

THE FACTS AND FIXIONS OF B-LONGING

Delphine Hesters, december 2006

Op zoek naar gemeenschap

De vraagstelling van deze tekst sluit aan bij die van het onderzoeksproject *B-Chronicles*¹, waarbinnen hij tot stand gekomen is: *wat betekent 'gemeenschap' in tijden van transnationale mobiliteit?*

De internationale samenstelling van de hedendaagse dans is bij uitstek het resultaat van 'transnationale mobiliteit' van dansers en dansmakers. Hoewel het gaat om erg instabiele configuraties, heeft het label *dansgemeenschap* in het afgelopen decennium een gestage opmars gekend. Meestal gebeurt dat in combinatie met een geografisch prefix. De Brusselse dansgemeenschap is het resultaat van zo'n succesvolle en inmiddels wijdverbreide *merging* van samenhangigheid en geografische locatie. Het is een begrip dat leeft in de vertogen van overheden, maar ook van allerlei dansprofessionals, hier te lande en elders.

Er wordt wel eens geopperd dat gemeenschappen steeds een imaginaire dimensie hebben. Het zouden fictieve constructies zijn met realiteitseffecten.² Maar meer nog dan 'fictie', lijkt in het discours rond gemeenschappen een 'fixie' werkzaam. Alsof de fantasieën rond het grenzeloze en fluïde artistieke bestaan van danskunstenaars tegelijk nood hebben aan een samentrekking, een fixatie, een verharding die zoveel instabiliteit weer van vaste coördinaten voorziet. Sarma nodigde me uit om deze complexe constructie vanuit een sociologisch perspectief te bevragen en me aldus te begeven op de grens van *facts*, *fictions* en *fixations*.³

In 2006 maakte ik in het kader van *B-Chronicles* deel uit van een denktank van Sarma. Ik heb een onderzoek begeleid naar de Brusselse dansgemeenschap met als spil een interviewproject waarbij de choreografe Eleanor Bauer een veertigtal interviews afnam.⁴ Met de spelmaker Dmitry Masyn heb ik *PROJECT* ontwikkeld, een interactief en participatief 'community game' voor 30 tot 60 spelers rond de Brusselse dansgemeenschap. In deze tekst leven dan ook vele stemmen door van de groep mensen rond *B-Chronicles*. Tegelijk draagt hij ook de sporen van voorafgaande onderzoeksprojecten. Uit mijn studie naar de carrières van hedendaagse dansers in Brussel⁵ neem ik arbeids- en kunstsociologische inzichten mee en kennis over het functioneren van de danssector in Vlaanderen en Brussel. Andere stukken zijn dan weer schatplichtig aan mijn huidige onderzoek naar internationale

¹ Meer informatie over *B-Chronicles* en Sarma: www.b-kronieken.be, www.sarma.be

² Zie hiervoor Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso, 1991.

³ De sociologie heeft in haar korte geschiedenis telkens weer een nieuw antwoord proberen te formuleren op de vraag naar de betekenis van *gemeenschap*. Dat dit nog steeds niet heeft geleid tot een eensluidend antwoord, is vooral te wijten aan onverzoebare opvattingen over waaruit 'de sociale werkelijkheid' zou bestaan en op welke manier we die dan moeten onderzoeken. Dit heeft zo zijn voordelen. De verschillende, naast elkaar bestaande subdisciplines van de sociologie zetten elk een aparte bril op om de wereld te observeren, wat ons de kans geeft te spelen met een rijkdom aan perspectieven om *gemeenschap* te onderzoeken. Ik verkiez om mij niet tot het standpunt van één sociologische stroming te beperken, maar om diverse concepten en metaforen als bouwstenen te gebruiken om de zogenaamde *Brusselse dansgemeenschap* te reconstrueren.

⁴ Meer informatie over de vraagstelling en de methodologische aanpak van dit onderzoek is te lezen op www.b-kronieken.be. Daar vindt men bovendien een neerslag van de interviews in de vorm van samenvattingen, audio-excerpten, keywords, en 'mappings'. In 2007 plannen we nog diepgaandere analyses van de interviews.

⁵ Delphine Hesters, *De choreografie van de danscarrière. Kwalitatief onderzoek naar de carrières van hedendaagse dansers in de Vlaams-Brusselse context*, licentiaatsthesis, KULeuven, Faculteit Sociale Wetenschappen, Departement Sociologie, 2004.

(arbeids)migratie en de gevolgen ervan voor het dagelijkse leven en de cultuur van migranten en hun familie.

Ik zal mijn lezing van de Brusselse dansgemeenschap ophangen aan drie wat naïef klinkende vragen die kwamen bovendrijven doorheen de gesprekken met de B-chroniqueurs, en die de evidentie van het courante beeld van *de Brusselse dansgemeenschap* op de helling trachten te zetten.

1. Als één van de meest genoemde kenmerken van de dansgemeenschap is dat ze *internationaal* is, waarom noemen we ze dan de *Brusselse* dansgemeenschap?
2. Als we de woorden 'bakkersgemeenschap' of 'theatergemeenschap' nooit in de mond nemen, waarom dan wel de *dansgemeenschap*?
3. Als de notie van de *dansgemeenschap* zo vanzelfsprekend lijkt, waarom affirmeren de mensen die er het meeste toe lijken te behoren ze het minst?

I. Over de plooiën tussen het transnationale en lokale in de dansgemeenschap

Als één van de meest genoemde kenmerken van de dansgemeenschap is dat ze internationaal is, waarom noemen we ze dan de Brusselse dansgemeenschap?

Van internationaal, transnationaal en lokaal

Laten we beginnen bij het begin. Wanneer commentatoren van de dansscène in Brussel het woord *internationaal* hanteren, doen ze dat doorgaans zoals in het dagelijkse taalgebruik: de Brusselse dans is internationaal, want heel wat dansers die in de stad aan het werk zijn komen 'van elders', van over de landsgrenzen. Bovendien komen ze met *veel* uit het buitenland, en zijn ze vooral ook afkomstig uit veel *verschillende buitenlanden*. Sinds *globalisering* een centraal onderzoeksthema is geworden in onder andere de sociaal-wetenschappelijke literatuur, is het verwante begrippenapparaat uitgebreid en wordt voor *internationaal* doorgaans een andere en specifiekere betekenis gereserveerd: enkel de relaties tussen natiestaten ('inter-naties') worden nog als dusdanig benoemd. Voor alle ander verkeer van kapitaal, ideeën, gesprekken, mensen, digits, etc dat over landsgrenzen heen vloeit en waarin individuen, organisaties of instituties agent zijn – dus alles behalve die staten –, is het bon-mot om de term *transnationaal* te hanteren (dit overigens niet alleen in wetenschappelijke literatuur, maar bijvoorbeeld net zo goed in essayistische stukken in en over de danswereld).

Transnationaal dreigt echter een net zo lege passe-partout te worden als *internationaal* in het dagelijkse taalgebruik – zolang er grenzen in het spel zijn en deze gekruist worden, zijn we tevreden. Anders dan bij een auteur als Ulf Hannerz,⁶ die bovenstaande, vage en erg algemene omschrijving gebruikt, wordt binnen het onderzoek naar (mensen)migratie het *transnationale* meestal enger gedefinieerd als de duurzame processen waarmee migranten relaties opzetten en onderhouden met zowel verwanten in het land van oorsprong als in het land van residentie. Terwijl de figuur van de migrant vroeger stond voor de *déraciné*, hebben de multimedia-toepassingen en goedkope vlieg- en busreizen de geboorte van de *connected migrant*⁷ ingeluid: een man of vrouw die in staat is om naast de nieuwe verbintenissen die aangegaan zijn, ook de oude banden te blijven onderhouden.⁸ Alejandro Portes noemt

⁶ Zie Hannerz' standaardwerk uit 1996: *Transnational connections. Culture, people, places* (London/New York: Routledge).

⁷ Dit begrip ontleen ik aan Dana Diminescu die o.a. onderzoek doet naar mediagebruik bij migranten.

