

# Onderwijsprofilering als artistiek construct

Een onderzoek naar artistieke profilering in het hoger dansvakonderwijs in Nederland



Foto door Lois Greenfield

Master Theatre Studies, Universiteit Utrecht

Begeleiding door Dr. Liesbeth Wildschut

Anne-Marije van den Berselaar

25 juni 2012

*Inhoudsopgave*

<b>Een woord vooraf</b>	<b>5</b>
<b>HOOFDSTUK 1 INLEIDING</b>	<b>6</b>
<b>1.1 Persoonlijke motivatie</b>	<b>6</b>
<b>1.2 Vraagstelling</b>	<b>7</b>
<b>1.3 Methode</b>	<b>9</b>
<b>1.4 Opbouw</b>	<b>11</b>
<b>HOOFDSTUK 2 KUNSTENAARSCHAP IN HEDENDAAGSE DANS</b>	<b>12</b>
<b>2.1 Oorsprong danskunstenaar in de Westerse theaterdansgeschiedenis</b>	<b>12</b>
<b>2.2 Traditionele visies op kunstenaarschap in de beeldende kunst</b>	<b>18</b>
<b>2.3 Naar een definitie van hedendaags kunstenaarschap toe</b>	<b>23</b>
<b>2.4 Kunstenaarschap in hedendaagse dans</b>	<b>26</b>
2.4.1 Dans begrepen als kunstvorm	26
2.4.2 De danskunstenaar	29
<b>2.5 Conclusie</b>	<b>31</b>
<b>HOOFDSTUK 3 EEN ARTISTIEKE BENADERING OP KUNSTENAARSCHAP IN DE HEDENDAAGS MAATSCHAPPIJ</b>	<b>32</b>
<b>3.1 Kunstenaarschap en de kunstwereld</b>	<b>32</b>
<b>3.2 Introductie van de Actor-Netwerk Theorie</b>	<b>35</b>
3.2.1 ANT en artistieke selectieprocessen	37
<b>3.3 Het performatieve rollenspel van actoren</b>	<b>40</b>
<b>3.4 Bouwstenen voor een analyse van een artistieke benadering</b>	<b>42</b>
3.4.1 Het interpretatieve raster van Gielen	43
3.4.2 De toepasbaarheid van het interpretatieve raster	45
<b>3.5 Een performance analyse</b>	<b>46</b>
3.5.1 Een dramaturgische kijk op performance	47
3.5.2 Het ‘script’ en de performance van organisaties	48
<b>3.6 Taal en tekensystemen in een performance analyse</b>	<b>49</b>
<b>3.7 Conclusie</b>	<b>50</b>

<b>HOOFDSTUK 4 HOGER DANSVAKONDERWIJS IN NEDERLAND</b>	<b>53</b>
<b>4.1 Danseducatie in Nederland</b>	<b>53</b>
<b>4.2 Het netwerk van het hoger dansvakonderwijs afgebakend</b>	<b>56</b>
<b>4.3 Hoger dansvakonderwijs in Nederland en hedendaagse wetgeving</b>	<b>57</b>
4.3.1 Het hoger dansvakonderwijs onder de paraplu van het Europese kwalificatiekader	58
4.3.2 Regulering dansvakonderwijs in Nederland: De NVAO en de accreditatie	60
<b>4.4 Problematiek van het hoger dansvakonderwijs</b>	<b>61</b>
4.4.1 Aansluiting en positionering danskunstenaars in Nederland	61
4.4.2 Veranderingen in het subsidiebestel voor de hedendaagse danskunst	63
<b>4.5 Visie op herinrichting van het dansvakonderwijs</b>	<b>65</b>
4.5.1 Advies commissie-Dijkgraaf	65
4.5.2 Kanttekeningen op het advies van de commissie-Dijkgraaf	68
<b>4.6 Het nieuwe sectorplan voor het hoger dansvakonderwijs</b>	<b>72</b>
<b>4.7 Conclusie</b>	<b>74</b>
<b>HOOFDSTUK 5 EEN CASE STUDY: AMSTERDAM HOGESCHOOL VOOR DE KUNSTEN</b>	<b>75</b>
<b>5.1 Een studie naar profilering in het hoger dansvakonderwijs</b>	<b>75</b>
5.1.1 Concrete afbakening case study	76
5.1.2 Toegepaste onderzoeksmethodiek	77
5.1.3 Interviewsystematiek	79
<b>5.2 Organisatie Amsterdam Hogeschool voor de Kunsten</b>	<b>79</b>
5.2.1 Een nieuwe focus en argumentatie op profilering dansonderwijs	81
5.2.2 Dansvakonderwijs in het kader van het nieuwe sectorplan	84
5.2.3 Het netwerk van de opleidingsprofielen MTD en SNDO	85
<b>5.3 MTD: Een artistieke benadering op de hedendaagse uitvoerende danskunstenaar</b>	<b>86</b>
5.3.1 Argumentatie voor een specifieke benadering	88
<b>5.4 SNDO: Een artistieke benadering op de hedendaagse scheppende danskunstenaar</b>	<b>89</b>
5.4.1 Argumentatie voor een specifieke benadering	91
<b>5.5 Vertaling van een artistieke benadering naar onderwijsprogramma's</b>	<b>92</b>
5.5.1 Onderwijsstrategie MTD	93
5.5.2 Inhoud curriculum MTD	94
5.5.3 Onderwijsstrategie SNDO	95
5.5.4. Inhoud curriculum SNDO	97
<b>5.6 Conclusie</b>	<b>99</b>

<b>HOOFDSTUK 6 ONDERWIJSPROFILERING ALS ARTISTIEK CONSTRUCT</b>	<b>101</b>
<b>6.1 Samenvatting</b>	<b>101</b>
<b>6.2 Conclusie: Terug naar de onderzoeksvraag</b>	<b>103</b>
<b>6.3 Kritische reflectie</b>	<b>105</b>
<b>6.4 Vervolg</b>	<b>107</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>109</b>

**Een woord vooraf**

Dit onderzoek leek een opdracht voor het leven geworden, en misschien is het dat ook wel. Het voelt nog niet dat ik dit onderzoek heb afgerond, maar het moment is daar. Het was een hele klus om alle verzamelde onderzoeksresultaten te comprimeren tot een ‘acceptabel’ scriptie formaat. De uitdaging werd nog veel groter toen het toeval zich voordeed dat ik intensief ging lesgeven in dansgeschiedenis, dramaturgie en schrijven over dans aan de Dansacademie van Fontys Hogeschool voor de Kunsten in Tilburg zo’n anderhalf jaar geleden. Deze dubbele beleving van dansvakopleidingen heeft het onderzoek verder verrijkt.

Veel dank aan Dr. Liesbeth Wildschut die mij de gehele tijd intensief heeft begeleid en mij heeft uitgedaagd scherper te worden in mijn schrijven en het organiseren van mijn denken. Prof. Maaïke Bleeker dank ik voor de uitdaging verder te denken en de discussie niet uit de weg te gaan.

Mijn dank is groot aan Amsterdam Hogeschool voor de Kunsten. Leontien Wiering voor het bieden van deze mogelijkheid om in alle vrijheid dit onderzoek te vervolgen. Gabriel Smeets en Angela Linssen voor de inspirerende en uitdagende gesprekken. Hun passie voor de opleiding is altijd voelbaar geweest. Klaas Backx voor de morele steun en aanvullende informatie over het instituut AHK en alle andere personeelsleden die mij zo snel van informatie hebben voorzien om het onderzoek voort te zetten.

Ook dank voor Gaby Allard, waar ik vooraf aan de case study in Amsterdam een interessante dialoog over het onderwerp voor deze scriptie heb gesproken.

Tot slot dank ik mijn familie en vrienden voor hun oneindige geduld met mij. Ik heb me altijd gesteund gevoeld, ook al begrijpen sommigen de ‘hysterie’ omtrent het scriptie schrijven nog altijd niet.

## Hoofdstuk 1 Inleiding

“A ‘school’, by its nature, urges one to make choices, to continually re-evaluate what is important from the past, in the present, for the future.” (Belder, de S. Rompay, van T. 2006, p5)

Dans in Nederland kent een relatief korte en roerige geschiedenis ten opzichte van andere Westerse landen. Sinds het einde van de Tweede Wereldoorlog is dansonderwijs echter niet meer weg te denken uit het professionele Nederlandse kunstonderwijs. Na de oprichting van de eerste dansvakopleiding in 1931 in Rotterdam, de introductie van een professionele klassieke danstechniek door Sonja Gaskell en de oprichting van een nationaal gesubsidieerd balletgezelschap, heeft de dans een grote ontwikkeling doorgemaakt tot een instituut aan middelbaar en hoger dansvakonderwijs dat is opgenomen in het Nederlands onderwijsbestel. En deze hogere dansvakopleidingen bieden een palet aan dansopleidingen aan. Dit onderzoek is gericht op de wijze waarop dansvakopleidingen een onderscheidend onderwijsprogramma aanbieden in hedendaagse dans aan jonge danskunstenaars in bachelor dansopleidingen voor scheppende en uitvoerende danskunstenaars<sup>1</sup>.

### 1.1 Persoonlijke motivatie

Tijdens mijn stage bij het Nederlands Dans Theater kwam ik voor het eerst in aanraking met een professionele werkomgeving in de dans. Ik vervulde mijn stage op de educatieafdeling en raakte gefascineerd door de wijze waarop dit moderne dansgezelschap georganiseerd was. Hier kon ik vanaf de zijlijn waarnemen hoe via een educatieve programmering het gezelschap geprofileerd werd en mensen werden ‘opgeleid’ in kennis over het gezelschap en de wijze waarop dit gezelschap van belang is voor Nederland en het internationale dansveld. Een dergelijk programma van activiteiten is bedoeld voor potentieel publiek van voorstellingen van het Nederlands Dans Theater en heeft in die zin ook een marketingfunctie om meer publiek naar de dansvoorstellingen te trekken. Mijn aandacht verschoof toen al snel naar de vraag hoe danseducatie in Nederland is georganiseerd en dan met name op het proces van artistieke profilering op dansacademies en hoe dit zich voltrekt voor aankomende jonge danskunstenaars die aan zo’n intensief programma deelnemen.

Nederland kent inmiddels zeven hogere dansvakopleidingen, waarvan vier een hedendaagse dansopleiding aanbieden. Dit is een groot aanbod voor dit relatief kleine land. Deze educatieve instellingen leiden enerzijds jonge danskunstenaars op en geven door dit aanbod aan jonge talenten mede vorm aan de inrichting van het hedendaagse dansveld. Tegelijkertijd speelt het dansvakonderwijs in op aansluiting met het bestaande danswerkveld voor jonge danskunstenaars, waar

---

<sup>1</sup> Het docerende profiel blijft in dit onderzoek buiten beschouwing, maar wordt wel degelijk erkend als een opleiding in het overdragen van kunstenaarschap in dans.

sprake is van een specifieke vraag en aanbod. Zeker in de hedendaagse maatschappij met een herziening van het kunstenbestel en als onderdeel van een overkoepelend hoger onderwijsbestel vormt dit een uitdagende taak voor hedendaagse dansvakopleidingen.

Ik ben me gaan verdiepen in literatuur over en onderzoek naar het hoger dansvakonderwijs. Ik moest constateren dat veel informatie betrekking had op het dansonderwijs als maatschappelijk instituut enerzijds en de financiële organisatie van dit instituut anderzijds. Het belang van deze opleidingen wordt erkend, maar dan vooral vanuit een sociaal-maatschappelijke benadering. Wat ik miste in deze informatiestroom was inzicht in de totstandkoming van een inhoudelijk onderwijsprofiel en een benadering op het danskunstenaarschap. Dit blijft voor een buitenstaander als ik eigenlijk onbenoemd. Op welke wijze wordt richting gegeven aan een artistieke leidraad naast de zakelijke organisatie van de scholen? Of kun je in het hoger dansvakonderwijs niet spreken van een dergelijke focus in profilering en voldoet een dansvakopleiding alleen aan het verlenen van een basisprogramma van waaruit de danskunstenaars zelf hun artistieke eigenheid vormgeven?

Vanuit bovenstaande motivatie wil ik in dit onderzoek in kaart gaan brengen hoe onderwijsprogrammering in het hoger dansvakonderwijs tot uiting komt in een hedendaagse maatschappelijke context. Dit wil ik doen om te kunnen begrijpen hoe een dergelijk instituut als een dansacademie in relatie tot het beroepsveld en overheidsregulering een eigen identiteit kon opbouwen en een keuze maakt voor een specifieke benadering op de hedendaags danskunstenaar door deze op te leiden volgens een specifiek onderwijsprogramma.

## **1.2 Vraagstelling**

Het is mijn bedoeling om te onderzoeken hoe in het hoger dansvakonderwijs een visie op kunstenaarschap in hedendaagse dans wordt gecommuniceerd via een concrete onderwijsprogrammering. En daarbij gaat het om een artistieke benadering op de danskunstenaar die verder reikt dan louter een beschrijving van een sociaal fenomeen in een maatschappelijke context. Ik ga op zoek naar een intrinsieke waarde die aan het hogere dansvakonderwijs ten grondslag ligt zonder de maatschappelijke inbedding te negeren. Ik veronderstel dat via een dergelijke focus een dansvakopleiding zich kan onderscheiden en kan profileren op artistiek niveau. Een dansvakopleiding selecteert ten slotte via audities wie de opleiding tot danskunstenaar mag volgen en bepaalt ook welke talenten gevoed worden en welke vaardigheden daarbij ontwikkeld gaan worden. Het gaat hier specifiek om opleidingen die hedendaagse danskunstenaars opleiden in zowel de scheppende als uitvoerende praktijk. Dit leidt tot de volgende hoofdvraag:

Op welke wijze komt een artistieke benadering op kunstenaarschap in hedendaagse dans tot uiting in het hoger dansvakonderwijs in Nederland?

Om deze vraag te kunnen beantwoorden, zijn vier deelvragen van toepassing. De vragen zijn allereerst gericht op afbakening van het onderzoek. De eerste deelvraag gaat in op het begrip danskunstenaar:

1. Wat houdt kunstenaarschap in hedendaagse dans in?

Deze vraag ligt aan de basis van het beantwoorden van de vraag hoe danskunstenaarschap wordt benaderd vanuit een fundamenteel en historische bepaling. Hoe heeft de danskunstenaar zich door de tijd heen ontwikkeld? Om te kunnen bepalen hoe in het hoger dansvakonderwijs naar kunstenaarschap wordt gekeken, is het noodzakelijk om te weten hoe kunstenaarschap in de Westerse dans door de jaren heen invulling heeft gekregen. Ook is het van belang om te onderscheiden welke filosofische grondbeginselen aan dit begrip gekoppeld zijn om verschillen in definiëring inhoudelijk te kunnen onderscheiden. Daarom gaat de volgende vraag in op het begrip van een artistieke benadering:

2. Wat houdt een artistieke benadering in?

Dit is een belangrijke vraag voor het onderzoek, omdat op zoek wordt gegaan naar een alternatief op bestaande visies op kunstenaarschap in maatschappelijke context vanuit de kunstsociologie. Hoe geef je als opleiding uiting aan een artistiek inhoudelijke visie in een maatschappelijke context? Hoe komt een artistieke benadering tot stand in een academisch geheel? Deze vraag wordt gekoppeld aan de opvattingen over kunstinstituten en de wijze waarop deze als maatschappelijke instanties begrepen kunnen worden. Is een artistieke benadering uit te leggen als een resultaat van sociale systemen of kent een artistieke benadering een autonome positie? En hoe kan dit worden toegepast in dit onderzoek?

Een andere deelvraag heeft betrekking op de overkoepelende sociale organisatie waar het instituut van hoger dansvakonderwijs deel van uitmaakt, namelijk het hoger (kunst)onderwijs in Nederland en de wijze waarop dit wordt aangestuurd op Europees en nationaal niveau. Dit is een kader waarbinnen de dansvakopleidingen hun onderwijsprofielen moeten vormgeven:

3. Hoe is het hoger dansvakonderwijs in Nederland georganiseerd?

Via deze vraag wordt in kaart gebracht hoe het hoger dansvakonderwijs is georganiseerd en hoe het aansluit bij het danswerkveld. Hoe beweegt een dansacademie zich voort temidden van allerlei regels, standaarden en procedures? Deze vraag vormt de laatste stap om vervolgens een voorbeeld uit de praktijk te analyseren:



#### 4. Hoe komt een artistiek onderwijsprofiel tot uiting op een dansvakopleiding?

En met dit praktijkvoorbeeld wordt een dansacademie in Nederland bedoeld die zich in dit netwerk bevindt en die vanuit een collectief van betrokken docenten, choreografen en studenten een eigen identiteit moet aanmeten om zich te onderscheiden als opleiding en een onderscheidende positie in te nemen in de samenleving.

### 1.3 Methode

De hoofdvraag van dit onderzoek vraagt om een *kwalitatieve analytische beschouwing* van het hoger dansvakonderwijs. Omdat de literatuur over dit proces in het hoger dansvakonderwijs beperkt is en de inhoud van het onderzoek veel openheid vraagt van dansvakopleidingen, kan dit onderzoek het beste begrepen worden als een eerste verkenning om onderwijsprofilering vanuit een ander kader te belichten. Het is een waarneming van een proces en niet bedoeld om een oordeel te vellen over welke artistieke benadering op kunstenaarschap in hedendaagse dans tot uiting komt of de invulling van het onderwijsprogramma dat wordt aangeboden.

Dit een belangrijke reden om niet te kiezen voor een vergelijkend onderzoek tussen verschillende dansvakopleidingen. Het doel is meer transparantie te genereren in het profileringproces op dansacademies en het openbaren van een constructieve dialoog in een organisatorische context. Ook is dit onderzoek bedoeld om de positionering van het dansvakonderwijs te verklaren in relatie tot ontwikkelingen in het beroepsveld en de wijze waarop dansvakopleidingen invulling geven aan kunstenaarsprofielen aan de hand van het gegeven curriculum.

Ik hanteer de volgende onderzoeksmethodiek met daarbij gerelateerde bronnen: Er wordt allereerst onderzocht hoe kunstenaarschap in het Westen tot uiting kwam en bepalend was voor de ontwikkeling ervan. Daaropvolgend worden verschillende filosofische principes van kunstenaarschap uiteengezet. Beide vragen worden behandeld door een literatuurstudie. Een belangrijke bron hiervoor is *Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie* (2007) van de Belgische kunstfilosoof Antoon van den Braembussche. In deze publicatie is op zeer actuele, overzichtelijke en heldere wijze een beschrijving gegeven van verschillende filosofische theorieën kunstenaarschap in de beeldende kunst, waar dans onder is geschaard door hem. Deze fundamentele benaderingen op de kunst kunnen voor een groot deel aan een danshistorisch kader worden gekoppeld.

Na een filosofische inbedding van kernbegrippen als kunst en kunstenaarschap wordt ingegaan op het begrip van een artistieke benadering vanuit een sociaal-maatschappelijke invalshoek vanuit een kunstsociologische benadering op de perceptie en positionering van kunst. Een belangrijk uitgangspunt voor het zoeken naar een definitie van een artistieke benadering is het boek *Kunst in Netwerken; artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*. (2004) van de

Belgische socioloog Pascal Gielen. Hij heeft in dit boek een antwoord geformuleerd op traditionele kunstsociologische opvattingen over de kunsten en hoe deze kunnen worden begrepen met zijn Actor-Network Theorie. Naar aanleiding van deze literatuurstudie wordt een analysemodel uitgewerkt waarmee uitingen van een artistieke benadering op kunstenaarschap in hedendaagse dans kunnen worden uitgewerkt.

De nadruk ligt op de performance van het dansvakonderwijs en de wijze waarop deze via taal te analyseren is. Deze performance wordt zichtbaar via de performance van betrokken personen in dagelijkse interactie. De analyse krijgt vorm aan de hand van de principes van socioloog Erving Goffman via de Nederlandse vertaling van zijn boek *Representation of self in everyday life* (1959) en zijn performance frame door middel van een dramaturgisch perspectief, waarbij een vertaalslag wordt gemaakt naar een performance van organisaties. Hiervoor is de publicatie *Narratives We Organize By* (2003) van de organisatie theoretici Barbara Czarniawska-Joerga en Pascal Gagliardi.

Het in kaart brengen van de organisatie van het hoger dansvakonderwijs in Nederland vindt plaats aan de hand van praktijkgericht bronnenmateriaal. Het bronnenonderzoek bestaat uit een analyse van verschillende openbare documenten door onder andere het Ministerie van Onderwijs, Cultuur & Wetenschap (OC&W). Het rapport *Beroep Kunstenaar* (1999) en het onderzoeksadvies van de Commissie-Dijkgraaf *Onderscheiden, verbinden, vernieuwen: De toekomst van het kunstonderwijs* (2010) geven inzage in hedendaagse opvattingen over het kunstenaarschap.

Er wordt ook ingegaan op de aankomende plannen van de overheid voor een nieuw subsidiebestel voor de kunsten en de daardoor onoverkomelijke herinrichting van het danswerkveld. Dit nieuwe beleid is in de periode waarin deze scriptie is afgerond ingevoerd, maar de consequenties voor de vormgeving van het danswerkveld op de langere termijn zijn op dit moment nog niet inzichtelijk. De onderzoeksrapporten *Cultuur in beeld* (2011), *Focus op Toptalent: sectorplan hbo kunstonderwijs* (2011) en *Slagen in Cultuur* van de Raad voor Cultuur (2012) geven een goed beeld van de aankomende herstructurering van het kunstenveld en dus ook de dans en de wijze waarop het hbo dansvakonderwijs hierop moet gaan aansluiten.

Na het in kaart brengen van het globale netwerk waarbinnen het hoger dansvakonderwijs zich profileert, wordt het onderzoek afgesloten met een case study van een praktijkvoorbeeld ter illustratie van het theoretisch kader. Hiervoor wordt ingezoomd op een specifieke dansvakopleiding en de wijze waarop een artistieke benadering tot stand komt en de mate waarin dit zich vertaalt naar een onderwijscurriculum voor hedendaagse danskunstenaars. Deze case study biedt een mogelijkheid om het proces van artistieke profilering in het hoger dansvakonderwijs transparant te maken en om te zien hoe op een academie wordt omgegaan met gehanteerde kaders om daarin toch een eigenheid te bewaren. Hoe dit is uitgewerkt, wordt later in het onderzoek onderbouwd naar aanleiding van de uitgewerkte onderzoeksbevindingen.

## **1.4 Opbouw**

Het onderzoek wordt weergegeven in zes hoofdstukken, waar deze inleiding het eerste hoofdstuk van uitmaakt. In Hoofdstuk 2 wordt de terminologie omtrent kunstenaarschap uiteengezet en de concrete vertaling naar kunstenaarschap in hedendaagse dans gemaakt. In Hoofdstuk 3 wordt ingegaan op implicaties van kunstsociologische benaderingen op de kunsten en de wijze waarop deze worden verklaard. Dit hoofdstuk stelt een alternatieve theorie voor om een artistieke benadering op kunstenaarschap in hedendaagse dans te kunnen analyseren. Hierin wordt ook de vertaalslag gemaakt naar de visievorming in organisaties, aangezien het onderzoek daarop is gericht. In het daaropvolgende hoofdstuk wordt het hoger dansvakonderwijs nader bekeken en de wijze waarop dit een positie inneemt in de Nederlandse maatschappij als onderdeel van het HBO-bestel. Hoofdstuk 5 is een uitwerking van een case study aan de hand van een actuele situatie op een dansvakopleiding in Nederland. In Hoofdstuk 6 wordt een uitgebreide conclusie gegeven, waarbij de theoretische uitgangspunten en de onderzoeksresultaten van de case study met elkaar worden vergeleken en de hoofdvraag van dit onderzoek wordt beantwoord.

## Hoofdstuk 2 Kunstenaarschap in hedendaagse dans

“There are occasions, especially in periods (such as our own) when the arts are subject to rapid change, when the question whether something is a work of art is not an idle one”.

(Diffrey, 1969, p147)

Om onderzoek te doen naar uitingen van een artistieke benadering op kunstenaarschap in het hoger dansvakonderwijs is het allereerst nodig om te achterhalen wat onder kunstenaarschap in de hedendaagse dans wordt verstaan. In dit hoofdstuk wordt daarom het begrip kunst en kunstenaarschap onderzocht en wat dit betekent in de hedendaagse dans. Via literatuurstudie wordt geanalyseerd wat precies onder dans als kunstvorm wordt verstaan en wat iemand tot danskunstenaar maakt. Dit gebeurt vanuit een fundamenteel perspectief.

Het hoofdstuk is als volgt opgebouwd: In de eerste paragraaf wordt een beknopt overzicht gegeven op de Westerse theaterdansgeschiedenis en belangrijke gebeurtenissen die de danskunst blijvend hebben veranderd. Daaropvolgend wordt uiteengezet welke filosofische opvattingen over kunst en kunstenaarschap in de beeldende kunst kunnen worden onderscheiden. Er wordt hier bewust gesproken over beeldende kunst, omdat dans daaronder geschaard wordt in gehanteerde literatuur en de denkbeelden vaak niet expliciet worden toegespitst op specifiek de danskunst. In de derde paragraaf wordt een koppeling gemaakt naar het hedendaagse karakter van de kunst en de danskunst. In de vierde paragraaf wordt het kader voor benoeming van hedendaags kunstenaarschap toegepast op de dans en de wijze waarop de scheppende en uitvoerende danskunstenaar zich hierin onderscheiden.

### 2.1 Oorsprong danskunstenaar in de Westerse theaterdansgeschiedenis

In deze paragraaf wordt allereerst kort ingegaan op de ontwikkeling van de danskunst. De focus ligt op keerpunten in de dansgeschiedenis, opvallende momenten waar het kunstenaarschap steeds weer zelf onderwerp van discussie werd. Dit overzicht geeft een weergave van wat kunstenaarschap teweeg heeft gebracht voor de danskunst en de ontwikkeling van kunstenaarschap door de jaren heen.

Historische keerpunten, ook wel *shifts* genoemd door de Amerikaanse professor Michal Kobińska, hebben onuitwisbare sporen nagelaten in de danskunst. Een shift vindt plaats op het punt waar een bestaand perspectief geen uitkomst meer biedt, waar de context elke ontwikkeling in de kunst ‘doodslaat’<sup>2</sup>. Hedendaagse dans kent diepe wortels uit het verleden die tot de dag van vandaag nog altijd een prominente rol spelen in de dans. Aan de hand van onderstaand overzicht komen ook enkele unieke danskunstenaars aan de orde, die tot de dag van vandaag hun stempel op de danskunst

---

<sup>2</sup> Uit de seminar *This is My Body* van de Amerikaanse prof. M. Kobińska in het masterprogramma Theatre Studies aan de Universiteit Utrecht. Gevolgd van 8 t/m 19 december 2008.

drukken. Dit overzicht van de Westerse theaterdangeschiedenis is van belang, om te bepalen hoe nalatenschap van beroemde danskunstenaars en -stromingen een rol heeft gespeeld in de wijze waarop het kunstenaarschap in dans tot uiting kwam en werd gewaardeerd.

Zolang de mensheid bestaat, wordt er al gedanst. In de prehistorie zijn al aanwijzingen gevonden van voorstellingsdans, waarbij een onderscheid zichtbaar werd tussen performer en toeschouwer (Utrecht, 1988, p20). Met dit onderscheid wat voorstellingsdans een feit. Dit ontwikkelde zich vanaf de Griekse Oudheid tot de eerste theaterdans met een pantomimisch karakter. Dans kwam grotendeels tot uiting door gebarende bewegingen ter ondersteuning van andere podiumdisciplines, zoals zang en poëzie. Met de ontdekking van de boekdrukkunst in de 15<sup>e</sup> eeuw werd het mogelijk om kennis over te dragen, ook over voorstellingen in de dans (Utrecht, 1988, p54). Opvattingen over de danskunst konden vanaf dat moment worden vastgelegd en universeel worden gedeeld.

