

# ‘Samen kunst maken’: de semi-directieve werkrelatie binnen de hedendaagse dans

Rudi Laermans

## 1. Inleiding

De kunstsociologie kent een lange traditie van kritische deconstructie van de romantische idee van het creatieve genie dat autonoom kunst maakt. Deze aanpak inspireert bijvoorbeeld op een directe manier de beschouwingen van Norbert Elias (1993) over Mozart, de studie van Tia DeNora (1995) over Beethoven, en het sociologisch portret dat Nathalie Heinich (1996) penseelt van Van Gogh. Ook de meer algemenere veldbenadering van Pierre Bourdieu (1993; 1995) mikt via de onthulling van sociale afhankelijkheden en ‘de strijd om symbolisch kapitaal’ bewust op een decentrerend van de individuele kunstenaar. De symbolisch interactionist Howard Becker (1982) zit in *Art Worlds* deels op dezelfde golflengte. Anders dan Bourdieu focust hij echter niet enkel op kunstdisciplines met een op het eerste gezicht uitgesproken individueel karakter, zoals de literatuur (de figuur van de schrijver-auteur die thuis in alle eenzelvigheid een roman schrijft) of de beeldende kunsten (de schilder of beeldhouwer die in de beslotenheid van het atelier werk maakt). Becker besteedt daarnaast ook ruim aandacht aan artistieke praktijken met een intrinsiek sociaal karakter. In het bijzonder binnen podiumkunsten als theater en dans is, net als in de film, zowel het creëren als het representeren van kunst een manifest sociaal gebeuren.

In navolging van Herbert Blumer (1988) beschouwt Becker het maken van kunst als een vorm van samenhandelen (*joint action*). Dat kent vaak een geordend verloop omdat de actoren binnen een kunstwereld kunnen terugvallen op esthetische, technische en sociale *conventies*. “Zo bekeken zijn kunstwerken niet de producten van individuele makers – ‘kunstenaars’ – die een uitzonderlijke en speciale gave bezitten. Ze vormen veeleer de gemeenschappelijke producten (*joint products*) van alle mensen die via de kenmerkende conventies van een kunstwereld samenwerken om dat soort werken voort te brengen”, besluit Becker (1982, 35). Over de merites van deze insteek bestaat binnen de kunstsociologie een grote consensus (vergelijk Inglis 2005; Laermans 2008). Door de sterke nadruk op gedeelde en, vooral, meestal expliciete conventies lijkt Beckers

benadering zich evenwel minder goed te lenen voor het bestuderen van meer open vormen van artistieke arbeid of samenwerking. Een trefzeker voorbeeld daarvan levert de hedendaagse dans, tevens het onderwerp van deze bijdrage. Daarbinnen is het thans usance dat een choreograaf (m/v) in het kader van een gezelschap of, vaker nog, een eenmalig project een aantal dansers engageert met het oog op het samen creëren van nieuw bewegingsmateriaal, los van enigszins vastliggende standaarden. De choreograaf bakent gewoonlijk enkel de problematiek of thematiek af waarrond zal worden samengewerkt. Vervolgens ontwikkelen de dansers in onderlinge samenspraak en in dialoog met de choreograaf nieuw materiaal via opdrachten, individuele en collectieve improvisaties of meer formele spelregels (vergelijk Sorignet 2010; Laermans 2014).

Door het inhoudelijk open karakter en de relatief democratische modus van het creatieve samen handelen verschilt de hedendaagse dans beduidend van de gangbare balletpraktijk. Bij het maken van een nieuwe balletvoorstelling speelt er immers wel een sterke reeks historische conventies inzake legitieme en illegitieme bewegingen, die tevens nauw zijn verweven met een gecodificeerde danstechniek en lichaamsbeheersing. Bovendien reikt de choreograaf vaak de te dansen basiszinnen aan en dirigeert hij samen met een of meer balletmeesters op een strakke manier het werkproces (zie de casestudies in Wulff 1998). Ook de dominante werkwijze binnen de hedendaagse dans kent nog een belangrijk moment van ongelijkheid, aangezien de choreograaf doorgaans slechts na minimaal overleg met de dansers de artistieke eindselecties maakt (vgl. Sorignet 2010, 133-166; Laermans 2014). Welk materiaal uiteindelijk in de voorstelling terecht komt, hoe dat wordt aaneengeschakeld of gemonteerd (dus de finale choreografie), en wie het danst en volgens welke performatieve interpretatie: deze beslissingen blijven haast altijd het prerogatief van de choreograaf. Hij wordt trouwens meestal ook als enige auteur op de affiche of in de programmabrochure vermeld. In tegenstelling tot de uitgesproken *directieve werkrelatie* binnen het ballet prevaleert dus in de hedendaagse dans een *semi-directieve werkverhouding*. Binnen danscollectieven, die zich eventueel eenmalig formeren op projectbasis, wordt deze relatie soms omgebogen tot een *egalitair-democratische samenwerking* in strikte zin. Zowel de initiële uitgangspunten en de organisatie van het werkproces als de artistieke eindbeslissingen liggen dan bij de totale groep. Deze praktijk is in de hedendaagse dans echter eerder uitzondering dan regel.

Binnen een niet onbelangrijk deel van het hedendaagse dansveld bestaat er een opvallende voorkeur voor een zo democratisch mogelijke samenwerking in het kader van de semi-directieve werkrelatie (vgl. Laermans 2012). Vanaf eind jaren 1990 resulteerde dat in meerdere projecten, zoals E.X.T.E.N.S.I.O.N.S van de bekende Franse choreograaf Xavier Le Roy, waarin deze mogelijkheid mee de expliciete inzet van de geïnitieerde artistieke samenwerking vormt. Vanuit dansstudies werden sommige van deze zelf-reflexieve vormen van samenwerking ook gedocumenteerd op basis van uiteenlopende methoden als documentenanalyse, participerende observatie, diepte-interviews met deelnemers en voorstellingsanalyse (zie bijvoorbeeld Husemann 2009; Ruhsam 2011). Daarentegen is er weinig

diepgravend empirisch onderzoek verricht naar de binnen de hedendaagse dans veel gangbaardere semi-directieve werkverhouding als zodanig, dus zonder zelf-reflexieve draai. Een belangwekkende uitzondering is de uitvoerige sociologische studie van Pierre-Emmanuel Sorignet (2010). Hij nam tussen 1997 en 2009 meer dan honderd interviews af van zo'n dertig dansers en choreografen die werkzaam waren of zijn binnen het veld van de hedendaagse dans in Frankrijk. Daarnaast kon hij ruim putten uit eigen etnografische observaties: vanaf 2001, na de afronding van zijn doctoraat in de sociologie, begon Sorignet zelf te dansen in diverse Franse gezelschappen.

Deze bijdrage stapt deels in de voetsporen van de pioniersstudie van Sorignet. Anders dan Sorignet, die stilstaat bij de danserscarrière in toto, focussen we hierna uitsluitend op de semi-directieve samenwerking tussen danser en choreograaf. Dat resulteert uiteraard in een partieel beeld van de totale werkcontext, aangezien die ook de onderlinge relaties tussen de performers omvat. We willen meer bepaald zicht krijgen op de belangrijkste factoren die het semi-directieve samenhandelen tussen choreograaf en danser motiveren en bevorderen dan wel tegenwerken. Daarbij zit de gedachte voor dat de afwezigheid van uitgekristalliseerde conventies à la Becker (1982) wordt gecompenseerd door brede wederzijdse verwachtingen die aansluiten bij de posities van danser of choreograaf en binnen concrete werkrelaties meer of minder sterk worden gevalideerd. Deze hypothese was gegroeid vanuit informele gesprekken met artiesten die werkzaam zijn in het sterk geïnternationaliseerde veld van de hedendaagse dans. Om ze gericht af te toetsen organiseerden we tussen 2008 en 2010 uitgebreide diepte-interviews met hedendaagse dansers en/of choreografen. Deze bijdrage is gebaseerd op achttien van de afgenomen interviews. Twee respondenten zijn uitsluitend actief als choreograaf maar dansen wel mee in het eigen werk, de overige zestien wisselen de positie van choreograaf af met die van danser in een gezelschap of een door een andere dansmaker geleid project. De courante praktijk om binnen de individuele artistieke carrière de rol van maker te combineren met die van co-maker en uitvoerder liet toe om in de meeste interviews te polsen naar de persoonlijke beweegredenen en verwachtingen die met beide posities samenhangen. Alle interviews werden woordelijk uitgeschreven en vervolgens aan de hand van trefwoorden gecodeerd. Verwante passages uit de verschillende gesprekken werden vervolgens samengebracht met het oog op verdere analyse en synthese.

Bij het kiezen van de respondenten hielden we rekening met het feit dat er binnen de hedendaagse dans meer vrouwen dan mannen actief zijn. Acht geïnterviewden zijn mannen, waaronder de twee die enkel choreograferen, de overige tien zijn vrouwen. We streefden ook naar een gelijkmatige leeftijdsverdeling of werkervaring. Sommige respondenten waren bij de afname van het interview drie tot vijf jaar actief binnen de hedendaagse dans, anderen acht tot vijftien jaar, en enkelen hadden er een nog langere carrière opzitten. Met uitzondering van twee geïnterviewden die een eerder losse band met het Vlaamse dansveld onderhouden en drie andere die na enige tijd Brussel voor een andere habitat

verruilden, is voor alle respondenten de Belgische hoofdstad de voornaamste uitvalsbasis. Internationale werkresidenties, tournees en engagements maken dat ze sowieso veel buiten Brussel vertoeven, maar voor de meesten is Brussel/Vlaanderen behalve hun woonplaats ook de belangrijkste werkplek. De Vlaams-Belgische hoofdstad staat dan ook bekend als een ‘hot spot’ binnen de transnationale wereld van de hedendaagse dans. Het sterk geïnternationaliseerde karakter van de in Brussel/Vlaanderen aanwezige dansgemeenschap (vgl. Vlaams Theater Instituut 2007, 95-102) weerspiegelt zich in de uiteenlopende nationaliteiten van de respondenten: twee Belgen, een Amerikaan, een Zuid-Amerikaanse, en voor het overige dansers/choreografen uit Noord-, West- en Zuid-Europa.

