nijinski in *Le Sacre* niet ‘met het ballet brak, zoals Fuller en Duncan; hij brak het ballet – in het ballet. En niet zo’n beetje’ (van Imschoot, 1999: 1)

academische ballet dat ook naar hun mening te veel op technische prestaties was gericht. (Utrecht,1988:158)

Naast de expressionistische vertaling van hun ideeën door onder andere Mary Wigman, was er een abstracte stroming die in het eigen medium nieuwe compositiemogelijkheden wilde ontdekken. Men wilde er geen vertaler of vertolker zijn maar in de traditie van *L'art pour l'art* creëren vanuit het eigen medium. Deze beweging concentreerde zich rond het Bauhaus waar men de fascinatie voor technologie, de positie van mens tegenover machine en voor verplaatsingen in tijd en ruimte ging toepassen op de kunsten. Het Bauhaus streefde enerzijds naar eenvoud en zuiverheid en zette ook de schotten tussen schone kunsten en toegepaste kunsten opzij.

In het streven naar meer vrijheid binnen dans werd al heel vroeg het oosterse gedachtegoed binnengehaald uit bijvoorbeeld het taoïsme (ying yang) en het boedhisme (Zen). Zo voerde Emile Dalcroze het yin yang symbool in de gevel van zijn school in Hellerau. Binnen de moderne dans in de VS werden yogatechnieken gebruikt om het expressieve vermogen van het lichaam te vergroten – in Denishawn bijvoorbeeld en bij Martha Graham. Erick Hawkins, danser bij en ook even echtgenoot van Martha Graham, moet de eerste choreograaf geweest zijn die zich op Zen beriep voor een meer fenomenologische kijk op het danserslichaam:

Hawkins déclarait que le Zen l'avait encouragé à trouver un moyen de permettre au mouvement de se produire, d'apprendre à danser sans forcer le corps. Par conséquent, sa technique mettait l'accent sur « la sensibilité kinesthésique », [...] de sorte que le corps pouvait être utilisé efficacement, sans contrainte ni tension. Le danseur devait en même temps « penser-ressentir »,... (Novack, 1999:38, onderstrepingen toegevoegd)

Niet altijd werd in de westerse dans deze invloed uit het oosten ingezet om een betere body/mind verhouding voor de danser te installeren en het westerse dualisme tussen lichaam en geest te overstijgen. Voor Maurice Béjart was het oosterse gedachtegoed een middel om de thema's in zijn balletten een filosofische grondlaag te geven. John Cage en Merce Cunningham gebruikten de Tao Te Ching – het Chinese Boek der Veranderingen dat gebaseerd is op yin yang principes - voornamelijk als middel om het choreograferen nieuwe impulsen te geven en niet om het danserslichaam te versterken. De aanzet was nochtans veelbelovend: in het Black Mountain College werd een preversie van de latere happenings door Cage als volgt ingeleid:

In Zen Buddhism nothing is either good or bad. Or ugly or beautiful. (...) Art should not be different from life but an action within life. (Ploebst, 2001:235)³⁹

³⁹ Geciteerd naar Roselee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, p.122.

En Cunningham stelde in zijn credo over dans dat iedere beweging als danspas of dansthema kon gebruikt worden en iedere danser als solist. In de praktijk werd het Cunningham 'idee' toch weer een Cunningham 'techniek' en bovendien een virtuoze techniek waarbij de choreograaf de codes van het academische ballet inschakelde om voor mooie lijnen te zorgen (Utrecht, 1988:290). De oorspronkelijke principes van Cage en Cunningham werden later opnieuw ingezet door musicus Robert Dunn die net als Cage het Zenboeddhisme had bestudeerd en daaruit onthield dat :

The nature of the person, material, situation must be allowed to be what it is. (Jowitt, 1988: 317)

Daarmee werd de basis gelegd voor de postmoderne dans en performance. Dunn gaf de invloeden van Cage, Zen, taoïsme, Bauhaus en dadaïsme, Heidegger en de Franse existentialisten door in zijn compositiewerkshops waaruit het Judson Dance Theater ontstond. De leden ervan stelden dat alles dans kon zijn én dat iedereen danser kon zijn. In 1965 schrijft Yvonne Rainer haar manifesto voor een nieuwe kijk op dans, performance en de kunsten:

NO to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and makebelieve no to glamour and transcendency of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery, no to the involvement of performer or spectators no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved. (geciteerd in Ploeb, 2001:237)⁴⁰

Het welzijn van de danser kon hier *en passant* mee gediend zijn en het idee van het 'perfecte' danserslichaam opzijgezet worden, maar centraal in de postmoderne dansvernieuwing is het democratiseringsproces binnen dans als weerspiegeling van de tijdsgeest ⁴¹ Yvonne Rainer nam later, in 1970, op haar beurt het initiatief voor de oprichting van de Grand Union. (Utrecht, 1988:296) En daarin kon Steve Paxton zich profileren als grondlegger van Contact Improvisation en 'bewaker' van het danslichaam. Hij baseert zich aanvankelijk op Aïkidotechniek, gymnastiek en meditatie om een danser op zijn eigen ritme een lichaams- en bewegingsbewustzijn te laten ontdekken in communicatie met andere lichamen. Later werden toch ook weer technieken toegevoegd 'pour en soutenir les formes extrêmes'. (Paxton, 1999:72,74)

⁴⁰ Citaat uit Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press: Hanover, 1987: 43.