⁸ Een voorbeeld van een transnationaal fenomeen binnen dit kader, is de actieve deelname van de Turkse gemeenschappen in West-Europa aan de politiek in Turkije, waarbij de migranten niet enkel naar de stembus trekken bij verkiezingen, maar ook campagne voeren in Groot-Brittannië, Nederland of Duitsland en ze zelfs via

dergelijke duurzame transnationale fenomenen "*globalisation from below*." Ze gaan immers niet 'zweven' naar een hoger niveau zoals het internationale, maar blijven fundamenteel verankerd in het lokale, '*at grassroots level*'. De hedendaagse communicatiemiddelen laten toe het traditionele idee van *gemeenschap* met de nadruk op oorsprong en continuïteit in een nieuwe constellatie te laten voortbestaan, ook al is de verwachting van eenduidige geografische lokaliseerbaarheid op losse schroeven gezet door de migratie.

Met deze conceptualisering in gedachten, lijkt het niet vanzelfsprekend om de dansgemeenschap als een transnationale gemeenschap van migranten voor te stellen. Ze is het resultaat van arbeidsmigratie, maar ze mist de wortels. De dansgemeenschap is een internationale groep van mensen met een zekere vorm van samenhang die geconstrueerd is. In haar constructie zijn de oorspronkelijke wortels van de individuen getouchéerd, enkel het feit dat ze 'van elders' komen blijft uitdrukkelijk in beeld. De dansgemeenschap lijkt dan ook meer op een neergestreken zwerm zwaluwen die elkaar in de vlucht uit verschillende windrichtingen hebben vervoegd, en is niet het resultaat van een diaspora vanuit één specifieke plek. De dominante beweging is centripetaal in plaats van centrifugaal.

En toch. Aangezien het hedendaagse onderzoek naar migratie binnen Europa voornamelijk de pijlen richt op de voormalige gastarbeiders uit Noord-Afrika en Turkije en de recentere influx van Oost-Europeanen, staat in studies naar transnationale gemeenschappen etniciteit onnodig voorop. De gemeenschappen die beschreven worden krijgen daardoor een enigszins beperkt en ook statisch karakter, ook al kennen ze hun ontstaansgrond net in migratie, in mobiliteit. Er is mijns inziens echter geen dwingende reden waarom de (etnische) afkomst deel zou moeten uitmaken van de definitie van dergelijke transnationale fenomenen. De term *gemeenschap* heeft haar exclusieve claim op traditie en 'natuurlijke verwantschap' intussen immers verloren en kan ook verwijzen naar nieuwe sociale constellaties waarin mensen rollen spelen die ze zelf hebben verworven en waarin ze dus niet noodzakelijk door stand of klasse geboren of opgegroeid zijn.⁹ De dansgemeenschap is zo'n gemeenschap van relaties die in eerste instantie aangegaan worden op grond van de rollen die de leden vervullen binnen de artistieke wereld van de dans en waarvoor doorgaans hard geknokt wordt.

Het is niet de *mobilitéit* die transnationaal is, wel de sociale *fenomenen* die eruit voortkomen. Het ontstaan van uitgesleten paden binnen de danswereld waarin verbintenissen telkens weer geactualiseerd worden en die duidelijke patronen beginnen aftekenen, wijzen op een duurzaam sociaal fenomeen dat loskomt van de individuele bewegingen. Dat kunstenaars op hun globale parcours langs artistieke stations er telkens in slagen om bij een kennis (van een kennis van...) goedkoop onderdak te vinden, of dat Brussel en Berlijn nog maar op een boogscheut van elkaar lijken te liggen, duidt op transnationale gemeenschap(en) binnen de danswereld.

Dit brengt ons bij de oorspronkelijke vraag: of het in tijden van transnationale gemeenschappen wel legitiem is om het bestaan van een *Brusselse* dansgemeenschap te affirmeren.

De zwaartekracht van een sector

Volgens mijn observaties en interpretaties kunnen we met recht en rede spreken over iets als een *Brusselse* dansgemeenschap.¹⁰ Het netwerk van de hedendaagse dans dat zich 'over de wereld' uitstrekt, is immers verre van gelijkmatig geknoopt en is op specifieke punten stevig verankerd in een lokale setting. Enkele steden fungeren duidelijk als magnetisch

structureel lobbywerk invloed uitoefenen op de agendasetting in de Turkse politieke arena. Zie Eva Ostergaard-Nielsen's werk over transnationale politiek.

⁹ Naar het klassieke onderscheid tussen *ascribed* en *achieved* posities of rollen (afkomstig van Linton).

¹⁰ In dit eerste deel schrijf ik vanuit een extern macroperspectief. In het derde deel vertrek ik vanuit de binnenkant van dezelfde realiteit en vanuit kikkerperspectief en bouw ik een heel ander verhaal op.

velden die de trekvogels kunnen doen neerstrijken en die telkens weer als uitvalsbasis fungeren bij herhaaldelijke vluchten. New York is of was zo'n plek, Brussel en ook Berlijn zijn dat vandaag eveneens, om enkele bekende voorbeelden te geven. De meest voor de hand liggende verklaring van dit fenomeen is de aantrekkingskracht of uitstraling van een reeds bestaand artistiek klimaat in deze steden.

Hannerz vermeldt ze als een afzonderlijke sociale groep die een grote rol speelt in de dynamiek van wereldsteden: de "*expressivist specialists*" die – doorgaans op jonge leeftijd – naar de steden trekken als een *pelgrimage*, om er te genieten van de unieke mogelijkheden tot inspiratie en zelfontplooiing of simpelweg "*to be in the right place*." Het is waarschijnlijk niet toevallig dat Brussel herhaaldelijk het *Mekka* van de dans wordt genoemd. "*If you make it in Brussels you are a dancer*," heb ik opgevangen tijdens enkele interviews met 'Brusselse' dansers afkomstig uit het buitenland.¹¹ Tijdens die gesprekken kon ik merken dat die initiële aantrekkingskracht nog steeds opvallend sterk wordt geijkt door de namen van Anne Teresa de Keersmaecker/Rosas, Wim Vandekeybus/Ultima Vez, Meg Stuart/Damaged Goods en Alain Platel/Les Ballets C de la B. De eerste kennismaking met de 'Vlaamse dans' verloopt immers vaak via het zien van video's of van voorstellingen op internationale tournees. Sinds halverwege de jaren 1990 is daar ook de school P.A.R.T.S. bijgekomen. Hoe sterker vervlochten met de danswereld, hoe meer men stap voor stap wordt ingenomen door de *buzz* rond Brussels-place-to-be en hoe meer de grote namen richting achtergrond verdwijnen en de *Brusselse scène* het als geheel overneemt.

Of het nu gaat om een Turkse diaspora of om dansers onderweg – vanaf een bepaald scharnierpunt initieert migratie migratie en vervult het netwerk haar rol als facilitator. Dit wil echter niet zeggen dat de bal zomaar aan het rollen gaat, omdat iemand er een willekeurige trap tegen heeft gegeven. Dit Brussel had niet eender waar kunnen liggen. De 'Vlaamse golf' van de jaren 1980 mag dan de mythische aftrap geweest zijn, de vloedgolf die daarmee in gang is gezet, kan niet verklaard worden op basis van een artistiek klimaat alleen. Om die te begrijpen hebben we meer inzicht nodig in de structurele inbedding.

Brussel, en bij uitbreiding Vlaanderen, is één van de zeldzame plaatsen in de wereld waar een danser of choreograaf de illusie kan koesteren dat het mogelijk is om te leven van de kunst en van de kunst alleen. "*You are actually an employee. Actually, your job is real, not just like some arty farty hobby that you do on the side, that nobody expects you to live from.*"

Dit heeft zeer veel, zonet alles te maken met het feit dat Vlaanderen een subsidiebudget heeft voor hedendaagse dans, en dat er een veld is van structuren die de productie en presentatie helpen realiseren. De podiumkunstensector drijft immers voor het grootste deel op overheidssteun, hetzij rechtstreeks, hetzij onrechtstreeks via coproducties en uitkoopsommen. Bovendien – en dat is opmerkelijk – worden door de Vlaamse Gemeenschap ook subsidies uitgekeerd aan niet-Vlaamse artiesten. Bij wijze van steekproef: in 2001 en 2002 waren telkens 8 van de 12 gesubsidieerden binnen de projectenpot buitenlanders en in 2003 waren dat er zelfs 11 uit 13. Bij de structureel gesubsidieerden vinden we de Amerikaanse Meg Stuart en de Zwitser Thomas Hauert (daarbij valt overigens op te merken dat de structuren en entourage rond deze buitenlandse kunstenaars Vlaams van signatuur zijn). Het vingertje dat Damaged Goods heeft gekregen bij de vorige subsidieronde, toen geen vier- maar tweejarige toelage is toegekend, is echter een duidelijk teken aan de wand dat ook aan deze openheid (lands)grenzen zijn. Nu Meg Stuart door residenties in Zürich en Berlijn in de ogen van de minister van Cultuur het risico loopt haar Brussels of Vlaams label te verliezen, bekoelt het enthousiasme over haar bijdrage aan 'onze' hedendaagse dans. De overheid gaat voor een internationale gemeenschap in Vlaanderen, niet voor de transnationale.