Onze gesprekspartners behoren dus tot een specifieke lokale, zij het tevens sterk transnationaal opererende dansgemeenschap, wat in minstens twee opzichten de hierna gerapporteerde bevindingen kleurt. Enerzijds verwijzen ze vanuit hun positie als danser vaak naar samenwerkingen met identieke choreografen. Dat waarborgt mee een relatief grote inhoudelijke vergelijkbaarheid van hun uitspraken: die handelen meermaals over de werkverhouding met dezelfde dansmaker X of Y. Anderzijds zorgt de Brussels-Vlaamse context ook voor een zeker niche-effect. De meerderheid van de respondenten participeert aan en/of maakt werk dat in mindere of meerdere mate aansluit bij het soort van zelfreflexieve dans dat de klassieke parameters van het genre (zoals lichamelijke expressiviteit, ritmische bewegingen op muziek, een grote lichaamsbeheersing, ...) in vraag stelt en daarom in de regel wars is van spectaculair vertoon. Danswetenschapper André Lepecki (2006) spreekt in dit verband van “exhausting dance”, terwijl in de danswereld zelf vaak het daarbinnen nogal omstreden label ‘conceptuele dans’ wordt gebezigd (Lepecki 2004; Laermans 2010 en 2014). Een zelfreflexieve instelling is thans al een tijdje bon ton binnen het West-Europese veld van de hedendaagse dans, maar er bestaan daarbinnen – en nog meer uitgesproken in bijvoorbeeld de Angelsaksische danswereld – ook andere praktijken. Als we het hierna over de semi-directieve werkverhouding hebben, moet dus steeds de mogelijkheid van een zekere kleuring door de particulariteit van de meer zelfreflexieve dans in rekening worden gebracht.

Zowel het eventuele niche-effect als het feit dat onze respondenten tot een nogal hecht geïntegreerde lokale dansscene behoren – zowat de helft van hen studeerde ook aan de Brusselse internationale dansschool P.A.R.T.S. – kunnen deels de grote overeenstemming in de geregistreerde uitspraken verklaren. De zelfreflexieve omgang met het medium dans, die binnen het Brusselse dansmilieu bepaald sterk leeft, mag dan weer mee verantwoordelijk zijn voor de vaak opvallend gearticuleerde antwoorden van de respondenten. In de gesprekken stelden we regelmatig algemene vragen als “wanneer is er volgens jou sprake van een stimulerende werkverhouding?”. De gegeven antwoorden verwezen meermaals naar de specifieke werkverhouding met choreograaf X of Y, of refereerden aan de samenwerking binnen een welbepaald project. Deze concrete illustraties synthetiseerden we in de loop van het gesprek geregeld tot meer algemene standpunten, die we vervolgens aan de geïnterviewde voorlegden. Daarop kwamen gewoonlijk

weer andere voorbeelden, met aansluitend opnieuw een poging tot veralgemeening van de kant van de interviewer. Belangrijk was tevens de bekendheid van de interviewer met zowel het hedendaagse dansgebeuren als het werk van de geïnterviewden. Concrete verwijzingen konden daarom makkelijk worden geduid, of de interviewer wist er geïnformeerd op in te haken met meer gerichte vragen. Met haast alle gesprekspartners had de interviewer bovendien al eerder informeel van gedachten gewisseld, in het bijzonder na voorstellingen. Zij die in P.A.R.T.S. hadden gestudeerd, kenden hem bovendien van zijn gastlessen sociale theorie in deze school. De respondenten beschouwden de interviewer dan ook als iemand die meer dan modaal was vertrouwd met de *frontstage* van de hedendaagse dans, wat de kwaliteit van de gesprekken over de *backstage* ten goede kwam.

## 2. **Waarom samenwerken? Beweegredenen en hun zelfdestructieve logica**

Binnen de hedendaagse dans is het eerder uitzonderlijk dat een danser lange tijd bij eenzelfde compagnie blijft werken (zie voor Brussel/Vlaanderen de data in Vlaams Theater Instituut 2007, 45-94). Niet alleen zijn vele producties sowieso eenmalige projecten, ook choreografen met een vaste gezelschapsstructuur (her)engageren gewoonlijk hun artistieke medewerkers telkens opnieuw in functie van een komende creatie (in de regel is dat er één per seizoen, vandaar ook de dominante gezelschapspraktijk om met jaarcontracten te werken). Terwijl een aantal respondenten over een langere tijd heen van project naar creatie kunnen hopen, alterneren de meesten ‘eigen werk’ of ‘werk voor of met anderen’ met kortere of langere periodes van werkloosheid. Ze zijn kortom flexiwerkers en ze behoren in de regel tot het zogenaamde precariaat (Standing 2011). Daarbinnen gaat een onzekere arbeidsloopbaan samen met een lage remuneratie en vaak lange, onregelmatige werkuren (vgl. Aranda, Wood & Vidokle 2011). Zij die in België resideren – en dat doen de meesten van de geïnterviewden – kunnen daarbij gewoonlijk wel terugvallen op het zogenoemde artiestenstatuut: ze genieten een niet-degressieve werkloosheidsuitkering op dagen dat ze niet werken en worden niet opgeroepen voor openstaande vacatures die buiten hun artistieke beroepspraktijk in strikte zin vallen (deze regeling werd recent wel strenger gemaakt). Grotere gezelschappen houden soms audities, maar binnen het hedendaagse dansveld spelen informele professionele netwerken een belangrijkere rol bij het engageren van dansers (vergelijk Sorignet 2010). Choreografen polsen gericht naar de interesse voor een nieuw project of een komende creatie bij potentiële artistieke medewerkers, die vervolgens wel of niet toehappen. Welke beweegredenen motiveren dansers die ook actief zijn als choreograaf soms om een dienstbare samenwerking aan te gaan?

“Als danser doe ik dingen omdat ik artistiek geïnteresseerd ben of omdat ik geen werk heb en ik moet overleven”, zegt een respondente. *Samenwerking uit*

*economische noodzaak* is een vaker gehoord motief, maar tevens een situatie die men probeert te vermijden. Een geïnterviewde maakt daarom een scherp onderscheid tussen ‘*working with*’ en ‘*collaborating*’. Samenwerking in strikte zin veronderstelt volgens haar een minimale gedeelde artistieke interesse. Wanneer die er niet of nauwelijks is en de werkverhouding primair economisch wordt gemotiveerd, is er gewoonweg sprake van ‘werken met’. Zo typeert eigenlijk ook de zonet al geciteerde respondente deze onwenselijke arbeidsrelatie: “Ik ben dan enkel een danser die voor iemand anders werkt, punt”. Bij de gewenste situatie van *samenwerking om artistieke redenen*, die de respondenten ook verkiezen wanneer ze de positie van choreograaf bekleden, vallen twee basismotieven te onderkennen. Ze kunnen allebei tegelijk spelen bij het aangaan van een nieuw werkengagement, maar dat hoeft niet.

In de eerste plaats kan men zich aangetrokken voelen tot de algemenere poëtica die uit iemands choreografisch werk spreekt. Men waardeert die sterk en wil de bewonderde artistieke benadering daarom graag van binnenuit leren kennen. Als basismotief speelt dan kortom de *nieuwsgierigheid naar het achterliggende werkproces dat een geapprecieerde choreografische visie stut*. Het eindwerk wordt sterk gewaardeerd en daarom wil men ook in het spreekwoordelijke voorwerk participeren. Of in de woorden van een respondente:

“Bij X (...) had het heel veel te maken met willen weten hoe ze werkt, hoe ze mensen ‘leest’. Want je ziet het product – en sommige van haar projecten waardeer ik heel erg – en dus wil je weten hoe ze daar geraakt. In essentie wil je haar leren kennen als choreografe”.

Bij deze motivatie primeert dus van de kant van de danser de artistieke betrokkenheid op een dansmaker. In de tweede variant van het initiëren van een samenwerking om artistieke redenen domineert daarentegen een *persoonlijke ontwikkelings- of groeilogica*. Door met een welbepaalde choreograaf te werken, hoopt een danser ofwel al verworven vaardigheden verder aan te scherpen (ontwikkelingslogica), ofwel nog niet gekende artistieke mogelijkheden te ontdekken (groeilogica). Indien dat ook lukt, weet men zich ‘uitgedaagd’ en gestimuleerd om ‘voorbij de grenzen van je comfortzone te gaan’: men durft ‘risico’s nemen’. De danser beleeft dan het werkproces als een bijwijlen intense artistieke zelfconfrontatie. Persoonlijke grenzen verschuiven en tot dan toe onvermoede artistieke mogelijkheden worden effectief verkend op aangeven van de choreograaf. Of zoals een respondente zegt over Y: “Hij duwt je over je limieten, hij laat je dingen doen waarvan je dacht dat je ze niet kon doen”. Deze groeilogica slaat zowel op het exploreren van een voorheen ongekend lichaams- of bewegingspotentieel als op het aanboren van nieuwe vaardigheden, zoals acteren of alleen op een grote scène soleren. Op het kruispunt van ontwikkelings- en groeilogica staat de *perspectiefwisseling*: de choreograaf leert de danser met andere ogen naar het eigen, al ontwikkelde dansvermogen kijken. Een respondente zegt het zo: “Het gaat minder om het blootleggen van een verborgen dimensie en eerder om een voort-

durende transformatie van wat ik kan omdat het door de manier waarop iemand anders kijkt ook iets anders wordt, waardoor je de dingen ook zelf anders doet”.