⁴¹ Yvonne Rainer kijkt tijdens een conferentie in 1984 terug naar de politieke betekenis van wat ze de 'Cage-Duchamp' beweging noemt. De Zen invloeden bij Cage houden een aanvaarding in van alles wat zich manifesteert; Duchamp anderzijds staat voor anti: antigenie en antimeesterwerk. Deze dubbele lijn van aanvaarding van wat is en weerstand tegen status quo leidde tot een democratisering binnen dans. (Novack,:57)

Na de uitgebreide bevraging van techniek en expressie kwam er op het einde van de jaren zeventig in de VS ruimte voor een nieuwe virtuositeit, ‘a virtuosity of inventiveness, skill and endurance’, aldus Sally Banes. (1980:18)⁴² Voor de recente evolutie in de VS verwijs ik naar de (ronduit pessimistische) schets van Gabriel Smeets onder punt 3.2.3.B.

Ondertussen was het in Europa wachten op Pina Bausch voor nieuwe benaderingen van het danslichaam. De aanloop naar de tweede wereldoorlog had voor Europa een breuk betekend met de modernistische dansbeweging en zijn Duitse bakermat. Wat Duits was kreeg immers een negatieve connotatie, de Bauhausvernieuwers waren voor het grootste deel naar de VS uitgeweken en Jooss en Laban hadden zich in Dartington (GB) verschanst. In de jaren vijftig was er in Europa wel een levendige belangstelling voor experimentele muziek vanuit de Verenigde Staten⁴³, maar wat dans betreft concentreerde Europa zich op het ballet. Dat kende een boom en het was daarbinnen dat vernieuwingen zich aandienden met Brussel als centrum van de Béjartrage. Voor Katie Verstockt was Maurice Béjart de reden dat het hele Amerikaanse postmodernisme ‘bijna onopgemerkt aan Europa, en zeker aan België’ voorbijging. (2003:80). Het succes van Béjart maakte wel dat hij een school kon stichten, *Mudra*, een internationale kweekschool voor nieuwe danskunstenaars. Hiermee zorgde hij voor een nieuw opleidingsmodel (met lessen muziekanalyse, yoga (!) en theater) dat een generatie van dansvernieuwers genereerde. Voor België waren dat onder andere Anne Teresa de Keersmaeker, Michèle-Anne de Mey, Fumyo Ikeda, José Besprosvany, Nicole Mossoux en Pierre Droulers. Deze makers vonden op hun beurt terug aansluiting met de modernistische tradities van de dans buiten het ballet om.

Uit de voorgaande beschrijving van historische momenten van reflectie binnen dans durf ik opnieuw besluiten (zie ook punt 3.2.) dat ook in moderne dans er telkens opnieuw de neiging is om tot codificatie over te gaan en een hiërarchisch gestructureerd gezelschap op te richten waarin het bewegingsidoom bepaald wordt door de choreograaf van dienst en waar danserslichamen als objectinstrument ingezet worden om de nieuwe techniek optimaal uit te voeren.

Bovendien is er in de vernieuwingsdrang een verschil tussen woord en daad: als Cunningham als basisbeginsel stelt dat elke beweging dans kan zijn, betekent dat niet dat hij dit toepast in zijn

⁴² Als voorbeelden noemt Sally Banes het werk van Douglas Dunn, Lucinda Childs, David Gordon, Batya Zamir en Trisha Brown. (Banes: 18)

⁴³ Tijdens de Wereldtentoonstelling van 1958 werd bijvoorbeeld een Festival van Experimentele muziek georganiseerd van 5 tot 10 oktober. (Les Beaux-Arts, 1958:1-2) De vergelijking met de programmatie van het Festival Mondial voor dans tijdens dezelfde Expo wijst uit hoezeer dans in België toen nog gericht was op het klassieke of neo-klassieke ballet.

gezelschap. Als Erick Hawkins zich gaat verdiepen in Zen en kinesioïogïe, en daaruit leert om elke beweging toe te laten vanuit het lichaam zelf zonder dat lichaam te forceren, betekent dat niet dat hij afstapt van een herkenbare podiumtechniek. (Novack, 1999:38) Wel worden met deze principeverklaringen telkens techniek en dans in vraag gesteld en leiden ze tot nieuwe wegen voor andere dansers en choreografen.