In de Renaissance was de hofdans een belangrijke sociale dans tijdens feestelijke gelegenheden. Hoewel deze dansvorm vooral een sociale functie diende in deze tijd, vormde deze dansvorm een startpunt om deze dansvorm vast te leggen. De eerste belangrijke publicatie over uitingen van danskunst werd opgesteld door Domenica de Piacenza in 1460 met de titel: *Over de hoofse dans- en bewegingskunst*. In deze publicatie was de hofdans beschreven en de wijze waarop deze uitgevoerd behoorde te worden aan de hand van universele bewegingsprincipes<sup>3</sup>. Hoewel volgens vele historici de Westerse theaterdans pas begon toen het eerste hofballet *Le Ballet comique de la reine Louise* werd opgevoerd in 1581 bleek dans een belangrijk medium voor communicatie tussen mensen en het delen van ervaringen.

Met het eerste hofballet slaagde de organisator Catharina de Medici er volgens de Nederlandse kunsthistoricus Luuk Utrecht als eerste in de eenheid en harmonie te handhaven gedurende het hele evenement<sup>4</sup>. Daarnaast zijn ook de exclusieve dans tussenspelen (balletti), de uitbundige aankleding van het ballet, de representatie van een politieke allegorie en de rode draad door het gehele evenement heen in verhaallijn, ruimte en tijd opvallend professioneel (Utrecht, 1988). Opvallend hier is dat het creëren van een choreografie toen al werd toegeschreven aan personen, terwijl de uitvoering van de dans nog door ongetrainde hofleden werd belichaamd<sup>5</sup>.

De oprichting van de eerste balletacademie in deze tijd door Lodewijk XIV is een belangrijke stap geweest in de erkenning en definiëring van danskunstenaarschap. Niet alleen werd deze absoluut heerser geprezen voor zijn eigen uitvoerende danskunsten, hij was ook verantwoordelijk voor het profileren van professioneel danskunstenaarschap (Kirstein, 1994, p181). Danskunst werd vanaf dat moment gezien als een erkend vakmanschap. Met de oprichting van een prestigieuze *Koninklijke*

---

<sup>3</sup> <http://danstijd.slo.nl/dansapedia/personen/DomenicodaPiacenzac.14001470/>

<sup>4</sup> Dit hofballet duurde ongeveer 5,5 uur.

<sup>5</sup> De choreograaf van het eerste hofballet was Balthasar de Beaujoyeux.

*Academie voor de Dans* werd het kunstenaarschap in uitvoerende dans officieel erkend op internationaal niveau. Het oudste Westerse balletgezelschap *Het Ballet van de Opera van Parijs* is hieruit voortgekomen en bestaat nog altijd<sup>6</sup>.

Het duurde echter nog tot de eerste helft van de 18<sup>e</sup> eeuw totdat de danskunst was uitgegroeid tot een autonome kunstvorm. Met de ontwikkeling van het handelingsballet door George Noverre ontwikkelde het ballet zich tot een dansdiscipline waarmee het mogelijk werd een volwaardig verhaal te vertellen door het samensmelten van pure ballettechniek met balletpantomimische handelingen. Dit maakte andere kunstdisciplines definitief overbodig. In de 19e eeuw kwam de ontwikkeling van de danskunst tot een hoogtepunt met het Romantische ballet, waar de techniek, de uitvoering en de verhalen tot in perfectie in voorstellingen werden getoond (Au, 2002, p45). Vanaf het begin van de 19<sup>e</sup> eeuw werden er ook steeds meer vaste theatergebouwen gebouwd, waar de danskunst te bewonderen was.

Danskunstenaarschap werd in deze Gouden Eeuw van de dans volledig benaderd vanuit esthetisch waarden in de klassieke ballettechniek. Het ideaal van een zwevende ballerina als representatie van een bovennatuurlijke werkelijkheid stond daarbij hoog in het vaandel (Utrecht, 1988, p115). Techniek, lichaamsbouw en expressie waren normatief bepaald. Het beroep danskunstenaar gaf iemand ook status; het was een kunstvorm waar mensen tegenop konden kijken. Kunst en filosofie waren het grootste goed in de Westerse maatschappij (Utrecht, 1988, p122).

In de 20<sup>e</sup> eeuw vond er een belangrijke shift plaats in de Europese kunsten waardoor het modernisme opkwam. “Het modernisme verwijst naar een kunstopvatting die haar oorsprong kent in de artistieke vernieuwingsbewegingen en/of avant-gardestromingen die zich in het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw manifesteerden en lange tijd dominant bleven” (Van den Braembussche, 2007, p329). De Franse theoreticus François Delsarte (1811- 1871) schreef in de 19<sup>e</sup> eeuw over de expressieve kwaliteiten van het menselijke lichaam en de wijze waarop het lichaam een eigen zeggingskracht had (Utrecht, 1988). In de 20<sup>e</sup> eeuw werd deze erkenning van het lichaam als communicatief middel dominant, wat een wereld opende aan nieuwe danstechnieken en expressieve dansvoorstellingen. Dit heeft de danskunst en de wijze waarop er naar danskunst werd gekeken definitief veranderd. Het lichaam was niet louter een middel om een bestaand bewegingsvocabulaire in volle perfectie uit te voeren, maar het lichaam zelf werd een bron van inspiratie die nieuwe manieren van bewegen en uiten in de dans mogelijk maakte. Mensen waren uitgekeken op het onbereikbare ideaal uit de Romantiek en wilden verrast worden door kunstuitingen die ze nog nooit eerder hadden gezien. Maar de pioniers van de moderne dans kregen met hun meer individuele benadering op de danskunst ook veel kritiek te verduren.

Naast het klassieke ballet werd in de danskunst de expressieve zeggingskracht geëxploreerd via nieuwe manieren van handelen en bewegen op het podium. De eerste generatie moderne dansmakers brachten de controverse tot uiting, zoals Isadora Duncan met haar vrije dans op blote

---

<sup>6</sup> <http://www.operadeparis.fr/en/L.Opera/L.Opera.de.Paris/>

voeten en zonder enige technische basis voor haar bewegingsmateriaal om uiting te geven aan haar eigen belevingswereld. Hoewel de elite in de Verenigde Staten haar theatervoorstellingen kwam bekijken vonden velen dat ze de dans belachelijk maakte door zo radicaal afstand te nemen van danstechniek. Loïe Fuller (1862-1928) deed dit ook, maar richtte zich veel meer op de mogelijkheden van dans in het theater en het beeld wat ze hiermee kon creëren door een inventieve inzet van theatrale middelen (Au, 2002, p88). Zij werd in haar ogen te weinig erkend als danser en week daarom uit naar Europa. Ook speelde zij met haar vormexperimenten, zoals de serpentinedans een rol in de vroege ontwikkeling van de filmkunst. Één van de belangrijkste Amerikaanse moderne choreografen uit deze tijd is Martha Graham (1894- 1991) uit de Verenigde Staten. Zij was in staat een volledig nieuwe techniek te ontwikkelen die uit deze moderne gedachtegang voortkwam. Deze techniek wordt tot op de dag van vandaag nog steeds op dansacademies gegeven.

Moderne danskunstenaars waren begaan met de expressieve werking van de dans. De innerlijke belevingswereld van danskunstenaars (en de emotionele en psychologische staat van mensen) werd uitgedragen door een geheel eigen bewegingstaal. Bewustwording van het gegeven dat de danskunst steeds meer verbonden was aan personen, leidde er mede toe dat nieuwe danstechnieken steeds beter geconserveerd werden. Graham werkte een geheel eigen danstechniek uit vanuit eigen bewegingsprincipes om uiting te geven aan de eigen innerlijke belevingswereld. Deze uitingsvormen van dans staan in het Westen nu bekend als moderne danstechnieken, zoals de Graham-techniek en de Límón-techniek. De danskunstenaar was vanaf dit moment in staat om de eigen danspraktijk en tegelijkertijd ook een methodiek te ontwikkelen om beheersing van de techniek op volgende generaties dansers over te dragen via de academische instituten (zie paragraaf 4.1).

Aan het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw trok ook een collectief aan kunstenaars uit Rusland ook de aandacht in het Westen. Van 1909 tot 1929 was *Les Ballets Russes* opgericht door de Russische impresario en filosoof Sergei Diaghilev (1872- 1929)<sup>7</sup>. Dit balletgezelschap staat aan de basis van het moderne ballet en kenmerkte zich door de vele eigenzinnige Russische kunstenaars die de academische dans vanuit moderne opvattingen opnieuw vormgaven. Diaghilev was verantwoordelijk voor het aantrekken van vernieuwende danskunstenaars die lijnrecht ingingen tegen de gevestigde orde. Hij stond bekend om zijn zucht naar vernieuwing en stond tegelijkertijd bekend als een impresario die danskunstenaars vanuit die vernieuwingsdrang selecteerde voor het gezelschap. Typisch voor de danskunstenaars was dat ze de controversie opzochten en op inventieve wijze het ballet op een geheel nieuwe wijze in de theaters brachten met felle, abstracte kostuums en decors, complexe ritmische muziekstukken en met een nog nooit getoond bewegingsidioom. De danskunstenaars brachten radicale nieuwe danskunst in avondvullende programma's en reisden de hele wereld over.

---

<sup>7</sup> <http://www.ballets-russes.com/dance.html>

Kenmerkend voor het balletgezelschap was de intensieve samenwerking tussen kunstenaars uit verschillende kunstdisciplines, zoals muziekcomponisten en beroemde modeontwerpers, die samen werkten aan een dansvoorstelling. Het repertoire van dit gezelschap kenmerkte zich dan ook meer als ‘gesamtkunstwerken’, waarbij verschillende disciplines in de dansvoorstellingen geïntegreerd werden (Utrecht, 1988, p188). De danskunst kon dus ook vanuit zijn autonome positie andere disciplines in zich opnemen. De grenzen van de danskunst werden hierdoor sterk verruimd. Michel Fokine heeft als huischoreograaf van het gezelschap het Neoromantische ballet geïntroduceerd, waarin de gevestigde balletcodes vanuit nieuwe waarden en idealen op het podium getoond werden. Hij wordt mede hierom gezien als de vader van het moderne ballet<sup>8</sup>. Hij brak met bestaande conventies van het Romantische ballet, zoals in *De Stervende Zwaan* uit 1906. Het ballet bestond slechts uit een akte, en niet de gebruikelijke drie of vier aktes. Daarnaast ontbrak een heldere verhaallijn. Het ballet duurde nog geen vier minuten en betrof een enkele gebeurtenis van het sterven van een zwaan. Het doorbreken van conventies was vanaf dit moment inherent aan de danskunst en behoorde de praktijk van de danskunstenaar toe.

De belangrijkste uitvoerende en scheppende, controversiële danskunstenaar van Les Ballets Russes was Vaslav Nijinsky. Zijn danscreatie uit 1913 *Le Sacre du Printemps* zorgde voor schokkende reacties van het publiek destijds (Anderson, 1992, p126). De danscreatie en –compositie van *Le Sacre du Printemps* kenmerkte zich door een controversieel verhaal en een eigenzinnig dansvocabulaire met veel herhalingen<sup>9</sup>. De personages uit de dans vertoonden weinig menselijke karaktertrekken. De dans was repetitief en abstract en de verhaallijn over de vrouw die zich dood danst had niets te maken met bestaande idealen uit de Westerse maatschappij van toen<sup>10</sup>. De première leverde heftige reacties op in het publiek, waarbij de dansers werden uitgeweid en de toeschouwers met elkaar in discussie gingen<sup>11</sup>. Het leven van deze danskunstenaar was al net zo spraakmakend als zijn kunst met vele schandalen in zijn persoonlijke leven. Tot op de dag van vandaag wordt *Le Sacre du Printemps* als inspiratiebron gebruikt voor nieuwe dans, als bron van onderzoek en als mijlpaal in de geschiedenis.

Na de introductie van nieuwe interpretaties op de balletkunst door Les Ballets Russes, verdween het academische klassieke ballet zeker niet in het Westen. Onder leiding van verschillende prominente balletmeesters, dansers en choreografen van onder andere dit gezelschap heeft het ballet zich kunnen handhaven en/of moderniseren in verschillende stijlen en genres. De Amerikaanse choreograaf George Balanchine (1904-1983) was zo’n danser en choreograaf van Les Ballets Russes en zette het abstraherende ballet in het Westen op de kaart<sup>12</sup>. Hij is nog steeds een voorbeeld voor veel hedendaagse balletchoreografen. Verschillende landen houden tot aan de dag van vandaag vast aan

---

<sup>8</sup> <http://www.michelfokine.com/id4.html>

<sup>9</sup> [http://dansmaar.thinkquest.nl/dansmaar/voorstelling\\_bekijken.php?voorstelling\\_id=15](http://dansmaar.thinkquest.nl/dansmaar/voorstelling_bekijken.php?voorstelling_id=15)

<sup>10</sup> Uit de documentaire The Story of Ballets Russes

<sup>11</sup> Uit de documentaire Paris ‘31

<sup>12</sup> <http://balanchine.org/balanchine/01/bio.html>



een nationaal balletgezelschap. Hoewel deze gezelschappen vroeger vooral dienden als internationaal statussymbool vertegenwoordigen ze in de hedendaagse dans vooral de tradities van de academische dans en oorspronkelijkheid van de rijkdom in kunst zoals die nu gekend wordt. Modernisering van het academische ballet heeft in tegenstelling tot de moderne dans vooral plaatsgevonden binnen het kaders van de academische dans.

Het modernisme heeft een grote invloed gehad op de Westerse theaterdanskunst. Dit leidde zowel tot een verbreding van de dans als kunstvorm met nieuwe expressieve uitingen in de theaters als ook een verdieping van de traditionele ballettechniek en de wijze waarop dit geherdefinieerd kon worden in modernere stijlen. Er was nog een belangrijke shift die plaatsvond na de Tweede Wereldoorlog. Ten tijde van het modernisme kwam het postmodernisme in de kunst op. Het postmodernisme was ontstaan vanuit een verzet in Amerika (New York) van institutionalisering van het modernisme in musea en in het kunstonderwijs (Van den Braembussche, 2007, p329). Dit was ook zichtbaar in de dans en leidde tot een verdere verruiming van dans als kunstvorm. De postmoderne danskunstenaars hadden in eerste instantie kritiek op de veronderstelling dat dans altijd in het teken moest staan van een emotionele lading of dramatische zeggingskracht (Utrecht, 1988). Postmodernisten wilden zich ontdoen van deze ‘beperkte’ kunstbenadering, omdat het in hun ogen om manipulatie van de publieksbeleving ging die volledig in het teken stond van het fabriceren van opgelegde emoties. De danskunst en in het bijzonder de constructie van het maken van dans werd vanaf de jaren ‘60 daarom onderwerp van gesprek en onderwerp van de kunst. De grenzen van wat onder danskunst wordt verstaan werden hierdoor nog verder verlegd.

De Amerikaanse choreograaf Merce Cunningham (1919-2009) wordt gezien als de vader van de postmoderne dans (Utrecht, 1988, p286). Hij zette zich als oud danser van de Graham Dance Company af tegen de principes van de moderne dansprincipes van Graham. Zo stonden al zijn dansvoorstellingen in het teken van vorm en abstractie in beweging en beeld en waren zowel de verschillende kunstdisciplines als dansers in de voorstelling gelijkwaardig aan elkaar en autonoom in de performance. De muziek en de dans kwamen vaak pas tijdens de performance zelf samen, waar de macht van het toeval een belangrijke factor was van de dans (Utrecht, 1988, p288). De dansvoorstelling ontstond dan ook pas echt tijdens het voorstellingsmoment in de theaterzaal of andere publieke ruimte en iedere voorstelling was anders. Zijn werk leverde wederom heftige reacties op bij het publiek door het gebrek aan emotie en herkenning enerzijds of door de grote bewondering voor de pure dansbenadering. Zowel de choreografische principes als de onderliggende vormgerichte danstechniek staan in de hedendaagse dans bekend als de Cunningham-techniek en de multimedia-dans.

Het Judson Dance Theatre, gevestigd in de Verenigde Staten, is een broedplaats geweest voor postmoderne choreografen die dans als kunstvorm bevroegen en experimenteerden met allerlei nieuwe

vormen van beweging. Het uitgangspunt voor de postmoderne dans was vaak anti-expressionistisch (Utrecht, 1988, p291). In tegenstelling tot de moderne dans werd in deze experimenten de danskunst openlijk bevraagd. Het kunstobject zelf werd onderwerp van de discussie. Hierdoor werd het mogelijk om te stellen dat alles in essentie dans kon zijn. Postmoderne choreografen richtten zich veel meer op de grenzen van de danskunst en introduceerden vanuit die benadering ook alledaagse bewegingen in de dans. Vanuit deze progressieve en experimentele dansstroming, zoals uitgedragen door onder andere Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Steve Paxton en Trisha Brown, kwamen verschillende nieuwe dansvormen tot uiting, zoals de minimale en repetitieve dans, performance dans en pure dans. Het postmodernisme bracht ontwikkelingen in de danskunst in een stroomversnelling, waarbij heterogeniteit in de danskunst snel toenam. In deze stroming kon in principe alles tot dans verheven worden.

Uit bovenstaand overzicht is op te maken hoe kunstenaarschap in de dans is ontwikkeld en geprofessionaliseerd. Hier komt ook naar voren dat de grootste danskunstenaars vaak tegen de conventies in handelden en pas achteraf erkenning en waardering kregen voor hun kunstuitingen. Conventies en tradities zijn bepalend voor de actuele danskunst, maar vanuit de moderne en postmoderne stroming is de vernieuwingsdrang onderdeel van de kunstenaarspraktijk. Tradities in de dans lijken hierdoor sneller gepasseerd te worden door de creërende danskunstenaar. Wat dit voor gevolgen heeft voor de hedendaagse dans wordt in paragraaf 2.4 besproken.

Wat kenmerkend is aan de hand van bovenstaand historisch overzicht is dat naast een personificatie van een kunstenaar ook het creatieproces, de artistieke productie en het publiek steeds terugkerende dimensies zijn van waaruit een nieuwe benadering op de kunsten tot stand komt. De volgende paragraaf gaat in op de wijze waarop deze dansontwikkelingen te plaatsen zijn in een overkoepelend discours over kunst en kunstenaarschap. Hiervoor wordt de danskunst geplaatst onder de beeldende kunst om in te kunnen gaan op uitgangspunten uit de traditionele kunstfilosofie over kunstenaarschap. Dit vormt de basis om kunstenaarschap in hedendaagse dans te kunnen conceptualiseren voor dit onderzoek. Hoe zijn deze factoren te begrijpen vanuit de traditionele kunstbeschouwing? Om kunstenaarschap in de dans te kunnen begrijpen, wordt in de volgende paragraaf dieper ingegaan op verschillende fundamentele kunstbenaderingen die ten grondslag liggen aan de Westerse kunstbeschouwing en de wijze waarop ontwikkelingen van het kunstenaarschap in dans daarin te plaatsen zijn.

## **2.2 Traditionele visies op kunstenaarschap in de beeldende kunst**

In de kunstfilosofie worden bestaande uitingsvormen van kunstenaarschap en kunstbeschouwing in essentie benaderd. Het definiëren van de term kunst is in zichzelf al een complex gegeven (Redfern,

1998, p126). Dit overzicht is noodzakelijk om te begrijpen welke wegen kunstbeschouwing heeft afgelegd en hoe dit een rol speelt bij beschouwing van de hedendaagse kunst. Er bestaan vanuit de filosofie verschillende opvattingen over kunstenaarschap die door de jaren heen die tot de dag van vandaag een rol spelen in de kunstbeschouwing en kunstpraktijk. Bestaande kunstopvattingen worden hier gerelateerd aan de tijd waarin ze ontstonden en de wijze waarop dit in de hedendaagse maatschappij nog een rol speelt. Hoe kan het kunstenaarschap in hedendaagse dans worden onderscheiden? Wat maakt kunstenaarschap in de dans specifiek?

De Belgische kunstfilosoof Antoon van den Braembussche grofweg vier verschillende perspectieven van waaruit de beeldende kunst door de jaren heen is gedefinieerd, beschouwd en gewaardeerd. Binnen deze categorieën heeft hij in zijn publicatie *Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie* allerlei bestaande Westerse kunsttheorieën uiteengezet in relatie tot het hedendaagse kunstbegrip. Deze perspectieven zijn in grote mate van toepassing op alle kunsten, maar Van den Braembussche benadert deze kunsttheorieën voornamelijk vanuit de beeldende kunst, waar de theaterdans volgens hem onderdeel van uitmaakt.

Een eerste perspectief op kunstenaarschap komt voort uit de imitatieleer. Kunst kan allereerst worden gezien als een vorm van imitatie van de wereld om ons heen, een *mimetisch perspectief*<sup>13</sup>. “Het is een theorie die beweert dat het wezen van elke kunst op de nabootsing van de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid berust” (Van den Braembussche, 2007, p38). De kunsten kunnen zo worden uitgelegd als uitingsvormen die reflecteren op de fysiek waarneembare wereld. Deze nabootsingstheorie kan op verschillende wijzen worden ingevuld. Imitatie in dans kan verwijzen naar een maatschappelijke realiteit of een weerspiegeling zijn van de dagelijkse realiteit. Nabootsing kan echter ook gezien worden als een werkelijkheid die zich openbaart in de dans zelf, als onderdeel van de gecreëerde wereld. Die verwezenlijking van een werkelijkheid die zich openbaart in een dansvoorstelling komt overeen met de wijze waarop het Romantische ballet tot uiting kwam als het vertolken van een ideaalbeeld, een bovennatuurlijke realiteit die waarneembaar werd voor de gewone mens, zoals uiteengezet in paragraaf 2.1.

De nabootsingstheorie kan ook verwijzen naar een innerlijke werkelijkheid die via dans tot uiting wordt gebracht via de leefwereld van bijvoorbeeld personages (Van den Braembussche, 2007, p39). Hier belichaamt de danskunstenaar een beeld van een werkelijkheid. Hij/zij imiteert de wereld die hij/zij waarneemt en ervaart op een manier waarop een potentieel publiek deze realiteit kan herkennen. Dit komt meer tot uiting in moderne danskunst, waar een innerlijke werkelijkheid via het lichaam tot uiting komt. Het referentiekader van de kunstenaar wordt in dit mimetische principe

---

<sup>13</sup> Met de nabootsingstheorie kan worden terug verwezen naar het begrip mimesis. Mimesis is een term bedacht door de Griekse filosoof Plato tijdens de Griekse oudheid. Het kan vertaald worden als kopie, nabootsing of imitatie.

gevormd door een ‘zuivere Vorm of Idee’ dat in het brein van de kunstenaar aanwezig is<sup>14</sup>. Deze uitspraak verwijst naar een vooronderstelling dat een kunstenaar met nabootsing verwijst naar een eigen innerlijke realiteit (ook wel ‘De idee’ genoemd) die hij kenbaar maakt door middel van zijn artistieke productie. De kunstenaar is in staat om een uitzonderlijke vertaling te maken van een subjectieve realiteit op de wereld (Van den Braembussche, 2007, p55-56). Een kunstenaar openbaart dit door aanspraak te maken op een subjectieve belevingswereld van een publiek.

Wanneer de kunsten refereren aan een innerlijke realiteit, is het mimetische perspectief bijna niet meer te onderscheiden van een expressieve benadering op de kunsten. Van den Braembussche onderscheidt deze in een tweede categorie: *De expressietheorie*. Zowel deze als de nabootsingstheorie verwijzen naar een extrinsieke maatstaf om de kunsten te kunnen kwalificeren. Het belangrijkste verschil is dat de nabootsingstheorie verwijst naar een zintuiglijk waarneembare werkelijkheid die niet tot het kunstwerk zelf behoort. Via een expressieve benadering worden emotionele en morele criteria eveneens van buitenaf, op de kunsten geprojecteerd (Van den Braembussche, 2007, p83). “Het is niet zozeer de taak van de kunstenaar om de natuur of de werkelijkheid na te bootsen dan wel om emoties uit te drukken.” (Van den Braembussche, 2007, p56)

Deze beschouwing op de kunstenaar verwijst naar een reden om kunst te waarderen vanuit een eigen gemoedsbeweging die de kunstenaar in ons weet aan te spreken, door Van den Braembussche omschreven als het niveau van esthetische ontroering. Een kunstenaar wordt gedefinieerd aan de hand van de eigen belevingswereld van mensen, de wijze waarop een kunstenaar een publiek in vervoering weet te brengen. In een dergelijke esthetische beoordeling van de kunsten is volgens hem waar te nemen hoe men de oorspronkelijke intenties van een kunstenaar meeweegt. De nadruk ligt op het creatieproces van de kunstenaar en de wijze waarop de kunstenaar zich in essentie heeft willen uitdrukken. Zo wordt tegelijkertijd in deze expressietheorie het perspectief van de beschouwer meegewogen, de publieksperceptie. De kunstenaar wordt in de expressietheorie zowel beoordeeld op de mate van zelfexpressie als op perceptie van die expressie door een publiek waargenomen.

Een derde categorie in de kunsttheorie is kunst als vorm of vormexperiment. Dit *formalistische perspectief* is puur gericht op artistieke maatstaven om kunst mee te beschouwen<sup>15</sup>. “Het gaat om het kunstwerk als onafhankelijk, onherleidbaar, autonoom verschijnsel, dat op zijn intrinsieke waarde moet worden bekeken.” (Van den Braembussche, 2007, p84) Kunst is geen middel om een doel te bereiken, kunst is een doel op zichzelf en verwijst op geen enkele wijze naar een mimetische illusie of gevoelsaesthetica zoals in bovenstaande twee benaderingen. In de formalistische stroming wil men de kunsten ontdoen van enige maatstaven die van buitenaf zijn opgelegd. Dit is alleen mogelijk door het kunstwerk in zijn vorm te waarderen en niet op inhoudelijke gronden. Deze

---

<sup>14</sup> Volgens de Griekse filosoof Plotinos

<sup>15</sup> Dit perspectief kwam al voor in de Griekse Oudheid met de Poëtica van Aristoteles, hoewel het in de 19<sup>e</sup> eeuw pas dominant werd.

wijze van kunstbeschouwing kan worden vereenzelvigd met de postmoderne stroming in de dans. De dans zelf is onderwerp van een experiment, waarbij is onderzocht wat dans intrinsiek in zich kon opnemen zonder zich te ontdoen van zijn oorspronkelijke vorm.

Via de vormgeving van de kunsten, de formele kenmerken van de kunstcreatie is het kunstenaarschap te waarderen. Kunstenaarschap komt volgens de Engelse kunstcritici Roger Fry (1866-1934) en Clive Bell (1881-1964) tot uiting via plastische vervolmaking, een volmaakte vormgeving van een significant beeld (Van den Braembussche, 2007, p101). Elke verwijzing naar een representatie van de fysieke werkelijkheid is overbodig, omdat kunst verwijst naar de kunst zelf. Op deze manier is het mogelijk om kunst te aanschouwen als autonoom object. Kunst kan in dit perspectief alleen vanuit abstracte, vormgerichte, stilistische en formele kenmerken worden beoordeeld. De artistieke productie van de kunstenaar is leidend in de esthetische beleving die het bij mensen oproept. Via deze ervaring van de kunsten zou het in theorie mogelijk moeten zijn om het ware artistieke gedachtegoed van de kunstenaar te leren kennen zonder dit te verbinden aan persoonlijkheidskenmerken en andere unieke karaktertrekken van de persoon in kwestie aan de hand van enige publieksperceptie.

Hoewel de formalisten zich richten op de pure kunstvorm, ontkomen ook zij niet aan het feit dat kunst altijd iets tot uitdrukking brengt. Er is sprake van een paradox in de fundamentele principes van deze stroming. Volgens de formalisten “[..]draagt kunst het onzegbare uit.” (Van den Braembussche, 2007, p97) Maar in deze formulering zit toch een veronderstelling dat kunst iets uitdraagt. Hierdoor wordt het onhoudbaar om te stellen dat kunst volledig op zichzelf staat. Zelfs de meest zuivere kunst belichaamt een ‘taal’ en daar wordt altijd iets mee gecommuniceerd. Deze constatering wijst zo toch op de werking van symbolische betekenisvorming in de beeldende kunsten (Van den Braembussche, 2007, p111).