Wanneer de respondenten spreken vanuit de positie van choreograaf, verwijzen ze eveneens regelmatig naar de ontwikkelings- en groeilogica, zij het met minder nadruk dan wanneer ze als danser aan het woord zijn. Ze waarderen een werkverhouding indien de geselecteerde dansers hen prikkelen en bijvoorbeeld andere bewegingsmogelijkheden tonen dan degene die men zelf in gedachten had. Of zoals een van de twee mannelijke respondenten die alleenlijk actief is als choreograaf stelt:

“Ik werk het liefst met mensen die iets anders doen dan ik hen opdraag. Niet op een oppositionele manier, maar zodanig dat er een dialoog is. Ik zeg “Doe dit” – en dan kijk ik en zie ik dat ze iets lichtjes anders of meer doen, in het beste geval meer dan ik mij kon indenken. Dat brengt mij op andere ideeën en dan gaat het zo [knipt met de vingers]. (...) Een slechte werkrelatie is er een waarin dat allemaal niet gebeurt. Bij een heel slechte, ik denk de slechtste, inspireert de danser de choreograaf helemaal niet”.

In een productieve artistieke samenwerking stimuleert de danser kortom de choreograaf, en vice versa: de choreograaf brengt de danser tot artistieke groei of zelfontwikkeling door samen met hem diens persoonlijke kunnen uit te diepen of te verwijderen. Sorignet (2010, 134) spreekt daarom van *het ideaaltypen van de ‘choreograaf-demiurg’* die schijnbaar vanuit het niets nieuwe mogelijkheden oproept. Dat dansers zo’n choreograaf sterk waarderen, kan worden geduid vanuit een meer algemeen basiskenmerk van creatieve arbeid. Zoals Pierre-Michel Menger (1999 en 2009) terecht benadrukt, berust die op de mobilisatie van een singulier vermogen of – in managementtermen – een individueel menselijk kapitaal dat voor de betrokkenen nimmer volledig transparant is. Wie creatief werk verricht, kent nooit exact de grenzen van zijn of haar kunnen: men weet niet tot wat men (nog meer) in staat is. Het eigen creatief potentieel valt kortom uiteen in een gekend en een ongekend deel (vergelijk Laermans 2004). Terwijl ontwikkeling in het teken staat van het verder ontplooiën van al gekende vaardigheden, komt groei neer op het actualiseren van voorheen ongekende persoonlijke mogelijkheden. Een deel van het individuele creatieve vermogen dat tot dan toe onontgonnen terrein was, wordt in het laatste geval eerst verkend en vervolgens aangescherpt tot een nieuwe competentie die verder kan worden bijgeschaafd. Ontwikkelings- en groeilogica liggen dus in elkaars verlengde, wat mede verklaart waarom de geïnterviewde dansers er niet altijd even scherp tussen onderscheiden. Sommige respondenten doen dat echter juist wel omdat ze de groeilogica associëren met een negatief gewaardeerde romantische visie op het kunstenaarschap. Zij distantiëren zich van de idee dat een artistieke carrière (in strikte zin) synoniem is met een steeds verder gaande zelfontplooiing, aangezien dat volgens hen de romantische gedachte van authenticiteit impliceert: je zou steeds dichterbij je ‘echte artistieke zelf’ komen. Binnen deze minderheid van respondenten leeft een meer specifieke zelfdefinitie als danser/choreograaf. Men beschouwt zichzelf als de beoefenaar

van een apart beroep dat samenhangt met een welbepaald technisch kunnen of een eigenstandige verzameling aangeleerde vaardigheden.

De meeste geïnterviewden onderschrijven, zij het dus soms met enige reserve, de mogelijkheid om doorheen de samenwerking met een choreograaf als danser artistiek te groeien. Sommigen spreken daarom met een groot respect, zelfs dankbaarheid over voorbije samenwerkingen. Af en toe, maar niet zo heel vaak, wordt een choreograaf vanuit de eigen werkervaring zodanig positief afgeschilderd dat het geschetste portret in de nabijheid komt van *het ideaaltype van de charismatische choreograaf* dat Sorignet, uiteraard geïnspireerd door Max Weber, in zijn studie naar voor schuift. “De kracht van het charisma bestaat erin om de gelovige het gevoel te geven dat hij zichzelf openbaart doorheen een pedagogische relatie die zich leent tot een affectieve overdracht”, noteert Sorignet (2010: 143) op basis van zijn etnografische observaties. De charismatische choreograaf weet “aan de danser zijn diepere persoonlijkheid te reveleren door te werken op diens bewegingen, maar ook door hem te provoceren en door zichzelf soms als een “psychoanalist van het lichaam en de ziel” te definiëren” (Sorignet 2010: 144). Slechts enkele respondenten karakteriseren – en dan nog meestal terloops – een vroegere semi-directieve werkrelatie in termen die enigszins bij dit ideaaltype aansluiten. De ‘magie’ was op het moment van het interview al uitgewerkt, wat mee kan verklaren waarom dit soort uitlatingen in de interviews beperkt blijft: men kijkt terug op een afgesloten verhaal. Tevens speelt de meer algemene vaststelling dat *een samenwerking om artistieke redenen met het verstrijken van de tijd vaak zichzelf uitholt door een proces van wederzijdse gewenning*. Respondenten die spreken vanuit de positie van choreograaf erkennen dat ze regelmatig nieuwe dansers engageren ‘omdat je na een tijdje toch op iemand uitgekeken raakt’. Afgaande op de interviews wordt de gewenning nog sneller en sterker ervaren vanuit de positie van danser, in het bijzonder wanneer er wordt samengewerkt met een meer gerenommeerde choreograaf met een eigen vast gezelschap. Ofwel stapt men in een semi-directieve werkverhouding om van binnenuit het artistieke universum van een bewonderde dansmaker te leren kennen – en dan ondergraaft de effectief opgedane kennis na een of twee producties de initiële motivatie. Ofwel primeert de mogelijkheid van artistieke groei en/of ontwikkeling – en dan zorgt de toenemende vertrouwdheid met de manier van werken van een choreograaf voor een afnemende artistieke meerwaarde. Vandaar vaker gehoorde uitspraken als ‘hij verraste mij niet langer’ of ‘er was niet langer een uitdaging’. “Het systeem herhaalt zich, uiteraard: je krijgt de indruk dat je het begrijpt, en ook de intuïtie dat het anders kan maar dat de beslissing om anders te gaan werken, of om andere lijnen uit te zetten vanaf het begin van een creatie, niet mogelijk zou zijn met de choreograaf”, besluit een respondente. Eens men het gevoel heeft van ‘een inperking van mogelijkheden’ via de gewenning aan een choreografische visie en werkwijze, beslissen dansers in de regel om een gezelschap te verlaten of – bij eenmalige projecten – in de toekomst niet langer met de betrokken dansmaker samen te werken. Zowel vanuit de positie van danser als die van choreograaf proberen meerdere respondenten het wederzijdse



gewinningsproces wel reflexief te temporaliseren. Deze strategie komt erop neer dat men niet gedurende meerdere opeenvolgende projecten of creaties samenwerkt, maar de collaboratie na één productie even 'on hold' zet en vervolgens terug opneemt. Het wederzijdse gewinningsproces wordt zo als het ware over een langere tijdsperiode uitgesmeerd.

### 3. Artistiek vertrouwen en persoonlijke fascinatie als sleutelfactoren

Gevraagd naar de voorwaarden van een goede artistieke samenwerking, beginnen zowat alle respondenten spontaan over vertrouwen. Daarbij gaat het slechts in beperkte mate over de fiducia die een choreograaf bij een samenwerking toch wel moet hebben in het individuele artistieke kunnen van de dansers. Wanneer men als danser wordt gevraagd voor een project of een nieuwe gezelschapscreatie, zo lijken de respondenten te veronderstellen, is er per definitie ook dit vertrouwen, aangezien anders het verzoek tot medewerking nauwelijks zin heeft. Ze bevestigen deze veronderstelling ook wanneer ze spreken vanuit de positie van choreograaf: je engageert een danser omdat je in diens artistieke capaciteiten gelooft. Dit positieve oordeel stoelt op een combinatie van overwegingen: de danser in kwestie geniet een goede professionele reputatie binnen de danswereld, overtuigt in voorstellingen, of werd al binnen een eerdere samenwerking of tijdens een workshop als hoogst stimulerend ervaren. Het is daarom allicht geen toeval dat de weinige langere beschouwingen over de noodzaak van vertrouwen in het potentieel van een danser werden geformuleerd naar aanleiding van een uit economische noodzaak aangegane werkverhouding. Wanneer die ook gepaard gaat met een zekere terughoudendheid in het door de danser betoonde werkengagement, kan een choreograaf laten merken dat hij niet echt gelooft in diens artistieke kunnen. De performer krijgt dan bijvoorbeeld weinig uitdagende opdrachten en wordt minder nauw bij het hele werkproces betrokken. Zelfs voor een danser die in de eerste plaats uit nooddrift en ternauwernood uit artistieke overwegingen een arbeidscontract heeft ondertekend, kan dat alsnog een aansporing zijn om zich artistiek te bewijzen en zo het vertrouwen van de choreograaf terug te winnen. "Ik voelde de twijfel van haar kant", zegt een respondente die na een auditie om louter economische redenen in een project was gestapt. "Ik was eerst niet goed, maar al werkend heb ik haar vertrouwen herwonnen en haar getoond dat ik het kon, dat ik in staat was om voor haar te dansen en haar interessante voorstellen te doen".