B. Hedendaagse dans: danshabitus in een versplinterd dansveld

In Vlaanderen zorgde De Keersmaecker er op haar beurt binnen de hedendaagse dans voor dat: ‘na New York ... Brussel *the place to be* of het nieuwe *Mekka van de dans*’ werd. (Verstockt, 2003:78) Tussendoor blijkt uit haar aanvankelijk parcours opnieuw in welke mate ‘strategisch vernuft’ belangrijk is, Bourdieusiaanse taal voor het al dan niet bewust inspelen op omgevingsfactoren, om zich te positioneren in de ‘ruimte van mogelijkheden’. De Keersmaecker vertrok na haar opleiding bij Béjart naar New York, waar ze in contact kwam met experimentele muziek. De Béjartrage in België liet op dat ogenblik geen ruimte voor vernieuwende dans maar wel was hier al sinds de jaren ’50 grote interesse voor experimentele muziek. Toen De Keersmaecker met *Fase, four movements to the music of Steve Reich* kwam, bood de muziek een opening voor belangstelling uit het kunstenveld. (Laermans en Gielen, 2000:12-27)

De initiators van ‘de Vlaamse Golf’ in de jaren 80 maken ondertussen zelf deel uit van de geconsecreeerde elite binnen het internationale dansveld en hun vocabularium is toegevoegd aan het gecodificeerde materiaal, maar opnieuw is er gezorgd voor een continuïteit vanuit de voorbije vernieuwingsgolf. Dat gebeurde in 1995 met de oprichting door Anne Teresa De Keersmaecker van PARTS, een school waar kritische en vernieuwende dansers opgeleid worden die bovendien internationaal gerekruteerd worden. De gecreeerde internationale uitstraling en vooral het klimaat van openheid, ondertussen mee gesteund door het subsidiebeleid, maken van Vlaanderen en Brussel interessante vertrekpunten om nieuwe ontwikkelingen in het dansveld te duiden.

Wat we zien op de Vlaamse en Brusselse podia zijn ‘onderzoekende’ dansers/choreografen die opnieuw voor vuurwerk zorgen in een danslandschap dat zich kenmerkt door een grote versplintering. Deze versplintering situeert zich zowel op het vlak van onderzoeksfocus, de bewegingstaal (of het gebrek daaraan), de ingezette middelen, de steeds wisselende samenwerkingsverbanden - tussen kunstdisciplines, met zich als dramaturg of artistiek adviseur profilerende academici, met instellingen en onderzoekscentra ... - en de wisselende internationale contexten.

Het recente hedendaagse werk levert een beeld op van een doorgedreven studie van het tactiele lichaam al dan niet verbonden met andere thema's als primitiviteit of manipulatie (Charlotte Vanden Eynde/Mette Ingvarsen/Felix Rückert), genderbevraging (Deufert & Plischke), etnografische achtergronden (Sidi Larbi Cherkaoui), de relatie tussen lichaam en object (Oleg Soulimenko & Markus Schinwald), tussen zingen en het lichaam (ZOO/Thomas Hauert), tussen theatercodes, beweging, beeld en waarneming (Bock & Vincenzi), tussen beweging en emotie (Milli Bitterli), onderzoek naar zintuiglijke waarneming (Jennifer Lacey/Benoît Lachambre), maatschappelijke beeldvorming (Jonathan Burrows en Matteo Fargion/Kate McIntosh/Kristýna Lhotáková en Ladislav Soukup). En dit zijn maar enkele voorbeelden.

Onderzoeksgerichte voorstellingen bieden alle kansen om het viscerale podiumlichaam te becommentariëren en de disposities van het danshabitus onderuit te halen. Lhotáková was één van de weinige jongeren die ook leeftijd bevrageet in *Question for Next Year*. Bijzonder interessant voor het op ballet geënte danshabitus zijn de voorstellingen waarin balletconventies gerecupereerd worden door 'nieuwe' of 'conceptuele' dansers/makers.⁴⁴ Raimund Hoghe sublimeerde lichamelijke verschillen door de alteriteit van zijn lichaam te meten met het perfecte balletlichaam in *Swan Lake, 4 Acts*. Met *Véronique Doisneau* maakt Jérôme Bel een document over een *sujet* van het Ballet de l'Opéra de Paris op de drempel van haar pensioen. De strategie die tot de voorstelling leidde is interessant. Tijdens een voorbespreking in het Kaaitheater vertelt Bel aan Marianne Van Kerckhoven dat hij gevraagd werd door de Opéra om een voorstelling te maken over ballet. Bel interpreteert deze vraag als de behoefte aan nieuw bloed van een gefossiliseerd instituut en als een poging om te overleven door hedendaagse elementen binnen te halen in een bastion dat hij ziet als een plaats 'for the rich Japanese and the bourgeois'. Xavier Leroy, ook aanwezig, gaf mooi de gepercipieerde relatie van hedendaagse dans met het balletveld weer:

There was a desire to get away from classical ballet by those who suffered from it. Still, each desire to rupture is still a movement away from. Ballet hurt, so you rejected it. Its power was so big that you had to counter it. This is not the case anymore. The Opéra now needs fresh blood and tries to survive by getting in contemporary elements. (2005 – eigen transcriptie)

⁴⁴ Hemut Ploebst gebruikt de term 'nieuwe' choreografen voor diegenen die zijns inziens een nieuwe richting geven aan het internationale danslandschap. De negen 'nieuwe' choreografen die hij bespreekt in zijn publicatie *No wind no word* zijn: Meg Stuart, Vera Mantero, Xavier Le Roy, Benoît Lachambre, Raimund Hoghe, Emio Greco/PC, João Fiadeiro, Boris Charmatz en Jérôme Bel. - De term 'conceptuele dans' is erg omstrede. De analyse van Bojana Cvejic over de voor en tegens voor het gebruik ervan is daartoe verhelderend. (2005:27-31)