Een wat minder vaak belichte, maar zeker niet minder belangrijke factor die zorgt voor een relatief comfort voor de artistieke scène, is het vangnet voor kunstenaars dat is

¹¹ Verschillende onderstaande citaten die cursief zijn neergeschreven zijn afkomstig uit interviews die deel uitmaakten van mijn thesisonderzoek naar de carrières van hedendaagse dansers in de Brusselse context.

ingebouwd in de Belgische sociale zekerheid, zodat dansers met opgebouwde rechten een werkloosheidsuitkering kunnen ontvangen in tijden van werkloosheid. Niet alleen geeft een duur bevochten statuut een sterke aansporing om Brussel als uitvalsbasis te nemen, bovendien brengen de uitkeringen ook op voor de sector – we zouden ze zelfs net zo goed kunnen beschouwen als federale aanvullende subsidies voor de Vlaamse kunst. Het gebeurt immers regelmatig dat voor periodes in het creatieproces geen lonen worden uitbetaald, maar dat men beslist terug te vallen op een uitkering. Startende choreografen kunnen door een uitkering de tijd nemen om zich te bewijzen alvorens ze de Vlaamse overheid om subsidies hoeven te vragen. Dansers kunnen ook periodes van non-activiteit verlengen, zodat een productie een langer leven kan leiden.

Daarbij komt dat Brussel voor de gemiddeld niet erg gegoede podiumkunstenaar ook simpelweg een relatief goedkope (hoofd)stad is – dit punt lijkt ook voor de bloei van de Berlijnse scène cruciaal – en dat de stad op een knooppunt van verkeerswegen tussen belangrijke Europese steden ligt. Binnen een transnationale gemeenschap is Brussel in die zin ook een geschikte plek *to be based* – ze biedt niet alleen een artistieke honk, maar ook een werkbare uitvalsbasis.

De structurele, financiële en politieke logica's waarin de dans als gesubsidieerde podiumkunstensector functioneert, geven aan de grenzen overstijgende danserwereld duidelijke magnetische velden die fundamenteel geografisch bepaald zijn. De Brusselse component van de *Brusselse dansgemeenschap* kan in die zin geïnterpreteerd worden.

Van gastarbeiders en onbestaande verantwoordelijkheden

Hoger heb ik de leden van de dansgemeenschap *migranten* genoemd. Dit label past echter niet helemaal. Dansers zijn eigenlijk *gastarbeiders*: hun mobiliteit wordt aangedreven door werkmogelijkheden en hun verblijf is initieel tijdelijk. Ook wie post factum migrant blijkt te zijn, met een permanent verblijf in Brussel, heeft dat in de regel bij voorbaat niet zo gepland. Dit onderscheid is niet zo onschuldig als het lijkt. Door de verwachting van een tijdelijk verblijf investeren dansers zeer weinig in een bredere inbedding in verschillende en verscheiden sociale kringen in de stad waar ze verblijven. Hun geografische wereld mag dan zeer ruim zijn, hun sociale is dat niet noodzakelijk ook. Begrijpelijk ook, want een gastarbeider staat idealiter steeds klaar om de koffers te pakken en te gaan waar het werk hem leidt, zonder veel om te zien. Flexibiliteit is het devies, integratie geen punt. Als gevolg daarvan komen sommigen van hen tot de onthutsende vaststelling dat ze al tien jaar in Brussel verblijven, maar zich nog steeds beschouwen als onderweg en dat ze bijvoorbeeld geen idee hebben van wat in de Belgische kranten als het nieuws van de dag verschijnt.

In gastarbeiders wordt echter ook van buitenaf steeds op een dubbelzinnige wijze geïnvesteerd. Verwelkomd omwille van de 'meerwaarde' die zij kunnen bieden – in dit geval aan bloei van de internationale, doch immer Vlaamse dans –, wordt de werkcontext van het *nu* zoveel mogelijk in goede banen geleid. Verantwoordelijkheid opnemen voor de onzekere toekomst gebeurt echter niet. Het is opvallend hoe stil het niet alleen bij ons, maar in de hele ruime residentie van de transnationale dansgemeenschap blijft rond de problematiek van de *danscarrière*, zowel rond de consequenties van het job-hoppen in een systeem waarin *freelancen* de regel is, als van de *fin-de-carrière* die in de dans, ook in de hedendaagse, gemiddeld vroeg opduikt. In 2005 regisseerde het Vlaams Theaterinstituut (VTi) – steunpunt voor de podiumkunsten – nog een studie en een salon over loopbanen en loopbaanontwikkeling, maar uiteindelijk stonden enkel acteurs en theatermakers op de agenda. Dit thema aankaarten binnen de dans zou wel eens kunnen betekenen dat we het deksel van Pandora's doos oplichten. De danserwereld zit immers als geen andere gevangen in het 'anachronisme' van de globalisering: individuen spelen op een internationaal plan in de transnationale artistieke scène, maar moeten voor hun concrete, dagelijkse praktijk iedere keer landen in een moderne wereld die geregeerd wordt door natiestaten die elk nog steeds quasi-soeverein de regels schrijven waaraan burgers en niet-burgers binnen hun

grondgebied moeten voldoen. Transgressie van de grenzen betekent dan ook een overgang van het ene systeem naar het andere, zonder garantie op continuïteit of begrip. De Belgische wet kent geen Spanjaarden of Australiërs, enkel Belgen en niet-Belgen, en sinds enkele decennia ook Europeanen en niet-Europeanen. Deze situatie betekent de facto dat dansers die vandaag belastingen en sociale zekerheid betalen in België, daar morgen in Duitsland niets voor terugkrijgen of dat zes jaar werken in Portugal niet noodzakelijk ook vertaald wordt in zes jaar anciënniteit op een Belgisch contract, wat op langere termijn nefast is voor het vooruitzicht van een minimum aan levenscomfort. Wie zich daarvan bewust is, kan zich echter vaak nog enig *self deceit* permitteren en proberen om te leven in het hier en nu. "*It is something that I think about often. But on the other side, there is something I want to do and that is keep on dancing, whatever it takes, for the moment. What I don't want to do is start thinking about it and come to the conclusion that I should stop.*" Hoe jonger, hoe minder zorgen men zich maakt, zo lijkt het. Hoe ouder, hoe meer men van die zorgeloosheid de consequenties voelt.

Het gaat om een probleem van nog niet bestaande verantwoordelijkheden. Saskia Sassen toont hoe processen van economische globalisering en denationalisering lacunes creëren in de omkadering van nieuwe werkelijkheden en praktijken, maar ook hoe particuliere organisaties en instituties de handschoen opnemen en de lege ruimtes van wetteloosheid opvullen – niet met nationale wetten, maar met geïnstitutionaliseerde normen vanuit niet-territoriale gezagsstructuren. De laatste twintig jaar is bijvoorbeeld de internationale handelsarbitrage uitgegroeid tot de toonaangevende contractuele methode voor het oplossen van grensoverschrijdende zakelijke geschillen.¹² Nieuwe realiteiten vragen nieuwe antwoorden en nieuwe verantwoordelijkheden.