In de postmoderne dans komt eenzelfde paradoxale relatie naar voren tussen autonomie van de danskunst en de erkenning van de dans als uitingsvorm. In de postmoderne dans ligt de focus op de fascinatie voor vorm. Beweging in postmoderne dans is gebaseerd op de dagelijkse realiteit, rechtstreeks uit de samenleving en niet voortkomend vanuit een dansante, esthetische benadering of techniek. Deze bewegingen worden in een nieuwe context geplaatst, waardoor de abstractie toeneemt (Utrecht, 1988, p306-307). Toch is ook deze abstracte voorstelling herkenbaar voor een publiek. Je zou zelfs kunnen stellen dat het gebruiken van elke vorm van beweging als dans meer overeenkomsten kent met de realiteit van mensen door het gebruik van het menselijk lichaam. De vormgeoriënteerde postmoderne dansbenadering krijgt op deze manier juist inhoud en betekenis. Door het uitsluiten van een vooropgezette expressieve dansvorm wordt wel degelijk een nieuwe illusie gecreëerd die een publiek meebeleeft.

En zo ontkomt de kunstbeschouwing niet aan een mengvorm van emotie en vormgeving. Daarom dat Van den Braembussche een vierde en laatste categorie uiteenzet; kunst als *synthese van*

*vorm en expressie*. Volgens hem behoort de Duitse filosoof Friedrich Nietzsche (1844-1900) als één van de eersten die een dergelijke mengvorm in kunstbeschouwing tot uiting bracht: Niet de “kunst om de kunst” maar de “kunst om het leven” staat in zijn visie centraal (Van den Braembussche, 2009, p112). Het kunstenaarschap is volgens Nietzsche te begrijpen vanuit een tweeledigheid die hij de Dionysische en de Apollinische krachten heeft genoemd<sup>16</sup>. Nietzsche omschrijft de schepping van kunst als een zaak van het onbewuste zielenleven, het irrationele oerleven dat in iedere mens aanwezig is. De extatische scheppingsdrang van een kunstenaar komt vanuit deze hartstocht in ongestructureerde vorm naar boven, het dionysische. Daar staat de kracht van de vormgeving van de kunstenaar tegenover, het apollinische. Dankzij het apollinische is de kunstenaar in staat om tot een artistieke vormgeving te komen (Van den Braembussche, 2007, p117). Zonder de kracht van het vormgeven is een kunstenaar niet in staat om uiting te geven aan zijn eigen scheppingsdrang.

Dans is een kunstvorm die Nietzsche als een van de meest dionysische kunstvormen beschouwt, maar ook deze discipline ontkomt niet aan de vormgevende kracht. Dans kan daarom het beste worden omschreven als een symbolische voorstelling, waar via expressieve uitingen symbolische krachten tot uiting komen in een compositie, een symbolische vorm (Van den Braembussche, 2007, p117). Deze symbolische krachten geven verbeelding aan wat nooit eerder is ervaren. De vormgeving in de dans staat op deze manier in het teken van een hogere symboliek en kan gezien worden als ondergeschikt aan de extatische scheppingsdrang. Dit suggereert dat kunstenaarschap kan worden gekend aan de hand van wat een publiek in staat is zich in te beelden, in plaats van wat er werkelijk in een choreografie plaatsvindt<sup>17</sup>.

Kunstenaarschap is volgens Nietzsche meer dan een vakmanschap door het creëren van beelden die niet eerder waarneembaar waren in de dagelijkse wereld. Een kunstenaar is in staat om het niet bestaande waarneembaar te maken. Het beoefenen van een ambacht is daarentegen sterk verbonden met de representatie van de dagelijkse werkelijkheid en bestaande objecten. Het oproepen van de verbeelding onderscheidt kunstenaarschap van andere ambachten. Kunstenaarschap manifesteert zich in de wijze waarop door een kunstenaar een nieuwe, authentieke of originele wereld wordt gecreëerd.

Vanuit bovenstaand overzicht in kunstbenaderingen valt op te maken dat kunstenaarschap tot uiting komt via de verbeelding van anderen die wordt opgeroepen door de artistieke productie van de kunstenaar. Hierdoor is het onmogelijk om kunstenaarschap in dans te benoemen los van het

---

<sup>16</sup> Deze dualiteit komt uit het vroegere werk van Nietzsche. Later omschrijft hij beide krachten onder de noemer van de god Dionysos alleen (Van den Braembussche, 2007, p117).

<sup>17</sup> Dit degradeert kunstbeschouwing tot een metafysische realiteit die niet refereert aan het kunstenaarschap zelf, maar alleen de wereld visueel maakt die door kunstenaarschap is gecreëerd.

receptieproces, de wijze waarop de danskunst wordt waargenomen. Voor beschouwing van kunstenaarschap is het van belang om zowel deze expressieve werking mee te nemen als ook de vormgeving van het artistieke product. Kunst bevat vorm en inhoud. Een derde fundament voor het benoemen van kunstenaarschap is het creatieproces, de wijze waarop kunst tot stand komt in relatie tot tijd en plaats vooraf aan elke theatrale voorstelling. Inventiviteit in kunstenaarschap komt in dit proces tot uiting via het keuzeprocess dat een kunstenaar ondergaat en wat uiteindelijk leidt tot artistieke productie.

### **2.3 Naar een definitie van hedendaags kunstenaarschap toe**

In de vorige paragraaf is uiteengezet welke vier perspectieven op kunstenaarschap kunnen worden onderscheiden in de kunstfilosofie. Daarin is vast komen te staan dat kunstenaarschap altijd betekenis krijgt in relatie tot vorm en expressie. Voor dit onderzoek is het echter problematisch om kunstenaarschap alleen te beschouwen vanuit bestaande opvattingen die tot stand zijn gekomen vanuit invloedrijke gebeurtenissen en personen in de geschiedenis. Want hoe toepasbaar zijn deze benaderingen op de hedendaagse danskunst?

Het is daarom van groot belang dat nader wordt gekeken vanuit welke omstandigheden een benadering op kunstenaarschap in hedendaagse dans tot stand gebracht kan komen, omdat het onderzoek zich richt op kunstenaarschap in de hedendaagse dans en de wijze waarop dit in het hedendaagse hoger dansvakonderwijs is opgenomen. In deze paragraaf wordt daarom ingegaan op het karakter van het Westerse hedendaagse dansveld van theaterdans en de gevolgen voor het benoemen en waardering van kunstenaarschap in deze actuele context. Hier wordt ook specifiek gesproken over de staat van hedendaagse dans in Europese context, waar het Nederlandse dansveld ook onderdeel van uitmaakt. Het hedendaagse dansveld is te karakteriseren als een mengvorm van allerlei stromingen en stijlen van dans die naast elkaar bestaan, voortgekomen uit een rijke historie aan sociale en voorstellingsdansvormen.

Een belangrijke basis voor de Westerse dans is de academische techniek. Veel stromingen in de dans vanaf de 17<sup>e</sup> eeuw worden nog altijd in enige vorm gepraktiseerd in het huidige Westerse dansveld. Zoals in paragraaf 2.1 al genoemd, zijn in de 21<sup>e</sup> eeuw de moderne en het postmoderne kunstopvattingen nog steeds dominant. Dit heeft consequenties voor de hedendaagse inrichting van het dansveld en uitingen van de danskunst. Van de Braembussche noemt als basiskenmerken voor het modernisme onder andere het esthetisch zelfbewustzijn, een stilistisch purisme (in vertoning) en een formalistisch uitgangspunt die autonomie van de kunsten toegekend. Het postmodernisme kenmerkt zich vooral door een vervaging van de grens tussen kunst en dagelijks leven en een onderscheid in autonome (hoge) kunst en de massacultuur en populaire kunst. Tot de postmoderne kunst rekent hij een stilistische onzuiverheid waarin stijlen bewust met elkaar vermengd worden (Van den

Braembussche, 2007, p329). Het hedendaagse dansveld kan worden gekarakteriseerd als het vermengen van stijlen in dans en kunstdisciplines enerzijds en abstract stilisme in (pure) dans anderzijds. Er is een fascinatie voor techniek als ook voor alledaagse bewegingen. Het komt in deze situatie dan ook voor dat sociale dansvormen uit de samenleving in de professionele theaterdans worden opgenomen.

Door het bevragen van wat dans als kunstvorm kan betekenen, is het ook mogelijk geworden om sociale dansvormen in de samenleving te tonen in het theater. Een goed voorbeeld hiervan is de 'urban' dans die vanaf de jaren '80 vanuit Amerika terrein won in Europa (Van der Steen, 2010, p5). Het dansveld is te typeren als een heterogeen werkveld voor danskunstenaars met allerlei verschillende achtergronden en interesses. Dit biedt heel veel kansen aan vooral jonge kunstenaars die vrij het dansbestel kunnen exploreren, maar het maakt het ook moeilijker om het kunstenaarschap in een hedendaagse context als zodanig te benoemen.

De hedendaagse Westerse theaterdans kent een internationaal karakter. De voertaal in het Westerse danslandschap is overwegend Engels, maar in het dansveld komt sociale interactie ook tot stand door mengvormen van verbalen en non-verbale manieren van communiceren<sup>18</sup>. Het beroep danskunstenaar is minder afhankelijk van de locatie, omdat taal geen obstakel vormt binnen deze kunstdiscipline. Deze beknopte karakterisering van het hedendaagse theaterdanswerkveld maken enkele problemen zichtbaar voor benoeming van de danskunstenaar. Wat houdt kunstenaarschap in het hedendaagse dansveld in als bestaande grenzen vervagen tot het punt dat dans als autonome discipline niet meer te duiden is? De vraag die dan het meest evident is vanuit een dergelijke situatie is niet wat het kunstenaarschap inhoudt, maar onder welke condities het kunstenaarschap wordt gekwalificeerd.

De Franse kunstcriticus en curator Nicolas Bourriaud ziet de hedendaagse kunst als relationele kunst, waarbij kunst begrepen wordt vanuit een globalistisch perspectief. Hij heeft dan ook de overtuiging dat er een altermoderne periode is aangebroken in deze hypermoderne wereld, waarbij kunstenaarschap als volgt kan worden omschreven: "Artists are looking for a new modernity that would be based on translation: What matters today is to translate the cultural values of cultural groups and to connect them to the world network. This "reloading process" of modernism according to the twenty-first-century issues could be called altermodernism, a movement connected to the creolisation of cultures and the fight for autonomy, but also the possibility of producing singularities in a more and more standardized world."<sup>19</sup>

Van den Braembussche omschrijft de positie van de hedendaagse kunsten als een crisissituatie die al lange tijd aanhoudt. De actuele kunsten ondervinden problemen door een fundamentele crisis

---

<sup>18</sup> Uit een hoorcollege van het Danspracticum in de opleiding Theater-, Film- en Televisiewetenschappen in 2007. Dr. Liesbeth Wildschut sprak daar over de cultuur onder dansers en de wijze waarop communicatie kon plaatsvinden in het maakproces van een dans.

<sup>19</sup> Citaat van Nicolas Bourriaud op de Art Association of Australia & New Zealand conference in Australië in 2005.



waar het kunstenaarschap wederom wordt bevraagd en gheredefinieerd. De reden dat deze crisis zo lang aanhoudt, heeft volgens hem te maken met de uitgeputte bron van creatieve vernieuwing (Van den Braembussche, 2007, p140). Hoewel ik niet direct wil pleiten voor een dergelijke crisis in de professionele danssector, is dit statement een interessant gegeven voor de benadering van danskunstenaars in de hedendaagse dans. Een benadering van het kunstenaarschap is verbonden aan een subjectieve beleving of esthetische roering van mensen. Hierdoor ontkomt een beschouwing van het kunstenaarschap niet aan een oordeel. Als de danskunst, als onderdeel van het hedendaagse kunstenveld, in een ‘periode van heroverweging of herwaardering’ van het kunstenaarschap wordt begrepen, wat is dan de meest zinvolle wijze om het kunstenaarschap te benaderen?

De Duitse filosoof Immanuel Kant (1724-1804) verwonderde zich aan het einde van de 18<sup>e</sup> eeuw al over de criteria waaronder mensen een esthetisch oordeel vormen over de kunsten en staat aan de voet van de transcendentale of kritische kunstfilosofie. Hij benoemt de waarneming van de kunsten vooraf aan elk oordeel. Het ervaren van kunst komt volgens hem allereerst voort uit een belangenloosheid bij het waarnemen van een voorstelling van het ‘Mooie’. Het Mooie is het waargenomen object dat zonder enig ander doel tot een gevoel van welbehagen zorgt (Van den Braembussche, 2007, p153). Het Mooie komt tot stand vanuit een subjectieve eigen beoordeling die algemeen gedeeld wordt. Hiermee doelt Kant op een kader van waaruit mensen elkaars persoonlijke oordeel gezamenlijk kunnen begrijpen (Kant, 1976). Kunstenaarschap kan zo dus beoordeeld worden vanuit een gemeenschappelijk doel en niet vanuit een denkkader van vooropgestelde begrippen (Van den Braembussche, 2007, p154). Het kunstenaarschap wordt door hem uitgelegd als een bezieling van een onbepaald ideaal in zijn maakproces. Kant noemt dit ook wel de vrije wetmatigheid van de verbeeldingskracht in de kunsten (Kant, 1976). De vorm in kunst is daarbij verantwoordelijk voor de esthetische ontroering bij mensen, maar zonder doelmatig begrip van die vorm of enige voorstelling van een ander doel. De vorm in kunst spreekt het esthetische gevoel van mensen aan.

Volgens Kant kan via deze beredenering gesproken worden over talent van een kunstenaar in termen van het *creatieve genie* als “[..] de vrucht van een harmonische verhouding tussen aangeboren talenten. Het genie leidt tot het vinden van eigen regels en vormen, waarvan het mechanisme niet kan worden achterhaald, zelfs niet door de kunstenaar zelf. Het is het fundament van originaliteit, hoewel het onnavolgbaar is.” (Van den Braembussche, 2007, p157) De kunstenaar is in staat door middel van de esthetische idee via het verstand de verbeelding van mensen aan te spreken, waarbij nog geen vooraf bepaald begrip is te hanteren (Kant, 1976). Dit sluit een subjectieve beleving, een gevoel bij

mensen uit<sup>20</sup>. Consensus over wat kunstenaarschap inhoudt komt op deze manier voort vanuit een gemeenschappelijkheid die vooraf aan het verstand al aanwezig is.

## 2.4 Kunstenaarschap in hedendaagse dans

In de vorige paragrafen van dit hoofdstuk zijn verschillende benaderingen op kunstenaarschap uiteengezet die aan de basis liggen van hedendaagse benaderingen op het kunstenaarschap. Met oog voor de historische ontwikkeling van de dans, invloedrijke danskunstenaars en het karakter van dans als heterogeen landschap, kan het kunstenaarschap worden begrepen als het creatieve genie, een verzameling van allerlei talenten die in de kunst in samenhang tot nieuwe kunst leiden.

Dans is een menselijke uitingsvorm die verwijst naar verschillende vormen van dans en dansuitingen. Met de danskunst wordt in dit onderzoek verwezen naar de oorsprong van voorstellingsdans, dus de ontwikkeling van dans in aanwezigheid van een publiek, opgevoerd op podia en in theaters (Utrecht, 1988). Vanuit een begrip van dans als medium wordt de danskunstenaar hier vanuit zijn eigen discipline benaderd met als doel deze talenten te kunnen duiden. Hoe is het begrip talent van de creatieve genie te begrijpen in een veld waar de praktijk zo gedifferentieerd te noemen is? Hiervoor wordt eerst ingezoomd op het begrip talent.

### 2.4.1 Dans begrepen als kunstvorm

Zoals in dit hoofdstuk al verschillende keren is aangedragen, is de aanwezigheid van een publiek inherent aan het definiëren van de dans als kunstvorm. Kunst wordt enerzijds gecreëerd, maar het gecreëerde wordt ook waargenomen door toeschouwers. Dans wordt daarom benoemd als een medium, waarmee kunstobjecten gemaakt worden (Preston- Dunlop, 1998, p21). Een medium is een middel om kennis en informatie over te dragen<sup>21</sup>. Deze vaststelling is verbonden met het bepalen van kunstenaarschap. Het kunstenaarschap is aan de hand van bovenstaande benaderingen in paragraaf 2.2 altijd te vinden in een zekere vertaling van een bepaald idee, een beeld een waarneming of als uiting van een hartstochtelijke drang. De wijze waarop deze vertaling wordt waargenomen, hangt af van de wijze waarop kunsten worden gewaardeerd.

De veronderstelling van een dergelijke vertaling refereert aan een taal van de kunsten. Deze structuur wordt 'leesbaar' door een kader aan overeenkomstige afspraken, conventies, tussen kunstenaar en publiek om de vertoning te kunnen begrijpen (Van den Braembussche, 2007, p120). Maar hoe draagt dit begrip van de kunsten bij aan het begrijpen van het kunstenaarschap in de dans? Om deze vraag te beantwoorden, is het nodig om even terug te keren naar een theorie die ten

---

<sup>20</sup> Hoewel Kant deze definitie hanteert vanuit de zuivere rede, zijn er ook filosofen die de kunsten vanuit een transcendentale benadering vanuit een reflexief oordeel geven, waarbij juist het gevoel tot een oordeel leidt. Dit wordt ook wel de Kantiaanse wending genoemd.

<sup>21</sup> <http://www.encyclo.nl/zoek.php?woord=medium>

grondslag ligt aan de betekenisleer, een wetenschap die zich richt op de betekenis van symbolen die tot uiting komen in kunst.

Bovenstaande veronderstelling is in de symbooltheorie van onder andere de Amerikaanse cultuurfilosoof Susanne Langer (1895-1985) uitgewerkt, een belangrijke voorloper van de semantiek (betekenisleer). Een kunstwerk is te begrijpen als een verzameling van verwijzingen. Ze is in de veronderstelling dat iedere kunstuiting op zichzelf staand niets betekent, maar altijd in het teken staat van iets anders (Van den Braembussche, 2007, p119). Deze verwijzingen worden tekens genoemd. Zij worden betekenisvol in relatie tot het voorstellingsvermogen van de mens. Tekens zijn volgens haar geen signalen, maar symbolen.

Een mens is in staat om tekens te interpreteren aan de hand van eigen verwachtingen en verwijzingen naar wat mogelijk is en wat niet zichtbaar is in het kunstwerk zelf. Tekens maken zo aanspraak op het voorstellingsvermogen van een publiek. Ze komen in een vormgeving tot uiting en verwijzen naar een inhoudelijke grond in artistiek product van een kunstenaar. Via deze tekens kan een construct worden achterhaald die is voortgekomen uit een specifiek proces waarin het kunstenaarschap tot deze vormgeving en inhoudelijke betekenisvorming heeft geleid. Net als de Oostenrijks-Britse filosoof Ludwig Wittgenstein (1889- 1951) ziet Langer een vertoning als een weergave van een structuur. Die structuur wordt zichtbaar in een theatrale context. Het creëren van dans door een scheppende of uitvoerende danskunstenaar draagt bij aan de representatie die in het medium dans tot uiting komt en tot onze verbeelding spreekt. Het medium dans kan worden geschaard onder het medium theater, aangezien dans in een theatrale voorstelling wordt waargenomen. Theaterdans is zo te plaatsen onder een tweeledige definitie door de Nederlandse wetenschapper in theater en nieuwe media Chiel Kattenbelt:

1. Theater is een *object van de waarneming*. Hiermee wijst hij op de exclusieve situatie waarbinnen theater waarneembaar is, waarin een artefact zich openbaart aan de aanwezige toeschouwer (Kattenbelt, 2006). Dans in het theater, in aanwezigheid van een bepaald publiek, manifesteert zich in tijd en ruimte van een bepaald moment. Dans is waarneembaar voor een publiek, maar uit zich als een vluchtig gegeven in het hier en nu. Dans als kunstvorm is alleen waarneembaar in het moment. Dit wordt ook wel geduid als het transitorische karakter van de dans. Kattenbelt verwijst met deze term naar het theater in het nu dat verwijst naar de toekomst, maar geabsorbeerd wordt door het verleden.
2. Theater is een *esthetisch object*. Hiermee wijst Kattenbelt op theater als performatieve uitingvorm, waarbij de dansers in een geënceneerde situatie zichzelf tonen en tegelijkertijd uiting geven aan de verbeelding. Theaterdans vindt plaats in het theater en kan dus ook op deze wijze worden uitgelegd. Theaterdans komt alleen tot uiting als een publiek vanuit een 'esthetische instelling' het object wenst waar te nemen (Kattenbelt, 2006). Het publiek speelt

net als de dansers een rol in de totstandkoming van dans als kunstvorm. Het object komt alleen tot uiting in een theatrale setting met publiek.

Bovenstaande uiteenzetting komt in grote lijnen overeen met de visie van de Amerikaanse danswetenschapper Janet Adshead over het dansmedium. Ze maakt daarin een onderscheid in drie contexten van dans(oorsprong). Naast een rituele en sociale context waarbinnen de dans zich heeft gemanifesteerd door de jaren heen, hanteert ze ook een artistieke context. Hiermee doelt ze op het vertonen van dans in het theater met als doel mensen een esthetische beleving mee te geven (Adshead, 1988). De dans vormt vanaf het vertoningsmoment een ‘choreografisch ontwerp’ dat mensen willen aanschouwen, beleven en begrijpen. Maar wat maakt de discipline dans nu specifiek als kunstvorm? En belangrijker nog, wat voor consequenties heeft dat voor het kunstenaarschap in de dans?

Volgens de Amerikaanse professor in de performance kunst Susan Melrose is dans “non-identical with itself.” (Melrose, 2009, p24) Theaterdans is moeilijk te omvatten door het vluchtige karakter, zoals door Kattenbelt al benoemd. Elke uitvoering van een dans is uniek. En elke toeschouwer, in de vorm van choreograaf, dansers, recensenten tot niet-dansend publiek, ervaart een dansvoorstelling weer anders. Dit heeft te maken met de achtergrond van de persoon, de denkkaders die door die persoon worden gehanteerd, de psychologische staat van die persoon en de plaats waar die persoon in de publieksruimte zit. Vanuit de semiotiek is dans te benaderen als een verzameling van allerlei verwijzingen naar de werkelijkheid via een voorstelling. Het dansmedium bestaat volgens de Engelse dansdocente en dansanalyticus Valerie Preston-Dunlop uit vier ‘strands’ (strengen) waarmee deze esthetische objecten, dansvoorstellingen altijd zijn opgebouwd: Danser, beweging, geluid en ruimte. Deze strengen zijn kanalen waarmee de theaterdans communiceert. Beweging vormt hierin de belangrijkste schakel. Samen vormen deze strands de *nexus*:

“...[...] een onzichtbaar netwerk van verbindingen waarmee de choreografie bijeen gehouden wordt. Het symboliseert ontelbare artistieke besluiten die gebaseerd zijn op de algemene kijk van kunstenaars op de wereld en hun visie met betrekking tot de plaats die dans hierin inneemt.”

(Preston-Dunlop, 1998, p23)

In het citaat wordt verwezen naar een symboliek in de dans. Langer benoemt een intuïtie, of artistieke waarheid, als een vorm van denken die tot uiting komt volgens een eigen intuïtieve symboliek. Deze artistieke waarheid is waarneembaar voor een publiek. Deze inzichten komen in het medium (of tekensysteem) tot uiting via een eigen zintuiglijke taal. En via deze taal is het kunstenaarschap te kennen. De dans zelf is een vertegenwoordiging van wat het kunstenaarschap inhoudt.

In de omschrijving van de *nexus* wordt ook verwezen naar artistieke besluitvorming. Theaterdans als kunstvorm is via deze omschrijving uit te leggen als een medium waarbinnen

danskunstenaarschap tot uiting komt door middel van artistieke productie. Ook Preston-Dunlop stelt dat de danskunstenaar zo zelf zichtbaar wordt via de creatie of organisatie van het medium (Preston-Dunlop, 1998). De dans leert ons de kunstenaar kennen en het kunstenaarschap aanschouwen. De wijze waarop elke kunstenaar zijn individuele voorkeuren, uitingen en keuzes uit via het dansmedium wordt ook wel *artistieke signatuur* genoemd.

#### 2.4.2 De danskunstenaar

Nu dans als kunstvorm is besproken, wordt hier ingegaan op kunstenaarschap in de danskunst, waar het medium dans steeds opnieuw vorm krijgt door individuele uitvoerende en scheppende danskunstenaars. Hoe zijn beide danskunstenaars te onderscheiden? Wat houdt een artistieke signatuur concreet in deze kunstpraktijk in?

Melrose omschrijft de artistieke signatuur in de dansdiscipline als een ‘body of work’. Een danskunstenaar bij naam verwijst altijd naar een danspraktijk, een specifieke wijze van het bewegende lichaam. Ze verwerpt dan ook de benadering van dans als taal door te stellen dat dans een discipline-specifieke en complexe praktijk omvat die bepalend is voor de wijze waarop dans zich heeft kunnen ontwikkelen (Melrose, 2009, p24-25). Dans wordt volgens haar door sommigen uit het publiek op zijn minst gewaardeerd op het niveau waarop een artistieke signatuur van een scheppende kunstenaar herkend kan worden en de wijze waarop deze signatuur door uitvoerende danskunstenaars wordt beheerst en overgebracht. Wanneer de creatie van een eigen signatuur een doel op zichzelf wordt, wat is dan dans? Is het ontwerpen van een eigen stempel op de dans inherent aan het kunstenaarschap in de dans? Volgens Melrose speelt de verwachting van het publiek in grote mate mee in het keuzeproces van danskunstenaars. Dans is door haar discipline-specifieke format relatief van aard (Melrose, 2009, p26). Net zoals Kattenbelt veronderstelt ze dat dans verwijst naar het toen en nu, maar ook naar het hier en daar.

Door dit gegeven is dans, net als iedere beeldende kunstvorm (zie paragraaf 2.2) te verstaan als een heterogene verschijningsvorm die een groot potentieel aan mogelijkheden aanbiedt aan danskunstenaars. Het maken van volledig andere keuzes tijdens een creatieproces voor een nieuwe choreografie vormt altijd een risico voor teleurstelling bij een trouw en/of nieuw publiek dat naar het specifieke werk van een kunstenaar komt kijken. Het referentiekader voor de danskunstenaar is volgens Melrose daarom voor een deel afhankelijk van de wijze waarop een publiek wordt aangetrokken door een specifieke artistieke signatuur naast de mogelijkheden van uitvoerende dansers om via embodiment uiting te geven aan die specifieke signatuur. De wijze waarop uitvoerende danskunstenaars dit uitvoeren is weer onderdeel van hun signatuur.

In het maakproces van een dans wordt de publieksverwachting altijd meegenomen als bron van kennis en inzicht voor de choreograaf en uitvoerende danser. Hierin ontstaat een dogma: Herkenning voor een bepaalde artistieke signatuur gaat lijnrecht in tegen de vernieuwingsdrang die

inherent is aan kunstenaarschap. Melrose ziet de dansvoorstelling, zoals hij verschijnt in het theater, daarom als een pauze moment in een doorlopend maakproces van de danskunstenaar (Melrose, 2009, p30). Het artistieke product van een danskunstenaar is in die zin te kenmerken als een momentopname van een levenslang maakproces of artistiek onderzoek naar wat de dans kan brengen.

Een danskunstenaar heeft in die zin een sterke overtuiging nodig en veel kennis van gehanteerde ‘productieregels’, waarden en idealen kenmerken voor deze discipline- specifieke context van de danskunst. Melrose spreekt van *expert- intuïtie* in het kunstenaarschap in de dans, ook wel ‘expert geheugen’ genoemd. Met deze term bedoelt ze de wijze waarop makende en uitvoerende danskunstenaars, vanuit een bepaalde gevoeligheid voor de specifieke situatie in een maakproces, aanspraak kunnen maken op verschillende ‘werkmoden’<sup>22</sup>. Dit zijn allerlei systemen die worden gehanteerd in de alledaagse professionele praktijk van de dans (Melrose, 2009, p32).

Ze benoemt de specifieke praktijk van de danskunstenaar in het creatieproces vanuit het begrip ‘dispositifs’. Deze term vertegenwoordigt een ‘map’ waarin verschillende set-ups, parameters en outlines worden gehanteerd door een danskunstenaar op het moment van interventie. Dit zijn momenten waarop de dansproductie tijdens het creatieproces even wordt stilgelegd door de danskunstenaar, vanuit een “besef dat de ruimte voor inventiviteit tijdgebonden is.” (Melrose, 2009, p32) De danskunstenaar breekt in op de creatie en maakt op basis van zijn expert- intuïtie specifieke, creatieve keuzes die de dans blijvend zullen transformeren. Een ‘dispositif’ staat voor een multidisciplinair raamwerk en mechanismen die een danskunstenaar beheerst (Melrose, 2009, p32). Dit meesterschap of talent van het toepassen van dit instrumentarium kan gezien worden als een talent van de choreograaf. Dit wordt via een artistieke signatuur waarneembaar.