Toenadering tussen de twee landschappen kan ook beleidsmatig voordeel opleveren. Steven De Belder ziet ‘de structurele gespletenheid van het begrip ‘dans’ [als] mee de oorzaak van het gebrek aan slagkracht en eenstemmigheid van de sector’ die leidt tot ‘een non-beleid’ voor hedendaagse dans op politiek niveau. (2006:9)

Men kan ook stellen dat het actuele danslandschap opnieuw een afspiegeling is van of een antwoord op een nieuw maatschappijbeeld waarin verzuiling vervangen is door fragmentatie en waarin de informatieglobalisering een drukke sampling mogelijk maakt die leidt tot hoogstindividuele trajecten. Laermans en Meulders meten het danslichaam in dit hedendaagse danslandschap een nog actievere rol toe dan Judith B. Alter doet. Voor hen is het danslichaam de nucleus dat perceptie kan sturen, commercie kan ondermijnen en dat in combinatie met media-apparatuur ‘het archaische van het materiële lichaam regelmatig laat imploderen’. (2004:6)

Hun visie belicht impliciet ook de politieke betekenis van het danslichaam in een ruimer machtsveld. Helmut Ploebst expliciteert deze betekenis in zijn recent portret van negen ‘nieuwe’ dansers-choreografen. Net als de postmodernisten van toen voeren de ‘nieuwe’ choreografen een politiek discours met dat verschil dat zij zich niet verzamelen rond een centraal idee - vb. “Democracy’s Body”- maar dat :

... they carry within themselves the basic patterns of the post- modern, densifying them according to their artistic concepts and connecting them with new resources or methods. ... However, the movement languages are not oriented on dance-technical premises but on more general terms of an art that mediates through the body. Choreography no longer is just an organisation form for mediating various dance aesthetics, but steps in front of form as a significantly more comprehensive means of communication. (2001:266-267)

Dans als lichaamskunst krijgt hiermee een veel bredere rol toebedeeld en levert *en passant* schier eindeloze mogelijkheden op voor dans- en bewegingskunstenaars die niet langer binnen een technisch gecodificeerde en hiërarchisch systeem willen of kunnen functioneren.

De versplintering in het danslandschap kan zo ook zijn weerslag hebben op het danserslichaam.

Laermans en Meulder zien hier een paradox die er in bestaat dat de variabiliteit in bewegingsspectrum zo groot is dat je als hedendaags danser geen gestandaardiseerd artistiek kapitaal kan accumuleren en strategisch herinvesteren. (2004:3) Maar is het net niet dat gebrek aan gestandaardiseerd materiaal dat in de kaart kan spelen van duurzame carrières voor dansers? De versplintering zorgt er immers voor dat nieuwe bewegingsvormen kunnen ontgonnen worden of samenwerkingsverbanden kunnen aangegaan worden die aansluiten bij de noden van het fysieke danslichaam. Tenminste, als het

danshabitus zo gevormd is dat er de essentiële openheid voor vernieuwing, binnen en buiten het danslichaam, kan bestaan.

Opnieuw lijkt me de rol van opleidingen in de vorming van een ‘open’ danshabitus cruciaal. Daarmee bedoel ik niet dat techniek zou moeten afgeschaft worden, wel dat er naast de overdracht daarvan plaats is voor het ontwikkelen van dansers met een ruime blik voor wat het dansveld te bieden heeft. Dansers dus die openstaan voor de Bourdieusiaanse ‘ruimte van mogelijkheden’ en die in staat zijn in het dansveld strategische keuzes te maken die aansluiten bij de verschillende fases van hun dansloopbaan en van hun danslichaam. Terugkijkend naar de beleidsverklaringen van PARTS en HID (zie 3.3.1.) lijken Vlaanderen en Brussel, voor wat de voortgezette opleidingen betreft, daarvoor een goede voedingsbodem te zijn.

Uit een recente publicatie van het Vlaams Theater Instituut blijkt echter dat ook hedendaagse dans in een ‘open’ omgeving als die van Vlaanderen en Brussel een praktijk van jongeren is. Het veld wordt ‘aangejaagd door de drang naar vernieuwing, verjonging en herprofilering’ waar het moeilijk is om verdieping een plek te geven. Spreiding en publieksverbreding zijn er knelpunten die gebaat zouden zijn door een centrumfunctie en meer ondersteuning voor de kunsteducatieve opdracht van de hedendaagse dans. (De Belder, 2006:6,8) Het duurzaamheidsprobleem verschuift hier dus naar een breder vlak van actoren.

3.3.3. Conclusie

De reflectie die voor Bourdieu geldt als sociologische psychoanalyse en aanzet tot verandering is zeker aanwezig als het gaat om danshabitus en welzijn en danshabitus en techniek. Internationaal worden beleidsvoorstellen gedaan over welzijn en waarden in de werkomgeving en in de opleidingen. Codificatie kan in vraag gesteld worden maar ook de hiërarchie in de relatie gezelschap-choreograaf-danser waardoor ruimte vrijkomt voor een body/mind dispositie in het danshabitus en zo voor duurzamere carrières

Wat de opleidingen betreft lijken Vlaanderen en Brussel een ‘open’ habitus’ voor dansprofessionelen na te streven.