Wanneer het in de interviews over vertrouwen gaat, staat vooral de figuur van de choreograaf centraal. *Dansers moeten kunnen vertrouwen, ja geloven in de artistieke capaciteiten en visie van de choreograaf, en de choreograaf moet weten dat hij dit artistieke of professionele vertrouwen geniet.* Voor de choreograaf is deze fiducia vooral van belang om werksituaties tijdelijk te kunnen openlaten en

niet voortdurend iedere beslissing uitgebreid te moeten legitimeren. Binnen de hedendaagse dans omvat het werkproces immers een lange periode van tasten en zoeken. In deze fase weet de choreograaf per definitie meer dan eens niet altijd waar hij precies naar toe wil of zal uitkomen, zo niet zou er van een collectief onderzoeksproces geen sprake zijn. Dat vereist vertrouwen van de kant van de dansers in de dansmaker. Een respondent die enkel choreografeert (maar wel in het eigen werk meedanst), verwoordt het als volgt:

“Als choreograaf weet je het in zekere zin altijd en in een ander opzicht weet je het niet. (...) Het is onderzoek en dus omvat het per definitie dat deel van niet-weten. (...) En daarom vraagt het heel wat vertrouwen, aangezien ik iemand via feedback, kritiek of instructies een bepaalde richting uitstuur die ik zelf nog niet helemaal ken”.

Het vertrouwen in het *métier* van de choreograaf is dus allereerst toekomstgericht, wat overigens aansluit bij de door Niklas Luhmann (1979) ontwikkelde functionalistische benadering van vertrouwen. In wezen komt het er inderdaad op neer dat de danser er, tot het bewijs van het tegendeel, vanuit gaat dat de choreograaf voldoende (potentiële) knowhow heeft om wat momentaan nog onduidelijk is in de toekomst te expliciteren of te structureren. Deze fiducia vereist in mindere of meerdere mate een geloofssprong: de danser gokt erop dat ‘het wel goed komt’, ook al weet hij helemaal niet of de choreograaf effectief voldoende is gewapend om de uitgezette, nog vage artistieke lijn verder te verhelderen of te vervullen (vgl. Abts 2006 en Sztompka 1999 over vertrouwen).

Artistiek vertrouwen is ook nodig wanneer een choreograaf door de danser aangedragen materiaal hardop kritiseert of zelfs afwijst, niet selecteert voor de finale voorstelling, of veranderingen aanbrengt die als men zelf eerder problematisch acht. “Wanneer ik vertrouwen heb, weet hij beter dan ik wat het stuk inhoudt, dus ga ik dan niet een conflict aangaan”, aldus een geïnterviewde. Een andere respondent formuleert spontaan zelf de twee basissituaties waarin artistiek vertrouwen in de choreograaf de doorslag geeft:

“Je moet iemand een kans geven, ook als je het gevoel hebt van “nu zijn we wat verloren”. Je hebt vertrouwen: zij weet waar ze mee bezig is. (...). Als zij de dag voor de première alles verandert, dan is dat zo. Ik als uitvoerder moet het dan gewoon zo goed mogelijk doen en niet gaan zeggen “Ja maar, het was toch beter zo...”. De persoon in kwestie is daar zo hard mee bezig dat zij het wel beter weet”.

De werkverhouding choreograaf-danser is dus in hoge mate een artistieke vertrouwensrelatie. Zoals bij iedere vorm van vertrouwen houdt ook het geven van artistieke fiducia zoals gezegd een risico in: men weet nooit zeker of het niet zal worden beschaamd (vgl. Luhmann 1979). Indien het geloof in het kunnen van de choreograaf effectief begint te tanen, loopt het volgens de respondenten al snel mis. De danser die niet langer is overtuigd van de professionele capaciteiten van een dansmaker, schroeft quasi-automatisch het eigen engagement terug:

“Eens je twijfelt, ben je er niet meer – je bent al in de reflectie, je bent in de introspectie, je ziet jezelf bezig”. Het opgeschorte artistieke vertrouwen genereert ook meer openlijke weerstand en minder meegaandheid, en zo ook meer kansen op onderlinge conflicten. Dat kan allemaal zwaar beginnen wegen op het verdere verloop van het werkproces, zo leren de interviews.

Artistiek wantrouwen steekt vooral de kop op wanneer de danser herhaaldelijk observeert dat de choreograaf niet kan aangeven welke richting hij uit wil of cruciale beslissingen voor zich uitschuift. Dat wordt al gauw gezien als een gebrek aan *métier*, visie en/of organisatietalent. “De angst van de choreograaf om een stuk rond te krijgen, boezemt mij angst in”, stelt een geïnterviewde met een lange staat van dienst gevat. Zonder er bij stil te staan zeggen vaak dezelfde respondenten even later vanuit hun ervaring als choreograaf dat ze juist bij sterke twijfels het meeste nood aan vertrouwen van de kant van de dansers hebben. Dat mag wijzen op het bestaan van een *vertrouwen/wantrouwen paradox* in de semi-directieve werkrelatie: dezelfde situatie van intense onzekerheid of besluiteloosheid waarin de choreograaf impliciet of expliciet om geloof in zijn kunnen vraagt, kan bij de dansers juist het ‘tipping point’ vormen waarop artistiek vertrouwen in wantrouwen omslaat. Indien dat laatste ook effectief wordt getoond, kan de choreograaf nog harder beginnen twijfelen en zijn artistieke zelfvertrouwen beginnen verliezen, wat dan weer meer publiek geuit wantrouwen en tegenstand bij de dansers uitlokt. Afgaande op de interviews kan zo’n negatieve spiraal enkel worden doorbroken wanneer één danser alsnog hardop zijn geloof in de artistieke kwaliteiten van de choreograaf bevestigt. Vanuit hun positie van choreograaf memoreren sommige respondenten dan ook met dankbaarheid de positieve rol van danser A of B tijdens een stokkend werkproces:

“Het kan gebeuren dat de mensen met wie je werkt je een gevoel geven van “Hé, zij gaat volledig uit de bocht” of “Waarom doen we dit? Het heeft allemaal niks met de rest te maken”. En A zei dan: “OK, laten we het proberen”. Gewoon die houding van “OK, laten we het proberen, en dan zien we wel of het werkt of niet”. A heeft die houding van “OK, we gaan ervoor”, wat denk ik ongewoon is”.

De meeste, zij het niet alle respondenten geven te kennen dat artistiek vertrouwen niet volstaat voor een succesvolle samenwerking. Wanneer ze voor iemand anders werken, moet er ook een *persoonlijke fascinatie* voor de choreograaf spelen. “Het is van de orde van de intrige: de persoon intrigeert mij, het is een mysterie dat mij aantrekt”, zegt een respondente. Meermaals valt het woord ‘liefde’, gewoonlijk met de toevoeging dat die een onuitgesproken karakter moet bezitten en geen vrijbrief is voor ‘gepsychologiseer’, laat staan voor de uitwisseling van intimiteiten. De relatie dient een werkverhouding te blijven, ook al kan ze niet zonder een affectief beladen sociaalpsychologische ‘subtekst’. Vanuit de positie van choreograaf signaleren meerdere geïnterviewden eveneens de noodzaak van deze persoonlijke – een freudiaan zou misschien zeggen: ‘libidinale’ – hechting of investering, die tevens mee verklaart waarom bij een eventuele breuk

tussen een dansmaker en een danser de emoties soms hoog kunnen oplopen (vergelijk Sorignet 2010, 138-148). Zonder een minimum aan fascinatie blijft een choreograaf niet urenlang geboeid naar de dansers kijken:

“Ik denk dat je verliefd moet worden op je performers, in de meest open betekenis. Ik werk altijd met mensen die iets hebben dat maakt dat ik naar hen wil kijken. Alleen zo kan ik uren en uren, en dagen en dagen, in de studio met hen doorbrengen: kijkend naar hen, en hopelijk niet genoeg van hen krijgend...”

Diverse respondenten benadrukken vanuit de positie van danser wel de eventuele keerzijde van een té grote persoonlijke fascinatie voor de choreograaf waarmee wordt samengewerkt. De individuele betrokkenheid dreigt dan de kritische afstand te doorkruisen die nodig is tot zowel het totale werkproces als de eigen bijdragen daartoe. Daarnaast zou een teveel aan ‘betovering’ zorgen voor een al te onverdeeld ‘commitment’ aan de ‘gulzige institutie’ (Coser 1974) die een gezelschap of dansproject nogal eens kan zijn. Sprekend over een inspirerende samenwerking zegt een respondent: “Wanneer ik in dat soort stuk ben, eet, slaap en adem ik dat stuk”. In combinatie met een bovenmatig sterk geïsoleerd zijn door de persoon van de maker kan dit engagement resulteren in een – achteraf meestal negatief gewaardeerde – quasi-totale opslorping van levenstijd en energie: “je hebt geen persoonlijk leven meer”. Er lijkt kortom sprake van een zekere *ambivalentie*: persoonlijke fascinatie komt de vertrouwensrelatie met een choreograaf ten goede, maar een minimum aan distantie is evenzeer nodig. De respondenten onderscheiden overigens niet altijd even scherp tussen fascinatie en artistiek vertrouwen. En net zoals vertrouwen relatief snel plaats kan maken voor wantrouwen, kan de persoonlijke betovering ook plots onttoverd raken, bijvoorbeeld naar aanleiding van een woedeaanval van de choreograaf richting dansers. “Meestal begint het goed, maar dan is er altijd dat moment van stress en komt het monster tevoorschijn...”, aldus een geïnterviewde. Eens de persoonlijke fascinatie begint weg te ebben, verloopt de samenwerking met een choreograaf moeizamer en trekken dansers zich nog meer aan diens artistieke kunnen op. Het in de choreograaf gestelde artistieke vertrouwen wordt dan belangrijker: het moet voortaan ook een goeddeels verdwenen persoonlijke fascinatie helpen compenseren. Dat gaat niet altijd even gemakkelijk. Zoals een respondente stelt: “Het is deels een ego-kwestie: toegeven dat je niet houdt van de persoon maar dat ze desalniettemin goeie dingen maakt, is soms echt moeilijk omdat je los moet komen van een zekere jaloezie”.