Voor het prototype van hoogopgeleide en goed verdienende *expats* zoals ingenieurs, advocaten, financieel experts en onderzoekers heeft 'de markt' haar eigen oplossingen geformuleerd: óf hun werkgever verzekert volledige juridische en financiële back-up en werknemers verschepen binnen eenzelfde bedrijf van New York naar New Delhi en veranderen dus hooguit van locatie. Of ze kunnen zich verlaten op een transnationaal circuit van intermediairen gespecialiseerd als 'internationale interim-kantoren' en dat goed gedijt op het wweb, haar natuurlijke, grenzenloze habitat.¹³ Deze agentschappen bestuderen migratiewetgeving en -procedures, onderhandelen met immigratieautoriteiten en potentiële werkgevers, en garanderen werkzekerheid en de transponeerbaarheid van kwalificaties. Vaak spelen ze overigens meteen ook voor 'inburgeringskantoor' voor *expatworld* die de klanten de garantie bieden dat ze zich cultureel veilig kunnen inkapselen en niet gedwongen worden tot *cosmopolitanism*, maar ze hun statuut van *metropolitan locals* kunnen behouden.

Vertovec geeft het voorbeeld van de IT sector met een omschrijving die er één van de danserweld-als-arbeidsmarkt kon zijn: "deze branche is hoogst fluïde in termen van vereiste skills, is internationaal met weinig impact van particuliere culturele contexten en heeft het Engels als lingua franca. On-the-job ervaring is de meest belangrijke weg om menselijk kapitaal te verwerven of skills te multipliceren. De sector kent een hoog niveau aan intra- en intercompany-, en interregionale mobiliteit. De beroepen zijn ondergereguleerd door vakbonden of andere collectieve mechanismen." Even later voegt hij hier echter aan toe dat de recente proliferatie van professionele internationale intermediairen bewijst dat dergelijke arbeidsmarkten voor hoogopgeleiden niet kunnen bestaan zonder zware investeringen in (formeel) netwerken.¹⁴ De arbeidsmarkt van de dans blijkt echter wél te bestaan zonder deze '*massive investments*' en toont zich een ongelukkige uitzondering op deze regel. In dit voornamelijk gesubsidieerde circuit zonder winstbeloften werken de logica's van de kapitalistische markt niet en staat niemand klaar om de gaten van vraag- en

¹² Saskia Sassen, *Globalisering. Over mobiliteit van geld, mensen en informatie*, Amsterdam: Van Gennep, 1999.

¹³ Dit is een uitnodiging tot googlen. Tik 'expats' en je begrijpt wat ik bedoel.

¹⁴ Steven Vertovec, 'Transnational Networks and Skilled Labour Migration. Working paper 02-02 van het ESRC Research programme on Transnational Communities', 2002, <http://www.transcomm.ox.ac.uk/>

aanbodregulering op de transnationale arbeidsmarkt op te vullen. De belangrijkste actoren in de lokale sectoren zijn gesubsidieerde instellingen en nationale of regionale overheden die per definitie hun handelingskracht verliezen buiten hun geografische grenzen. Binnen deze hyperflexibele transnationale arbeidsmarkt moeten de individuele dansers dan maar zelf als kleine bedrijfjes hun 'boundaryless career'¹⁵ zien te bestieren, en daar loopt het o zo vaak mis. Elke overheid mag dan wel haar leef- en werkregels neergeschreven hebben, niet iedereen beheerst de landstaal van de residentie of kent zijn weg door het juridische jargon. Vooral het Brusselse bos der loketten blijkt heel dicht en onherbergzaam te zijn. De complexiteit van de logge juridische en arbeidssystemen maakt de dansers die er zich door moeten worstelen stom, waardoor de tijdelijkheid van het verblijf en de snelheid van de mobiliteiten al gauw als excuus worden ingeroepen om daarbij ook nog eens de ogen te sluiten. *"I wonder sometimes how people would know how long I have been in different places. Generally I go outside the EU every three months anyway, so it is ok. It is really... I don't know, if anyone decided to check up my record, I don't know how that would go and whether I was doing it right or not."*

De hete aardappel is ondertussen al enige tijd geserveerd en iemand moet hem eten. Wie dat moet zijn staat nergens voorgeschreven, en juist dáárom is het zo belangrijk dat actoren uit de danssector zélf opstaan en zichzelf de verantwoordelijkheid toewijzen een initiatief te nemen, want niemand anders zal dicteren. In deze plooi tussen transnationaal en nationaal moet de inventiviteit van onderop komen.

Van kosmos tot achterkamer

Nasr Hafez¹⁶ noemt de transnationale gemeenschap van hoogst mobiele dansers het *cosmoproletariaat*: proletariërs die hun lijf inzetten als kapitaal en het voor de kost project per project verhuren in telkens weer een andere werkconstellatie. Niet alleen met de connotatie van lijfelijk labeur treft deze metafoor, ook de lage inkomens in de dans kunnen erdoor verschijnen. De wensen van onze overheden ten spijt om met hun kunsten- en kunstenaarsbeleid kunstenaars uit de financiële marginaliteit te houden, meer subsidies brengen niet noodzakelijk hogere lonen voor individuele kunstenaars. Met meer middelen, kan men meer uren artistiek werk betalen, maar door het gebrek aan formele barrières¹⁷ en de versnippering van gezelschapsstructuren, is het resultaat niet dat de kunstenaars minder arm zijn, maar dat er meer arme kunstenaars zijn. Het aantal gegadigden past zich aan aan de beschikbare middelen, leert Hans Abbing¹⁸ ons. Veel buitenlandse dansers die aangetrokken worden door verhalen over het dansland van melk en honing, komen met andere woorden enigszins bedrogen uit wat financiën betreft.

In vergelijking met de fabrieksarbeiders-proletariërs van Marx en Engels bezit dit *cosmoproletariaat* echter beduidend meer glamour. Hafez aan het woord: "they may worry if they will be able to pay next month's rent, but it does not prevent them from being dressed in

15 In een 'boundaryless career' beweegt een werknemer zich van project naar project, waarbij hij zijn opgedane kennis en ervaring telkens inzet, maar ook verder uitbouwt. Dit carrièreprofiel staat tegenover het type van de klassieke of organisationele carrière die zich volledig binnen één organisatie afspeelt. Met de evolutie van klassieke naar boundaryless careers verschuift de verantwoordelijkheid voor de loopbaan van de organisatie naar het individu. Zie Arthur & Rousseau, 1996. *The Boundaryless Career. A new Employment Principle for a New Organisational Era.* Oxford : Oxford University Press.

¹⁶ Nasr Hafez, 'Welcome to the cosmoproletariat', *Janus* n° 21 (december 2006). Hafez schreef de tekst in het kader van *B-Chronicles*. Eveneens raadpleegbaar op www.b-kronieken.be.

¹⁷ Anders dan in veel andere beroepen of professies worden in de dans geen harde beroepsgrenzen opgetrokken in de vorm van bijvoorbeeld diploma's. Wie zichzelf een kunstenaar vindt, kan het proberen maken. De finale selecties gebeuren pas op de arbeidsmarkt zelf.

¹⁸ Hans Abbing, *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.

the latest fashion trends. (...) Their G4's are equipped with the latest software, their iPods offer the apt soundtracks to their neo-bohemian existence." Dieter Lesage¹⁹ maakt in zijn *Vertoog over Verzet* een onderscheid tussen de *globeoisie* van de transnationale (economische) elite en het *digitariaat* dat gedefinieerd wordt als de klasse die niet veel meer bezit dan een computer en een internetaansluiting. Beide groepen vinden elkaar echter in het verheerlijken van het kosmopolitisme, "opgevat als de naïeve, want selectieve verheerlijking van het bruisende stadsleven."²⁰ Dat het digitariaat verstoken is van de definitiemacht, lijkt het niet te deren – zolang het kan participeren in de *life style* van de macht en kan delen in het glamoureuze aura van simili-exclusieve grootstedelijke uitgaansgelegenheden. Euforie en wanhoop bevinden zich echter vaak elk aan één kant van de klapdeurtjes van de restaurantkeuken, aldus Lesage. Naast de cultureel kosmopolieten trekt de grootstad ook altijd al dan niet wanhopige en al dan niet legale mensen aan op zoek naar werk. Ook binnen deze schets laten dansers zich niet eenvoudig vangen binnen één conceptuele fuik. Ze lijken vlot mee te spelen met de codes van het systeem waarvan ze zelf de dupe zijn. Dansers spelen als hoog opgeleide *expats* mee in de regionen van de geprivilegerde professionals wier lonen grote en snelle stijgingen kennen, maar ontberen de grote centen, want zitten helemaal *à côté de la plaque capitaliste* in hun gesubsidieerde podiumkunstensector. Ze zijn daarom net zo goed onmachtige *digitariërs* die weliswaar ook het theater van de bruisende stad beheersen. De snelheid en het 'gemak' waarmee de posities voor en achter de boven vermelde klapdeurtjes soms ingewisseld worden, zorgen bij sommigen echter voor niet te onderschatten frustratie en existentiële stress. De evenwichtsoefening tussen altijd alert en aanwezig zijn, maar toch op tijd de ogen sluiten is zeer gevaarlijk.