Verder kan gesteld worden dat uit de historische golfbeweging van verlangen naar ‘natuurlijkheid’, ‘expressie’, ‘het eigene’ dat zich telkens opnieuw verschanst in codes en dominantiepatronen, toch steeds meer terrein lijkt gewonnen te worden voor het ‘unieke’ van elke beweging en onvermijdelijk van elk danserslichaam. Deze evolutie vertaalt zich in ‘open’ choreografieën die zich in het veld van

hedendaagse dans situeren.⁴⁵ Ook daarbinnen is er ruimte voor het samengaan van continuïteit en tijdelijkheid:

Vele, zoniet alle rode draden van wat de inhoud van een concept zal worden, bestaan al voor het concept zelf er is. Daarom lijkt het ‘het nieuwe’ zowel een voortzetting te zijn van ‘het oude’ als een doorbreken ervan. Continuïteit is cruciaal voor het functioneren van open concepten, het zigzagt zich een weg doorheen een levende en veranderende praktijk. (Cjevic, 2005:30)

Het onderkennen van deze interferentie tussen openheid en continuïteit biedt op zijn beurt perspectieven om de kloof tussen ballet en hedendaagse dans te dichten, wat althans in Vlaanderen het dansveld als geheel een breder platform kan bieden en een sterker profiel naar de buitenwereld, met name naar publiek en beleid.

ALGEMEEN BESLUIT

Internationaal veldonderzoek toont aan dat danscarrières kort zijn. Dansers zelf geven daarvoor als eerste redenen gezondheid en leeftijd op waarbij ‘gezond’ in de praktijk synoniem blijkt te zijn voor ‘letselvrij’. In Vlaanderen en Brussel bestaan hierover geen cijfers.

In het voorgaande heb ik gesteld dat er vanuit twee paradigma’s kan gekeken worden naar dans en leeftijd. Een eerste paradigma, het reconversieparadigma, biedt een pragmatische remedie tegen korte carrières die buiten dans om gezocht wordt: men gaat dansers economische en psychologische hulp bieden om een nieuwe carrière uit te bouwen. Het basisaxioma dat danscarrières kort zijn wordt hiermee niet doorbroken. Paradoxaal genoeg geven deze inspanningen in sommige gevallen zelfs aanleiding tot een nog hogere prestatiedruk voor dansers.

Tegenover dit reconversieparadigma heb ik in het voorgaande een duurzaamheidsparadigma geplaatst om te onderzoeken welke mogelijkheden er zijn om dansers langer op het podium te houden en welke obstakels men op die weg tegenkomt. Daarbij moest rekening gehouden worden met de interferentie tussen danser, dansveld en de bredere maatschappelijke omgeving.

Uit de sociologische distinctietheorie van Pierre Bourdieu heb ik het centrale habitusconcept toegepast op de danser en getracht een danshabitus te definiëren aan de hand van gegevens uit internationaal empirisch onderzoek. Dit danshabitus dat onlosmakelijk is verbonden met het danskapitaal en het

⁴⁵ Een term die door Bojana Cjevic wordt gebruikt in de polemiek rond conceptuele dans. Dit houdt in dat choreografische praktijken naast ‘waardevolle, overgeërfde vormen’ nieuwe instrumenten gebruiken gaande van taal en theorie tot ‘het theatrale dispositief met betrekking tot populaire cultuur’. (2005:30)

dansveld, bleek een aantal destructieve en reproductieve disposities en overtuigingen te bevatten die een duurzame carrière in de weg staan.

Het zou interessant zijn om eenzelfde soort onderzoek te voeren bij dansers in Vlaanderen en Brussel en te kijken in welke subvelden zich welke problemen voordoen in de vorming van het danshabitus.

Opleidingen bleken een essentiële rol te vervullen in de overdracht van ‘gezondere’ disposities en overtuigingen om er mee voor te zorgen dat dansers hun lichaamsinstrument respecteren en dat respect ook afdwingen van anderen die er beroep op doen. In het veld van de hedendaagse dans vergemakkelijkt de vervloeiing danser/choreograaf waarschijnlijk het vrijwaren van dit basisrespect.

Daarnaast bleek dat een onderzoeksgerichte dispositie op en rond het podium als katalysator kan fungeren voor duurzamer danscarrières. Rond de danser werden op de as van het bredere dansveld twee polen zichtbaar. Aan het ene uiterste zijn er die dansomgevingen waar gecodificeerde danstaal en virtuositeit het hoogst worden geschat, waar dans topsport is en waar in een high-tech omgeving vanuit verschillende disciplines gewerkt wordt aan een steeds perfecter danslichaam.

Aan de andere kant van de schaal is er een onderzoeksgerichte omgeving waar zowel danstaal en dans als kunstvorm bevraagd worden in een open klimaat. Dit biedt plaats voor verinnerlijking, vermenselijking en het viscerale danslichaam kan er ingezet worden als politiek betekenaar. Het lijkt logisch dat dit soort omgeving de beste perspectieven biedt voor duurzamer carrières.