De scheppende en uitvoerende danskunstenaar verschillen volgens Melrose op het niveau van kunstenaarschap door de wijze waarop ze zich verhouden tot de creatie. De choreograaf is de danskunstenaar die geïdentificeerd kan worden met een instrumentarium van de gehanteerde set-ups in het creatieproces. Deze dispositifs worden door hem/haar vanuit een emotioneel motief van de danskunstenaar omgezet naar een choreografisch construct (Melrose, 2009, p34). De uitvoerende danskunstenaar werkt in het creatieproces vanuit diezelfde mechanismen, maar heeft die emotionele relatie met de choreografische setting niet. Binnen het construct van de choreografie kan een uitvoerende danser zich emotioneel verbonden voelen met een fysieke en mentale belichaming die vanuit het choreografisch construct tot uiting komt.

Expertise van de choreograaf ligt in de wijze waarop hij/zij de intuïtieve inventie weet om te zetten vanuit een fysiek embodiment (dans) naar een specifiek mechanisme dat herkend kan worden vanuit een eigenheid, los van de dansers die het uitvoeren. Daar komt bij dat een choreograaf in staat moet zijn een oordeel te vellen over wat werkt op elk niveau van het creatieproces (Melrose, 2009,

---

<sup>22</sup> Vrije vertaling van de term ‘apparatuses’.

p35). Het kunstenaarschap in hedendaagse dans is volgens Melrose uit te leggen als de wijze waarop een inventieve verbeelding wordt geconstrueerd door de danskunstenaar vanuit een discipline-specifieke wijze, dus vanuit een specifieke benadering van de danskunst zelf. De innovatieve wijze waarop een danskunstenaar een danscreatie vormgeeft, test zo tegelijkertijd de dansdiscipline en de grenzen van wat dans kan zijn.

## 2.5 Conclusie

In dit hoofdstuk is onderzoek gedaan naar de term kunstenaarschap in hedendaagse dans. Deze kan worden begrepen vanuit een historisch kader en kunstbenaderingen die de Westerse kunst rijk is. Kunstenaarschap is gebaseerd op een synthese van vorm en expressie, waarbij vorm en inhoud altijd samengaan. Kunst komt tot stand vanuit een materiële en immateriële vormgeving en is tegelijkertijd een medium dat een inhoud communiceert. Een belangrijke conclusie is dat een esthetisch oordeel van kunstenaarschap altijd tot stand komt vanuit de verbeelding van een publiek in het receptieproces. Daarnaast komt een waardering van kunstenaarschap tot stand vanuit erkenning van het creatieproces vooraf aan elk artistiek product. Dit proces kenmerkt zich door het maken van keuzes door een kunstenaar die cruciaal zijn voor de vorm en inhoud van kunst. Het maken van innovatieve keuzes, in relatie tot de tijd en de ruimte waarin kunst tot stand komt, komt tot uiting via een artistieke signatuur.

Creatieve vernieuwing die inherent is aan kunstenaarschap. Dit is moeilijk waarneembaar in het huidige heterogene dansveld, waar stromingen en stijlen vermengd worden en een onderscheid tussen hoge en lage kunst niet langer te handhaven is. In de wetenschap dat het hedendaagse dansveld in een overgangsfase van herwaardering van de danskunst zit, is het kunstenaarschap het beste te definiëren vanuit een kritische houding op het esthetische oordeel van de kunstenaar. Kunstenaarschap is daarom in termen van Kant het beste uiteen te zetten als creatieve genie, of een verzameling van allerlei talenten die verantwoordelijk zijn voor een oorspronkelijke kunst. Dit wordt geïdentificeerd met een unieke vorm van kunstenaarschap, afhankelijk van wie de kunstenaar is.

De scheppende en uitvoerende danskunstenaar verschillen op het gebied van het choreografische construct dat in een creatieproces tot stand komt. De choreograaf verbindt zijn expert-intuïtie op emotioneel niveau aan het construct, terwijl de uitvoerende danser vanuit het construct in staat is om zich te vinden aan vormen van mentale en fysieke embodiment. Hoewel hier een onderscheidende visie op danskunstenaarschap wordt gedefinieerd, geeft dit geen inzicht in de wijze waarop kunstenaarschap betekenis krijgt vanuit een maatschappelijke context, waarin de esthetische ervaring, de creatie en de receptie van kunst plaatsvinden (Van den Braembussche, 2007, p162). Het overzicht in dit hoofdstuk beperkt zich tot uiteenzetten van een intrinsieke definitie van kunstenaarschap. Dit doet echter geen recht aan de wijze waarop een representatie van dans betekenisvol wordt vanuit een culturele context.

## Hoofdstuk 3 Een artistieke benadering op kunstenaarschap in de hedendaags maatschappij

“To see something as a work of art then is not to recognize a brute fact, but depends on what can be known or taken for granted about the context of the object in question; and that context is of an institutional kind”. (Redfern, 1998, p129)

Het vormen van een benadering op kunstenaarschap is onlosmakelijk verbonden met de waarneming van kunst en de wijze waarop deze waarneming wordt verwerkt. Het vormen van een waardeoordeel over wat kunstenaarschap voor iemand betekent, komt voort vanuit verschillende denkkaders die iemand hanteert. De kunstfilosofische benadering van kunstenaarschap in Hoofdstuk 2 zegt nog niets over de wijze waarop waarneming tot stand komt in de samenleving. Met andere woorden, wat houdt een artistieke benadering in de hedendaagse danskunst eigenlijk in?

Dit hoofdstuk is daarom gericht op de perceptie van kunst in de maatschappij en de wijze waarop kunst wordt begrepen in deze context. De eerste paragraaf gaat in op het begrip ‘kunstwereld’ en wat dit voor consequenties heeft voor het begrip van sociale organisatie in de samenleving. In de tweede paragraaf wordt de Actor-Netwerk Theorie geïntroduceerd, die een ander licht werpt op de wijze waarop kunst kan worden begrepen. Hier wordt ook ingegaan op hoe een artistieke benadering op kunstenaarschap kan worden gehanteerd. Paragraaf 3 gaat in op de wijze waarop een artistieke benadering tot uiting komt in zogenoemde netwerkconstructies door de performance van actoren. En in paragraaf 4 wordt dat vertaald naar een performance frame voor het opstellen van een analysemodel. Dit analysemodel wordt in paragraaf 5 uitgewerkt. Paragraaf 6 gaat in op de concrete toepassing van de analyse op taalniveau.

### 3.1 Kunstenaarschap en de kunstwereld

In deze paragraaf wordt dieper ingegaan op de positie die de danskunst inneemt in de hedendaagse maatschappij. Inzicht hierin is nodig om te begrijpen wat een artistieke benadering van kunstenaarschap in de hedendaagse dans inhoudt en hoe dit begrepen kan worden vanuit een maatschappelijke context. Binnen de institutionele kunsttheorie bestaan verschillende opvattingen over de kunsten en de positie die kunst in de maatschappij inneemt. Veel opvattingen komen voort uit het begrip van de kunstwereld. Allereerst een beknopt overzicht van deze terminologie.

De Amerikaanse kunstcriticus en filosoof Arthur Danto introduceerde in 1964 de term kunst als wereld: “To see something as art requires something the eye cannot descry—an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.”<sup>23</sup> Met dit citaat wees hij onder andere

<sup>23</sup> Danto, "The Artworld" in *Journal of Philosophy* 61. (1964) pp 571–584.



op een rijke structuur waarin artistieke producten zijn ingebed; de kunstwereld omschreven als een *sociaal construct*. De Amerikaanse professor in filosofie George Dickie sluit bij deze notie aan en komt met een institutionele kunsttheorie, waarbij kunst begrepen kan worden als een instituut. Hij veronderstelt dat kunst betekenisvol wordt in een maatschappelijke context door een sociale constructie waarin kunst wordt gemaakt, gepresenteerd, gedistribueerd en aanschouwd (Dickie, 1974, pp 22-23).

De term ‘instituut’ wordt door hem uitgelegd als een gevestigde praktijk die tot uiting komt in de presentatie en perceptie van de esthetische objecten. Hij erkent dus een artistiek artefact, maar deze wordt pas op betekenisvol wanneer het artefact is erkend door het instituut. Een kunstwerk verwijst altijd naar een sociale institutie waarin het zich bevindt, is een kandidaat van die kunstwereld aan de hand van de status en waardering die het zich toe-eigent (Dickie, 1974, pp 34-37). Zo ontstaat in het instituut dat kunstwereld heet een structuur waarbinnen kunst wordt geclassificeerd. Het hoger dansvakonderwijs kan in die zin gerekend worden tot het instituut van de kunstwereld.

In de hedendaagse kunstsociologie wordt de institutionele kunsttheorie nog altijd aangehaald als het gaat om het benoemen van kunst als maatschappelijk fenomeen. Een zeer invloedrijke kunstsocioloog binnen dit discours in Europa is de Fransman Pierre Bourdieu (1930-2002). Hij verklaart de kunsten in de samenleving vanuit zijn ‘habitus- en veldtheorie’. Habitus staat voor de omgeving waarin onbewust structuur wordt gegeven aan waardemechanismen waarin kunst gedefinieerd en omschreven wordt, gefundeerd vanuit een historische verankering van consensus (Gielen, 2003, p139). Op deze wijze verklaart hij hoe zogenaamde ‘waarderegimens’ functioneren en kunst een betekenisvolle plaats krijgt in de maatschappij. Met een waarderegim wordt bedoeld de normen en waarden die ten grondslag liggen aan de wijze waarop kunst betekenisvol wordt in een specifieke maatschappelijke context.

In zijn habitus- en veldtheorie stelt Bourdieu dat kunst een uiting is van allerlei maatschappelijke posities in een veld. Een veld is het netwerk dat zich sluit om een kunstproduct heen op politiek, economisch, sociaal en maatschappelijk niveau. Er is volgens hem sprake van autonomie van het kunstenveld in plaats van autonomie van kunst. Bourdieu laat objecten buiten beschouwing in zijn sociologische opvatting over kunst en ziet deze objecten als uitingen van mensen in een maatschappelijke situatie, waarbij de focus ligt op de ervaring van kunst. Volgens hem bestaat het artistieke artefact feitelijk niet (Gielen, 2003, pp107-110). Een artistieke benadering komt hier tot stand in de communicatie over de kunsten.

De Amerikaanse socioloog Howard S. Becker sluit met zijn theorie aan bij deze veronderstelling. En zo komt ook hij in zijn boek ‘Art Worlds’ uit bij kunst als een collectieve activiteit, een kunstwereld (Becker, 1982, p34). In deze wereld werken mensen bewust samen via

allerlei vormen van sociale interactie aan een wereld waarin kunst symbolisch betekenisvol is. Kunst komt volgens Becker voort uit een proces, een verzameling handelingen door een kunstenaar om een artistiek product te maken, een publiek dat de kunst wil waarnemen en andere omstanders die het artistieke product financieren, distribueren, kopen en tonen (Becker, 1982). Deze mensen moeten zich tot elkaar verhouden om op een constructieve manier aan dit proces deel te nemen. Een kunstwerk zal in die zin nooit op zichzelf staan. Dit begrip van de kunst als wereld is universeel toepasbaar op alle kunstuitingen, dus ook op de danskunst.

De danswereld kan zo worden uitgelegd als het gehele netwerk waarin danskunstenaars en betrokkenen werken aan het proces van kunst maken, tonen, waarnemen en beschouwen. Een danskunstenaar is een persoon waarom heen een netwerk, een instituut zich sluit. De danskunstenaar is verantwoordelijk voor de artistieke productie. Aan dit netwerk construct van betrokkenen liggen volgens Becker onderliggende mechanismen en wetmatigheden ten grondslag die steeds aan verandering onderhevig zijn.

De discussie over de betekenis van kunst in de maatschappij is volgens hem dan ook evident: “By observing how the art world makes those distinctions rather than trying to make them ourselves we can understand much of what goes on in that world.” (Becker, 1982, p36) Deze onderliggende gemeenschappelijke factoren geven volgens Becker inzicht in hoe kunst gewaardeerd en begrepen wordt. De Amerikaanse socioloog Victoria D. Alexander zet deze condities in haar boek *Sociology of the Arts* als volgt uiteen: 1. Het artistieke artefact, 2. publiekelijk communiceert, 3. ervaart op het niveau van plezier, 4. een expressieve vorm en 5. wordt gedefinieerd in relatie tot zijn context (Alexander, 2003, p3).

In bovenstaande theorieën wordt kunst gezien als onderdeel van de samenleving als sociale constructie. De danskunst representeert een eigen instituut of wereld die vorm krijgt door een collectief geloof in de kunst en de kunstenaars. Kunst wordt betekenisvol in de communicatie over kunst. Dat zou betekenen dat een artistieke benadering op kunstenaarschap in dit geval direct verbonden is aan het instituut en de wijze waarop er over kunst wordt gesproken. Vanuit het begrip van de kunstwereld worden kunstinstituties georganiseerd en benoemd in de maatschappij, zo ook het hoger dansvakonderwijs in Nederland. Zonder nu al in te gaan op het hoger onderwijsbestel in Nederland en de dansvakopleidingen die daaronder vallen (zie paragraaf 4.1) valt een definitie van een kunstschool door Bourdieu op:

“If fields have ‘locations’, these are not so much geographical sites as sets of socio-cultural constructs and relations (often perceived in terms of geographical sites) which may be identified and ‘mapped’. Fields can, consequently, ‘overlap’ or be part of one another: a particular school, for example (with regard to its ethos, underpinning principles, distributions of wealth and power), might be perceived in terms of field: but so might the education policies, the class structures, the country, or indeed the capitalist system within which it is located. In many ways the school will be a ‘smaller version’ of these other fields - a ‘microcosm’; however, it may also have its own very particular and specific characteristics and there may be some ways in which it does not entirely replicate features of these other fields.”<sup>24</sup>

Een kunstopleiding zoals een dansacademie zou op deze wijze dus geheel functioneren op basis van sociaal-culturele constructen vanuit verschillende velden in een maatschappelijke context. Daarin zit een vooronderstelling dat de samenleving vanuit gesloten systemen functioneert, waarin mensen met dezelfde interesses een rol vervullen. Dat betekent dat de waarde van kunst volledig afhankelijk is van het sociale construct waarin het geproduceerd wordt. De wijze waarop het construct is vormgegeven en functioneert is bepalend in hoe kunstenaarschap wordt gedefinieerd. Feitelijk betekent dit ook dat een artistiek product, of artistiek artefact, van een kunstenaar in essentie alleen een voortvloeiende is van het sociale construct en ook alleen vanuit die context betekenisvol kan worden. Maar komt een waardering voor artistieke artefacten alleen tot stand binnen de sociale organisatie van mensen? Of is er ook ruimte voor artistieke autonomie, waar de danskunst een eigen positie inneemt die verder gaat dan alleen de sociaal-maatschappelijke relevantie?

### 3.2 Introductie van de Actor-Netwerk Theorie

In dit onderzoek wordt verondersteld dat kunstenaarschap in hedendaagse dans te benoemen is vanuit een artistieke overtuiging. Met het oog op de vraagstelling in dit onderzoek naar het tot uiting komen van een artistieke benadering vormt het uitgangspunt van Bourdieu voor het begrijpen van kunst als uiting van sociale organisatie een problematisch uitgangspunt, omdat een artistieke benadering alleen tot uiting komt via andere sociale benaderingen in de samenleving. Het uitgangspunt in dit onderzoek is volledig gebaseerd op erkenning van een artistiek domein in een maatschappelijke context, op zoek naar geldigheid van een artistieke benadering op kunstenaarschap in de hedendaagse dans. Het is niet mogelijk om erkenning te geven aan een artistieke benadering in het hoger dansvakonderwijs als deze in essentie niet kan bestaan. Hierdoor moet dus worden uitgeweken naar een theorie, die voortborduurde op de principes van de habitus- en veldtheorie van Bourdieu, maar die wel autonomie

---

<sup>24</sup> See Bourdieu and Passeron, 1977; Jenkins, 1993, p305.

geeft aan een artistieke benadering op kunstenaarschap in hedendaagse dans.

Dit is het punt waar de *Actor-Netwerk Theorie* (ook ANT of actor-netwerkbenedering genoemd) uitkomst biedt als theoretisch kader voor het definiëren van artisticeiteit in een maatschappelijke context. Deze theorie is gebaseerd op het uitgangspunt dat artistieke selecties in de kunsten worden bepaald door de verbinding van actoren in een netwerk. Kunstcritici, curatoren en ‘beleidsmakers’ beslissen iedere dag opnieuw wat de schoonheid van kunst kan zijn. Deze vooronderstelling is in overeenstemming met de institutionele kunsttheorie of het begrip van de kunstwereld, waar alle betrokkenen in de kunstwereld samen kunst definiëren. In termen van een artistieke benadering betekent dit dat er altijd sprake is van dynamische selectieprocessen en bewegingen, ook wel artistieke selectieprocessen genoemd (Gielen, 2003, p11,12).

Maar hoe gaat dit dan in zijn werk? En hoe kan een artistiek domein in dit frame worden begrepen? Het is nodig om deze vragen te beantwoorden om te kunnen achterhalen wat een artistieke benadering op hedendaags kunstenaarschap in termen van de ANT inhoudt. De Actor-Netwerk Theorie is een theoretisch frame, waar op systematische wijze sociale organisatie wordt geanalyseerd en begrepen. De theorie is in de jaren '70 ontwikkeld door de Franse sociologen Bruno Latour en Michel Callon en de Britse socioloog John Law. De ANT wordt veelal toegepast op het begrijpen van organisatie, structuur en zelfwerkzaamheid van sociale fenomenen (Gielen, 2003, p20).

Actor-netwerk is een term die aangeeft hoe een mechanisme wordt blootgelegd om op systematische wijze elk maatschappelijk fenomeen te kunnen uitleggen. Verbindingen tussen mensen, organisaties en kunstobjecten bepalen de afmetingen van een netwerk. Een belangrijke notie in deze



definitie is dat er een vooronderstelling vanuit gaat dat de maatschappij niet functioneert in verschillende autonome subsystemen die naast elkaar bestaan, maar dat sociale organisatie kan worden begrepen als netwerken die bestaan uit verschillende actoren die met elkaar verbonden zijn. Hoe de kunsten passen in deze netwerken en hoe een artistieke benadering vorm krijgt via dit perspectief wordt in de volgende sub paragrafen verder toegelicht.

Visualisatie actor-netwerkprincipe 2D<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> <http://filosofieblog.nl/blog/christophe-andrades/2809/van-netwerkmaatschappij-tot-hyperreflexiviteit-aanzet-tot-een-cultuurwetenschappelijke-benadering-van-de-laat-moderne-tijd/>

### 3.2.1 ANT en artistieke selectieprocessen

De Belgische kunstsocioloog Pascal Gielen past de actor-netwerkbenadering toe op artistieke selectieprocessen in de kunsten in zijn boek *Kunst in netwerken: Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst* (2004). Hij heeft geanalyseerd hoe de positionering van de danskunst (en beeldende kunst) begrepen kan worden vanuit de ANT en hoe kunst betekenisvol wordt in een maatschappelijke context. Het proces van artistieke selecties, zoals Gielen het omschrijft, wordt in het kader van een onderzoek naar onderwijsprofilering ook wel *artistieke profilering* genoemd; de wijze waarop een organisatie zich onderscheidt op artistiek niveau. Het selectieproces in instituten, zoals hogere dansvakopleidingen vindt plaats op het niveau waarop instituten zich onderscheiden in een netwerk en op een eigen wijze en naar eigen keuze verbinden met anderen. In deze sub paragraaf wordt uitgelegd hoe dit proces kan worden begrepen. Allereerst een toelichting op de basisprincipes van zijn specifieke benadering, die veelal gebaseerd zijn op bestaande theorieën.

Gielen staat in eerste zin stil bij een existentieel niveau van de Actor-Netwerk Theorie. Hiervoor vergelijkt hij de benadering met het rizoombegrip van de Franse filosoof Gilles Deleuze (1925-1995), waarbij de dynamiek van selectieprocessen in de maatschappij worden omschreven als “niet-parallelle revoluties [...] die van de ene lijn op de andere lijn springen, tussen volledig heterogene wezens [...] in nauwelijks zichtbare breuken, die de lijnen breken met het risico dat ze elders opnieuw beginnen.” (Gielen, 2003, pp128-129) Het grensoverschrijdende karakter van het rizoombegrip kan worden gelijkgesteld aan interdisciplinaire verwikkelingen in een netwerk.

Het rizoombegrip ligt ten grondslag aan netwerken vol actoren. Een actor wordt door Gielen uitgelegd in een tweeledige definitie: Je hebt allereerst de actor, dit zijn personen en objecten die een positie innemen in een netwerk. Elke actor in een netwerk geeft vorm aan het netwerk door de handwijze die daaraan gekoppeld wordt. De actor heeft invloed op de vormgeving (= beweging) van een netwerk, waardoor deze handelingen altijd in een relatief kader kunnen worden verklaard. In ieder geval brengt elke handeling het netwerk in beweging door een verandering in verbinding met andere actoren. Een tweede definitie is de actor als construct, waarbij een intentie voor een bepaalde handeling van een actor niet noodzakelijk wordt verbonden aan de handeling zelf. Een handeling kan dus zowel bewust worden gedaan door actoren als ook onbewust plaatsvinden in de dynamiek van een netwerk. Dit is de reden dat het mogelijk is om ook artefacten (niet menselijke objecten) in het netwerk te plaatsen en te herkennen.

Actoren moeten zich altijd *vernetwerken* om als actor te kunnen functioneren. Dit doen ze door hun handelen en het handelen komt voort uit de rollen die ze vervullen in een netwerk: Actantiële rollen. Via deze rollen wordt zichtbaar vanuit welke motivatie een handeling wordt uitgevoerd en vernetwerking van de actor plaatsvindt. Des te meer actantiële rollen een actor op zich neemt, des te groter de vernetwerking. Zo wordt een afhankelijkheidsrelatie zichtbaar tussen de wijze waarop invulling wordt gegeven aan de positie van een actor en de mate waarin een autonome positie wordt

ingenomen. Op basis van het rollenspel en de mate van vernetwing is een zekere machtsverhouding tussen actoren wel degelijk zichtbaar, ook al pleit Gielen voor een gelijkwaardige benadering zonder oog voor hiërarchische verhoudingen. Naarmate de actor meer vernetwerkt, kan deze uitgroeien tot een actant. De actant is een rol of personage van de actor die zich in een netwerk manifesteert. En deze bestaat pas als een netwerk voet aan de grond krijgt via heldere relaties en presentaties en dit is niet vanzelfsprekend het geval.

Vanuit de principes van de ANT is een artistieke benadering op kunstenaarschap uit te leggen als de ruimte die iemand inneemt in het netwerk en de hoeveelheid verbindingen die een kunstenaar is aangegaan. Kunstenaarschap bestaat uit het vervullen van verschillende rollen die een verbinding tot stand brengen. Die verbindingen zijn te definiëren vanuit de symbolische ruimte waarin het netwerk zich manifesteert.

Volgens de Duitse socioloog Niklas Luhmann (1927-1998) kan er gesproken worden van autonomie van de kunsten in de 'symbolische ruimte'. Hierbij bevinden zich verbindingen tussen mensen en kunstobjecten die in die symbolische ruimte een prominente positie vervullen. De selectie die zo plaatsvindt in het netwerk van de (dans)kunst maakt een positie zichtbaar die specifiek is in dat netwerk, afhankelijk van de aard van deze verbindingen. Waardering voor danskunst komt dus tot uiting via de constructie van een dergelijk netwerk, maar vormt ook weer een netwerk op zichzelf: "An interrelated set of entities that have been successfully translated or enrolled by an actor that is thereby able to borrow their force and speak or act on their behalf or with their support [...]. Hence the term actor-network, for the actor is both the network and a point therein [...] A simplified entity that is nevertheless also a network in its own right." (Callon, Law and Rip, 1986, p.xvi)

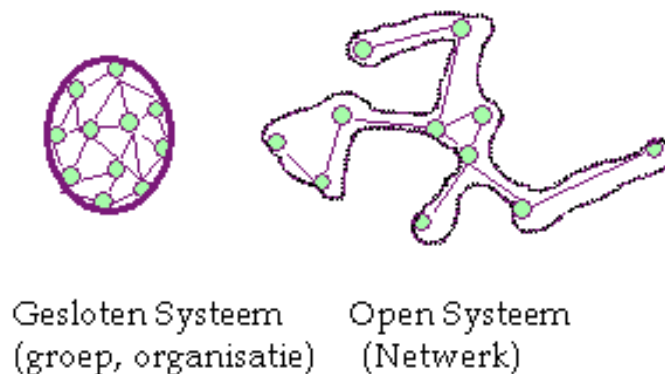
De symbolische ruimte is op deze manier uit te leggen als het netwerk waarbinnen kunst betekenis krijgt, het netwerk waarbinnen de kunsten volgens hem tot stand komen. Een *netwerk* vertegenwoordigt de veelbesproken symbolische ruimte, waarin actoren zich vrij kunnen bewegen. In deze ruimte kan dus een gedefinieerde positie ontstaan, opgevat als een positie in het netwerk, verbonden in de ruimte op een specifieke wijze. Zo vinden artistieke selectieprocessen plaats. Het artistieke selectieproces krijgt vorm in de veelheid van verbindingen en autonomie kan alleen erkend worden in relatie tot die andere entiteiten. Maar op basis waarvan vindt die artistieke selectie dan plaats in een netwerk?

Gielen verklaart dat *adoratie* de drijfveer vormt achter elk selectiemechanisme. Adoratie geeft weer dat er een onderscheid wordt gemaakt tussen goed en slecht; het is een middel om jezelf te onderscheiden in een bepaalde plaats en tijd wat voor spanning zorgt. Het is de drijfveer van waarderingsmechanismen, waardoor woorden als kwaliteit en talent invulling krijgen. En hierin wordt een belangrijke constatering gedaan door Gielen: In de maatschappij worden instituties onafhankelijk door een eigen artistieke signatuur door middel van deze nieuwe en andersoortige

afhankelijkheidsstructuren (Gielen, 2003, pp118-119). Deze signatuur kenmerkt het proces van artistieke profilering van kunstorganisaties. Dit is van belang om te onthouden, aangezien het onderzoek is gericht op het hoger dansvakonderwijs.

Op deze wijze krijgt ook de kunst een autonome positie in de maatschappij. Vanuit een definitie van kunstenaarschap in maatschappelijk verband door de Duitse filosoof Theodor W. Adorno (1903-1969) krijgt kunstenaarschap een relatieve, autonome positie door zowel de weerspiegeling van de maatschappij in de kunstobjecten als de kunstobjecten zelf die kunstenaarschap in de maatschappij brengen (Van den Braembussche, 2007, p210). Een artistieke benadering wordt zichtbaar in de totale organisatie van een netwerk en de wijze waarop selectie plaatsvindt. Autonomie is verbonden aan de symbolische ruimte waar dit mechanisme zich bevindt. Een artistieke benadering is steeds aan verandering onderhevig en bevindt zich op deze manier in een continu proces van herdefiniëring.

Dit heeft gevolgen voor de wijze waarop de systeemwerking van het sociale construct kan worden begrepen. In onderstaand figuur wordt zichtbaar hoe deze opvatting het begrip van sociale organisatie verandert. Het gesloten systeem is te vergelijken met het gesloten karakter van scholen als microkosmos, zoals benoemd heeft (zie het citaat in paragraaf 3.1). Het open systeem verwijst naar de uitgangspunten van de ANT en de wijze waarop actoren zich met elkaar verbinden.