II. De danswereld als gulzige institutie of de vrijwillige veroordeling tot elkaar

Als we de woorden 'bakersgemeenschap' of 'theatergemeenschap' nooit in de mond nemen, waarom dan wel de 'dansgemeenschap'?

Een doorgedreven arbeidsdeling leidt tot organische solidariteit en een duurzame afhankelijkheid, zo schreef Durkheim in zijn klassieker uit 1893, *De la division du travail social*. Organische solidariteit is gegrond in samenwerking en pluralisme – elk individu in het sociale lichaam heeft een eigen specialiteit en levert een unieke bijdrage aan het geheel, waardoor ieder van ieder afhankelijk wordt en een *gemeenschap* kan bestaan die meer is dan de som van de individuen. Dit maatschappelijke principe, zoals hij dat op abstract *macroniveau* formuleerde, geldt ook op *mesoniveau*, binnen organisaties en instituties.

Wat Durkheim's stelling al voorafschaduwde aan het eind van de 19de eeuw – toen *gemeenschap* (*Gemeinschaft*) nog hoofdzakelijk stond voor natuurlijke, onbevaagde 'warme' banden van gedeelde tradities die in de moderniteit dreigden te eroderen door de opkomst van 'koude', mechanische structuren van de massamaatschappij (*Gesellschaft*)²¹ – is dat een gemeenschap kan voortkomen op basis van coöperatie en dus via *actie* en *communicatie*. Gemeenschap kan dus minder of meer vrijwillig *geconstrueerd* worden en is – binnen dit denkkader – het product van 'praktijken' eerder dan van 'structuren' of 'culturen'.²²

¹⁹ Dieter Lesage, *Vertoog over verzet. Politiek in tijden van globalisering*, Antwerpen: Meulenhoff/Manteau, 2004.

²⁰ *For the sake of the argument* volg ik hier deze typering van kosmopolitisme, al kan ik mij beter vinden in de versie van Hannerz (1996). Die beschouwt *kosmopolitisme* als een oriëntatie, als een bereidheid om zich te engageren met de Ander. Het omvat een intellectuele en esthetische openheid voor verscheiden culturele ervaringen en staat voor een zoektocht naar contrasten, eerder dan naar uniformiteit. Wat Lesage hier beschrijft is dus veeleer *metropolitanism* dan een kosmopolitische oriëntatie.

²¹ Dit klassieke onderscheid tussen *Gemeinschaft* en *Gesellschaft* wordt toegerekend aan Tönnies. Hij beschouwde ze als verschillende uitdrukkingen van sociale relaties met bijhorende sociale constellaties. In de moderniteit zou de dominantie van *Gemeinschafts*-banden doorbroken worden door die van *Gesellschafts*-snit.

²² Gerard Delanty, *Community*, London: Routledge, 2003.

In en door de praktijken van de danswereld is het collectieve mentale beeld van de *dansgemeenschap* uitgekristalliseerd. Wat zich afspeelt in theaterzalen, studio's, workshops, foyers en cafés, moet met andere woorden zulk een kracht bezitten, dat in die dagelijkse praktijken een collectiviteit of een bron van *belonging* ontstaat, die zo sterk is dat ze als zó primair wordt voorgesteld dat ze een *gemeenschap* wordt genoemd. Noch andere beroepssectoren, noch andere artistieke sectoren zijn erin geslaagd de figuur van gemeenschap te construeren. Wat maakt de hedendaagse danswereld dan zo bijzonder?

In wat volgt zal ik argumenteren dat de danswereld zich toont als *greedy institution* of *gulzige institutie* en dat dit de bestaansgrond vormt voor de *dansgemeenschap*.

De mechanismen van absolute toewijding

Volgens Simmel leeft de moderne mens op de overlapping van vele sociale kringen, waarbij de afzonderlijke sectoren, 'slapen', 'werken' en 'spelen', gescheiden blijven. Je familieleden zijn niet je collega's of je vrienden; functionele differentiatie op microniveau, dus. Coser ontdekt in de moderne wereld echter ook organisaties en groepen die *totale* aanspraken maken op hun leden, die streven naar exclusieve en onverdeelde loyaliteit en die trachten de persoonlijkheid in haar totaliteit binnen hun contreien te sluiten; hij noemt ze *gulzige instituties*. Anders dan Goffman's *totale instituties* trekken hun gulzige equivalenten barrières op tussen de samenleving en de institutie die niet fysiek, maar symbolisch zijn en rekenen op de vrijwillige inschikkelijkheid van de leden. De klassieke voorbeelden van totale instituties zijn de gevangenis of de instelling voor psychisch gestoorden. De prototypische gulzige instituties zijn het klooster en de sekte.²³ Onderstaande opsomming geeft een combinatie van de elementen – structuren én praktijken – die mij ertoe brengen de danswereld *gulzig* te noemen. Dansers zijn binnen het functioneren van de dans van vandaag vrijwillig tot elkaar veroordeeld.

1. De hedendaagse dans is sterk afhankelijk van *overheidsmiddelen* en een netwerk van toon- en werkplekken die door die gemeenschappelijke bron een duidelijke clustering vertonen. Deze cluster van erkende structuren en het leven dat erin bloeit, noemen we doorgaans 'de sector'. Er is dus een duidelijk *gelokaliseerd circuit*, wat zichtbaarheid garandeert, onderlinge positionering stimuleert en dus belangrijke passageplekken genereert binnen het transnationale veld van de dans.

2. De lokaliseerbaarheid en fysieke aanwezigheid van de leden van de gemeenschap komt echter in de eerste plaats voort uit het collectieve, ambachtelijke karakter van de *podiumkunsten*. Een podiumkunstenaar werkt – anders dan bijvoorbeeld de stereotype beeldende kunstenaar – nooit alleen en vertoeft op de werkvloer dus altijd in de directe omgeving van collega's. Bovendien bestaat het wezen van de podiumkunsten uit de *in real time service* en dus uit de aanwezigheid in persoon van de acteurs of dansers voor of tussen het publiek, dat overigens vaak ook weer bevolkt wordt door acteurs en dansers. Het 'product' van de dans kan maar bestaan in de collectieve verschijning van de leden en moet dus keer op keer geactualiseerd worden. Zowel in productie als in presentatie is dans – net als theater – een sociale, 'gemeenschap-pelijke' onderneming.

3. De fysieke aanwezigheid van de collega-dansers gaat uiteraard ook nog een pak verder dan elkaar onbemiddeld zien en horen. In de studio en op het podium wordt fysieke aanwezigheid ook *lichamelijk contact* en elkaar ruiken en voelen. Wie 'samen-werkt' met zijn lichaam raakt aan een menselijke kwetsbaarheid die gezalfd moet worden met een delicate mengeling van respect en vertrouwen. Bovendien kunnen lichaamswerkers hun 'werkinstrument' nooit afleggen en dringen aspecten van de werkcontext altijd ook zeer primair alle aspecten van het dagelijks leven binnen.

²³ Lewis A. Coser, *Gulzige instituties. Patronen van absolute toewijding*, Van Loghum Slaterus, 1978.