#### 4. De verwachtingen van persoonlijke inbreng en erkenning

Vanuit de positie van danser hopen de geïnterviewden dat ze bij het aangaan van een artistieke (niet dus een primair economisch gemotiveerde) samenwerking

terdege ruimte krijgen om 'creatief te zijn'. Deze *verwachting van een voldoende grote persoonlijke artistieke inbreng* sluit uiteraard aan bij de eerder besproken ontwikkelings- en groeilogica als een cruciale beweegreden om als danser in een project of gezelschapscreatie te stappen. Toch gaat het tevens om een eigenstandige sociale verwachting die mede constitutief is voor het verschil tussen een directieve en een semi-directieve werkverhouding. Voor de respondenten houdt ze vooreerst in dat ze 'kunnen improviseren' en naar eigen inzichten 'dingen kunnen uitproberen'. Wanneer de choreograaf opdrachten of bewegingszinnen formuleert, moet er daarom ruimte zijn voor persoonlijke interpretatie. De geïnterviewden gebruiken zelf de uitdrukking niet, maar uit de gesprekken blijkt duidelijk dat ze in de omgang met voorstellen van de kant van de choreograaf de mogelijkheid van *interpretatieve flexibiliteit* verwachten (voor deze notie, die werd gemunt binnen de sociologie van wetenschap & techniek, zie bijvoorbeeld Bijker, Hughes & Pinch 1987). Een opdracht mag geen dwingend kader zijn, maar moet werken als een uitnodiging om de individuele capaciteiten te tonen. Daarnaast wensen de geïnterviewden als dansers de kans te krijgen om vanuit de algemene uitgangspunten van een project of creatie ook zelf voorstellen te doen. Vooral het uitgangspunt van interpretatieve flexibiliteit wordt tevens breed onderschreven vanuit de positie van choreograaf. Een respondent die uitsluitend deze positie inneemt, zegt het zo:

"Ik wil met makers werken, met zeg maar eigenzinnig denkende bewegers samen werk maken omdat dat wringt, omdat ik die nog meer moet kunnen overtuigen. Dat zijn mensen die niet zomaar in een systeempje gaan meestappen, maar er gaan proberen uit te geraken".

Bij het verder articuleren van het gewenste eigen aandeel in het werkproces valt vaak de uitdrukking *onderzoek*. In een stimulerende werkverhouding gaat 'zelf-onderzoek' (zie de eerder gesignaleerde ontwikkelings- en vooral groeilogica) naadloos samen met het collectief onderzoeken vanuit de persoonlijke inbreng van zowel de choreograaf als alle betrokken dansers van nieuwe lichaams- of bewegingsmogelijkheden, richtinggevend concepten, eerder gegenereerd materiaal... Er moet kunnen worden 'geëxperimenteerd' zonder dat de choreograaf al te snel een onderscheid gaat maken tussen goede en slechte voorstellen of, vanuit het oogpunt van het artistieke eindresultaat, bruikbaar en onbruikbaar materiaal. In het laatste geval spreken de respondenten meermaals spontaan van 'productiedwang': het geïnterviewde eindproduct gaat het werkproces overvleugelen. In tweede instantie krijgt de verwachting van een voldoende persoonlijke inbreng verder contour via de notie van *co-creatie*: samenwerken is samen creëren. Bij een geslaagde samenwerking voelt de participerende danser zich dan ook een coauteur van zowel het totale werkproces als minstens een deel van het basismateriaal dat in de finale voorstelling terecht komt. "De werkmethode van Z stimuleert je heel sterk als individu, als een maker ('creator') binnen haar algemene lijn", merkt een geïnterviewde op in antwoord op de vraag naar de gewenste vorm van samenwerking.

De verwachting van persoonlijke inbreng komt in wezen neer op *de mogelijkheid van ‘subjectivering’ of om ‘ik’ te zeggen*, en dat in een dubbele zin. Enerzijds moet men als danser het algemene werkkader of specifieke taken kunnen individualiseren, op maat van eigen interesses en vooral het persoonlijke artistieke potentieel kunnen toe-eigenen en transformeren. Anderzijds willen de respondenten zich als danser ook kunnen identificeren met wat ze doen: het zelf voortgebrachte materiaal dient ‘van(uit) mij’ te komen. Wanneer dat laatste het geval is, hangt datgene wat men doet in de persoonlijke beleving samen met eigen artistieke keuzes of mogelijkheden. Het individuele handelen is dan geen ‘verplicht nummer’ of een halfhartig antwoord op een externe vraag waarvan men zelf de artistieke waarde betwijfelt. Bij ontstentenis van de kans op subjectivering verliest de samenwerking momentaan of in toto haar artistiek-creatieve dimensie. “Dan is het enkel werk”, zegt een respondente, die er even later aan toevoegt: “Het voelt als gymnastiek”. Materiaal waarin men weinig persoonlijk aandeel heeft, kan bij de live-opvoering een probleem vormen omdat het volstrekt onpersoonlijk aanvoelt. Enkele respondenten stappen daar naar eigen zeggen gezwind over: “Je liegt, en je moet heel goed liegen, wat interessant is voor een performer”. Anderen pareren het probleem door bij onpersoonlijk materiaal de focus te verleggen naar de performatieve interpretatie als uitvoerder, waarbij ze eventueel ‘een eigen lijn ontwikkelen’ vanuit een kader dat totaal vreemd is aan de artistieke intenties van de choreograaf.

Wanneer de verwachting van een voldoende grote individuele inbreng niet wordt gehonoreerd, is dat voor de geïnterviewden een doorslaggevende reden om na afloop van een project of creatie de samenwerking met een choreograaf voorgoed te beëindigen. Daarbij spelen grofweg drie meer concrete overwegingen, in het bijzonder alweer in de collaboratie met choreografen met een vaste gezelschapsstructuur. Ofwel komt men gaandeweg tot de conclusie dat een aanvankelijk als semi-directief voorgestelde werkrelatie al te directief is. Of zoals een respondente over een opgezegde werkverhouding stelt: “Zij liet niet toe dat er wat dan ook kon gebeuren buiten haar denkkader of visie”. Ofwel observeert men een toenemende ‘productiedwang’ bij het succesvoller worden van een choreograaf die voorheen tijdens het werkproces veel ruimte voor improvisatie en bewegingsonderzoek bood. Ofwel voelt men zich mettertijd gereduceerd tot een ‘typetje’ omdat de choreograaf de danser begint te benaderen vanuit een vastliggend beeld van diens artistieke kunnen. Zo zegt een respondente in antwoord op de vraag waarom ze bij X is weggegaan: “Hij wou mij niet meer de tijd geven om andere mogelijkheden te exploreren. Ik had het gevoel dat ik enkel werd ingezet voor altijd weer dezelfde rol”.

Het desideratum van een ruime artistieke inbreng doet enigszins ambivalent aan omdat het in de gesprekken wordt gekruist met *de verwachting van een voldoende heldere algemene artistieke lijn* van de kant van de choreograaf. Dit sluit aan bij wat eerder al werd gesteld over de noodzaak van vertrouwen in het artistiek of professioneel kunnen van een maker. Zonder een minimum aan duidelijkheid over waar een choreograaf naar toe wil, valt echter ook moeilijk

materiaal te creëren dat een persoonlijk stempel draagt: de danser mist dan de noodzakelijke ‘trigger’. In de woorden van een respondente: “Je maakt dan iets zonder te weten wat de persoon verwacht, en de persoon weet blijkbaar ook niet wat zij verwacht: dat is heel verwarrend”. Enkele geïnterviewden ervaren een weinig gestructureerde werksituatie ook als negatief omdat ze al te zeer het verschil tussen de posities van danser-coauteur en choreograaf-auteur uitwist. Aangezien ze afwisselend beide posities innemen, willen ze de laatstgenoemde niet ook affirmeren wanneer ze in een project of creatie stappen: “Wanneer ik als danseres voor iemand anders werk en men mij zegt “Doe wat je wil, improviseer vrij” en er verder niets omheen zit, kan ik dat niet omdat het mij opnieuw confronteert met mijn positie van choreografe”.

Een minimum aan sturing lijkt dus nodig. Vanuit hun positie als danser verwachten de respondenten dat ze hun eigen inbreng *binnen én vanuit* de artistieke visie van de choreograaf en/of het algemene werkkader van een project of creatie kunnen ontwikkelen. Tegelijk mag volgens meerdere geïnterviewden de uitgezette lijn ook niet al te helder ogen, aangezien dat de ruimte voor onderzoek en co-creatie beperkt: “Als ik te veel weet, is het plezier eraf en valt er ook niets meer te ontdekken”. Afgaande op de interviews bestaat er binnen de semi-directieve werkverhouding dus *een zekere latente spanning tussen een ongewenst teveel en een eveneens ongewenst tekort aan artistieke sturing*. Dit soort werkrelatie balanceert kortom tussen te veel ‘semi’ en te veel ‘directief’. Een respondent die enkel als choreograaf actief is, geeft indirect aan dat hij deze moeilijke spanningsverhouding ook vanuit zijn positie als maker kent:

“Waar ik het meest bang van ben, is dat de mensen die in een project participeren zich moeten concentreren “op waar ik naartoe wil” omdat ze anders verveeld raken. En dus heb ik altijd zoiets van “Ik wil weten, ik wil ervan bewust zijn wat de anderen willen”. Ik ga daar stilaan gemakkelijker mee om. In het begin verloor ik heel wat energie met enkel de mensen bezig te houden en mijzelf niet toe te staan dat er gaten vielen. Nu is dat OK. Misschien heb ik ondertussen genoeg met anderen gewerkt en vertrouw ik hen meer en meer. (...) Je moet niet de hele tijd willen bewijzen dat je een goeie choreograaf bent. (...) Het is OK wanneer de performers verward zijn of wanneer ze beter denken te weten waar we naartoe moeten, of wanneer ze vragen stellen. Maar, euh... ik vermijd altijd om iemand op de scène te zetten die niet weet, die een gevoel van leegheid heeft, zo van “Ik weet niet helemaal zeker wat het verondersteld wordt te zijn””.