In Vlaanderen en Brussel is gebleken dat een klimaat heerst dat alle ruimte biedt aan een ‘open’ dansomgeving. De perikelen verschuiven er echter naar subsidiëring, versplintering, identificatie- en spreidingsproblemen. Er blijkt behoefte te zijn aan een sterk en assertief platform dat de brug slaat tussen de verschillende disciplines in het dansveld. Zulk platform kan niet alleen voor meer politieke slagkracht zorgen maar ook een verrijking betekenen voor het danslandschap en ongetwijfeld de duurzaamheid van danscarrières ten goede komen. Recent blijkt een tendens te ontstaan om de kloof alvast op de podia te dichten.

En tot slot: hoewel korte carrières een pijnpunt zijn in het dansveld, is gebleken dat er vanuit het duurzaamheidsparadigma geen eerder onderzoek verricht is. Het zou goed zijn dit discours onder de aandacht te brengen en het ten gronde te meten aan ‘de danser’, de ‘dansmaker’, het ‘concept’, de ‘traditie’, het ‘publiek’, de ‘criticus’ en de ‘theoreticus’.

LIJST VAN GERAADPLEEGDE LITERATUUR

Aalten, Anna. "Femininity as Performance/Performing Femininity: Constructing the Body of the Ballerina". *Border Tensions: Dance and Discourse: Proceedings of the Fifth Study of Dance Conference*. Eds. Janet Adshead-Lansdale, Chris Jones. Guildford: Department of Dance Studies, University of Surrey, 1995: 11-18

Aalten, Anna. "The beliefs we work with – health and occupational culture in Dutch ballet". Ed. Mirjam Van der Linden. *Not just Any Body & Soul: health, well-being and excellence in dance*. Amsterdam: International Theatre and Film Books, 2004: 58-65.

"Advocacy Report "Beyond Performance"" /"Summary Statement July 2004"/"Declaration of Monaco 2004" <<http://www.iotpd.org>>

Alter, Judith B. *Dance-Based Dance Theory: From Borrowed Models To Dance-Based Experience*. New York: Peter Lang, 1991.

Ballet Talk, 2005. <www.balletalert.com/forum/lofiversion/index.php/t11495.html>

Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.

Barbier, Rina. *Dans voor waarden* over Jeanne Brabants. Antwerpen; Parade Theaterpublicaties/Dedalus, 1990.

Baumol, William, G., Jeffri, Joan and Throsby, David. *Making Changes: facilitating the transition of dancers to post-performance careers: Executive Summary: the aDvANCE project*. New York: The aDvANCE Project, 2004.

<http://www.tc.columbia.edu/rcac/acrobat/adv_researchreport_pdfs/1_adv_researchreport_ExecSumm.pdf>

Bordo, Susan. *Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of California Press, 1993, 2003.

Bourdieu, P. a) *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.

Bourdieu, P. b) *Choses dites*. Paris: Minuit, 1987.

Bourdieu, P. c) *The rules of art: genesis and structure in the literary field*. Cambridge: Polity, 1993.

Bourdieu, P. d) *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Edited and Introduced by Randal Johnson. Cambridge: Polity, 1993.

Brabants, Jeanne. *de geschiedenis van de theaterdans in België: "les trois coups" belges: afkloppen... en doek open!*. Antwerpen, 1994.

Buckroyd, Julia. "Ethics in dance: a debate yet to be held". *Not just Any Body & Soul: health, well-being and excellence in dance*. Amsterdam: International Theatre and Film Books, 2004: 72-79.

Bull, Deborah. "No brain, no gain". *Not just Any Body & Soul: health, well-being and excellence in dance*. Amsterdam: International Theatre and Film Books, 2004: 50-57.

Cjevic, Bojana. Vertaling Kristien Michiels. "Het gebruik van de term 'conceptuele dans' doet de ontwikkeling van de praktijk meer kwaad dan goed. Gedaan met (ver)oordelen, tijd voor opheldering..." *Etcetera*. Jaargang 23, 97 (juni 2005): 27-31.

Cohen, Selma Jeanne. *Next Week, Swan Lake: Reflections on Dance and Dances*. Middletown: Wesleyan University Press, 1982.

Cohen, Marshall & Copeland Roger. "The Dance Medium" *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1983:103-111.

Daly, Ann. a) "Classical Ballet: A Discourse of Difference". *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press, 1997: 111-121.

Daly, Ann. b) "Isadora Duncan and the "Distinction" of Dance". *Border Tensions: Dance and Discourse: Proceedings of the Fifth Study of Dance Conference*. Eds. Janet Adshead-Lansdale, Chris Jones. Guildford: Department of Dance Studies, University of Surrey, 1995: 87-94.

De Belder, Steven; "P.A.R.T.S @ MONTY." het Monty plan. (voorjaar 2006): 48-49.