**Figuur 3.1**<sup>26</sup>: Visuele vergelijking tussen verschillende systeemconstructies.

In de institutionele kunsttheorie worden artistieke selectieprocessen begrepen vanuit een gesloten organisatiestructuur. Een netwerk sluit zich om de kunsten heen, waardoor het binnen het sociale construct waardering krijgt en via deze weg ook een autonome positie. Bourdieu spreekt hier niet van adoratie, maar van een collectief geloof in die kunst door een groep mensen. Gielen ziet de sociale organisatie als een open structuur, waarbij mensen zich vrijblijvend en steeds opnieuw met elkaar

<sup>26</sup> Afbeelding van onderstaande website:

[http://www.utwente.nl/gw/vandijk/research/network\\_theory/network\\_theory\\_plaatje/b\\_inaugural\\_lecture\\_netwerken.doc/](http://www.utwente.nl/gw/vandijk/research/network_theory/network_theory_plaatje/b_inaugural_lecture_netwerken.doc/)

verbinden op basis van een adoratie die mensen met elkaar verbindt. Op basis van deze verbindingen komen artistieke selectieprocessen tot uiting. Door het analyseren van deze netwerken en de wijze van verbinden is het mogelijk om een waardering te achterhalen die niet alleen door mensen wordt uitgesproken, maar ook via de positie in een netwerk tot uiting komt.

Gielen neemt met zijn specifieke Actor-Netwerk Theorie op deze wijze afstand van de habitus- en veldtheorie van Bourdieu (zie paragraaf 3.1). Volgens hem probeert Bourdieu ‘de dingen achter de dingen’ bloot te leggen en vanuit een logische redenering te verklaren, terwijl Gielen voornamelijk de dingen zelf probeert te beschrijven om deze waarneembaar te maken. Gielen geeft door middel van zijn kritiek een besef weer van een wezenlijke artistieke realiteit in de maatschappij, of zoals hij het noemt een kunstschool. Deze kunstschool vormt de kern van de artistieke benadering



Abstracte kunst van een netwerk<sup>27</sup>.

op kunstenaarschap. Dit is in eerste instantie geen sociaal construct, maar een *artistiek construct* waarin kunstproductie, distributie en beschouwing samenkomen via artistieke selectieprocessen die zich in het netwerk vol actoren manifesteren. En door erkenning van een artistiek construct wordt het mogelijk om een artistieke benadering afzonderlijk te onderzoeken en te erkennen.

### 3.3 Het performatieve rollenspel van actoren

In de vorige paragraaf is de actor-netwerkbenadering geïntroduceerd als alternatief op een institutionele benadering op kunstenaarschap in de hedendaagse maatschappij. Hierbij wordt kunstenaarschap niet meer als resultaat van een sociaal construct uitgelegd. De kunsten nemen een autonome positie in dat sociale construct in<sup>28</sup>. Een artistieke benadering vormt dan het artistieke construct van waaruit artistieke selectieprocessen tot stand komen. De volgende stap is om te achterhalen wat dit voor consequenties heeft voor de definiëring van kunstenaarschap (in hedendaagse dans)<sup>29</sup>.

In de sociale systeemtheorie van Luhmann, wordt een onderscheid gemaakt in het kunststelsel tussen een kunstwerk als observatief object en in tweede instantie de communicatieve werking van dat

<sup>27</sup> Afbeelding van de website: <http://noduslabs.com/radar/bruno-latour-networks-sociology/>

<sup>28</sup> Dit is een belangrijk onderscheid in benadering van artistieke realiteit, die in een later stadium ook een andere blik zal werpen op artistieke profilering in het hoger dansvakonderwijs, die onder een maatschappelijk instituut behoort.

<sup>29</sup> Ik spreek hier van de danskunstenaar, omdat dit onderzoek daarop gericht is. Echter, in de gehanteerde bronnen wordt weinig onderscheid gemaakt tussen verschillende soorten kunstenaars. De toepassing op de danskunst wordt het vooral begrepen vanuit de term theaterkunst of performance of podiumkunst.



object (Laermans, 1998, p20,23). Oftewel, een artistiek product zelf wordt altijd waargenomen vooraf aan elke kunstbeschouwing. Door een onderscheid te maken tussen het object en de communicatieve werking, is het mogelijk om het danskunstenaarschap inhoudelijk uiteen te zetten aan de hand van de artistieke productie van de danskunstenaar. Hij is tenslotte verantwoordelijk voor de artistieke, of in de woorden van Kattenbelt, esthetische objecten.

Een artistieke benadering van de danskunstenaar komt via de ANT tot stand door het weglaten van een hiërarchische structuur en het respecteren van alle betrokken factoren in een bepaalde ruimte of netwerk. De wijze waarop kunst wordt gewaardeerd in een maatschappij of netwerk, heeft volgens de Franse sociologe Nathalie Heinich te maken met drie condities waaraan kunstenaarschap moet voldoen:

1. Continuïteit in artistieke productie
2. Universaliteit/transcendentaliteit van de artistieke producten
3. De koppeling met uniciteit aan een persoonlijkheid.

Waardering van en kunstenaar en zijn kunstproductie is volgens haar gebaseerd op de wijze waarop een kunstenaar zich kan onderscheiden in het netwerk met artistieke producten. De eerste dimensie geeft weer dat het om een gearde kunstenaar gaat als een blijvende factor in het netwerk die zijn bereik of ruimte weet in te nemen en te handhaven. De tweede dimensie verwijst naar het overstijgen van de artistieke productie van tijd en plaats en hierdoor op zichzelf komen te staan. De kunst zelf maakt deel uit van de samenleving en is niet langer verbonden aan de wijze van distributie en promotie van het kunstwerk. De laatste dimensie benadrukt een sterke relatie tussen de kunst en de persoon ‘achter’ de kunstenaar (Gielen, 2003, p10). Op deze manier kun je stellen dat vanuit de ANT een kunstenaar een actant wordt in een netwerk en een centrale rol vervult. En deze rollen zijn van belang voor het achterhalen van waarderegiems in een artistieke benadering op kunstenaarschap.

Alle actoren binnen het geheel van verbindingen in een netwerk bezitten in de woorden van Gielen een *performatieve kern* die zichtbaar geuit wordt. Het is de performance van actoren in een netwerk die een artistieke benadering op kunstenaarschap blootleggen. Een artistieke benadering op kunstenaarschap kan op deze manier zichtbaar worden door een ‘performatief rollenspel’ dat zich afspeelt in een netwerk. Wat deze performance feitelijk inhoudt, wordt besproken in paragraaf 3.5. Een belangrijke vraag die hieraan vooraf gaat, is hoe deze performance kan worden geïnterpreteerd in het kader van de Actor-Netwerk Theorie. Dit wordt eerst besproken in de volgende paragraaf.

### 3.4 Bouwstenen voor een analyse van een artistieke benadering

In deze paragraaf wordt gekeken naar de totstandkoming van een artistieke benadering en hoe deze concreet te analyseren is in termen van de ANT. In de vorige paragraaf is vastgesteld dat uitingen van artistieke selectieprocessen uitingen zijn van een performance van een actor, bestaande uit de actant en de actantiële rol die vervuld wordt. Volgens Gielen kunnen deze rollen worden geïnterpreteerd met als doel inzicht te krijgen in een specifiek artistiek construct waarbinnen gehandeld wordt. Deze analyse kent een situationeel karakter en is afhankelijk van het moment waarop de waarneming plaatsvindt. Een netwerk is tenslotte altijd in verbinding. Deze interpretatie komt tot stand op basis van drie grondbeginselen.

- A. *Taal*: De performance van actoren in een netwerk is te analyseren op het niveau van taal. Waar Heinich invulling geeft aan de houding van de onderzoeker ten aanzien van bevindingen in de vertaling, wordt in een actor-netwerkbenadering van Gielen deze vertaling benaderd vanuit het resultaat van een vertaler. Dat betekent dat actoren tussen de zuivere vertaling van de artistieke identiteit en de perceptie instaan, waardoor ‘ruis’ ontstaat. Elke vertaling is in de woorden van Gielen daarom ook altijd een *transmutatie*. Deze ruis is niet problematisch, maar houdt het netwerk juist dynamisch en levendig en is tegelijkertijd onderdeel van het proces. De transmutatie zorgt ervoor dat entiteiten of netwerken flexibel kunnen transformeren om te blijven functioneren.

De rol van de onderzoeker wordt dus meegenomen in de analyse, ook al is de onderzoeker geen onderdeel van het netwerk dat hij of zij analyseert. Het gaat om een besef dat de artistieke benadering altijd gekleurd wordt vanuit een eigen interpretatieve waarneming die voortkomt uit waarderegiems. De wijze van ‘taalbenadering’ heeft ook gevolgen voor de analyse zelf van een artistieke benadering op kunstenaarschap. De motivatie voor een bepaalde wijze van handelen of performen onderscheidt zich volgens de Franse socioloog Luc Boltanski en de econoom Laurent Thévenot op het niveau van 1. De beoordeling (le jugement) en 2. De verantwoording (la justification)<sup>30</sup>. Dit is een belangrijk onderscheid in het maken van een analyse van een artistieke benadering. Een artistieke benadering op kunstenaarschap is nooit zuiver inhoudelijk, maar ook afhankelijk van de positie van de actor in een netwerk.

- B. *De black box*: Een tweede sleutelterm voor het interpreteren van een artistieke benadering is de black box. Dit is een symbolische term voor alle input en output binnen een netwerk, de communicatiestromen die binnen een netwerk niet altijd direct zichtbaar zijn, maar wel

---

<sup>30</sup> Thévenot, L. Boltanski, L. *On Justification: The Economies of Worth*. (2006).

aanwezig in de symbolische ruimte. Bij het ‘openen’ van de black box komt men te weten wat er achter de schermen gebeurt en een verbinding op inhoudelijke gronden tot stand is gekomen.

De ruimte in een netwerk waar het performatieve rollenspel zich manifesteert, is te vergelijken met een theateraal framework van sociale constructen in de *façade- en coulissennotie* van de Canadese socioloog en schrijver Erving Goffman (1922-1982). Dat wat zichtbaar wordt op een publiekelijk niveau is de façade (Goffman, 1959, p27). Wanneer men in de black box kijkt, ziet men wat er achter de coulissen gebeurt (Gielen, 2003, p133). En deze black box is de ruimte waarbinnen een artistieke benadering zich manifesteert.

C. *The-will-to-connect*: Gielen komt tot slot met de notie van the-will-to-connect, een term ontwikkeld door de Engelse psychologen Steven D. Brown en Rose Capdevilla<sup>31</sup>. Het enige dat je met zekerheid kunt stellen over het artistieke artefact is dat het zich door de kunstgeschiedenis heen heeft willen verbinden. Zonder die geïnteresseerde oren en ogen heeft het artefact geen enkele kunstzinnige betekenis (Gielen, 2003, p137).

The-will-to-connect is bepalend voor de totstandkoming van een netwerk. Deze opvatting is geïntegreerd in de interpretatieve waarneming die Gielen voorstelt. Het geeft erkenning aan het begrip adoratie van Gielen, de spil achter elk netwerk (zie paragraaf 3.2). Bovenstaande drie bouwstenen vormen de basis voor een analyse van een performatief rollenspel van actoren in het netwerk van het hoger dansvakonderwijs.

#### 3.4.1 Het interpretatieve raster van Gielen

Gielen hanteert voor de analyse van wat hij artistieke selectieprocessen noemt een interpretatief raster. Hier wordt het model van Gielen toegelicht in het kader van de actor-netwerkbenadering. In onderstaand figuur is een schema te zien waarbinnen het artistieke artefact vanuit singuliere en collectieve waarderegiems worden gecategoriseerd om te kunnen bepalen hoe artistieke selecties tot stand komen door uitingen van actoren te contextualiseren. Het interpretatieve raster van Gielen kan als volgt worden uitgelegd:

---

<sup>31</sup> Uit “Perpetuum mobile: substance, force and the sociology of translation” in *Actor Network Theory and After* (1999).

Singulier Regiem		Collectief Regiem	
Inhoudslogica	Contextlogica	Inhoudslogica	Contextlogica
<i>focus</i>			
Artefact	Subject	Artistieke Referenten	Sociale Referenten
<i>argumentatievorm</i>			
Interne Consistentie	Autonormativiteit	Artistieke Conventies	Sociale Conventies
<i>tijdsdimensie</i>			
Ahistorisch	Artistieke Biografie	Kunstgeschiedenis	Positioneel Traject

**Figuur 3.1:** Schema interpretatieve raster van Pascal Gielen<sup>32</sup>.

Met regiems wordt de sociale constructies bedoeld van waaruit een waardering tot stand komt. Het collectieve regiem wordt gevormd door conventies en normatieve uitgangspunten die door meerdere mensen worden gehanteerd. Het singuliere regiem staat voor de wijze waarop kunst zich kan onderscheiden vanuit een unieke positie. Beiden komen voort uit een adoratie (Gielen, 2003, p139). Zowel de waarneming als het artistieke artefact zelf zijn afhankelijk van een relationele context.

Het collectieve regiem handelt vanuit legitimaties vanuit de samenleving om als groep te overleven, een relatieve groepsconformiteit (Gielen, 2003, p116). Het proces van artistieke selecties en keuzes komt via dit regiem tot stand door externe waarden vanuit de maatschappij. Van belang is dat het singuliere regiem als waardensysteem alleen detecteerbaar is in het collectieve regiem en dat deze nooit een regiem kan uitsluiten (Gielen, 2003, p125). Er is zo sprake van een wederkerige realiteit tussen de regiems van waaruit een artistieke identiteit gekend kan worden. De regiems zijn gelijkwaardig aanwezig en symmetrisch in verhouding tot elkaar. Zij kunnen per situatie herkend en vertaald worden. Zowel het singuliere als het collectieve regiem zijn altijd aanwezig in een netwerk. De gehanteerde materialen, het concept, de compositie en andere uitingen van keuzes in artistieke selectie kunnen op deze manier kunstwetenschappelijke inzichten communiceren (Luhmann, 1959).

Inhoudslogica staat voor de wijze waarop inhoudelijke informatie wordt geïnterpreteerd. Contextlogica staat voor de context waarbinnen artistieke selecties afspelen. Bovenstaand schema krijgt een conceptuele functie wanneer bovenstaande vier termen kruislings met elkaar worden verbonden. Er wordt gesproken van de combinatie singuliere inhouds- en contextlogica's wanneer het artistieke artefact geïsoleerd wordt geobserveerd. Collectieve inhouds- en contextlogica's komen voort uit observaties van verbindingen. De wijze van interpreteren gebeurt op de volgende drie niveaus:

<sup>32</sup> Gielen, P. *Kunst in Netwerken; Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst* (2003) 2e druk 2008, Tiel: Uitgeverij Lannoo, p152.

1. Focus: Met focus wordt bedoeld de wijze waarop wordt gerefereerd aan artistieke artefacten.
2. Argumentatie: De tweede dimensie is gericht op motiveren en verantwoorden van artistieke keuzes. Hierin kan zowel een verantwoording als een beoordeling verborgen zitten.
3. Tijd: De laatste dimensie betreft de tijd waarin een situatie zich voordoet.

In een analyse naar artistieke selectieprocessen zijn deze drie niveaus altijd van toepassing op het performatieve rollenspel van waaruit een netwerk gevormd wordt en een artistieke benadering tot stand komt. Het interpretatieve raster geeft een kader waarin deze analytische bevindingen kunnen worden gestructureerd. Het interpretatieve raster vormt een belangrijk kader voor het bepalen hoe een artistieke benadering waarneembaar wordt in een maatschappelijk instituut.

In dit onderzoek gaat het over een artistieke benadering op kunstenaarschap in hedendaagse dans. Het onderzoek is gericht op de wijze waarop dit tot uiting komt (in het hoger dansvakonderwijs). Dat betekent dat de analyse is gericht op de collectieve keuzes die worden gemaakt ten behoeve van een onderliggend artistiek construct van waaruit een singulier regiem van een organisatie zichtbaar wordt.

#### *3.4.2 De toepasbaarheid van het interpretatieve raster*

Het interpretatieve raster geeft een wijze van ordening weer van het proces van artistieke selecties in de sociale omgeving. Maar hoe toepasbaar is dit raster voor een analyse van een artistieke benadering op kunstenaarschap? Er zijn enkele kanttekeningen te plaatsen bij het model die problemen opleveren voor de uitwerking van een analyse van performatieve rollen door actoren in een netwerk. Dit heeft vooral te maken met het feit dat dit raster niet dient als concreet analysemodel, maar eerder de functie heeft van een conceptueel kader om de analysesresultaten te ordenen.

Gielen erkent dat de onderzoeker uiteindelijk autoriseert wat wel en wat niet relevant is voor de analyse, dus dat symmetrie tussen onderzoek en onderzoeker tot op zekere hoogte haalbaar is (Gielen, 2003, p233). Gielen geeft aan dat elke vertaling van een verbinding ruis bevat die een onderzoeker moet herkennen. Maar de onderzoeker gaat hier in de analyse weer een vertaling aan geven in zijn analyse en die vertaling bevat dan ook ruis. Hoe verhoudt die ruis zich tot het vervullen van een performance in een netwerk? Hoe neem je die ruis waar?

Het afbakenen van een oneindig web van verbindingen zorgt voor praktische problemen voor elk onderzoek. Gielen beschrijft hoe een onderzoeker zich zou moeten verhouden tot een netwerk en de actoren, maar niet hoe dat tijdens de uitvoering van de analyse tot uiting komt. Dit geeft geen antwoord op de vraag hoe men empirische bevindingen in- en uitsluit in de analyse en hoe het selectieproces van verbindingen in een netwerk in zijn werk gaat. Hoe groter het netwerk, hoe moeilijker het is om allesomvattend te zijn in de uiteenzetting van een artistieke benadering. Zoals

Gielen zelf ook concludeert in zijn Epiloog, twijfelt hij aan de geënceneerde symmetrie. Het bleef voor hem als ‘kunstleek’ en socioloog moeilijk om kunst naar waarde te schatten (Gielen, 2003, p228). Ook is niet helder hoeveel van het netwerk in een analyse moet worden ingekaderd om een waardevolle uitspraak over een artistieke benadering te kunnen doen.

Het raster geeft een wijze van ordening weer en dit biedt geen kader voor het analyseren van de performatieve rollen van actoren in het netwerk vooraf aan deze ordening. Het is daarbij de vraag of een sociologische benadering op de danskunst de meest geschikte benadering is om een artistieke benadering op danskunstenarschap te analyseren. Door een dergelijk theoretisch kader ga je bevestigen wat je probeert te weerleggen, namelijk dat kunst alleen is uit te leggen als een uiting van sociale organisatie in de maatschappij. Het sociologische perspectief voldoet op deze manier niet aan de criteria om het artistieke construct waar te nemen. Een perspectief dat hier wel op is gefocust is het dramaturgische perspectief, waarbij het creatieproces van de performance en de performance zelf centraal staan.

Om deze redenen wordt uitgeweken naar de performatieve kern van actoren als uitgangspunt voor de analyse om zo de artistieke benadering als een artistieke uiting te classificeren. De volgende paragraaf gaat dieper in op een dramaturgisch perspectief op de performance van actoren en de wijze waarop dit geanalyseerd kan worden om artistieke selectieprocessen in de maatschappij te kunnen blootleggen. Met oog voor een performance, komt een benadering tot stand die vanuit een theateraal kader analyseert hoe een artistieke benadering op danskunstenarschap zich manifesteert.

### **3.5 Een performance analyse**

Er zijn drie bouwstenen die ten grondslag liggen aan artistieke selectieprocessen: Taal, de black box en the-will-to-connect. De black box representeert de symbolische ruimte waarin het performatieve rollenspel van actoren plaatsvindt, the-will-to-connect is van toepassing op het handelen van actoren en aan de hand van taal kunnen verbale en non-verbale interpersoonlijke acties geanalyseerd worden die in de performance tot uiting komen.

De performatieve rollen van actoren in de black box kunnen worden geanalyseerd via de al eerder aangehaalde façade- en coulissentheorie van Erving Goffman, waarin hij interpersoonlijk handelen van mensen in sociale situaties analyseert als gestructureerde theatrale voorstellingen. Mensen spelen rollen in het dagelijks leven om zich voort te bewegen in de maatschappij. Dit is te vertalen naar een “actor-netwerksituatie” waar actoren vanuit een bepaalde publieke encenering keuzes maken om zich met elkaar te verbinden. In de volgende sub paragrafen wordt ingegaan op de performance theorie, de wijze van analyseren en de vertaalslag naar een organisationele analyse op dramaturgisch niveau.

### 3.5.1 Een dramaturgische kijk op performance

Allereerst is het nodig te verhelderen hoe Goffman theatrale perceptie bij voorstellingen toepast op sociale fenomenen en menselijk handelen. Hij gaat ervan uit dat de sociale omgang van mensen met elkaar in de dagelijkse realiteit is uit te leggen in het aannemen en uitvoeren van rollen, afhankelijk van de enscenering van die situatie. Het artistieke selectieproces waar Gielen over spreekt kan zo worden geïnterpreteerd als een theatraal maakproces dat tijdens iedere uitgevoerde performatieve rol van een actor tot uiting komt in het zogenaamde black box 'theater'. Dit komt overeen met zijn onderscheid tussen een actor en een actantiële rol, zoals omschreven in paragraaf 3.2. Maar hoe gaat een performance binnen het sociale construct dan in zijn werk?

“A performance, in the restricted sense in which I shall now use the term, is that arrangement which transforms an individual into a stage performer, the latter, in turn, being an object that can be looked at in the round and at length without offence, and looked to for engaging behavior, by persons in an 'audience' role.” (Dell Hymes, 1973) Dit citaat geeft aan dat een performance van actoren vergelijkbaar is met interpersoonlijke communicatie in het dagelijkse leven. Dit maakt weliswaar concreet hoe een performance kan worden waargenomen vanuit het receptieproces, maar het zegt nog niets over de relatie tussen performance en taal.

De analyse is gericht op de taal van een performance. Dit kan het beste begrepen worden als het uiteenzetten van een structuur in “performance tekst”, oftewel de performance als een bron waar betekenis ontstaat (Hummel, 1990, p30). In de Speech Act Theory wordt door de Engelse filosoof John Searle een onderscheid gemaakt tussen woorden die iets representeren en woorden die iets 'doen' (Searle, 1969, p6). Een klassiek voorbeeld hiervan is de zin: “En dan verklaar ik u nu tot man en vrouw.” Deze woorden representeren niets, ze veranderen de status van een relatie in het dagelijkse leven<sup>33</sup>. En die woorden die iets doen, zijn van belang voor deze analyse. Dit omdat deze woorden actief betekenis geven aan een identiteit van in dit geval een dansvakopleiding in een netwerk. In de woorden van de Engelse socioloog Judith Butler: “In the performative act of speaking, we 'incorporate' that reality by enacting it with our bodies, but that 'reality' nonetheless remains a social construction.”<sup>34</sup> Conventies zijn eerst bedacht en worden pas in tweede instantie uitgevoerd in een sociale context.

De rol van de onderzoeker wordt door Goffman ingepast in een theatraal kader waarin dagelijkse interactie plaatsvindt. De onderzoeker is hier de toeschouwer van de performatieve situatie die zich voordoet via sociale interactie (Bijleveld, 1980, p12). De onderzoeker en het onderzoekssubject bevinden zich in twee verschillende ruimtes naast elkaar, de performatieve ruimte en de publieksruimte. De onderzoeker is vanuit deze situatie en met gepaste afstand in staat om de

---

<sup>33</sup> Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. (1993) New York: Routledge.

<sup>34</sup> Felluga, Dino. "Modules on Butler: On Performativity." *Introductory Guide to Critical Theory* via <http://www.cla.purdue.edu/english/theory/genderandsex/modules/butlerperformativity.html>

dramaturgie van ‘de voorstelling’ te achterhalen. Dramaturgen zijn getraind om te zoeken naar verbindingen tussen verschillende theatrale elementen in een performance en hierdoor een betekenis uitdragen (Wildschut, 2010, p395). Het dramaturgische perspectief is daarom uitermate geschikt om de performatieve rollen van actoren te analyseren om een artistieke signatuur eigen aan een dansvakopleiding te achterhalen. Een belangrijke vraag de ten grondslag ligt aan een analyse van een leerinstituut als een dansvakopleiding is hoe verschillende actoren en performances zich tot elkaar verhouden.

### 3.5.2 *Het ‘script’ en de performance van organisaties*

In de beleids- en organisatiewetenschappen bestaat een innovatieve benadering op ‘organisational performances’ in sociale situaties. Deze is toepasbaar op het begrip van performances van actoren in een netwerk. “An organization’s performance refers to the ways in which its members manage appearances and act according to the roles they are accorded in the organization.” (Schechner, 1977/1988, Carlson 1996) Het representeren van een narratieve rol door een actor in het netwerk is dan een vorm van organiseren. De organisatie zoals die zich manifesteert, vertelt een eigen verhaal (Czarniawska, 1997). Aan de hand van organisationele performances kan een eigen signatuur van een organisatie zichtbaar worden. De vraag is hoe coherentie ontstaat in deze performances en hoe dit gerelateerd kan worden aan een artistieke benadering.

Als een organisationele performance kan worden vertaald als een theatrale voorstelling, kun je de informatie statussen van verschillende actoren in een netwerk vertalen naar een *script* dat ten grondslag ligt aan een organisatie (Akrich, 1993, p208). In termen van Goffman wordt dit ‘informatie status’ genoemd<sup>35</sup>. Het script is te begrijpen als een frame waarbinnen de actoren uiting geven aan hun performatieve rollen die passen bij de wijze van profilering van een organisatie. Het script vormt zo een essentiële bouwsteen in de constructie van een artistieke benadering op kunstenaarschap. Dit is de kennis die een individu kan hebben over waarom een situatie op een bepaalde manier is ontstaan. Deze kennis is waardevol, omdat het inzicht kan geven in de aard van een verbinding tussen actoren middels een focus en argumentatie (zie paragraaf 3.3).

Dit script komt door middel van ‘performance accounts’ tot uiting in het netwerk. De acties van actoren in de vorm van organisationele performances kunnen binnen de Text-Action Theorie van de Franse filosoof Paul Ricoeur (1913-2005) gezien worden als tekstuele constructies van betekenisvolle entiteiten (Patriotta, 2003, p154). Hiermee doelt hij op de relatie tussen performance en script van een organisatie en de performance die wordt gegeven door een actor. Het script kan in theorie verschillen van de gegeven performance, maar het biedt wel een kader waarbinnen de performance vorm krijgt. Dat kader geeft een relatie weer tussen script en performance (Corvellec, 2003, p123). Dat kader is de

---

<sup>35</sup> Vrije vertaling van het begrip ‘information state’ van Erving Goffman.



performance account.

Een belangrijk gegeven is hier dat deze performatieve definities ontstaan vanuit de taal die binnen een netwerk wordt gesproken. Performatieve definities komen tot stand door de actoren die in het netwerk in taal communiceren (Czarniawska-Joerga, 1993, p8). Zowel het script als de performance accounts zijn steeds aan verandering onderhevig, afhankelijk van de vormgeving van het netwerk, de rollen die actoren daarbinnen spelen en de wijze van verbinden door middel van artistieke selecties.

### 3.6 Taal en tekensystemen in een performance analyse

De analyse gebeurt op tekstueel niveau, aangezien in taalconstructies de performance accounts gevormd worden. Maar hoe vindt een dergelijke tekstanalyse plaats met het oog op het script en het achterhalen van een artistieke benadering van waaruit de betrokken actoren hun performatieve rollen vervullen?

In dit onderzoek wordt uitgegaan van een artistieke benadering als artistiek construct. Dit construct zou in taal zichtbaar moeten worden. Dit construct is echter steeds aan verandering onderhevig. Volgens de Franse structuralist Ferdinand de Saussure (1857-1913) komt betekenis in taalsystemen tot stand in een systeem waarin we spreken, schrijven en denken. Perceptie van een wereld wordt zichtbaar aan de hand van een structureel taalsysteem<sup>36</sup>. De performance bestaat uit een verzameling van tekens die verwijzen naar een achterliggende verantwoording en motivatie van het handelen die afhankelijk is van de situatie. De Franse filosoof Jacques Derrida (1930-2004) weerlegt dit principe vanuit een poststructuralistisch perspectief en stelt dat betekenis juist tot stand komt in de tekst zelf en niet door een context. Context komt tot stand door de wijze waarop deze is vormgegeven in de tekst<sup>37</sup>. Een tekstanalyse zou om die reden juist vanuit deconstructie moeten plaatsvinden. Het script van een organisatie vormt dus geen context voor een artistieke benadering, maar eerder een systeem dat ten grondslag ligt aan de taal waarmee de actoren spreken. "You can deconstruct gestures, choreography. That's why I enlarged the concept of text."<sup>38</sup>

Het onderzoek is bedoeld om een consensus weer te geven in de vorming van een artistieke benadering op kunstenaarschap in hedendaagse dans. Met dit als uitgangspunt is het belangrijk in dit onderzoek om niet de heterogeniteit in tekst bloot te leggen, maar juist te zoeken naar relationele aspecten in tekst tussen de verschillende performance accounts. In de semiotiek gaat het om de 'regels van een spel' en in mindere mate hoe de performance van het spel wordt vormgegeven. De fundamentele component teken (vertaling van de term 'sign') ligt hieraan ten grondslag. Linguïstische

<sup>36</sup> Saussure maakt een onderscheid tussen langue, de keuze voor woorden binnen een systeem, en parole, de specifieke uiting van het woord.