4. Honderd procent betrokkenheid is de norm in de productiemolen van de dans. Wanneer aan een project wordt gewerkt met weinig middelen, gebeurt dat vaak zo arbeids- en tijdsintensief, dat het hebben en managen van een hobby, een tweede job of familie problematisch wordt. De onvoorspelbaarheid van de sequentie van verschillende opdrachten en de praktijk van residenties in meer of minder afgelegen plaatsen, maakt investeren in langdurige engagements buiten de dans problematisch. In de grotere compagnies met relatief gezien meer comfort en waar tijd en ruimte duidelijker afgebakend (kunnen) worden, zijn het dan weer de lange buitenlandse tournees die sequentieel beslag leggen op het hele leven van de dansers.

5. Des te sterker de gezelschapsstructuren afbreken, des te belangrijker wordt de regulerende functie van de persoonlijke contacten.²⁴ In een *free lance* sector waar het creëren van werkmogelijkheden een proces is dat nooit ophoudt, is het onderhouden van een persoonlijk *network* van cruciaal belang. Zoals hoger vermeld worden jobkansen niet verdeeld via agentschappen, maar wordt informatie razendsnel van individu op individu doorgegeven – mond aan mond of via voice mails en mailboxen. Wie werkt aan het vinden van werk, moet een aanwezigheids- en zichtbaarheidspolitiek voeren. Dit ons-kent-ons-werk is zeker niet altijd intentioneel, maar daarom niet minder functioneel en is organisatorisch gezien bijzonder efficiënt in een sector met weinig geld en (daardoor) grote snelheid: voor elk project moet een nieuw team samengesteld worden, wat zonder de reeds gelegde verbindingen in het netwerk een dure en omslachtige aangelegenheid zou worden.

6. In combinatie met het voorgaande zorgt vooral het internationale karakter van de dansgemeenschap voor de verdichting van de banden tussen de leden (en voor het onderscheid met de theaterwereld). Voor *gastarbeiders* zijn sociale netwerken met verwanten niet enkel cruciaal voor het vinden van jobs en accommodatie, maar ook voor sociale en psychologische steun in hun bijzondere situatie.²⁵ De buitenlandse leden van de Brusselse dansgemeenschap zijn in de stad aanbeland omwille van de dans. Eerst groeit een laag van werkrelaties die vervolgens de humus vormt voor een laag van vriendschaps- of intieme relaties. Deze kring van primaire relaties bepaalt op haar beurt weer de volgende, waardoor een uitdijende cirkel van relaties tussen dans- en kunstverwanten vorm krijgt.

Gulzige instituties oefenen druk uit op individuen om hun banden met andere instellingen of personen die met de eigen aanspraken in strijd zijn, losser te maken, of zelfs om in het geheel geen banden meer aan te gaan met dergelijke instellingen of personen. Deze instituties bundelen de toegewijde van hun leden in één enkele totaalstatus en de daarmee verbonden belangrijkste rolrelaties. Rond de rol van 'danser' en het web van relaties daar omheen, wordt een totaalstatus gecreëerd. Anna Aalten slaat de nagel op de kop: "Dansen is niet iets dat je doet. Dansers zijn geen mensen die dansen, dansers zijn dansers."²⁶ Slapen, werken en spelen spelen zich vaak af binnen één en dezelfde sociale kring – collega's zijn vrienden zijn geliefden. Als dansers 'naar huis' gaan of 'vrije tijd' beleven, komen ze er niet zelden terecht in andere regionen van dezelfde danswereld. Het is alsof enkel het uitbouwen van een gezin en het krijgen van kinderen de caleidoscoop van de dans kan doorbreken.

De danswereld is strikt genomen geen 'institutie' en kent geen brein dat de centrale vormgeving doet met het opzet de leden te isoleren, zoals in een sekte. De gulzigheid van de danswereld is geen doel, maar wel een *gevolg* van de boven beschreven omstandigheden.

²⁴ Pierre-Michel Menger, *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris: Ministère de la culture et de la communication, DAG, Département des études et de la prospective, 1997.

²⁵ Vertovec – zie ook boven.

²⁶ Anna Aalten, *De bovenbenen van Olga de Haas. Achter de schermen van de Nederlandse balletwereld*, Amsterdam: Van Gennep, 2002. De klassieke balletwereld kent uiteraard andere specificiteiten dan die van de hedendaagse dans. De betekenis van deze zin schuift daarom licht, maar blijft even treffend.

Dansers zitten gevangen in een dunne maar gulzige, transnationale laag van de *metropolitan cultural scene* die zorgt voor een quasi-fysieke afsluiting van de gemeenschap met de rest van de maatschappij, maar waar ze met volle bezieling vrijwillig ingestapt zijn.

"And you isolate yourself from the world. Sometimes I have this feeling that one day I'll wake up and I'll be eighty and I'll realise that I missed the whole real reality of life. I am living in this world which is so different from other people... and I don't know which one is more real. I don't know what is real and what is not... it is like The Matrix."

Eens ingekapseld in deze laag, komt men terecht in een autopoietisch systeem van *erkenning* waarin de wederzijdse lotsverbondenheid keer op keer wordt bevestigd en versterkt. De vraag om *erkenning* is een existentiële claim die geen enkel mens vreemd is en die ons allen in essentie sociale dieren maakt, dus is niet specifiek voor dansers of kunstenaars. Wél specifiek is de neiging tot creatie van een *totaalstatus* binnen gulzige instituties, waardoor het streven naar erkenning erg risicovol wordt – een kwestie van alles of niets – en waardoor de emotionele afhankelijkheid zeer sterk kan worden. Bovendien geldt dit a fortiori binnen de kunsten van vandaag. In de hedendaagse kunsten volstaan diploma's of andere formele tekenen niet om de artistieke identiteit te kunnen claimen en is men verplicht in voortdurende actie en interactie te treden binnen de artistieke gemeenschap om de bevestiging te krijgen dat jij en je werk 'ertoe doen'. Deze mechanismen vormen een sterke potentiële grond voor de *pursuit* van een *sense of belonging* die op zich weer constitutief wordt voor de verdichting van de *gemeenschap* binnen een gedeelde leefwereld.

III. De fixies en paradoxen van de dansgemeenschap

Als de notie van de dansgemeenschap zo evident lijkt, waarom affirmeren de mensen die er het meeste toe lijken te behoren ze het minst?

Tot dusver heb ik het bestaan van de *Brusselse dansgemeenschap* enkel bevestigd – wel advocaat van de duivel gespeeld en vragen gesteld, maar steeds vertrokken van de realiteit van de gemeenschap: "men spreekt erover dus ze bestaat". Echter, geen *facts* zonder *fictions*, en wat meer is: *facts* creëren *fictions* creëren *facts*. Eén van de doelen van de interviews van het project *B-Chronicles* was dat Eleanor Bauer samen met de geïnterviewden voorbij de vage affirmaties en het onproblematische dagelijkse taalgebruik zou stappen, en op zoek zou gaan naar de (on)mogelijkheid van hardere definities. "Do you consider yourself a part of a community?", "What community?", "Do you consider yourself a part of a dance community?", "Who else is in that community?", "What makes it a community?", "What do you share/what brings you together?", "When, where, and how do you feel a sense of belonging?", "When, where and how did you recently feel alone?", "Does Brussels feel like home? Does anywhere feel like home? What is the longest period you have stayed in an apartment since your first job?"²⁷ Met dit soort vragen duiken we onder en tasten we de Brusselse dansgemeenschap af van binnenuit, in plaats van beschouwingen te maken vanop een afstandelijk standpunt. De eerste en belangrijkste vaststelling die we via deze perspectiefwisseling kunnen doen, is dat de 'leden' van *de Brusselse dansgemeenschap* het bestaan ervan niet eenvoudigweg affirmeren. Er is iets als een *danssector*, een *dansveld* en een *danswereld* die bevolkt worden door mensen – en vaak wordt in conversaties hiernaar verwezen – maar de vragen naar het bestaan van en het behoren tot de *dansgemeenschap* krijgen erg ambigue antwoorden. In het volgende wil ik graag tonen dat die ambiguïteit teruggaat op een aantal 'klassieke' connotaties van het begrip *gemeenschap*, waarmee de zogenaamde dansgemeenschap niet geassocieerd kan worden, en op verzet tegen de mechanismen die werkzaam zijn in de dans én in het gebruik van *de dansgemeenschap* als denkbeeld.