Bij het vinden van een juiste balans tussen te veel en te weinig sturing is een open communicatie van groot belang, zo benadrukken meerdere geïnterviewden: “Praten is echt belangrijk: mensen moeten kunnen bediscussiëren wat ze denken, hoe ze het materiaal, de ideeën zien... – anders is er ook geen samenwerking”. ‘Oeverloos geëmmer’ wordt echter evenmin gewaardeerd, want dat gaat ten koste van de altijd beperkte tijd om dingen effectief uit te proberen en wijst volgens menige geïnterviewde tevens op een tekort aan artistiek zelfvertrouwen bij de choreograaf. Bij de wens van een voldoende open communicatie

speelt, naast het desideratum van co-creatie, echter tevens een in de gesprekken soms expliciet gearticuleerd, soms eerder impliciet geuit *verlangen van de danser naar nadrukkelijke individuele artistieke erkenning door de choreograaf*. Dansers moeten zich geapprecieerd weten tijdens het werkproces, wat in de eerste plaats blijkt uit een voldoende mate van én verbale feedback en mogelijkheid tot dialoog, en visuele aandacht voor wat men voorstelt of doet (vgl. Sorignet 2010, 138-145 en 182-187). Sorignet (2010, 143) merkt in dit verband op dat “de choreograaf degene is die valideert en certificeert”, in het bijzonder wanneer een danser zich nogal onzeker over het eigen artistieke kunnen voelt (bijvoorbeeld omdat hij eerder toevallig de wereld van de hedendaagse dans is binnengerold en niet op een sterke opleiding tot danser kan bogen). Af en toe een schouderklopje krijgen, is volgens meerdere respondenten ook gewoonweg nodig om individueel voldoende sterk betrokken te blijven bij een fysiek en mentaal vaak veeleisend werkproces. Choreografen weten dat ook wel en geven daarom een misschien niet altijd even gemeend, maar desondanks gewaardeerd teken van erkenning. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de volgende anekdote die een van de respondenten opdist:

“Ik klaagde dat ik rugpijn had. En dan zei hij [de choreograaf] mij: “Wat jij doet, is goed”. Ik antwoordde: “Dat zeg je omdat ik rugpijn heb”. Waarop hij weer: “Ah, je begin mij dus een beetje te kennen”. Dus ik doorzag heel goed dat op de dagen dat hij mij zegde “Weet je, het is echt goed wat jij doet, het is echt goed wat jij mij voorstelt”, hij mij dat wilde zeggen om mijn zelfvertrouwen op te krikken, omdat hij misschien voelde dat het met mij niet zo goed ging, dat ik twijfelde, dat ik vertrouwen verloor... En hoewel ik zijn spel van “Het is goed” doorzag, was ik blij. Je ego gaat erop vooruit. Het is een relatie...”.

Tijdens een werkproces moet het geven van persoonlijke erkenning relatief gelijk worden verdeeld over de dansers, zo merken meerdere respondenten op. Indien deze *gelijkheidsregel* wordt doorbroken, ontstaat al snel een soms harde concurrentie om algemene erkenning of visuele aandacht die negatief afkleurt op de werkverhoudingen tussen de dansers. Wie weinig of geen aandacht krijgt, haakt dan af. Sommige choreografen zouden bewust de competitie binnen een groep aanwakkeren via een oneven distributie van waardering, terwijl het bij anderen veeleer een kwestie van het spontaan tonen van artistieke voorkeuren en afkeren is, los van strategische overwegingen. Beide situaties vinden de respondenten als danser onaangenaam:

“In sommige van de samenwerkingen die ik heb gedaan, zette de choreograaf een dynamiek in gang die erop neerkwam dat er goeie en slechten zijn: “Deze mensen tonen mij interessant materiaal, tot het materiaal van die en die kan ik mij niet verhouden”. Dat creëerde een vervelende dynamiek binnen de groep: sommigen zijn goed, sommigen zijn slecht, en de anderen beginnen onderling te concurreren... Als een choreograaf daar niet van bewust is, kan dat héél ver gaan”.



Slechts een paar respondenten geven toe dat ze als danser soms bewust naar persoonlijke erkenning hingen door gericht in te spelen op de veronderstelde artistieke smaak van de choreograaf. In de interviews met hen schemert opnieuw een ambivalentie of dubbelzinnigheid door. Enerzijds committeren ook zij zich aan de gelijkheidsregel en houden ze niet van een werksituatie waarin onderlinge concurrentie expliciet de toon zet. Anderzijds gaan zij impliciet wel degelijk de competitie om meer waardering aan door eigen voorstellen sterk te laten aansluiten op de artistieke verwachtingen van de choreograaf. Een tweede ambivalentie die in sommige interviews kwam bovendrijven, brengt ons bij *de noodzaak van een balans tussen te weinig en te veel (visuele) aandacht*. Een tekort aan, of een slabakkende interesse demotiveert en kan resulteren in een verminderd engagement of, erger nog, een haperend zelfvertrouwen in het eigen artistieke kunnen. Daarentegen bemoeilijkt de gedurig nieuwsgierige choreografische blik, ook al drukt hij waardering uit, het durven nemen van risico's of de verkenning van tot dan toe onontgonnen artistiek terrein. Een respondente vergelijkt daarom haar werkervaring met X met een continu examen: "Je voelt voortdurend dat de choreograaf naar je kijkt, zodat je nooit op je gemak, nooit relaxed bent".

## 5. Uitleiding en discussie

Anders dan de balletwereld kent de hedendaagse dans geen expliciete, historisch geërfde conventies over legitieme en illegitieme bewegingen of lichaamsposities. Evenmin berust dit artistieke genre op het soort van sterk gecodificeerd fysiek-technisch kunnen dat balletdansers zich vaak vanaf een jonge leeftijd hebben leren eigen maken (en dat in balletgezelschappen tevens sociaal onderscheidend werkt, zie de rangorde van principal, solist en corps-danser). Ook de werkverhoudingen verschillen in de hedendaagse dans beduidend van die in de balletwereld: de semi-directieve werkrelatie tussen choreograaf en danser domineert, niet een directief-hiërarchische (vgl. Wulff 1998; Sorignet 2010). Nochtans heeft een kunstwereld volgens Becker (1982) een minimum aan conventies nodig voor een geordende en daardoor ook enigszins efficiënte omgang tussen de diverse actoren die bij het maken of distribueren van werk zijn betrokken. Onze onderzoeksresultaten suggereren dat ook het creëren van hedendaagse dansvoorstellingen wordt gekaderd door een aantal gedeelde opvattingen en daarbij aansluitende wederzijdse verwachtingen.

Wanneer ze spreken vanuit de positie van danser stappen de geïnterviewden het liefst om artistieke redenen in een eenmalig project of een gezelschapscreatie, waarbij ze tevens hopen op artistieke ontwikkeling en/of groei binnen een onderzoekgericht werkproces dat hen het gevoel van co-auteurschap geeft. Mede daarom verwachten ze een betekenisvolle persoonlijke inbreng in de werkverhouding, evenals een voldoende grote mate van erkenning daarvoor van de kant van de choreograaf. Die moet hen bovendien persoonlijk fascineren en

vertrouwen stellen in hun individuele kunnen, maar de dansers dienen vooral ook voldoende professionele fiducia te kunnen hebben in zijn artistieke visie en knowhow. Vergelijkbare beweegredenen en verwachtingen horen we in het discours van de respondenten wanneer ze praten vanuit de positie van choreograaf. Ze werken liefst met primair artistiek gemotiveerde dansers die creatief meedenken en kunnen verrassen. Daarnaast verwachten ze artistiek vertrouwen, vooral ook in die moeilijker momenten dat de dansers misschien beginnen te twijfelen aan hun capaciteiten als choreograaf. Vooral dansmakers lijken de mogelijkheid te hebben om reflexief om te gaan met de achterliggende werkmotieven en de verwachtingen van dansers. Zo signaleren meerdere respondenten dat bij een mogelijk nieuw engagement de choreograaf vaak nadrukkelijk de mogelijkheid van een grote persoonlijke participatie in het vooruitzicht stelt. Of hij belooft bij een te verlengen contract dat hij in de nieuwe creatie voor de performer extra ruimte zal vrijmaken om vooral met hem te werken. Ook de verwachting van aandacht en erkenning bespelen choreografen meermaals tactisch met het oog op een stabiele of verhoogde inzet van de dansers.