<sup>37</sup> <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/derrida/interviews.html#method>

<sup>38</sup> <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/derrida/index.html>

tekens komen willekeurig tot stand en zijn volgens de semiotiek niet automatisch verbonden aan de referent waar het naar verwijst. Tekens krijgen betekenis in relatie tot elkaar, vanuit een context. In de semiotiek wordt ook een onderscheid gemaakt tussen dat wat wordt waargenomen en in tweede instantie hoe dit wordt geïnterpreteerd.

Tekens kunnen op verschillende niveaus betekenis krijgen en deze betekenis vormt de kern van de performance analyse. Er is een onderscheid te maken tussen eerste, tweede en derde ordes van betekenis (vertaling van de term ‘orders of signification’). Wanneer je een verhaal vertelt, vormt de verhaallijn de eerste laag van betekenis. Het verhaal kan vervolgens in tweede instantie verwijzen naar waarden en normen die in de maatschappij herkend en gedeeld worden (Van den Braembussche, 2007, p271). Hier kunnen gehanteerde conventies zichtbaar worden, die herkend worden uit een maatschappelijke context. De derde orde komt voort uit een sociale consensus en het koesteren van tradities en mythes in één.

Tekens opereren altijd vanuit specifieke codes en conventies die ten grondslag liggen aan een performance. Codes zijn op zichzelf staande structuren die een onderscheid zichtbaar maken in betekenis. Codes en conventies verwijzen beiden naar de tweede orde van betekenis. Het verschil is dat een code verbonden is aan de normen en waarden van een persoon, terwijl conventies een structuur creëren vanuit een gedeelde consensus in een maatschappelijke context. Een conventie ‘verwacht een bepaalde verwachting’ die door een grote gemeenschap geaccepteerd wordt (Van den Braembussche, 2007, pp 272-273). Beide concepten vormen de basis van waaruit de performance analyse plaatsvindt. Ze geven inzage in hoe een artistieke benadering tot stand komt vanuit een bepaalde performance en tegelijkertijd welke betekenis aan deze benadering wordt gegeven.

Betekenis van tekens zijn in deze analyse vooral op het niveau symboliek van belang. volgens de Amerikaanse filosoof Charles Sanders Peirce (1839-1914) zijn er drie vormen van betekenis in tekens te onderscheiden. Symbolische betekenis van een teken verwijst naar een afspraak. Welke afspraken zijn er gemaakt in de constructie van taal op grond van een artistieke benadering op kunstenaarschap in hedendaagse dans? Iconische betekenis verwijst naar een gelijkenis tussen teken en dat waar het naar verwijst. Indexicale betekenis komt tot slot tot stand door middel van een oorzaak-gevolgrelatie. Dit wil zeggen dat het teken alleen betekenisvol is als hetgeen waar het naar verwijst ook aanwezig is.

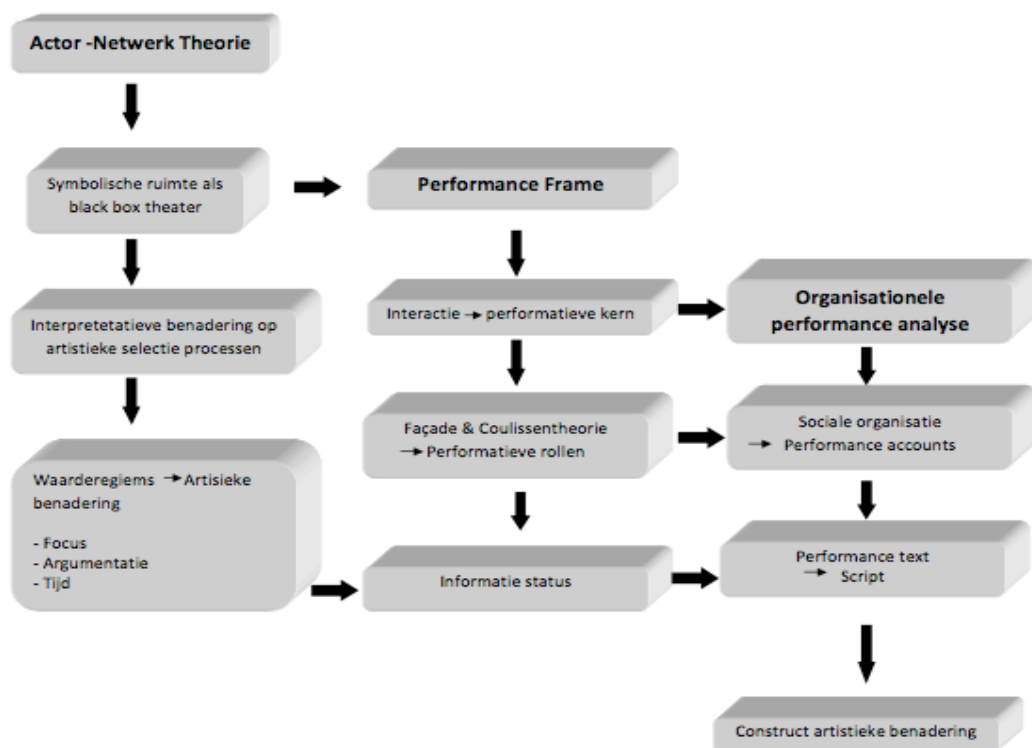
### **3.7 Conclusie**

In onderstaand figuur is de te zie hoe gedurende dit hoofdstuk een analysemodel tot stand is gekomen om een artistieke benadering op kunstenaarschap in hedendaagse dans tot uiting komt in het hoger dansvakonderwijs. Er is sprake van drie stappen om de analyse te kunnen uitvoeren. De eerste stap is het in kaart brengen van het netwerk en een keuze te maken in de actoren die daartoe behoren. De tweede stap is het analyseren van het performatieve rollenspel in dat netwerk. De derde en laatste stap

die daarop volgt is het selecteren van performance accounts die een essentiële rol spelen in het construeren van een artistieke benadering van een dansvakopleiding, maar tegelijkertijd niet ontkomen aan een script dat aan die organisatie ten grondslag ligt.

De inhoudelijke tekstanalyse dient als instrument om te achterhalen welke ideologieën er worden gehanteerd in een opleiding en hoe deze zich verhouden tot een organisationeel script waar de actoren onderdeel van uitmaken. De performance text van actoren wordt getoetst op focus, argumentatie en tijd om te achterhalen hoe zij een waardering uiten op kunstenaarschap in hedendaagse dans. Hoe dit wordt getoetst, wordt verder toegelicht in Hoofdstuk 5. De performance accounts van actoren worden geanalyseerd vanuit de notie van een script waartoe ze zich verhouden. Zowel in het script als in de performance text wordt gezocht naar gehanteerde codes en conventies die onderdeel uitmaken van het construct van een artistieke benadering, oftewel een artistiek construct.

Theoretisch kader voor analyse artistieke benadering



**Figuur 3.2** Drietrapsmodel voor het onderzoek naar artistieke profilering in maatschappelijk verband.

De organisationele performance analyse is van toepassing op de case study in Hoofdstuk 5. In het volgende hoofdstuk wordt eerst het netwerk in kaart gebracht waar het hoger dansvakonderwijs onder te plaatsen is. Dit is een cruciale stap om van een theoretische benadering naar een praktische uitwerking te gaan van een case uit de hedendaagse Nederlandse maatschappij waar het hoger

dansvakonderwijs in functioneert. Hoe is het hoger dansvakonderwijs georganiseerd en welke instanties en ontwikkelingen spelen een rol bij de tot het tot stand komen van een artistieke benadering in het onderwijsprofiel dat wordt aangeboden?

## Hoofdstuk 4 Hoger dansvakonderwijs in Nederland

Na het definiëren van kunstenaarschap in hedendaagse dans in Hoofdstuk 2 en het uitwerken van een concreet theoretisch model voor een analyse van artistieke selectieprocessen in de maatschappij in Hoofdstuk 3, is de volgende stap in Hoofdstuk 4 om een vertaalslag te maken naar de praktijksituatie van het Nederlandse onderwijsbestel, de staat van het dansveld en de plaats van het hoger dansvakonderwijs hierin. Het is nodig deze vraag behandelen om het netwerk van hedendaagse, professionele dansvakopleidingen in kaart te brengen en de wijze waarop hedendaagse danskunst waarde krijgt in de Nederlandse maatschappij. Dit gebeurt door middel van een literatuurstudie op beleidsniveau met bestaande rapporten, wetten en geschriften van verschillende betrokken instanties daarin geanalyseerd. Hoe kan het hoger dansvakonderwijs zijn artistieke benadering op de danskunstenaar vormgeven in het netwerk waarin het zich bevindt? Er wordt specifiek toegespitst op het dansonderwijs, hoewel veel bronnen informatie geven in een breder kader van bijvoorbeeld hoger kunstonderwijs, waar dansvakopleidingen deel van uitmaken.

Het hoofdstuk is als volgt opgebouwd: In de eerste paragraaf wordt ingegaan op danseducatie in Nederland en de wijze waarop het hogere dansvakonderwijs in de samenleving tot stand is gekomen. In de tweede paragraaf wordt het netwerk waarbinnen het hoger dansvakonderwijs wordt gereguleerd geïntroduceerd en besproken. In de derde paragraaf wordt ingezoomd op het hoger dansvakonderwijs als instituut en de wijze van regulering door de overheid. In de volgende paragraaf wordt ingezoomd op bestaande problemen in het hoger dansvakonderwijs door de jaren heen. In paragraaf vijf worden (nieuwe) visies op de inrichting van het hoger kunstonderwijs door de overheid onder loep genomen en wat dit betekent voor de artistieke benadering op kunstenaarschap in hedendaagse dans. In de laatste paragraaf wordt het nieuwe sectorplan voor het hoger kunstonderwijs toegelicht met betrekking tot dans.

### 4.1 Danseducatie in Nederland

De historie van de Westerse theaterdans, zoals uitgebreid beschreven in Hoofdstuk 2, geeft een beeld van diversiteit in dansbenaderingen en stijlen weer. Door de komst van nieuwe technieken in reactie op de codes van de academische ballettechniek is het dansonderwijs tegenwoordig gericht op verschillende soorten danskunstenaars en ‘danspraktijkvormen’ die onder bestaande danstradities vallen. Maar de hedendaagse dans kenmerkt zich veeleer in mengvormen van bestaande danstechnieken, stijlen en benaderingen in dans, waarbij de grenzen van kunstdisciplines meer lijken te vervagen. De huidige heterogene staat van het ‘dansberoepsveld’ zorgt voor een danskunstenaarprofiel dat zich breder moet ontwikkelen op intercultureel, interdisciplinair en

danstechnisch niveau. Naast deze ontwikkelingen in het dansveld, hebben dansacademies ook te maken met overheidsregulering en het kader van het hoger beroepsonderwijs waar ze onder vallen.

Dit onderzoek is gericht op specifiek het hoger dansvakonderwijs in Nederland<sup>39</sup>. Nederland onderscheidt het middelbaar beroepsonderwijs, het hoger beroepsonderwijs en het wetenschappelijk onderwijs. Dansonderwijs valt onder de HBO-sector kunst. Alle hogere opleidingen onderscheiden een bachelor- master structuur. Kenmerkend voor het Hoger Beroepsonderwijs (HBO) is dat naast het bieden van vaktheoretische kennis ook aandacht is voor de ontwikkeling van vaardigheden in aansluiting met de beroepspraktijk (Makers Bosatlas, 2008, p18). Het vakmanschap van danskunstenaars in het hoger dansvakonderwijs is gericht op zowel theoretische als praktische kennis voor aankomende danskunstenaars.

Het hoger dansvakonderwijs in Nederland kent een relatief korte historie. Hoewel de eerste dansacademie in West-Europa in de 17<sup>e</sup> eeuw is opgericht door Lodewijk XIV: De Koninklijke Academie voor de Dans in Parijs, is in Nederland pas in 1931 de eerste dansacademie een feit (zie paragraaf 2.1). Deze paragraaf gaat kort in op de ontwikkeling van danseducatie en professionalisering in Nederland.

Professionalisering van dans in Nederland heeft in relatief korte tijd plaatsgevonden. Dit komt door de beperkte danstradities die het land kent. Het duurde tot net voor de Tweede Wereldoorlog voordat de Sonja Gaskell zich vestigde in Amsterdam om de Nederlandse dansers op professioneel niveau klassieke ballettechniek bij te brengen. In 1954 werd zij aangesteld als artistiek leider van het eerste nationale en professionele balletgezelschap die rijkssubsidie ontving<sup>40</sup>. Het investeren in dansgezelschappen en –projecten werd na deze oorlog steeds populairder.

In de eerste helft van de 20<sup>e</sup> eeuw vierde de moderne dans hoogtij in de Verenigde Staten en Europa. In buurland Duitsland kwam dit vooral tot uiting met de zogenaamde *Ausdrückstanz* die vorm kreeg door onder andere Mary Wigman en het vroege danstheater van Kurt Jooss. Rudolf von Laban speelde een belangrijke rol in het uitwerken van theoretische bewegingsprincipes voor de expressieve dansvormen die destijds tot uiting kwamen. Met zijn aandacht voor *Effort* (de aard van een beweging) en *Kinesfeer* (de ruimte die een danser omringt) legde hij de theoretische basis voor de *Ausdrückstanz*. Zijn methode voor danseducatie, de ‘modern educational dance’ genoemd, is in Nederland door Corrie Hartong en Kit Winkel verder ontwikkeld en uiteindelijk in het dansvakonderwijs opgenomen onder dansexpressie<sup>41</sup>.

In Rotterdam werd in 1931 de eerste dansopleiding opgericht door dansers en pedagogen Corrie Hartong (1905-1991) en Gertrud Leistikow (1885-1945) (Utrecht, 1988, p26). Tegenwoordig

---

<sup>39</sup> Vlaanderen en Nederland kennen dezelfde onderwijsstructuur voor dansonderwijs.

<sup>40</sup> <http://www.eenlevenlangtheater.nl/sonia%20gaskell/>

<sup>41</sup> <http://danstijd.slo.nl/dansapedia/personen/LabanRudolfvonLabanRudolf19791959/>

staat deze opleiding bekend als de Rotterdamse Dansacademie Codarts. In 1956 werd aan het Koninklijk Conservatorium Den Haag een klassiek georiënteerde dansopleiding toegevoegd (Blokma, 2005, p20). Deze opleiding specialiseerde zich vanaf de start op de principes van de klassieke ballettechniek. Het duurde nog tot 1968 totdat het academische bestel voor de dans in Nederland formeel vorm kreeg door erkenning en bekostiging door de Nederlandse overheid. De wijze waarop het dansvakonderwijs in Nederland is ondergebracht is uniek in de wereld. De academies zijn niet verbonden aan dansgezelschappen, maar zijn ondergebracht onder het instituut Hoger Beroepsonderwijs.

Tegenwoordig bestaan er acht hogere dansvakopleidingen in Nederland, gevestigd in Arnhem, Amsterdam, Rotterdam, Tilburg, Groningen en Den Haag. Zij bieden de volgende bacheloropleidingen in uitvoerend en/of scheppend danskunstenarschap aan<sup>42</sup>: Het Koninklijk Conservatorium Den Haag biedt een opleiding aan in wat zij noemen de academische theaterdans, oftewel ballet<sup>43</sup>. In Den Haag wordt aan de Hogeschool Helicon een opleiding Euritmie aangeboden<sup>44</sup>. In Arnhem (ArtEZ) werd in eerste instantie een klassieke en moderne dansopleiding aangeboden. Tegenwoordig richten ze zich op wat zij omschrijven als de “allround danskunstenaar”, zowel op uitvoerend als ‘makend’ niveau<sup>45</sup>. Codarts biedt sinds kort geen choreografiespecialisatie meer aan en richt zich op de allround uitvoerende danskunstenaar<sup>46</sup>. Fontys Dansacademie onderscheidt drie verschillende uitstroomprofielen in hun opleiding Theater Dans Uitvoerend (TDU): Danstheater/modern, jazz/urban en een choreografiespecialisatie (BaCH)<sup>47</sup>. Op Amsterdam Hogeschool voor de Kunsten (AHK) bieden ze zowel een klassieke als een moderne dansopleiding aan voor uitvoerende dansers in moderne theaterdans (MTD) en als enige dansacademie in Nederland een vierjarige bachelor opleiding in choreografie met de School voor Nieuwe Dans Ontwikkeling (SNDO)<sup>48</sup>. Daarnaast valt de in Amsterdam gepositioneerde Hogeschool Dansacademie Lucia Marthas ook onder het hoger dansvakonderwijs. Zij werken samen met Hanzehogeschool Noordelijke Dansacademie in Groningen<sup>49</sup>.

---

<sup>42</sup> De masteropleidingen en docent dansopleidingen zijn in dit overzicht buiten beschouwing gelaten. Zowel Fontys Dansacademie, de AHK als ArtEZ bieden een master in choreografie aan. Alle dansacademies bieden ook een opleiding aan voor docentschap in dans. De vooropleidingen in dans zijn ook buiten beschouwing gelaten.

<sup>43</sup> <http://www.koncon.nl/nl/Dansvakopleiding>

<sup>44</sup> <http://www.educatievedans.nl/hbo.htm>

<sup>45</sup> <http://www.artez.nl/Dans/Dans>

<sup>46</sup> [http://www.codarts.nl/NL/dans/BDA/content/info/BDA-080115-INFO-de\\_opleiding.php](http://www.codarts.nl/NL/dans/BDA/content/info/BDA-080115-INFO-de_opleiding.php)

<sup>47</sup>

[http://www.fontyshogeschoolvoordekunsten.nl/Dansacademie/Opleidingen/Dans\\_Theaterdans\\_uitvoerend/Introductie\\_theaterdans\\_uitvoerend.aspx](http://www.fontyshogeschoolvoordekunsten.nl/Dansacademie/Opleidingen/Dans_Theaterdans_uitvoerend/Introductie_theaterdans_uitvoerend.aspx)

<sup>48</sup> <http://www.ahk.nl/theaterschool/opleidingen-dans/>

<sup>49</sup> <http://www.educatievedans.nl/hbo.htm>

In de volgende paragrafen wordt ingezoomd op de instanties en omstandigheden waarbinnen dit proces van artistieke profilering van dansacademies plaatsvindt. In de volgende paragraaf wordt allereerst het netwerk van actoren geschetst die actief verbonden zijn met het hoger dansvakonderwijs.

#### **4.2 Het netwerk van het hoger dansvakonderwijs afgebakend**

In deze paragraaf wordt in kaart gebracht hoe het hoger dansvakonderwijs te plaatsen is in een internationaal netwerk van hoger onderwijs, internationale betrekkingen, overheidsinstanties en onderzoeksrapportages. Dit wordt vervolgens ook inhoudelijk toegelicht in relatie tot ontwikkeling van inhoudelijke en artistieke onderwijsprofilering. Welke invloed hebben verschillende actoren op het proces van artistieke profilering in het dansvakonderwijs?

Zoals in de vorige paragraaf is vermeld, zijn de Nederlandse dansacademies niet gekoppeld aan gerenommeerde dansgezelschappen. Professioneel erkende dansopleidingen vallen onder het Centraal Register Opleidingen Hoger Onderwijs (CROHO). Dit is een maatschappelijke instelling die als paraplu geldt voor het hoger onderwijs. Een instituut wordt in Nederlandse woordenboeken onder andere omschreven als ‘genootschap tot bevordering van kunst of wetenschap’, een onderwijsinstelling en een gemeenschappelijk geaccepteerd maatschappelijk verschijnsel<sup>50</sup>. Het hoger dansvakonderwijs valt onder het maatschappelijke instituut waar toekomstige (uitvoerende en scheppende) danskunstenaars worden opgeleid.

Het hoger dansvakonderwijs valt ook onder toezicht van de HBO-Raad, de belangen- en werkgeversvereniging van de door de overheid bekostigde hogescholen. Deze bestaat uit zeven ervaren deskundigen uit het werkveld. De vereniging dient als doel de positie van het hoger onderwijs in Nederland te versterken. Daarnaast dient het ook als kennis- en expertisecentrum en platform waar hogescholen samenwerken<sup>51</sup>.

In onderstaand figuur 4.1 wordt het netwerk weergegeven waarbinnen regulering van het hoger dansvakonderwijs plaatsvindt. Hierin onderscheiden zich verschillende instanties die een rol spelen bij de kaderstelling voor onderwijsprofilering. De instanties zijn actoren die zich allemaal op andere manieren hebben vernetwerkt en verbonden met het hoger dansvakonderwijs. Deze actoren en de wijze waarop ze zich in dit netwerk verbinden wordt in dit hoofdstuk verder uiteengezet. De Europese Netwerk voor Kwaliteitszorgagentschappen (ENQA<sup>52</sup>), het Europese Kwalificatiekader (EKK) en de Dublin descriptoren vormen actoren vanuit Europese wetgeving. De andere instanties zijn Nederlandse of Nederlands-Vlaamse instellingen die een rol spelen bij het reguleren van kwaliteit van het hoger dansvakonderwijs en bij de aansluiting met het beroepenveld voor danskunstenaars.

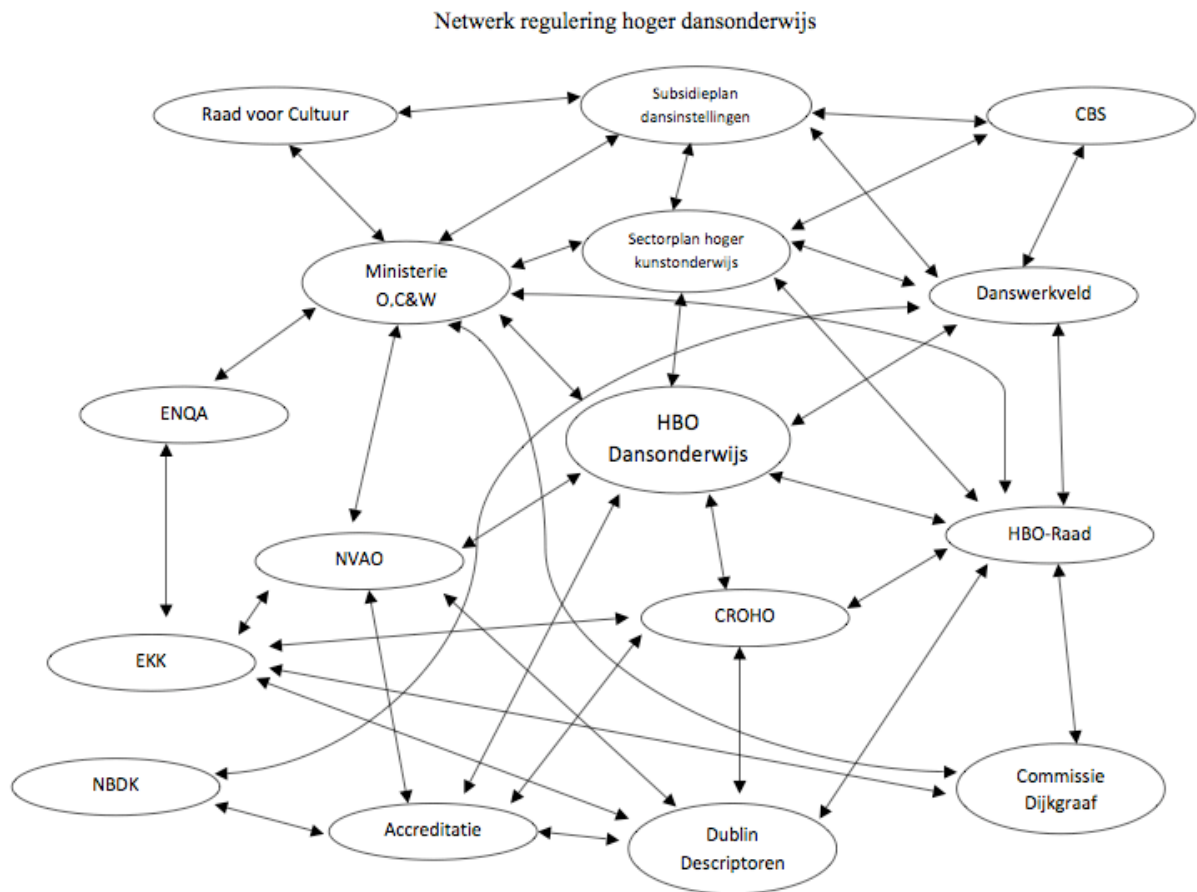
---

<sup>50</sup> <http://www.encyclo.nl/begrip/instituut>

<sup>51</sup> <http://www.hbo-raad.nl/hbo-raad/over-de-hbo-raad/50>

<sup>52</sup> Afkorting van “European Association for Quality Assurance in Higher Education”





**Figuur 4.1** Organisatie dansvakonderwijs in Nederland op beleidsniveau

### 4.3 Hoger dansvakonderwijs in Nederland en hedendaagse wetgeving

In deze paragraaf wordt regulering van het hoger onderwijs uiteengezet op internationaal en nationaal niveau. Voor het hoger beroepsonderwijs gelden kaders waar inhoudelijke onderwijsprofilering aan gebonden is. Deze kaders worden geanalyseerd als actor in een netwerk van hoger dansvakonderwijs en de wijze waarop dansvakopleidingen vrije ruimte hebben voor het vormen van een artistieke benadering op de danskunstenaar.

#### 4.3.1 *Het hoger dansvakonderwijs onder de paraplu van het Europese kwalificatiekader*

Nederland behoort tot de Europese Unie. Deel uitmaken van deze unie heeft als consequentie dat Europese wetgeving van toepassing is op het land. Dit heeft ook betrekking op het hoger onderwijs. Aan de hand van de EKK opgesteld door het ENQA zijn Europese richtlijnen gesteld ten behoeve van het hoger beroepsonderwijs in de vorm van de zogenaamde Dublin Descriptoren<sup>53</sup>. Het gaat in theorie om niet-dwingende eisen die worden gesteld door de Europese commissie, waardoor opleidingen dit kader vrij kunnen interpreteren in relatie tot hun eigen onderwijsdoelstellingen en –kaders. De Europese commissie heeft deze descriptoren opgesteld om het vertrouwen te verbeteren tussen Europese en nationale instellingen. Dit is noodzakelijk voor de transparantie van de kwalificaties. “Met transparantie wordt bedoeld de wijze waarop de kwalificaties worden vastgesteld en vergeleken worden met de arbeidsmarkt, in onderwijs en opleidingen en in breder maatschappelijk verband” (Rens, 2006, p12). En dit heeft weer betrekking op de derde doelstelling om de mobiliteit van opgeleide werknemers binnen Europa te vergroten (Rens, 2006, p13).

Deze descriptoren zijn vertaald naar een Nederlandse toepassing in figuur 4.2 en van toepassing op het competentiegericht onderwijs in Nederland en vormen de eindtermen voor een HBO beroepsopleiding (zie sub paragraaf 4.3.2). Zij vallen onder de eerder vastgestelde referentiekaders voor de lerende werknemer, en wat deze moet kunnen weten, begrijpen en toepassen als de opleiding is voltooid, zoals uiteengezet in een overzicht van de EKK. Het centrale uitgangspunt van het EKK is ‘een leven lang leren’. In 2006 is een rapport opgesteld over de gevolgen van het EKK voor het Nederlandse onderwijs in opdracht van de onderwijsraad na het officiële voorstel van de Europese commissie om deze in te voeren in de Europese wetgeving. Het Europese kwalificatieraamwerk is in 2007 aangenomen als wetsvoorstel en vanaf 2009 ingevoerd voor alle Europese lidstaten<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> De EKK is een onderdeel van de European Standards & Guidelines (ESG)

<sup>54</sup> Voor dit onderzoek is het EKK als uitgangspunt genomen voor de invloed van Europese wetgeving als actor op het proces van profilering in het dansvakonderwijs. Deze kaders zijn opgesteld na onderzoek van verschillende andere Europese instituten, zoals de Organisatie voor Economische Samenwerking en Ontwikkeling (OESO) en het Europees Centrum voor de Ontwikkeling van Beroepsopleidingen (Cedefop). Onderzoeken en observaties van deze instellingen zijn direct vertaald in de kwalificatiekaders. De onderzoeksresultaten zijn in die zin achterhaald, aangezien het model al sinds 2009 is ingevoerd.