De Belder, Steven. "Een huis met vele kamers en een glazen plafond". *Courant#77:Dossier Dans*. (mei-juni 2006): 5-10.

de Jong, Mart-Jan. *Grootmeesters van de sociologie: Comte, Marx, Weber, Durkheim, Parsons, Elias, Berger, Habermas en Bourdieu*. Amsterdam Meppel: Boom, 1997.

de Sutter, Bram. *Dansers in transitie na een professionele danscarrière*. s.l., 1999. (brochure TIN)

Fischer-Lichte, Erika. "Living Organisms: A body can never be completely controlled. But embodied minds can ...". *Ballet-tanz* August-September (2005): 21-24.

Foster, Susan Leigh. "Harder, Faster, Longer, Higher – A Postmortem Inquiry into the Ballerina's Making". *Border Tensions: Dance and Discourse: Proceedings of the Fifth Study of Dance Conference*. Eds. Janet Adshead-Lansdale, Chris Jones. Guildford: Department of Dance Studies, University of Surrey, 1995: 109-114.

Foster, Susan Leigh. "Dancing Bodies". *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press, 1997: 235-258.

Gielen, Pascal. *Kunst in Netwerken: Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*. Heverlee: LannooCampus, 2003.

Grau, Andrée. "On the Notion of Bodily Intelligence: Cognition, Corporeality and Dance". *Border Tensions: Dance and Discourse: Proceedings of the Fifth Study of Dance Conference*. Eds. Janet Adshead-Lansdale, Chris Jones. Guildford: Department of Dance Studies, University of Surrey, 1995: 141-148.

Halprin, Anna. *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*. Ed. Kaplan, Rachel. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1995.

Harder, Caroline. "Finally perfect". *Not just Any Body & Soul: health, well-being and excellence in dance*. Amsterdam: International Theatre and Film Books, 2004: 10-17.

Jowitt, Deborah. *Time and the Dancing Image*. New York: Morrow, 1988.

Jowitt, Deborah. "Body and Soul – a marriage made in heaven". *Not just Any Body & Soul: health, well-being and excellence in dance*. Amsterdam: International Theatre and Film Books, 2004: 44-49.

Laermans, R. "Het relatieve gelijk van Pierre Bourdieu: De legitimiteit van kunst en cultuur binnen de postmoderniteit". *Boekmancahier* 1991, 3: 153-163.

Laermans, R. "De noodzakelijke illusies van de kunst; over de Kunstsociologie van Pierre Bourdieu". *Het oeuvre van Pierre Bourdieu*. Antwerpen/Apeldoorn: Garant, 2003.

Laermans, R. en Gielen, P. "FLANDERS: Constructing identities: the case of 'the Flemish dance wave'". *Europe dancing: perspectives on theatre dance and cultural identity*. Eds. Grau, Andrée and Jordan, Stephanie. London: Routledge, 2000: 12-27.

Laermans, R. en Meulders, C. "Het lichaam is de voorstelling: *Wat ons interesseert in hedendaagse dans*". First published in: *Etcetera*, June 2004. www.sarma.be

Lanz, Isabella en Verstockt, Katie. *Hedendaagse dans in Nederland en Vlaanderen*. Rekkem: 'Stichting Ons Erfdeel vzw', 2003.

Leach, Barbara, ed. *The Dancer's Destiny: Facing the limits, realities and solutions regarding the dancer in transition*. Based on the First International Symposium of the International Organization for the Transition of Professional Dancers. Lausanne: Edipresse, 1997.

Levine, Mindy N. *Beyond Performance: Building a better future for dancers and the art of dance: the aDvANCE project*. New York: The AdvANCE Project, 2004.
<http://www.danceusa.org/pdf/adv_ar_book.pdf.>

Lummis, Fiona. "A satisfied customer with a stubborn streak". *Not just Any Body & Soul: health, well-being and excellence in dance*. Amsterdam: International Theatre and Film Books, 2004: 26-33

Novack, Cynthia. "ORIGINES ET INFLUENCES DU CONTACT IMPROVISATION : Extrait de *Sharing the Dance* ». Trad. Carole Guth. *Contact Improvisation. Nouvelles de Danse*. Ed. Kuypers, Patricia. Bruxelles : Contredanse, 38-39 (1999): 27-69.

Odenthal, Johannes. "Die Wiederkehr des Schönen". *Ballet-tanz* Marz (2005): 28-31.

Paxton, Steve. "Q & A". Trad. Kitty Kortés Lynch. *Contact Improvisation. Nouvelles de Danse*. Ed. Kuypers, Patricia. Bruxelles : Contredanse, 38-39 (1999): 69-74.

Ploebst, Helmut. *No wind no word: new choreography in the society of the spectacle: 9 portraits: Meg Stuart, Vera Mantero, Xavier Le Roy, Benoît Lachambre, Raimund Hoghe, Emio Greco / PC, João Fiadeiro, Boris Charmatz, Jérôme Bel*. *No wind no word: neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels: 9 portraits: Meg Stuart, Vera Mantero, Xavier Le Roy, Benoît Lachambre, Raimund Hoghe, Emio Greco / PC, João Fiadeiro, Boris Charmatz, Jérôme Bel*. München: Kieser, 2001

Pearl, K. *Une Vie de Danse*. s.l. : McClelland & Stewart, 1994.