Dansers kunnen tijdens het werkproces een teveel of juist een gebrek aan artistieke sturing direct thematiseren. De geïnterviewden zeggen dat regelmatig te doen, maar willen openlijke conflicten liefst vermijden. Veel hangt ook af van de algemene status of het symbolisch kapitaal van de choreograaf binnen het veld van de hedendaagse dans. Afgaande op de interviews valt over de verwachting van een voldoende groot aandeel in het werkproces moeilijker te onderhandelen naarmate een choreograaf een sterkere artistieke reputatie geniet. Iemands grote symbolisch kapitaal lijkt dan in de concrete werkverhouding als een moeilijk te contesteren vorm van persoonlijk gezag door te werken. De gesprekken suggereren dat deze logica ook speelt bij het expliciet thematiseren of negotiëren van de verwachting van een voldoende duidelijke algemene artistieke lijn binnen het werkproces. Meerdere geïnterviewden laten doorschemeren dat iemands algemene erkenning als choreograaf een open gesprek in de weg kan zitten over 'waar we naar toe gaan' of over de concrete intenties van een maker tijdens een creatie. Tegelijkertijd blokt datzelfde symbolisch kapitaal vaak al te grote twijfels over iemands kunnen af. Desondanks hoorden we een paar keer negatieve opmerkingen over de samenwerking met een gerenommeerde dansmaker vanwege een momentaan gebrek aan artistieke visie of een aanslepende onbeslistheid.

Met uitzondering van de twee respondenten die enkel choreografen (maar in hun creaties wel zelf ook meedansen), spraken alle geïnterviewden afwisselend als danser en choreograaf. Dat kan natuurlijk mee de relatieve consistentie verklaren in de wederzijdse verwachtingen die vanuit beide posities worden geformuleerd. In het algemeen convergeren die in een sterke gerichtheid op 'het artistieke': *samen 'iets nieuws' kunnen creëren dat tegelijk artistiek waardevol is, vormt het gedeelde basismotief voor, en de basiswaarde binnen, artistieke samenwerkingen.* Deze gemeenschappelijke oriëntatie wordt wel verschillend ingevuld vanuit de positie van danser respectievelijk choreograaf. De danser wil in het werkproces zijn individueel artistiek potentieel verder verkennen (groeilogica)

of al verworven vaardigheden aanscherpen (ontwikkelingslogica). Voor de choreograferende tegenpartij blijft daarentegen het totale eindresultaat de doorslag geven, wat dansers bijwijlen ervaren als 'productiedwang'. Conform de modus van de semi-directieve werkverhouding liggen de finale artistieke beslissingen eveneens bij de choreograaf. Deze affirmatie van symbolisch gezag zet soms een serieuze domper op de afronding van een als (erg) bevredigend ervaren werkproces. In de woorden van een van de respondenten:

"Het was nogal problematisch wanneer ze het stuk begon te componeren, want dan verloor je elke stem. Zij kon soms moeilijk de redenen aangeven, of de achtergrond van waaruit zij het zus of zo componeerde. De meeste dansers waren niet tevreden met de manier waarop het stuk in elkaar werd gezet. Maar dat is het moment dat je je realiseert dat je voor een choreograaf werkt, dat het haar kunstwerk is...".

Zelfs wanneer we terdege rekening houden met het verschil in artistieke beslissingsmacht dat spoort met de positie van choreograaf respectievelijk danser, laat de uitgesproken en bewuste of reflexieve intentie om samen nieuw werk te creëren zich maar moeilijk rijmen met een belangrijk deel van de kunstsociologische literatuur. We signaleerden in de inleiding al dat daarbinnen een uitgesproken tendens bestaat om het ingesleten, van de romantiek geërfde beeld van de geniale artiest te deconstrueren door de individuele kunstpraktijk zoveel als mogelijk te socialiseren. Paradoxaal genoeg blijven intrinsiek sociale kunstvormen daardoor tot op vandaag veelal onderbelicht. In het binnen de kunstsociologie veelvuldig aangehaalde werk van Pierre Bourdieu (1993 en 1995) gaat de gerichtheid op individuele makers – lees: op literatoren, en in tweede orde ook beeldend kunstenaars – bovendien nog eens samen met een economisch geïnspireerd handelingsmodel (vergelijk Alexander 1995; Graeber 2001, 26-30). Bourdieus veldbenadering promoveert inderdaad de interindividuele concurrentie om symbolisch kapitaal via het maken van distinctief werk tot een basismotief in het doen en laten van artiesten. Deze drijfveer is de geïnterviewde dansers en/of choreografen lang niet onbekend, integendeel (anders dan Bourdieu het meestal voorstelt, gaat het bij onze respondenten niet meteen om een goeddeels onbewuste beweegreden). Nieuw werk creëren, is voor hen synoniem met het maken van een voorstelling die anders oogt dan wat collega-dansmakers tonen en hopelijk op publiek applaus, positieve recensies en dito feedback door *peers* wordt onthaald. Daarmee is echter niet ook iets gezegd over het ampele gegeven dat het werk *collectief* wordt gedaan binnen een context die ook de choreografisch ondergeschikte partij effectieve kansen tot democratische participatie en zelfgroei of -ontwikkeling biedt. Om dit 'artistiek commonalisme' (Laermans 2012 en 2014) sociologisch te duiden, vinden we nauwelijks aanknopingspunten in het werk van Bourdieu of dat van de vele andere kunstsociologen die zich voornamelijk op de individuele kunstpraktijk richten.

Howard Becker (1982) reikt op het eerste gezicht in zijn klassieker *Art Worlds* een bruikbaar perspectief aan omdat hij het maken kunst nadrukkelijk als een

door conventies beregelde vorm van samenhandelen analyseert. Daarbij veronderstelt hij echter haast altijd een minimale arbeidsdeling of taakdifferentiatie. Genrespecifieke conventies van esthetische, technische of sociale aard coördineren dan de gespecialiseerde werkzaamheden van onderscheiden positiebekleders, zoals die van een literator, redacteur en uitgever in het literaire veld. Binnen de hier beschreven semi-directieve werkverhouding is dat soort arbeidsdeling niet direct aan de orde: er wordt samen gehandeld in de strikte zin van het woord, want samen gecreëerd (niet ook samen beslist: de choreograaf heeft het laatste woord). Ook in Beckers werk gaat er nauwelijks aandacht naar de bijzonderheden van deze productiecontext, die bijvoorbeeld ook bepaalde delen van de jazzscene kenmerkt. Dat geldt al overigens helemaal voor de kunstbenadering die Niklas Luhmann (1997) voorstelt: daarbinnen lost het kunstgebeuren op in een zich gedurig vernieuwend maatschappelijk subsysteem van naar elkaar verwijzende artistieke communicaties. De algemenere sociologische modellen van kunst laten ons dus in de steek wanneer we de particuliere sociale dynamiek binnen een semi-directieve samenwerking conceptueel willen vatten. Om die alsnog te duiden, wijken we dan ook uit naar een belerende discipline en betrekken we de onderzoeksbevindingen kort op de notie van gift en tegengift of *symbolische ruil*, die teruggaat op het werk van de antropoloog Marcel Mauss (1990) (vgl. Baudrillard 1993; Graeber 2001, 151-228; Sahlins 1972).

Mauss ontwikkelde de idee van symbolische ruilverhoudingen om beter grip te krijgen op de uitwisselingen – zelf gewaagt hij van ‘totale prestaties’ – binnen maatschappijen waarin zich nog geen apart economisch systeem heeft uitgekristalliseerd van contractueel geregelde, met individuele nutscalculaties verbonden transacties. Kortweg gesteld houdt de logica van symbolische ruil een drievoudige verplichting in: partij A schenkt, partij B moet de gift aannemen, en de ontvanger is genoopt tot reciprociteit of het geven van een tegengift. Bij een duurzame giftrelatie bestaat dan ook een meer of minder impliciete dwang om de verhouding draaiende te houden via een continue uitwisseling van giften en tegengiften. Indien deze dynamiek wordt onderbroken, staat de partij die aan zet is bij de andere momentaan in het krijt zolang de ontvangen gift niet wordt beantwoord. Welnu, een vergelijkbaar ruilproces kunnen we *in abstracto* onderkennen in de beschreven semi-directieve werkverhouding. Het discours van onze respondenten suggereert dat een danser, naast levenstijd en fysieke of mentale energie, zijn artistiek potentieel aan de choreograaf schenkt. De mogelijkheid, zelfs wenselijkheid van deze gift wordt mee verwacht met de verwachting van een beduidend persoonlijk aandeel in een primair artistiek gemotiveerde samenwerking. De choreograaf beantwoordt daarbinnen het spreekwoordelijke cadeau van de danser met een genormeerde tegengift: hij geeft aandacht en erkenning, en vooral weet hij het geoffreerde potentieel te verdiepen vanuit een algemene artistieke lijn of visie en persoonlijke choreografische knowhow. Bekeken vanuit het standpunt van de choreograaf zijn dat tevens de giften die hij in principe initieel inbrengt. De door hem verwachte tegengift omvat dan van de kant van de danser een voldoende grote inzet, individueel artistiek kunnen en creatieve

mogelijkheidszin, en persoonlijke vertrouwen in zijn choreografische competenties. De reciprociteit binnen deze symbolische ruilrelatie is dus geen zaak van generositeit, maar wordt gestructureerd door onderlinge verwachtingen over de uit te wisselen giften en tegengiften. Het blijft inderdaad altijd ook gaan om een werkverhouding, die trouwens in de regel door een arbeidscontract wordt gekaderd. Of in de terminologie voorgesteld door David Graeber (2001, 220), die de pro's en contra's van het model van Mauss uitvoerig bespreekt: er is geen sprake van een 'open reciprociteit' binnen 'een relatie van permanent wederzijds commitment' (zoals bijvoorbeeld in een intieme relatie), wel van een 'gesloten reciprociteit' binnen een afgebakend kader dat de mogelijkheid tot 'a balancing of accounts' biedt.