27. Een uitgebreidere vragenlijst vind je op www.b-kronieken.be, sectie research.

Een gemeenschap van gemeenschappen – over grenzen en identiteit

Gemeenschap gaat essentieel over inclusie en exclusie en dus over *belonging* en *grensarbeid* – dit keer in de overdrachtelijke zin. In de mainstream, klassieke sociologie, maar ook in de maatschappij in het algemeen, is het concept geassocieerd met traditie en staat de inclusie in het teken van de creatie van *homogene* groepen. De primordiale *Gemeenschap* is dan ook de gemeenschap waarin we geboren zijn en is te traceren via categorieën als etniciteit en ook nationaliteit, die door een buitenstaander niet eenvoudig of zelfs helemaal niet te verwerven zijn. Nieuwe realiteiten, zoals de sterk opgedreven mobiliteit van individuen in onze moderne samenleving (zie ook 'globalisering'), scheppen echter openingen voor nieuwe vormen van gemeenschap.

Het aflijnen van een niet-traditionele gemeenschap die geconstrueerd is rond praktijken en allerlei vormen van communicatie is echter een onmogelijke opdracht. De grenzen van deze gemeenschappen zijn immers erg flexibel, want minder erfelijk belast, en kunnen op basis van veranderende praktijken en samenstelling steeds opnieuw gedefinieerd worden. "Communication communities are not shaped only by relations between insiders and outsiders, but by expansion in the community of reference and the construction of discourses of meaning. Thus rather than being sustained by symbolic boundaries and a stable community of reference, communication communities are open horizons," aldus Delanty.²⁸ Het is moeilijk om te verklaren dat je ergens bij hoort, als je niet goed weet waar je dan precies bij zou horen. Het gekke resultaat daarvan is dat zowat alle geïnterviewde dansers het gevoel hebben niet tot 'het centrum' te behoren, en zich daarom in de marge situeren.

Daardoor ontstaan twee tegengestelde bewegingen van *expansie* en *samentrekking* die het denkbeeld van *de dansgemeenschap* als enkelvoudige entiteit op het spel zetten.

Wanneer we de dansgemeenschap als artistieke gemeenschap in haar grootste omvang willen omvatten en de som maken van alle kringen waarin de *belongings* en affiniteiten van de leden vorm krijgen, vangen we naast dansers en choreografen ook programmatoeren, musici, theatermakers, componisten, filmmakers, schrijvers, theoretici, critici, grafisch vormgevers, etc. De *diversiteit* aan praktijken die we bruto bundelen onder de noemer van de hedendaagse dans, resulteert in een multidimensionale, uitdijende aaneenschakeling én overlapping van kringen waarin het overzicht zoek is. De danswereld heeft in die zin hoogstens een imaginair centrum rond het construct 'hedendaagse dans', maar vooral ook ongedefinieerde marges. Door de onmogelijkheid om het geheel te omschrijven, construeert elk lid zijn eigen kleine sub-dansgemeenschap waarmee hij of zij zich associeert. Zo komt de focus eerder op de multipliciteit aan individuen te liggen dan op de gemeenschap als entiteit. De zogenaamde *dansgemeenschap* bestaat dus primair uit een diversiteit aan sub- of minigemeenschappen, bubbels van affiniteiten en verwantschappen die samen een hoop schuim opleveren.²⁹

De slotsom van dit alles is dat een *communication based community* altijd ook de vorm aanneemt van een *netwerk*. Netwerken kennen geen grenzen en daardoor ook geen centrum of marges en bestaan uit een multipliciteit aan individuele punten die onderling verbonden zijn door communicatiepaden.

Een tweede aspect waarom geïnterviewden onwillig bleken om 'de Dansgemeenschap' - in enkelvoud en met hoofdletter – te affirmeren, is een angst voor *identity closure*. Zich bekennen tot een bepaalde gemeenschap staat gelijk aan het naar voor schuiven en altijd ook essentialiseren van een aantal kenmerken die vanaf dan onze identiteit fixeren. "The problem with community is that it places too much weight on identity," stelt Delanty.³⁰ Voor

²⁸ Delanty – zie ook hoger.

²⁹ Hier ontleen ik enkele beelden aan de interviews van B-chronicles.

³⁰ Delanty – zie ook hoger.

hedendaagse dansers die lijden aan een soort zachtaardige schizofrenie die ingegeven is door de noodzaak van flexibiliteit, is dat inderdaad een probleem. Als mobiele danser/choreograaf/videokunstenaar/essayist discursief ingeloten worden in een *Brusselse dansgemeenschap*, kan vreselijk verstikkend lijken en de toekomstige horizonten voor de andere deelidentiteiten hypothekeren.

Gemeenschap van vreemdelingen – thuis versus/en onderweg

Gemeenschap roept niet alleen associaties op met traditie, maar ook met *wortels* en een lap grond waarin die verankerd zijn. *Belonging* betekent ergens aarden, je ergens thuis voelen. *Belonging* is altijd ook *longing for*.

Brussel roept deze associaties echter niet op voor de (buitenlandse) dansers die ons hun verhaal hebben verteld. Brussel is in de eerste plaats een praktische verblijf- en passageplek, een sociaal-politieke omgeving waar mogelijkheden geschapen worden voor kunstenaars en die zich bevindt op interessante artistieke en geografische kruispunten. Brussel is een stad waar men kan verblijven zonder te hoeven stoppen met onderweg zijn. Een residentie. Men kan er welkom zijn zonder zich er thuis te hoeven voelen. Dat is de ambiguïteit van de stad die past bij de realiteiten en illusies van het gastarbeider zijn: in Brussel hoort iedereen erbij omdat iedereen vreemdeling is. "*I don't feel at home in Brussels, but more than in any other place.*"

Brussel is een goede minnares, een relatie van hier en nu, zonder beloftes en met een vleug nostalgie naar een plek naar waar men nooit meer kan terugkeren, ook al ligt ze ogenschijnlijk binnen handbereik. Minnaressen worden zelden goeie echtgenoten voor hun geliefden.

De betekenis van een plek veranderen is ontzettend moeilijk en vraagt veel tijd en symbolische arbeid. Door de initiële tijdelijkheid van het verblijf van de dansers, hebben ze een doorschijnende, maar stevige muur van betrokken afstandelijkheid opgebouwd die ervoor zorgt dat ze zich wel kunnen engageren in het hier en nu, maar dat ze ook weer zonder al te veel kleerscheuren kunnen vertrekken. Deze muur is maar te breken door een kleine aardverschuiving (zoals door het krijgen van kinderen) of slijt met de jaren, wanneer het mobiele bestaan begint te wegen en flexibiliteit en openheid niet noodzakelijk meer een deugd is. Maar dan nog blijft *thuis* voor velen de plaats en primaire gemeenschap waar men vandaan komt en waarop men nog steeds een optie neemt voor 'later'.

Gemeenschap van het eeuwige nu – continuïteit versus fragmentatie

Als de Brusselse dansgemeenschap bestaat, bestaat ze in het eeuwige nu. Door het efemere karakter van de kunstvorm en de grote mobiliteit van de leden, verandert bij elke actualisering haar samenstelling en is ze zeer kort van geheugen. De gemeenschap van vandaag is morgen alweer een andere. Dit altijd-heden staat haaks op een volgende klassieke connotatie van gemeenschap: de garantie van *continuïteit* en de verbinding van verleden, heden en toekomst. De dansgemeenschap van vandaag heeft immers geen verleden en ook geen toekomst. De banden die gesmeed worden zijn intens (zie 'gulzige instituties'), maar ook meer dan misschien gewent vluchtig. "*There is very strong affective links, it is very difficult when someone or a group of people leave. That is very hard. Because you loose... it is like you are a bit amputated somehow. I mean after, you recover, but you feel a bit amputated. Because you share a lot.*" Daarom is het te begrijpen dat vanuit individueel standpunt de idee van *gemeenschap* soms wel erg relatief is en in de interviews met ironie omzwachteld wordt.