**'DUBLIN DESCRIPTOREN'**  
(Omschrijving niveau bachelors en masters)

(zie ook: *accreditatiekader bestaande opleidingen, pagina 21*)

	<b>Kwalificaties Bachelor</b>	<b>Kwalificaties Masters</b>
Kennis en inzicht	Heeft aantoonbare kennis en inzicht van een vakgebied, waarbij wordt voortgebouwd op het niveau bereikt in het voortgezet onderwijs en dit wordt overtroffen; functioneert doorgaans op een niveau waarop met ondersteuning van gespecialiseerde handboeken, enige aspecten voorkomen waarvoor kennis van de laatste ontwikkelingen in het vakgebied vereist is.	Heeft aantoonbare kennis en inzicht, gebaseerd op de kennis en het inzicht op het niveau van Bachelor en die deze overtreffen en/of verdiepen, alsmede een basis of een kans bieden om een originele bijdrage te leveren aan het ontwikkelen en/of toepassen van ideeën, vaak in onderzoeksverband.
Toepassen kennis en inzicht	Is in staat om zijn/haar kennis en inzicht op dusdanige wijze toe te passen, dat dit een professionele benadering van zijn/haar werk of beroep laat zien, en beschikt verder over competenties voor het opstellen en verdiepen van argumentaties en voor het oplossen van problemen op het vakgebied.	Is in staat om kennis en inzicht en probleemoplossende vermogens toe te passen in nieuwe of onbekende omstandigheden binnen een bredere (of multidisciplinaire) context die gerelateerd is aan het vakgebied; is in staat om kennis te integreren en met complexe materie om te gaan.
Oordeelsvorming	Is in staat om relevante gegevens te verzamelen en interpreteren (meestal op het vakgebied) met het doel een oordeel te vormen dat mede gebaseerd is op het afwegen van relevante sociaalmaatschappelijke, wetenschappelijke of ethische aspecten.	Is in staat om oordelen te formuleren op grond van onvolledige of beperkte informatie en daarbij rekening te houden met sociaal-maatschappelijke en ethische verantwoordelijkheden, die zijn verbonden aan het toepassen van de eigen kennis en oordelen.
Communicatie	Is in staat om informatie, ideeën en oplossingen over te brengen op publiek bestaande uit specialisten of niet-specialisten.	Is in staat om conclusies, alsmede de kennis, motieven en overwegingen die hieraan ten grondslag liggen, duidelijk en ondubbelzinnig over te brengen op een publiek van specialisten of niet-specialisten.
Leervaardigheden	Bezit de leervaardigheden die noodzakelijk zijn om een vervolgstudie die een hoog niveau van autonomie veronderstelt aan te gaan.	Bezit de leervaardigheden die hem of haar in staat stellen een vervolgstudie aan te gaan met een grotendeels zelfgestuurd of autonoom karakter.

1

**Figuur 4.2:** Overzicht Dublin Descriptoren, ingericht naar bachelor-master structuur onderwijs.

Het hoger dansvakonderwijs valt onder de uitgewerkte descriptoren, zoals in bovenstaand figuur is vermeld. Als deze descriptoren worden toegepast op toekomstige danskunstenarschap in het internationale werkveld dan valt op dat danskunstenars, als leden van de Europese beroepsbevolking, worden aangesproken vanuit universeel aangenomen vaardigheden die zij behoren te bezitten om te kunnen aansluiten en functioneren in het Europese arbeidsveld. Hiermee wordt direct richting gegeven aan de wijze waarop een danskunstenaar zich moet manoeuvreren in het dansnetwerk op basis van

theoretische kennis, communicatievaardigheden en oplossingsgericht handelen. Opvallend is ook de verwijzing naar leervaardigheden om ten allen tijde een vervolgstudie te kunnen doen om een autonome positie te kunnen blijven genereren. Dit is een interessante opvatting die suggereert dat een danskunstenaar moet investeren in het eigen traject als voorwaarde om als danskunstenaar succesvol te kunnen vernetwerken in het danswerkveld en met zijn of haar kunstproductie aansluiting te kunnen (blijven) vinden met het publiek. Kunstenaarschap wordt op deze manier sterk gekaderd als een ondernemer, iemand die zijn eigen kunstenaarschap niet alleen tot uiting brengt, maar ook weet over de te brengen op mensen. Creëren van kunst alleen is niet meer voldoende, je moet je actief kunnen onderscheiden in de maatschappij.

#### *4.3.2 Regulering dansvakonderwijs in Nederland: De NVAO en de accreditatie*

Naast de Europese richtlijnen van toepassing op het hoger dansvakonderwijs, staat het gehele hoger onderwijs in Nederland onder toezicht van de NVAO. Dit is de Nederlands- Vlaamse Accreditatieorganisatie. De NVAO is een onafhankelijke organisatie die door het ministerie van Onderwijs, Cultuur & Wetenschap (OC&W) wordt ingehuurd om het Hoger Beroepsonderwijs (en het wetenschappelijk onderwijs) te controleren met een instellingstoets kwaliteitszorg of een beperkte opleidingsbeoordeling bij een voorgaande positieve uitslag (NVAO, 2011, p8). Om door de overheid erkende diploma's uit te mogen reiken, dienen opleidingen in het hoger onderwijs één keer per zes jaar geaccrediteerd worden door deze NVAO door middel van een instellingstoets kwaliteitszorg<sup>55</sup>.

Via deze toetsing wordt de visie van de instelling getoetst op de kwaliteit van het onderwijs, de wijze waarop de opleiding deze visie wil realiseren, de mate waarin deze visie wordt gerealiseerd, de punten van verbetering op dit gebied en tot slot welke mensen/instanties/afdelingen hiervoor verantwoordelijk zijn (NVAO, 2011, p8). De mate van controle van de opleiding in het uitvoeren van een eigen koers staat in deze toetsing centraal. Een opleiding kan aan de hand van vijf standaarden in drie niveaus scoren: Positief, negatief en positief onder voorbehoud. De vraag is welke rol deze toetsing speelt in het vormen van een artistieke benadering op de danskunstenaar in het hoger dansvakonderwijs?

Naast het toetsen op het functioneren van de organisatie van de opleidingen, heeft toetsing betrekking op de verankering van onderzoek in het onderwijs en de verwevenheid van onderwijs met het beroepenveld waar het op wenst aan te sluiten (NVAO, 2011, p9). In deze toetsprocedure wordt uitgegaan van een adequaat beleid door de formulering van heldere doelstellingen die voortvloeien uit een helder geformuleerde en uitgedragen visie. Er wordt van opleidingen verwacht dat ze hun eigen resultaten onderzoeken door zelfevaluaties en reflectie. Een verbeterbeleid is een onderdeel waar elke

---

<sup>55</sup> Voor de toetsing wordt een panel naar de school toegestuurd die de praktijksituatie toetst van het programma, de eindtermen en toetsing. De NVAO neemt een accreditatiebesluit aan de hand van een beoordelingsrapport dat is opgesteld door een extern evaluatiebureau.

instelling in het hoger beroepsonderwijs in moet investeren. Dit suggereert dat de organisatie zelf altijd in ontwikkeling dient te blijven in aansluiting op het werkveld. Hierin zit een aanname dat het proces van onderwijsprofilering, waar een theoretische visie wordt vertaald in een concreet onderwijsbeleid en inhoudelijk onderwijsprofiel, altijd in verandering is.

Een interessante notitie van de NVAO in de beoordelingskaders is dat de vereniging rekening wenst te houden met verscheidenheid in organisatievormen en het specifieke karakter van de instelling (NVAO, 2011, p11). Op basis van de toetsing wordt een ‘accreditatieportret’ gemaakt van de betreffende instelling, waarmee de NVAO de resultaten van de kwaliteitsanalyse weerspiegelt. Op basis van de criteria waar de toetsing op gebaseerd is, wordt een analyse gegeven van een totale performance die een dansacademie afgeeft als organisatie en de wijze waarop kwaliteit wordt gewaarborgd. In deze performance hebben dansvakopleidingen veel ruimte om een zelfgekozen visie uiteen te zetten en toetst de NVAO eigenlijk of ze hun eigen visie ook in de praktijk waarmaken. Dat geeft dus ook vrijheid om een eigen artistieke benadering op de danskunstenaar te formuleren. Deze benadering staat voor de NVAO vooral in het teken van onderscheidend vermogen van de opleiding en de relatie met het danswerkveld. Welke danskunstenaars leid je als opleiding op en hoe sluit dit aan bij het hedendaagse danswerkveld? Op het gebied van aansluiting met het danswerkveld zijn verschillende problemen waargenomen die in de volgende paragraaf worden uiteengezet.

#### **4.4 Problematiek van het hoger dansvakonderwijs**

In het hoger dansvakonderwijs worden danskunstenaars opgeleid die in het danswerkveld moeten kunnen functioneren. Hun programmering van onderwijs moet in die zin goed aansluiten bij de omstandigheden van het hedendaagse beroepsveld. En deze omstandigheden zijn steeds aan verandering onderhevig. Deze omstandigheden hebben ook een uitwerking op de ontwikkeling en vertaling van een artistieke benadering op het danskunstenaarschap. De afgelopen jaren zijn er in Nederland verschillende problemen ondervonden in dit aansluitingsproces van dansacademies op het beroepsveld. De omstandigheden, problemen en veranderingen worden in deze paragraaf besproken. De problematiek wordt toegelicht aan de hand van twee thema’s. Het eerste is de aansluiting van danskunstenaars uit het dansonderwijs met het danswerkveld en het tweede is het veranderende danswerkveld door een herziening van het subsidiebestel. Ook in deze subparagraaf blijkt het aansluitingspunt een fundamentele factor voor de profilering in het hoger dansvakonderwijs te hebben.

##### *4.4.1 Aansluiting en positionering danskunstenaars in Nederland*

In het rapport ‘Beroep Kunstenaar’ van het ministerie van OC&W uit 1999 werd al concreet benoemd dat gemiddeld 80% van de werkzame dansers in Nederland een buitenlandse nationaliteit heeft, waarvan het grootste deel uit een ander Westers land komt (CBS, 2011, p15). 40% van dansers,

buitenlands of niet, komt van een Nederlandse hogere dansvakopleiding<sup>56</sup>. Vanuit het werkveld kwamen steeds concrete klachten over het te lage opleidingsniveau op de academies in aansluiting met het niveau dat voor verschillende dansgezelschappen de norm was.

Op de meeste dansvakopleidingen zijn het aantal buitenlandse studenten groot. Uit de instroom van studenten op dansvakopleidingen in Nederland blijkt ongeveer 30% van de studenten daadwerkelijk uit Nederland afkomstig te zijn en minder dan 20% van de dansers van Nederlandse gezelschappen heeft een Nederlandse achtergrond. Dit wordt als problematisch beschouwd door de doorstroom van deze studenten. Vaak blijven zij sterk verbonden aan hun thuisland en keren zij na het afronden van de opleiding terug naar hun eigen land om daar werk te zoeken (Bloksma, 2005, p12). Daarnaast wordt, mede door de internationale inrichting van de opleiding, onvoldoende geïnvesteerd in kennis van de Nederlandse taal en cultuur, waardoor de maatschappelijke participatie van jonge danskunstenaars beperkt blijft.

Een blijvend spanningsveld tussen de dansacademies en het danswerkveld zit in de marktwerking op deze relatief kleine en selectieve arbeidsmarkt. Het aantal aanmeldingen voor gezelschappen is hoog, terwijl het aantal Nederlandse dansers klein is en het aantal Nederlandse dansers dat wordt aangenomen daardoor in percentage nog kleiner wordt. Daar komt nog bij dat de kwaliteit van dansers met een Nederlandse nationaliteit vaak als te laag wordt beschouwd door dansgezelschappen en dansopleidingen (Bloksma, 2005, pp 18-23).

In Nederland wordt door instanties als Stichting Educatieve Dans (StED) al jaren gestreden voor de verbetering en integratie van dansonderwijs in het basisonderwijs, primair onderwijs en het hoger onderwijs. Deze stichting heeft in het verleden vele onderzoeken gedaan en gepubliceerd, aanbevelingsbrieven gestuurd naar overheidsinstanties met betrekking tot danseducatie. In 2006 hebben zij de Raad voor Cultuur nog geadviseerd in het opstellen van een vernieuwd en kleiner subsidiestelsel voor de kunsten. De Stichting Leerplanontwikkeling (SLO) is een nationale, onafhankelijke instantie die zorg draagt over de ontwikkeling van leerplannen in het primair, middelbaar, speciaal en beroepsonderwijs. Beide stichtingen zijn niet opgenomen in het netwerk van het hoger dansonderwijs, omdat in bronnen onvoldoende verbinding is gevonden met de actuele ontwikkelingen in het hoger dansvakonderwijs. Dit geldt ook voor de Stichting Werkgroep Dans (SWD).

Het onderzoeksbureau Centraal Bureau voor de Statistiek (CBS) heeft onderzoek gedaan naar het aantal kunstenaars dat in Nederland te vinden is. In 2011 stelde het CBS vast dat het aantal kunstenaars tot tussen 2007-2009 met 11% was gestegen naar 130.000 (CBS, 2011, p16). In 2004 waren 4400 kunstenaars werkzaam in het domein dans (CBS, 2007, p25). Dit is ten opzichte van 2007

---

<sup>56</sup> Ministerie O,C&W, rapport Beroep Kunstenaar, 1999b.

een stijging van 11 procent<sup>57</sup>. Problematisch aan dit onderzoek is dat onder de kunstenaars zowel de opgeleide als onopgeleide beroepskunstenaars zijn meegenomen. Dit is niet representatief voor de aansluiting van afgestudeerde dansstudenten van dansacademies. Het kunstnetwerk in zijn geheel is mede hierdoor weinig inzichtelijk qua aantallen. Daarnaast bestaat bijna 40% uit Zelfstandigen Zonder Personeel (ZZP). Daarnaast hebben kunstenaars vaak meerdere banen tegelijkertijd (ministerie OC&W, 2011, p29). Het aantal kunstenaars dat aanspraak maakt op een uitkering is gedaald, wat wijst op een vooruitgang in de zelfstandigheid en zelfredzaamheid van kunstenaars<sup>58</sup>. Kunstenaars zijn vaak hoog gekwalificeerd in opleiding, maar hebben een relatief laag inkomen in relatie tot het beroepsveld in Nederland.

De actuele situatie van kunstenaars en dus ook danskunstenaars is grondig geëvalueerd en in kaart gebracht. Actuele onderzoeken naar de positie en aansluiting van kunstenaars is enerzijds uitgevoerd ter ondersteuning van de plannen van de overheid om het kunstenveld te herschikken. Anderzijds vormen de rapportages een bevestiging van bestaande en langlopende problematiek.

#### *4.4.2 Veranderingen in het subsidiebestel voor de hedendaagse danskunst*

Het Nederlandse Rijk kent een subsidiebestel waarin culturele instellingen, festivals, projecten en evenementen landelijke subsidie kunnen krijgen. De organisaties die daarvoor in aanmerking komen, behoren dan tot de culturele basisinfrastructuur (BIS). Voor het inrichten van het nieuwe subsidieplan (2012-2016) voor het kunstenveld heeft de Raad voor Cultuur, een adviesorgaan van het ministerie van OC&W, een adviesrapport geschreven waarin binnen de gegeven kaders voor het budget een nieuwe verdeling van gelden werd gehanteerd. Dit advies is op een aantal essentiële punten niet door het ministerie overgenomen en een alternatief subsidieplan is ingevoerd in mei 2011. Beiden zijn betrokken bij het netwerk van de professionele danswereld in Nederland, maar een verschuiving lijkt door de huidige beleidswijzigingen onvermijdelijk. In deze sub paragraaf wordt kort ingegaan op die verschuivingen in het werkveld. Dit wordt beknopt en algemeen gedaan, omdat deze verschuiving zich ten tijde van dit onderzoek voltrekt.

In vergelijking met de subsidieperiode 2005-2008, waar 22 groepen nog subsidie kregen, is er sprake in de periode van 2012- 2016 van een afname van het subsidiebedrag en het aantal instellingen dat subsidie kan verkrijgen<sup>59</sup>. In de danssector gaat het om zeven dansgezelschappen, vier jeugddansgezelschappen, drie dansproductiehuizen voor talentontwikkeling, een internationaal festival en een postacademische instelling. Het Nederlandse Fonds voor de Podiumkunsten (NFPK) is het Nederlandse cultuurfonds, waar tot 2012 60 miljoen euro verdeeld werd onder verschillende

---

<sup>57</sup> <http://www.cbs.nl/nl-NL/menu/themas/vrije-tijd-cultuur/publicaties/artikelen/archief/2011/2010-kunstenaars-2009-art.htm>

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> Concrete aantallen zijn met het vallen van het kabinet onduidelijk geworden.

instellingen<sup>60</sup>. Dit fonds biedt langdurige subsidieverlening van vier jaar aan acht landelijke dansgezelschappen en drie festivals. Vanaf 2013 wordt het subsidiebedrag verlaagd naar 43 miljoen euro (Ministerie van OC&W, 2011, p78).

De podiumkunsten, waar dans een onderdeel van is, gaat van 236 naar 156 miljoen euro subsidiegelden. In de loop van 2012 is steeds meer helderheid gekomen over welke instanties wel en welke geen subsidie meer van het Rijk of de NFPK ontvangen. Het is duidelijk dat het danswerkveld in volume gaat afnemen, gebaseerd op de adviezen voor subsidietoekenning<sup>61</sup>. Verschillende gevestigde Nederlandse dansgezelschappen zijn genoodzaakt om te fuseren of een meer onderscheidende positie in het danswerkveld in te nemen. Bij het niet verkrijgen van subsidie of een constructieve samenwerking is het niet uitgesloten dat dansinstellingen hun deuren moeten sluiten of aanspraak moeten maken op een andere geldbron<sup>62</sup>. Dit geldt ook voor gezelschappen en danshuizen die niet meer aanmerking komen op gemeentelijke cultuursubsidie. Zo heeft de Rotterdamse Raad voor Kunst en Cultuur eind april bekend gemaakt aan wie ze subsidie willen toekennen<sup>63</sup>. De Amsterdamse Kunstraad (AKr) heeft op dit moment een overzicht van aanvragen voor subsidie in 2013 online gepubliceerd. De AKr heeft ingeschat dat vijftien kunstinstellingen zullen afvallen voor het verkrijgen van gemeentelijke subsidie. Opvallend aan het overzicht op hun website is dat nog niet alle gevestigde gezelschappen een subsidieaanvraag hebben ingediend<sup>64</sup>. Jeugd dansgezelschap de Stilte moet het vanaf 2013 doen met een kwart minder subsidie van de gemeente Breda<sup>65</sup>.

De BTW-belasting op toegangskaarten was van 6 naar 19% gestegen<sup>66</sup>. Dit kan tot gevolg hebben dat minder mensen een theatervoorstelling gaan bezoeken. Het doel van bezuinigen is niet alleen voor het besparen van geld voor de schatkist. Er wordt ook door de overheid een beroep gedaan op het genereren van eigen inkomsten in de culturele industrie door de instellingen. Ten tweede draagt het verscherpen van de competitieve benadering op het verkrijgen van subsidie bij aan het verhogen van de kwaliteit en de aansluiting met het danspubliek. Ook wil het ministerie wildgroei voorkomen aan initiatieven die differentiatie in het danswerkveld in de weg zitten.

---

<sup>60</sup> [http://www.fondspodiumkunsten.nl/over\\_het\\_fonds/](http://www.fondspodiumkunsten.nl/over_het_fonds/)

<sup>61</sup> De Raad voor Cultuur heeft in mei 2012 een advies uitgebracht voor de verdeling van de subsidie in het adviesrapport Slagen in Cultuur op basis van de kaders van het ministerie van OC&W. Daarin wordt geadviseerd om Het Nationaal Ballet, Nederlands Dans Theater, Introdans en Scapino Ballet te voorzien van een vierjarige subsidie (Raad voor Cultuur, 2012, p105).

<sup>62</sup> Danshuis Station Zuid, DN/Club Guy&Roni, Internationaal Danstheater en Noord Nederlandse Dans krijgen op basis van het huidige advies geen subsidie toegekend door gebreken in hun ondernemingsplan, artistieke visie en/of begroting (Raad voor Cultuur, 2012).

<sup>63</sup> Dance Works Rotterdam en Internationaal Danstheater krijgen geen subsidie toegekend, omdat er getwijfeld wordt aan de innovatieve werking van de gezelschappen. Conny Janssen Danst (ism Dansateliers) krijgt meer subsidie toegekend. <http://dansmagazine.nl/nieuws/conny-janssen-danst-krijgt-positief-subsidieadvies>

<sup>64</sup> <http://www.kunstraad.nl/2012/02/kunstenplan-dans-2013-2016/>

<sup>65</sup> <http://www.bredavandaag.nl/nieuws/cultuur/2011-09-21/subsidiestop-de-stilte-treft-ook-belastingbetaler>

<sup>66</sup> De BTW op toegangskaarten is na de val van het kabinet terug gedraaid. Het is onduidelijk wat de koers wordt op de langere termijn met betrekking tot deze bezuinigingsmaatregel.



Het Ministerie van OC&W speelt een belangrijke rol in de wijze waarop het danswerkveld zich de komende tijd gaat vormen. De wijzigingen in het danswerkveld hebben op de lange termijn grote gevolgen voor de inrichting van het hoger dansvakonderwijs. Verbindingen tussen actoren moeten opnieuw tot stand komen. Dit heeft ook gevolgen voor de verbinding van het dansvakonderwijs met het beroepsveld. Het netwerk waar het hoger dansvakonderwijs danskunstenaars voor opleidt verandert in deze periode drastisch. Een direct gevolg is dat er minder danskunstenaars in het danswerkveld nodig zijn en dat tegelijkertijd de concurrentie zal verscherpen door een verkleining van het professionele werkveld voor uitvoerende en scheppende danskunstenaars. In deze periode is helaas nog geen concreet beeld te geven van hoe dit netwerk eruit zal komen te zien.

#### **4.5 Visie op herinrichting van het dansvakonderwijs**

In de hedendaagse kunstsector vinden op dit moment veel veranderingen plaats in de wijze waarop profilering van kunst zou moeten plaatsvinden, zowel in het danswerkveld als in het hoger dansvakonderwijs dat op het danswerkveld moet aansluiten. In het afgelopen jaar zijn verschillende wijzigingen doorgevoerd in het huidige subsidiebestel van de kunsten, waardoor het danswerkveld zich op dit moment in een fase van herstructurering bevindt. In het kader van de actor-netwerkbenedering kan gesproken worden over het transformeren van het netwerk en de verhoudingen tussen verschillende actoren. Dit heeft ook gevolgen voor gehanteerde normen en waarden in visie op de kunsten.

In Nederland worden de kunsten op dit moment nog ingedeeld vanuit een sectorplan uit 1997. Dansvakonderwijs valt op dit moment onder ‘theater’ naast de twee andere subsectoren ‘beeldende kunst’ en ‘muziek’ (Felix, 1997, pp3-7). Een dergelijke verdeling in sectoren is recentelijk door de commissie-Dijkgraaf, in opdracht van de HBO-raad, opnieuw bekeken met oog voor moderne opvattingen en ontwikkelingen op nationaal en West-Europees niveau. De commissie heeft hiervoor een adviesrapportage uitgegeven in opdracht van het ministerie van OC&W als voorstudie en met een heldere focus en structurering van profilering in het kunstonderwijs die past bij de huidige ontwikkeling van het kunstonderwijs en het werkveld. Dit adviesrapport is in 2010 uitgekomen en is leidend geweest voor de herinrichting van het hoger kunstonderwijs door de overheid. Om deze redenen wordt dit advies inhoudelijk grondig geanalyseerd om te achterhalen welke kaders voor kunstenaarschap in hedendaagse dans worden opgesteld aan de hand van dit script.

##### *4.5.1 Advies commissie-Dijkgraaf*

In 2010 is in opdracht van de HBO-raad een commissie ingesteld om te onderzoeken hoe een nieuw sectorplan voor het hoger kunstonderwijs het beste vorm kan krijgen. Het advies dat deze commissie heeft uitgebracht heeft direct betrekking op de wijze waarop in het hoger dansvakonderwijs een artistieke benadering op toekomstig danskunstenaarschap wordt vormgegeven in het aanbod en

onderwijscurriculum. Er worden in het advies belangrijke ontwikkelingen uiteengezet en toegelicht die aan de basis van het nieuwe sectorplan (zie paragraaf 4.6) moeten liggen: *Kwalitatieve herprofilering en differentiatie*.

Allereerst past kwaliteit in *ondernemerschap* volgens de commissie bij een individualistisch georiënteerde samenleving, waar kunstenaars zich in het diverse veld moeten laten gelden om te overleven. De commissie- Dijkgraaf stelt onder andere dat kunst en cultuur, ontwerp, media en de creatieve industrie voor een groot deel bepalend zijn geworden voor de huidige samenleving. “In al hun mogelijke verschijningsvormen zijn ze niet alleen van groot cultureel en maatschappelijk belang, maar raken zij ook steeds hechter vervlochten met alle aspecten van de economie. [...] Studenten moeten worden toegerust als cultureel ondernemer en voor nieuwe functies in de culturele industrie.” (Dijkgraaf, 2010, p4) Kunstenaars komen in veelvoud in het werkveld terecht en zijn sterk aangewezen op hun vaardigheden kunst te maken, maar ook te presenteren aan publiek. Het behoort tot een kernvaardigheid van de kunstenaar om een netwerk om zijn kunst te bouwen om een vaste ondergrond te verkrijgen in het veld. In de huidige praktijk is zichtbaarheid en draagvlak van de artistieke productie dus een belangrijk goed geworden.

In het advies wordt ook dieper ingegaan op benadering van kunst in de moderne samenleving. Dit vindt op verschillende niveaus plaats in de huidige samenleving en is steeds aan verandering onderhevig: “Het profiel en bereik van kunst en cultuur zijn de afgelopen jaren aanzienlijk breder geworden.” (Dijkgraaf, 2010, p4) Binnen deze profielen bestaan schijnbare paradoxale interesses naast elkaar: “Traditie, ambacht en vakmanschap staan naast de constante zoektocht naar radicale vernieuwing en innovatie.” (4) De nadruk ligt zowel op verdieping van bestaande disciplines als een discipline overschrijdende oriëntatie in het maken van voorstellingen en ontwikkeling van een artistieke signatuur, maar ook artistieke collectiviteit binnen verschillende kunststromingen. De commissie-Dijkgraaf ziet deze *dynamische omgeving van het kunstenaarschap* als een uitdaging voor het gehele kunstvakonderwijs. In de profilering van de school zou ruimte geboden moeten worden voor kunstenaars om kennis te nemen van deze dynamiek en om het kunstenaarschap in deze flexibele context te benaderen.

De commissie merkt op internationaal niveau de ontwikkeling van de kenniseconomie op en de wijze waarop kunstvakopleidingen hierin een prominente rol spelen. “Het ontstaan van een wereldmarkt van talent is deel van het globaliseringproces dat alle terreinen van de huidige economie en samenleving domineert.” (Dijkgraaf, 2010, p15) Kunstopleidingen zoals een dansvakopleiding, moeten zich daarom des te sterker realiseren hoe ze *continuïteit van excellentie* met deze aanhoudende culturele schaalvergroting kunnen waarborgen. Dit is vooral van belang om in de veelheid van talentvolle kunstenaars een sterke positie te kunnen innemen en handhaven. Dit is van toepassing op de identiteit van de kunstvakopleidingen zelf en hoe ze hier vorm aan geven in hun profilering van de opleidingen. Om dit te kunnen doen, moet je als school helder kunnen omvatten wat die excellentie

inhoudt om dit naar buiten toe uit dragen.