De danser ziet de verwachte reciprociteit niet ingelost wanneer hij zijn persoonlijke inzet en capaciteiten onvoldoende gewaardeerd weet, eventueel mede vanuit een falende choreografische knowhow. Vanuit de positie van choreograaf stopt de symbolische cyclus dan weer als de danser ondermaats presteert, weinig origineel materiaal aanbrengt of openlijk wantrouwen in zijn artistieke kunnen ventileert. Bij een goede werkverhouding genereert het spel van gift en tegengift daarentegen een eigenstandige dynamiek. Afgaande op de gevoerde gesprekken ziet die er ideaaltypisch als volgt uit. De danser stelt tijdens een eerste fase in het werkproces al snel materiaal voor dat de choreograaf interesseert en met persoonlijke aandacht en stimulerende feedback beantwoordt. Op deze eerste tegengift van de dansmaker volgt een vernieuwde gift van de performer: hij biedt nu een vergroot of verder aangescherpt artistiek potentieel aan. De choreograaf prikkelt dat vervolgens nog harder, waarop de danser een verder geprofileerd artistiek vermogen terug schenkt, enzovoort. Kortom, *binnen een productieve semi-directieve werkrelatie stimuleren de artistieke vermogens van danser en choreograaf elkaar continu volgens de logica van gift en tegengift*. Deze symbolische ruilrelatie heeft echter in de meeste gevallen een beperkte houdbaarheidsdatum. Na verloopt van tijd verkleint voor beide partijen de waarde van de gift of tegengift vanwege een toenemende gewenning aan elkaars artistieke capaciteiten. Die kennen beide partijen zo stilaan, zodat de geoffreerde gift of tegengift almaar minder lijkt in te houden. In wezen komt deze negatieve dynamiek neer op een verlies aan nieuwheid of innovatie. Men creëert niet langer samen 'iets nieuws' omdat de uitgewisselde artistieke vermogen binnen de concrete symbolische ruilverhouding als het ware zijn verbruikt. De gedeelde basiswaarde binnen, en motor van, artistieke samenwerkingen in de hedendaagse dans wordt kortom niet langer ingelost. Er rest dan in de regel slechts één uitweg: een nieuwe collaboratie of andere symbolische ruilrelatie initiëren...

Hoewel we ons in dit artikel op een specifieke werkrelatie richtten, menen we dat noch de gepresenteerde bevindingen over de wederzijdse verwachtingen tussen danser en choreograaf, noch het zonet in kort bestek ontvouwde model van symbolische ruil enkel gelden voor de wereld van de hedendaagse dans. Evenmin beperkt hun mogelijke veralgemeenbaarheid zich tot andere vormen van directe artistieke samenwerking of collectieve creatie binnen bijvoorbeeld

de muziek of het theater. Semi-directieve werkverhoudingen met een uitsproken innovatieve inslag en grote persoonlijke inzet van de kant van de betrokkenen vinden we immers ook in de academische wereld (zie bijvoorbeeld de relatie tussen een promotor en diens promovendi of andere onderzoekers), binnen de researchafdelingen van bedrijven, of in projectteams die zich in de context van een organisatie op een specifieke opdracht toelagen. Meer algemeen lijkt het samengaan van collaboratie en creatie een belangrijk kenmerk te zijn van de zgn. immateriële arbeid binnen de nieuwe creatieve economie (vgl. Dowling, Nunes & Trott 2007; Hardt & Negri 2000, 22-42 en 280-304; Huws 2007; Virno 2004). Innovatiegerichte werksettings in sectoren als mode en design, de game-industrie of de media mobiliseren persoonlijke capaciteiten en geven kansen tot individuele creativiteit; tegelijk socialiseren ze deze individuele vermogens voorbij de traditionele modi van gespecialiseerde taakdifferentiatie (vgl. Laermans, 2013). Semi-directief teamwerk en zelfontplooiing gaan zo hand in hand binnen flexibele, op projectleest geschoede werkverhoudingen die bijvoorbeeld ook Luc Boltanski en Eve Chiapello (2005) in het directe verlengde situeren van een arbeidscontext die tot voor kort voornamelijk de kunstpraktijk typeerde. Verder vergelijkend onderzoek moet uitwijzen in hoeverre de hiervoor beschreven werkrrelatie tussen choreograaf en danser binnen het veld van de hedendaagse dans zowel gelijkt op als verschilt van de meestal eveneens tijdelijke co-creatieve samenwerkingsverbanden in 'de nieuwe economie'. Zo'n comparatieve aanpak valt buiten het bestek van deze bijdrage, die in de eerste plaats een eerder grote blinde vlek binnen de kunstsociologie wilde corrigeren. Die excelleert in het socialiseren van op het eerste gezicht strikt individuele kunstpraktijken (en ook van de individuele kunstconsumptie), maar komt vreemd genoeg nog altijd te weinig toe aan gedetailleerde microanalyses van collectieve creatieprocessen zonder eenduidige auteur...

## BIBLIOGRAFIE

- Abts, K. (2006), De grammatica en dynamica van vertrouwen. *Ethiek & Maatschappij*, 8(2), 3-27.
- Alexander, J.C. (1995), The Reality of Reduction: The Failed Synthesis of Pierre Bourdieu, pp. 128-218 in J.C. Alexander, *Fin de Siècle Social Theory. Relativism Reduction and the Problem of Reason*. London: Verso.
- Aranda, J., Wood, B.K. & Vidokle, A. (eds.) (2011), *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*. Berlijn: Sternberg Press.
- Becker, H. (1982), *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Baudrillard, J. (1993), *Symbolic Exchange and Death*. London: Sage.
- Bijker, W.E., Hughes, T.P. & Pinch, T.J. (eds.). *The Social Construction of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology*. Cambridge (MA): MIT Press.

- Blumer, H. (1988), *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. Berkeley: University of California Press.
- Boltanski, L. & Chiapello, E. (2005), *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso.
- Bourdieu, P. (1993), *The Field of Cultural Production*. Oxford: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1995), *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford (Cal.): Stanford University Press.
- Coser, L.A. (1974), *Greedy Institutions: Patterns of Undivided Commitment*. New York: The Free Press.
- DeNora, T. (1995), *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley (Cal.): University of California Press.
- Dowling, E., Nunes, R. & Trott, B. (eds.) (2007), *Immaterial and Affective Labour Explored*. Themanummer van *Ephemera. Theory & Politics in Organization*, 7(1).
- Elias, N. (1993), *Mozart: The Sociology of a Genius*. Oxford: Polity Press.
- Graeber, D. (2001), *Toward An Anthropological Theory of Value. The False Coin of Our Own Dreams*. New York/Basingstoke: Palgrave.
- Hardt, M. & Negri, A. (2000), *Empire*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Heinich, N. (1996), *The Glory of Van Gogh. An Anthropology of Admiration*. Princeton (N.J.): Princeton University Press.
- Husemann, P. (2009), *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Huws, U. (ed.) (2007), *The Spark in the Engine. Creative Workers in a Global Economy*. London: Analytica Publications.
- Inglis, D. (2005), Thinking 'Art' Sociologically, pp. 11-30 in D. Inglis & J. Huighson (eds.), *The Sociology of Art: Ways of Seeing*, Basingstoke: Palgrave.
- Laermans, R. (2004), De draaglijke lichtheid van het kunstenaarsbestaan. Over de onzekerheden van artistieke carrières. *De Witte Raaf*, 112, 14-15.
- Laermans, R. (2008), Deconstructing Individual Authorship: Artworks as Collective Products of Art Worlds, pp. 50-61 in B. Demarsin *et al.* (eds.), *Art & Law*. Brugge/Oxford: Die Keure/Hart Publishing.
- Laermans, R. (2010), Impure Gestures Towards 'Choreography in General': Re/Presenting Flemish Contemporary Dance, 1982-2010. *Contemporary Theatre Review*, 20(4), 405-415.
- Laermans, R. (2012), 'Being in Common'. Theorizing Artistic Collaboration. *Performance Research*, 17(6), 94-102.
- Laermans, R. (2013), Creative Labour and the Production of Culture: Toward a Sociology of Commonality in H. Knoblauch & R. Tuma (eds.) *Communication, Culture, and Creativity*. New York: Peter Lang (te verschijnen).
- Laermans, R. (2014) (te verschijnen), *Moving Together. Making and Theorizing Contemporary Dance*. Amsterdam: Valiz.
- Lepecki, A. (2004), Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene, pp. 170-181 in C. Alexandra (ed.), *Rethinking Dance History*. London/New York: Routledge.
- Lepecki, A. (2006), *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. London/New York: Routledge.

- Luhmann, N. (1979), *Trust and Power*. Chichester: Wiley.
- Luhmann, N. (1997), *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mauss, M. (1990), *The Gift. The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. London: Routledge.
- Menger, P.-M. (1999), Artistic Labor Market and Careers. *Annual Review of Sociology*, 25, 541-574.
- Menger, P.-M. (2009), *Le travail créateur. S'accomplir dan l'incertain*. Parijs: Gallimard/Seuil.
- Ruhsam, M. (2011), *Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung*. Wenen/Berlijn: Turia + Kant.
- Sahlins, M. (1972), *Stone Age Economics*. Chicago: Aldine.
- Sorignet, P.-E. (2010), *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*. Parijs: La Découverte.
- Standing, G. (2011), *The Precariat: The New Dangerous Class*. London: Bloomsbury Academic.
- Sztompka, P. (1999), *Trust. A Sociological Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Virno, P. (2004), *A Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. New York: Semiotext(e).
- Vlaams Theater Instituut (2007), *Canaries in the Coal Mine. Master Plan for Dance in Flanders and Brussels*. Brussel: Vlaams Theater Instituut.
- Wulff, H. (1998), *Ballet across Borders. Career and Culture in the World of Dancers*. New York: Berg.