De reeks 'sociologische' foto's die we kunnen nemen vanuit de verte, geeft een redelijk constant beeld: we zien een bonte verzameling individuen die langs en door de culturele structuren van Brussel zwermen. Er is wel een hoge mobiliteit en een voortdurende

uitwisseling met de andere regionen van de transnationale gemeenschap, maar voor individuen die gaan, zijn er andere die komen met gelijkaardige kenmerken en activiteiten. Van die individuen binnenin wordt echter gevraagd klaar te staan om bij elke druk op de *refresh button* een nieuwe constellatie betekenis te geven. Enerzijds biedt dit de garantie op avontuur en altijd nieuwe impulsen, leven op het scherp van de snee. Anderzijds worden ze gedwongen tot alertheid om de psychologische en fysieke risico's buiten de gevarezone te houden. Het vluchtpunt van snelheid en flexibiliteit is oplossen.

IV. Gemeenschap als een modus van productiviteit

Vanuit mijn stellingen over communicatieve gemeenschappen als netwerken en over het bestaan van vele minigemeenschappen en de onbepaaldheid van die ene grote, kunnen we de vraag stellen of het wel zin heeft om te blijven spreken van *de dansgemeenschap*. Dat meer hedendaagse sociologische conceptualisering van gemeenschap lijken te passen bij de zogenaamde dansgemeenschap van Brussel, neemt niet weg dat haar zogenaamde leden er zich maar moeilijk mee kunnen identificeren. En waarom zouden we vasthouden aan de notie gemeenschap als de *identificatie* en de *inclusie en exclusiemechanismen* in vraag gesteld worden van binnenuit? Zonder die blijft er immers niet veel méér over dan een groep mensen die herhaaldelijk interageren.

Misschien is het beter te concluderen dat we in Brussel een *sector* vinden van structuren en organisaties, die optreedt als residentie voor een steeds wisselend part van een *netwerk* van individuele dansers. In dat netwerk bestaan clusters rond 'sterke individuen' die identificatie mogelijk maken met kleinere kringen die wel als gemeenschapsjes gedefinieerd kunnen worden. Zij maken positionering mogelijk binnen het netwerk van de hedendaagse dans, dat zich meer toont als een constellatie waarin de kwaliteit van de verbindingen en de betekenis en posities van de knopen belangrijker zijn dan de kwantitatieve parameters van een dun en gelijkmatig, expansief net waarin vooral het aantal en het gewicht van de namen in het adresboekje zou tellen. *Netwerk* hoeft geen 'vies' woord te zijn.

Dit gezegd zijnde, wordt de vraag naar het ontstaan van *de dansgemeenschap* als notie wel heel prangend. Als uitsmijter een suggestie van antwoord en een open einde.

"I remember the last five or six years [tweede helft jaren 1990, DH], that for the first time, there is really a 'dance community'. It is very young. When I first got here, there was the big companies and we were all in these companies. We never almost saw each other, we were always on tour. But we were the only dancers in the city. There weren't really big training programs. There were some people doing small things, I don't say that, but in terms of what it is now, of people coming in, this kind of dance tourism, that exists here at the moment. In terms of all the students that leave and decide to stay and make their own work or work with somebody else... There is a really for the first time a dance community, in Belgium, in Brussels. "

In de loop van de jaren 1990 is het aantal dansers, maar vooral ook het aantal dansmakers in Brussel sterk gegroeid. Verschillende ex-leden van de grote compagnies zijn in Brussel gebleven en zijn zelf of met andere mensen in kleinere constellaties werk beginnen maken. Ze hebben dankbaar gebruik kunnen maken van de erkenning die de hedendaagse dans tegen die tijd in onze contreien had verworven. Er waren kunstencentra voorhanden die op zoek waren naar nieuwe namen, er was de projectenpot van de Vlaamse Gemeenschap en er was iets als een 'artistiek klimaat' door de reeds aanwezige kunsten(aars). Tussen toen en nu is – met uitzondering van Thomas Hauert – echter niemand doorgesloegen tot een grotere duurzame structuur die we nog *compagnie* kunnen noemen. Niet alleen blijkt het huidige subsidie-instrumentarium geen groeimodel mogelijk te maken, bovendien liggen ook de aspiraties van vele choreografen of dansmakers elders. Tijdens de jaren 1990 heeft het freelancen (kwantitatief) het pleit gewonnen van het werken in compagnies. Daardoor is een netwerk ontstaan van mensen die al met elkaar gewerkt

hebben of nog met elkaar zullen werken en die elkaar nodig hebben in het creëren van werkmogelijkheden. De enige *dansgemeenschap* - in enkelvoud - die ik nog als dusdanig zou benoemen is een gemeenschap die gestoeld is op de wederzijdse erkenning van potentiële 'collega's': een *gemeenschap als een modus van productiviteit*. Ze maakt werken in, met en zelfs ondanks de gevestigde structuren mogelijk voor individuen die hun hybride werkvormen maar moeilijk binnen de officiële en dwingende categorieën weten in te passen.

Zeer recent worden zelfs initiatieven genomen die *reflexief* omgaan met dit idee van gemeenschap als een manier van 'zelforganisatie'³¹ van de kunstenaars. Het meest duidelijke voorbeeld is PAF (Performance Arts Forum)³² dat zich wil profileren als een niet-institutioneel instituut dat als werkplatform optreedt voor een gemeenschap van artiesten. Die kunnen er in een niet dwingende omgeving interactief productief zijn, zonder dat daaruit noodzakelijk een 'product' moet resulteren; werken zonder noodzakelijk een werk (*oeuvre, work*) af te leveren. Of nog anders: aan artistieke arbeid doen zonder daarom kunst te maken. Het gaat hier echter niet enkel om 'artistiek onderzoek' – zoals het bovenstaande ook wel beknopter genoemd wordt – maar ook om het zoeken naar mogelijkheden om niet in de bestaande en dwingende structuren te moeten stappen. De PAF'ers en ook andere samenwerkingsverbanden die ontstaan willen geen erfgenamen zijn van huizen die gebouwd zijn op de fundamenteën van de jaren 1980, maar organisatorische antwoorden vinden voor artistiek werk dat zich vandaag aandient en daarmee bovendien geen wegen sluiten voor wat in de toekomst als nieuws zal verschijnen.

Het is ook niet toevallig dat net nu de *werkplaatsen* tot ontwikkeling komen als 'nieuwe' en met opzet weinig gereguleerde organisatievormen die zich voornamelijk toelagen op het ondersteunen van creatie, ontwikkeling en reflectie. In Brussel liggen plekken als *Nadine* en *Les Bains* goed in een circuit dat improviseert met een model van *open source* in plaats van met één van gesloten studio's en theaterhuizen.

Wanneer we teruggrijpen naar de concepten en op een meer abstract niveau werken, zien we duidelijker wat deze werkmodus in de werkelijkheid betekent voor de werk- en leefomstandigheden van de dansers: binnen het onderscheid *Gemeinschaft/Gesellschaft*³³ wordt *Gemeinschaft* opnieuw geïntroduceerd aan de *Gesellschaft*-zijde. De *gemeenschap* komt binnen de productiezijde, als een element dat besloten ligt middenin de zone van werk. Het onderscheid tussen privaat en publiek leven vervaagt. Gemeenschap als modus van productiviteit schept beloftevolle horizonten voor artistieke productie, maar misschien is het wel precies op dit moment dat ook de *greedy institution* in actie treedt.

³¹ Deze typering wordt op de website van PAF gebruikt: een geestige analogie met de allochtone 'zelforganisaties' – deze keer niet onmiddellijk gedeeld op basis van hun migratieachtergrond. 'Zelforganisatie' staat bij beide groepen voor een emancipatorische beweging tegen koloniserende krachten.

³² www.pa-f.net Jan Ritsema, de bezieler van PAF, schreef ook een tekst over de kunstenaarsresidentie in het kader van *B-Chronicles*. Zie 'Portret van een dooie kip als kunstenaar', *Etcetera*, jg. 23 nr. 104, december 2006, pp. 43-44.

³³ Ter herinnering: Dit klassieke onderscheid tussen *Gemeinschaft* en *Gesellschaft* wordt toegerekend aan Tönnies. Hij beschouwde ze als verschillende uitdrukkingen van sociale relaties met bijhorende sociale constellaties. De ideaaltypische *Gemeinschafts*-banden staan voor warme, natuurlijk, traditionele banden. *Gesellschafts*-banden zijn koud, mechanisch en geconstrueerd.