Rijven, Margot. "Not Just Any Body revisited: the Dutch perspective". *Not just Any Body & Soul: health, well-being and excellence in dance*. Amsterdam: International Theatre and Film Books, 2004: 18-25.

Schots, Marcelle. « *Springdance 200* : Kunstenaar belangrijker dan kunstwerk ». *Theatermaker* Jaargang 9, 05 (2005): 49-52.

Smeets, Gabriel. "De Amerikaanse dans verkeert in een impasse". *Theatermaker* Jaargang 9, 08 (2005): 8-11.

Stanciu-Reiss, Françoise. "Apprentissage". *Nijinski: "Un dieu danse à travers moi"* : Musée Galerie de la Seita. Catalogue Exposition organisée en coproduction avec la Bibliothèque Nationale. 15 décembre 1989 - 17 février 1990. Paris : Musée Galerie de la Seita : 17-24.

Steenbergen, Isabelle. "De herschepping van het lichaam". *Theatermaker* Jaargang 9, 06 (2005): 14-17.

Swartz, David. *Culture and power: the sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

Tacq, Jacques (Red.). "Inleiding: Pierre Bourdieu tussen Durkheim en Da Vinci". *Het oeuvre van Pierre Bourdieu*. Antwerpen/Apeldoorn: Garant, 2003:7-25.

Utrecht, Luuk. *Van Hofballet tot postmoderne dans: de geschiedenis van het academische ballet en de moderne-dans*. Zutphen: De Walburg Pers, 1988.

van der Linden, M. (ed). *Not just Any Body & Soul: health, well-being and excellence in dance*. Amsterdam: International Theatre and Film Books, 2004.

Van Dyke, Jan Ellen. *Modern Dance in a Postmodern World: A Dissertation Submitted to the Faculty of the Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree Doctor of Education*. Greensboro, 1989.

van Imschoot, Myriam. *Notities voor een lezing over Le Sacre*. 1999: 1. www.sarma.be

van Schaik, Eva. "Bejaardendressuur in de dans misleidt jong en oud". *Theatermaker 2*, maart 2004:6.

van Schaik, Eva. "De sporen van een dansende slak". *Festival magazine Holland Dance Festival : Dance Approved 10^e editie*, 2005: 8-11.

Wainwright, S.P & Turner B.S. "Reflections on embodiment and vulnerability". *Medical Humanities Online*, (2003a). www.mh.bmjournals.com/cgi/content/abstract/29/1/4

Wainwright, S.P & Turner B.S. "Ageing and the dancing body". *Ageing bodies: Images and everyday experience*. Ed: Faircloth, C. Boston: Alta Mira Press, 2003b: 259-292.

Wainwright, S.P & Turner B.S. "Corps de Ballet: the case of the injured ballet dancer". *Sociology of Health & Illness* Vol. 25 No. 4 (2003c): 269-288.

Wainwright, S.P. & Turner B.S. "Epiphanies of embodiment: injury, identity and the balletic body". *Qualitative Research*. London: SAGE Publications, 2004:311-337.

Wainwright, P. S., Williams, C. & Turner, B.S. "Fractured identities: injury and the balletic body". *health: An Interdisciplinary Journal for the Social Study of Health, Illness and Medicine* Vol. 9 (1) (2005): 49-66.

Wulff, Helena. *Ballet Across Borders: Career and Culture in the World of Dancers*. Oxford, New York: Berg, 1998.

Brochure KBA met lessenrooster. Verantwoordelijke Uitgever: Nadine Delannoy, Kimmy Lauwens, 2005.

Gezonde Dansende Lichamen: Een brochure over letselpreventie en gezonde eetgewoonten voor leerlingen, ouders en leerkrachten. Antwerpen: De oudervereniging van Koninklijke Balletschool Antwerpen, 2005.

Festival magazine van het Holland Dance Festival. *Dance Approved 10^e editie*, Den Haag, 2005.

Notities cursus dansgeschiedenis Pascale De Grootte – Universiteit Antwerpen, 2004.

Lessenroosters van de dansafdelingen van het DKO Dans, KSO Dans Antwerpen en Gent, van het HID in Lier en van PARTS in Brussel:

Lessenroosters van de dansafdelingen van het DKO Dans, KSO Antwerpen en Gent, van het HID in Lier, van PARTS in Brussel:

DKO Dans <http://www.ond.vlaanderen.be>

KSO Dans Gent: http://schoolweb.argo.be/kh/gent/hoofdmap/hoofd_frame_explorer.html

KSO Dans Antwerpen : <http://www.khdans.be/>

Hoger Dans Instituut Lier: <http://www.conservatorium.be/Dans/FrameSets/index0300.html>

PARTS: <http://www.rosas.be/Parts/index.html>

GESPREKKEN

Gesprek met Jeanne Brabants op 21 juli 2005.

Gesprek met Griet Verstraelen op 9 maart 2006.

Gesprek met Frey Faust op 4 mei 2006.

Marianne Van Kerkhoven interviewt Jérôme Bel en Xavier Leroy in het Kaaitheater als inleiding op *Giselle/Véronique Doisneau* op 9 december 2005.