Een derde accent is daarom verbonden aan deze erkenning. Een sterke positie in de huidige kennissamenleving bereik je volgens de commissie-Dijkgraaf alleen door *heldere en efficiënte keuzes in onderwijsprofilering* (kennisvernieuwing) en erkenning van excellentie in bestaande, succesvolle kunstinstellingen (kennisaanbod en –export). Vanuit kunstvakopleidingen betekent dit allereerst dat het selectieproces van talentvolle studenten een belangrijke rol speelt bij het creëren van een autonome identiteit van de opleidingsprofielen. Ten tweede is een heldere visie op talentontwikkeling en dus begeleiding en sturing in het creatieve proces gedurende de opleiding cruciaal voor het innemen van een autonome positie op de markt. Ten derde heeft expansie van dat talent in het kunstenveld op nationaal en internationaal niveau zijn weerslag op positionering van in dit geval een dansvakopleiding in het professionele kunstenveld. Naast de afgestudeerde jonge kunstenaars zal de school zelf in het dynamische veld zich een autonome en specifieke profilering moeten aanmeten voor een sterke positie in de markt van het kunstvakonderwijs.

Een laatste focuspunt van het advies van de commissie Dijkgraaf is de notie dat hogescholen hun positionering en profilering moeten koppelen aan de indeling van het werkveld. Daarbij is het volgens de commissie van groot belang dat scholen hun curriculum niet meer alleen samenstellen door het onderzoeken en verkennen van hun eigen structuur, maar zich bewust zijn van het onderwijsaanbod in heel Nederland. Hier is niet alleen de school bij gebaat in het differentiatieproces, maar ook voor de studenten in het maken van heldere keuzes voor hun leerpad en ontwikkeling als kunstenaar in eigentijdse dans (Commissie- Dijkgraaf, 2010, p20).

Het advies bevat een expliciete benadering op kunstenaarschap in relatie tot het actuele werkveld en vormt in die zin een script voor het nieuwe sectorplan van de overheid voor het hoger kunstonderwijs. Op inhoudelijk niveau moeten dansvakopleidingen aansluiten bij deze visie op de danskunstenaar en het werkveld waar de jonge danskunstenaars in moeten overleven. Een kunstenaar wordt steeds meer een cultureel ondernemer in een dynamisch veld van permanente interactie en informatieblootstelling. De technische revolutie en de opkomst van sociale media (als bijvoorbeeld de toegang tot filmkanaal Youtube) zorgen voor een constante zichtbaarheid van kunst in de actualiteit (Dijkgraaf, 2010, p21). Het maken van netwerkverbindingen gaat hierdoor sneller en door deze overvloed aan zichtbaarheid kun je als danskunstenaar ook snel weer onzichtbaar worden. Bewegen en positioneren in dit veld komt neer op de eigen verantwoordelijkheid en vaardigheden die verder reiken dan alleen het vakmanschap in een kunstdiscipline.

Heldere profilering, een duidelijke taakverdeling en samenwerking tussen instellingen is volgens het advies een vereiste om deze benaderingen op te nemen in het toekomstige bestel van het kunstvakonderwijs. Een heldere identiteit van een kunstopleiding kan alleen tot stand komen door de vier volgende randvoorwaarden: *ambitie, expliciete profilering en werkwijze, verbinding met de*

*kunstpraktijk* en het bewerkstelligen van *innovatie* in de dynamische omgeving (Dijkgraaf, 2010, p9). Excellentie, creativiteit en vernieuwing vormen kernbegrippen voor het bewerkstelligen van een helder onderwijsprogramma, curriculum, methodiek en de keuze voor begeleiding en aansturing in de opleiding (Dijkgraaf, 2010, p5). Op deze manier wordt het hoger dansvakonderwijs gedwongen om een scherpere inhoudelijke profilering in te zetten in hun onderwijsprogramma. Een brede benadering op de danskunstenaar voldoet in die zin niet meer aan de criteria.

Een *onderscheidend aanbod* en *attractiviteit van internationaal talent* dragen bij aan de voorgestelde plannen voor verbetering van ‘branding’ van deze hoog gewaardeerde kunstopleidingen op Europees niveau. Door middel van bewustwording wat *excellentie* betekent in termen van talent en begeleiding, kan een kunstopleiding zich een specifieke identiteit aanmeten. Nu er veel onzekerheden heersen in een post-Europese wereld met krimpende, vergrijzende, risicomidende en vrezende economieën, lijkt verscherping van eigen profilering en differentiatie op basis van transparantie en realisatie van kwaliteit een noodzaak (Dijkgraaf, 2010, p18). Dansvakopleidingen moeten strenger beoordelen wie in aanmerking komen voor hun onderwijsprogramma en een specifiek programma aanbieden waarin danskunstenaars een meer specifieke kleuring krijgen en invulling geven aan hun talenten, vaardigheden en vakmanschap.

Voor het nieuwe sectorplan wordt door de commissie gewezen op vier focuspunten: Ambitie, profilering, verbinding en innovatie. Deze punten zijn geformuleerd in aansluiting op de doelen die uit het advies zijn onderbouwd. De commissie verwijst allereerst naar de competenties in *samenwerking, performance en ondernemerschap* om deze integraal in onderwijsprofielen op te nemen. Kunstenaarschap en ondernemerschap zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. Daarnaast moeten de onderwijspraktijk en ontwikkelingen in het kunstveld als in een *coproductie* met elkaar verbonden zijn. Het danswerkveld moet tijdens de dansopleiding al een speelveld vormen voor aanstormend talent. En daarbij vormt deze ontmoeting met de danspraktijk meteen een confrontatie.

#### 4.5.2 Kanttekeningen op het advies van de commissie-Dijkgraaf

Met het oog op een artistieke benadering op kunstenaarschap in hedendaagse dans vindt in deze sub paragraaf een kritische reflectie van het advies plaats. Vanuit welke waarderegiems, opvattingen en conventies is dit advies eigenlijk tot stand gekomen? En hoe verhoudt het advies zich tot de praktijk van danskunstenaars en de aankomende wijzigingen van het danslandschap? Er worden aannames gemaakt die direct en indirect in het advies gecommuniceerd worden en aan de basis liggen van een inhoudelijke visie op het kunstenveld en kunstenaarschap. Deze aannames moeten inzichtelijk gemaakt worden om te achterhalen hoe dit het proces van artistieke profilering in het hoger dansvakonderwijs stuurt. Daarnaast worden aannames uit het rapport naast de hedendaagse maatschappelijke ontwikkelingen gelegd.

Op het niveau van de organisatie biedt het advies een kader van waaruit profilering kan worden verscherpt en differentiatie onderling wordt aangemoedigd. Het rapport biedt ook een overzichtelijke en kwalitatieve observatie van het dansveld en de aansluiting van het onderwijs op het hedendaagse kunstenveld in relatie tot maatschappelijke vraagstukken over de kunsten. Toch zijn er enkele opvallende keuzes waar te nemen in het advies, waarbij een heldere onderbouwing ontbreekt. Met het oog op een snel, veranderende omgeving van communicatie, positionering en continuïteit van de kunstenaars in het kunstenveld ontstaat momenteel veel discussie.

De commissie neemt een specifieke positie in door de nadruk te leggen op de creatieve industrie en de macht van technologie in een kennisgeoriënteerde maatschappij. Het kunstenveld wordt via deze term veel breder geïnterpreteerd dan alleen vanuit vakmanschap. Hoewel nieuwe technologieën een nieuwe wereld opent voor kunstenaars in de hedendaagse maatschappij, is vooralsnog moeilijk te voorspellen wat de gevolgen van deze ontwikkeling zijn op de langere termijn. Het is ook niet in te schatten of de kracht van de conventionele theaterruimte onder deze ‘virtuele publieksruimte’ zal lijden, zoals in het rapport wordt aangenomen. Erkenning voor reële en virtuele ruimtes voor expositie van kunstvormen brengen andere verwachtingen met zich mee bij een potentieel publiek, waardoor een logisch verband hiertussen helemaal nog niet is vast te stellen. In die zin is het niet meer dan een verbreding van de mogelijkheden en middelen voor jonge kunstenaars in plaats van een verschuiving naar de digitale presentatieruimte van kunst.

Nederland heeft in een recessie gezeten en daardoor hebben Nederlanders minder geld over om te besteden. Dit zorgt voor onzekerheid in het maatschappelijk bestaan over wat de toekomst de mensen zal gaan brengen. In tijden van onzekerheid in een maatschappij, zoals de economische achteruitgang, grijpen mensen vaak terug op wat ze op een bepaald moment bezitten, de veilige, aangename en bekende omgeving<sup>67</sup>. Met dit in ons achterhoofd kan moeilijk geconcludeerd worden dat mensen de performance kunst op korte termijn radicaal de rug toe zullen keren, zoals in het rapport van de commissie wordt gesteld. Het is een bekende sociale happening die mensen bewust opzoeken. Het aantal bezoeken aan podiumkunst zou wel kunnen afnemen, omdat er minder geld te besteden is. Sociale media zijn cultureel geïntegreerd in het Westen, maar men moet niet vergeten dat er nog steeds veel publiek naar het theater komt om een voorstelling te zien, te voelen of te ervaren. In het kunstenveld hoeven communicatiemiddelen elkaar dus niet uit te sluiten, wat in het rapport indirect wordt gesuggereerd.

In het adviesrapport wordt ook gewezen op een specifieke visie op professie in het cultureel ondernemerschap in het kunstvakonderwijs. Als dansvakopleiding moet je jonge danskunstenaars een specifieke benadering op professionalisering en kwaliteit kunnen aanbieden, zodat studenten zich kunnen ontwikkelen in het culturele veld (Dijkgraaf, 2010, p28). De sleutel tot specificatie ligt in hoe

---

<sup>67</sup> <http://onzeconomie.nu/176/macro-nieuws/article/8211/nederland-zeker-tot-half-2012-in-recessie>

je cultureel ondernemerschap definieert als onderdeel van het kunstenaarschap in hedendaagse dans. Er zijn echter heel veel visies op succesvol ondernemen, ook binnen de culturele sector. Er is op deze manier erg veel ruimte voor dansvakopleidingen om vorm te geven aan de cultureel ondernemer als onderdeel van het kunstenaarschap. Ook de commissie geeft geen blijk van een concrete definitie van dit ondernemerschap in de creatieve industrie of met betrekking tot dans. De vraag is hoe verbreding en verdieping in het kunstvakonderwijs te realiseren is als kennis op dit gebied niet gedeeld wordt. De term vraagt om verbinding met het specifieke werkveld van de kunsten of creatieve industrie en is niet los te zien van theorie en praktijk, de omgeving en culturele historie.

Kennis is een belangrijk goed geworden in onze kenniseconomie. Voor een dansvakopleiding is het van levensbelang geworden dat kennis benoembaar, deelbaar en onderscheidend is te noemen in de profilering, zo wordt ook vermeld door de commissie- Dijkgraaf. Als in het kunstenveld kunstenaars als ondernemers worden gezien, dan kan de school investeren in die ondernemers op basis van kennis en inzichten. Jonge kunstenaars vormen een belangrijke bron binnen het netwerk van een dansacademie voor alumni. Het advies geeft weliswaar een focus op onderling verbinden, maar geeft geen richting aan hoe je als organisatie deze kennis en ervaring van de jonge afgestudeerde danskunstenaars kunt inzetten voor het verbeteren van het netwerk van de opleiding.

Volgens het advies gaan kunstdisciplines, zoals performance kunst, over hun eigen disciplinegrenzen heen. Er lijkt respect voor elkaars disciplines te zijn, waarbij inzichten meer en meer met elkaar worden gedeeld. Dit ligt in lijn met de gevolgen van de technologische revolutie en globalisering op Europees niveau met behulp van het internet, waarbij met hoge snelheid en met steeds kortere verbindingen allerlei informatie aan elkaar wordt gekoppeld. Vernieuwing en innovatie in theaters komt tegenwoordig steeds vaker voort uit combinaties en confrontaties tussen kunstdisciplines en verschillende perspectieven op de waarneming van publiek. Door het vervagen van traditionele grenzen in disciplines zonder een nieuwe herverdeling is er een risico op een ongedefinieerd veld. Door de verdeling in vier algemene domeinen los je dit probleem niet op. Het wordt zo niet duidelijk hoe volgens het advies dansvakopleidingen op deze trend moeten inspelen en in hoeverre de domeinen bepalend zijn voor een herdefiniëring van kunstgenres en disciplines.

En als het gaat om herdefiniëring van de danskunst is er een groot gemis in het rapport waar te nemen vanuit het theoretisch kader van dit onderzoek, waar onderwijsprofilering wordt benaderd als een artistiek construct. Legitimatie van het beroep kunstenaar is in het advies volledig bepaald door maatschappelijke factoren en waardering komt tot stand door de mate waarin kunst aanspraak maakt op sociaal-maatschappelijke factoren, problematiek en de publieke opinie. Er wordt weliswaar gerefereerd aan het belang van netwerken, het maken van verbindingen en het positioneren van de kunstenaar in de samenleving. Toch valt ook dit advies terug op een definitie van het kunstenaarschap in termen van sociale, politieke maar vooral ook economische belangen. Dit komt overeen met de traditionele kunstsociologische opvattingen van Bourdieu (Zie paragraaf 3.1). De verschillende

onderwijsinstituten worden gerangschikt naar vier domeinen, maar kunstenaarschap zelf wordt inhoudelijk niet benoemd in termen van die domeinen in dit rapport. Er wordt weliswaar gesproken over vernetwerking van de kunstenaars als zelfstandig ondernemers in de Nederlandse maatschappij, maar dit heeft nog geen betrekking op het netwerk van de school waarbinnen artistieke profilering tot stand komt. Vernetwerking lijkt in dit advies te slaan op de mate van relevantie in relatie tot de samenleving en niet op de wijze waarop esthetische objecten, artistieke producten van kunstenaars zichzelf weten te vernetwerken.

Artistieke legitimatie (of signatuur) komt voort uit positionering in wat de commissie noemt, de creatieve industrie. Als kunstenaar ben je succesvol als je financieel onafhankelijk bent en jouw artistieke producten weet te verkopen om zelfstandig te kunnen overleven. Kunst wordt zo benaderd als een product van de maatschappij met als doel het behalen van een winstmarge, maar wat vraagt dit van de kunstenaar zelf en nog belangrijker de artistieke productie? De commissie geeft een brede, inhoudelijke benadering weer op de kunstenaar vanuit het sociaal construct, maar dit is geen artistieke benadering met oog voor een artistiek construct zoals Gielen dat voorstelt in zijn actor-netwerkbenadering op artistieke selectieprocessen.

De commissie benoemt het kunstenveld net als Bourdieu als een gesloten systeem, waarbij een klein en geïsoleerd netwerk tot stand komt. Kunst gaat weliswaar over fysieke grenzen heen van landen; dit geldt zeker voor de danskunst door het missen van enige taalbarrière en het internationale werkveld van dansers. Netwerken van kunstenaars zijn wereldwijd met elkaar verbonden. Het proces van internationalisering en de reikbaarheid van kunst leidt tegelijkertijd tot selectieve netwerken waar mensen elkaar opzoeken vanuit hun omgeving, interesses en professie (Dijkgraaf, 2010, pp26-29). Dat maakt de kunstwereld klein en geïsoleerd, waardoor de reikwijdte en integratie van kunstenaars en artistieke producten juist afneemt. Dit suggereert dat er een groep mensen is die een collectief geloof hebben in de kunsten, maar dat dit maatschappijbreed niet per definitie gedeeld wordt. De vraag is welke positie de kunst volgens de commissie in zou moeten nemen. Het uitgangspunt dat kunst communiceert en mensen kan verbinden wordt in dit advies niet onderschreven.

De commissie is van mening dat een groot aantal geselecteerde buitenlandse studenten de toegankelijkheid van de opleidingen voor Nederlandse studenten verstoort. De commissie uit een zorg dat een grote groep studenten na vier jaar in Nederland te zijn verbleven voor de opleiding vervolgens de wereld intrekken en niet meer terugkeren (Dijkgraaf, 2010, p20). Dit wordt gezien als een loze investering. Een student kan zo moeilijk fungeren als 'visitekaartje' van een opleiding, omdat de school slechts fungeert als een tussenstation van jonge danskunstenaars. Daar staat tegenover dat de scholen op deze wijze ook juist internationale bekendheid kunnen krijgen via deze studenten.

Een opvallende laatste opmerking uit het rapport is dat de Nederlandse maatschappij met steeds meer ondernemers en ZZP'ers te maken heeft. Door het concept van 'self branding' bij het proces van identiteitsvorming en het geven van een publieke performance van ieder individu op internet, wordt

een cultureel ondernemer niet zomaar zichtbaar door zijn professie of kwalitatieve kunstproductie. De commissie suggereert hier dus eigenlijk dat ontwikkeling van een eigen artistieke signatuur, zoals uiteengezet in paragraaf 2.3, alleen niet meer voldoende is om legitimering van je eigen kunstenaarschap te genereren. En hierin wordt een benadering op kunstenaarschap zichtbaar die veel breder is dan het beoefenen van een vakmanschap alleen en het produceren van artistieke producten. Een kunstenaar moet ook de *kunst van het vernetwerken* van zijn eigen artistieke productie weten te handhaven om succesvol te kunnen functioneren in de creatieve industrie. Het verbinden van mensen en objecten aan jouw eigen kunstpraktijk wordt hier een doel op zichzelf en is niet langer een middel om waardering te verkrijgen bij een potentieel publiek. Het waarderegime dat hier wordt gehanteerd lijkt in die zin verschoven van kunstenaarschap naar ondernemerschap.

#### **4.6 Het nieuwe sectorplan voor het hoger dansvakonderwijs**

In deze paragraaf wordt ingegaan op de besluitvorming voor een herinrichting van het hoger dansvakonderwijs als onderdeel van het sectorplan HBO kunstonderwijs. In het nieuwe sectorplan zijn nieuwe eisen gesteld aan het hoger kunstvakonderwijs. Deze eisen komen voort uit de visie in het adviesrapport van de commissie- Dijkgraaf. In deze paragraaf wordt geanalyseerd in hoeverre deze besluitvorming een rol speelt op het vormen van een artistieke benadering op toekomstige danskunstenaars. Een regieorgaan onder leiding van voormalig politicus Drs. Eelco Brinkman (1948) heeft in mei 2011 een nieuw sectorplan gepresenteerd. Alle dansvakopleidingen hebben vooraf een 0-meting aangeleverd met daarin hun plannen voor de opleidingen over de aankomende vier jaar (2012-2016). Er zijn verschillende accenten van het kunstenaarschap uitgelicht in de adviesrapportage die uit het onderzoek sterk naar voren komen met het oog op profilering van kunstopleidingen in de hedendaagse maatschappij.

In het nieuwe sectorplan voor het hoger kunstonderwijs liggen een drietal programmalijnen ten grondslag die een rol spelen bij het creëren van een inhoudelijke visie op de danskunstenaar. Zo wil het ministerie het hoger kunstonderwijs aansturen om hun profilering aan te scherpen voor een meer gedifferentieerd lesaanbod voor potentieel jonge kunstenaars. Het ministerie van OC&W wil in de danskunst het lesaanbod tegelijkertijd reduceren. Dit met het oog op een strengere selectie van talentvolle studenten om de kwaliteit en de potentie van danskunstenaars in het hedendaagse dansveld te vergroten. Daarnaast moet het voortraject voor jong talent worden verbeterd door een landelijke infrastructuur in de dans (en muziek). Talent moet sneller worden aangemoedigd om zich te verbinden aan een specifieke richting in het academische dansonderwijs. Een laatste programmalijn is dat er meer ruimte moet komen voor toptalent door het ontwikkelen en uitbouwen van volwaardige HBO masteropleidingen en de nadruk op onderzoek in de betreffende kunstdiscipline. Dit om innovatie in de kunstwereld tot stand te brengen (Ministerie OC&W, 2011, p7).



De danskunst is in het nieuwe sectorplan niet meer geplaatst onder het domein theater, maar is ondergebracht als autonome kunstvorm naast theater. Onder het dansdomein is een onderverdeling gemaakt in verschillende KUO-disciplines (Kern Universitair Onderwijs- disciplines), waarbij de uitvoerende dansopleidingen en de choreografieopleidingen onder de kunsten vallen<sup>68</sup>. In het sectorplan wordt gewezen op de verminderde ruimte voor scheppende en uitvoerende (dans)kunstenaars om hun ambacht uit te oefenen (Ministerie OC&W, 2011, p16). Daarbij wordt talent onvoldoende erkend en ontwikkeld, mede door de beperkte aandacht in het primaire en secundaire onderwijs voor kunsttoefening. Daarom hebben de hogere dans- en muziekopleidingen de opdracht gekregen een landelijk bestel op de richten aan vooropleiding en talent scouten, waarbij ook een aparte voorziening wordt opgericht voor toptalent en toegankelijkheid van de kunstdisciplines blijft gewaarborgd (ministerie OC&W, 2011, p18).

In het advies wordt gewezen op de rol van onderzoek om de kunstopleidingen verder te ontwikkelen en in positie te versterken op Europees niveau. Een interessant gegeven is dat het sectorplan wijst op het belang van onderzoek in en naar het artistiek proces van de kunsten en geen onderzoek naar de kunsten. De bacheloropleidingen in het hoger kunstonderwijs moeten een duurzame verbinding aangaan tussen onderwijs, onderzoek en kunstpraktijk. Externe toetsing van de eigen profilering en het waarborgen van kwaliteit zijn hierbij belangrijke zaken in het ontwikkelen van een onderwijsprofiel. Bij drie van vijf dansacademies in Nederland wordt een reductie van het aantal studenten afgedwongen<sup>69</sup>.

Bij een heldere onderwijsprofilering hoort ook een strengere selectie van studenten, passend bij het eigen specifieke profiel voor de jonge danskunstenaars. Hiervoor is communicatie met dansvakopleidingen onderling noodzakelijk. Transparantie van de profielen en de onderlinge differentiëring van dansopleidingen op inhoudelijke gronden voor specifieke groepen danskunstenaars kan zo in betere banen worden geleid op landelijk niveau. Voor het bevorderen van onderzoek in het kunstonderwijs wordt 10 miljoen vrijgemaakt voor middelen die hiertoe kunnen bijdragen (ministerie OC&W, 2011, p26). Interessant aan dit gegeven is dat de onderlinge competitie tussen kunstvakopleidingen wordt gestimuleerd om voor een dergelijke financiering in aanmerking te komen. Er is ook afgesproken met hogescholen dat de internationale positie wordt aangesterkt. Dit uit zich onder andere door het aantrekken en plaatsen van buitenlandse studenten in de opleidingen. Hiervoor is ook meer samenwerking met buitenlandse kunstinstellingen noodzakelijk.

In het sectorplan wordt ook aangenomen dat definities van kunstenaarschap in veel disciplines zijn verouderd en niet meer overeenstemmen met de hedendaagse beroepspraktijk. Er wordt niet toegelicht waar dit op gebaseerd is of hoe dit concreet moet worden aangepakt. Wel is het een indirect

---

<sup>68</sup> Hier valt ook de musicaldans onder en danstherapie, maar deze opleidingen vormen geen onderdeel van dit onderzoek. Deze opleidingen zijn ook onder andere KUO-disciplines ondergebracht dan de kunsten.

<sup>69</sup> Het gaat in het nieuwe sectorplan om respectievelijk om 28% reductie op de dansacademie van Fontys Hogeschool voor de Kunsten, 33% op Codarts en 10% op Amsterdam Hogeschool voor de Kunsten.

verzoek van scholen om dat bij zichzelf na te gaan en een definitie op te stellen die aansluit bij wat zij karakteriseren als hedendaagse dans.

#### **4.7 Conclusie**

Het netwerk van het hoger dansvakonderwijs is in de hedendaagse maatschappij radicaal aan het veranderen. Dit heeft verschillende oorzaken: De toevoeging van Europese regels voor het hoger kunstonderwijs enerzijds met de in werking stelling van de Dublin Descriptoren en anderzijds met de wijzigingen in financiering van het werkveld waarvoor het hoger dansvakonderwijs opleidt. De organisatie krijgt vorm aan de hand van formele kaders die richting geven aan de kwaliteit en differentiatie van het onderwijs in Nederland.

Het onderzoek van de commissie-Dijkgraaf weegt zwaar als het gaat om de wijze waarop het hoger dansvakonderwijs het onderwijs inhoudelijk kan profileren. Het rapport schetst een beeld van de positie van kunstenaars en danskunstenaars in de hedendaagse creatieve industrie. In het rapport komt een sterke benadering naar voren hierover, maar deze slaat niet op een intrinsieke waarde. Wederom staat de sociale inbedding van de kunstenaar centraal en de wijze waarop een kunstenaar met zijn kunstzinnigheid zich kan vernetwerken. Ondernemerschap is een term die door de commissie onlosmakelijk is verbonden met de autonomie van de kunstenaar. De wijze waarop een kunstenaar zelf in staat is zijn producten in de samenleving zichtbaar te maken en in te bedden, des te succesvoller kan een kunstenaar functioneren. De waarde van het esthetische object lijkt hier wel een rol in te spelen, maar de wijze van profilering en positionering van de kunstenaar staat voorop.

Het nieuwe sectorplan voor het hoger kunstonderwijs biedt een nieuw kader voor het profileren van het onderwijs. Het dansvakonderwijs krijgt de opdracht minder studenten aan te nemen en de wijze van profilering en selectie van talent te verscherpen. Op basis hiervan kan gesteld worden dat juist nu het proces van artistieke profilering van groot belang is om aansluiting te vinden bij het veranderende en kleiner wordende danswerkveld. Deze situatie dwingt dansacademies een heldere artistieke benadering op kunstenaarschap in hedendaagse dans te formuleren in de gevraagde 0-meting. Het grote aantal aan dansvakopleidingen telt nu ook zwaarder, de competitie wordt vergroot ten behoeve van de kwaliteit van het onderwijs en het aanleveren van toptalenten in het danswerkveld.

In het volgende hoofdstuk wordt de artistieke profilering van een dansvakopleiding onder de loep genomen aan de hand van het opgestelde analysemodel in Hoofdstuk 3. Hoe beweegt een dansvakopleiding zich voort binnen de gehanteerde procedures en regels om uiteindelijk tot een artistieke benadering op kunstenaarschap in hedendaagse dans te komen?

## Hoofdstuk 5 Een case study: Amsterdam Hogeschool voor de Kunsten

De hoofdvraag voor dit onderzoek luidt: Hoe komt een artistieke benadering op kunstenaarschap in hedendaagse dans tot uiting in het hoger dansvakonderwijs in Nederland? Om deze vraag te beantwoorden en de theorieën op artistieke profilering te toetsen, is een case study uitgevoerd voor een grondige analyse in de praktijk. Er zijn in dit hoofdstuk twee vragen te beantwoorden:

1. Wat houdt de artistieke benadering in?
2. Hoe komt die artistieke benadering tot uiting?

Voor dit onderzoek vormt de Theaterschool van Amsterdam Hogeschool voor de Kunsten het onderzoeksterrein van de case study. Er zijn twee onderwijsprofielen voor aankomende danskunstenaars geselecteerd uit het opleidingsaanbod van de Theaterschool, passend bij de scheppende en uitvoerende danser. Het gaat om de *School voor Nieuwe Dans Ontwikkeling* (SNDO) en de *Moderne Theater Dansopleiding* (MTD). Tussen september 2010 en januari 2011 heeft het onderzoek plaatsgevonden. Er is uitgegaan van de actuele situatie in die periode.

Welk artistieke construct wordt zichtbaar in het script van het instituut van beide opleidingen? Hiervoor wordt een analyse uitgevoerd aan de hand van het in Hoofdstuk 3 opgezette schema (zie figuur 3.2). Voor de analyse wordt allereerst een netwerk onderscheiden met een selectie van prominente actoren die zich sterk hebben vernetwerkt. Uit het in kaart gebrachte netwerk wordt vervolgens een keuze gemaakt om in te zoomen op de meest vernetwerkte actoren in het netwerk met betrekking op artistieke profilering en de wijze waarop middels hun performance accounts een artistieke benadering is op te achterhalen. Deze bevindingen worden in een kader van een script van de AHK geplaatst.

Hoofdstuk 5 is als volgt opgebouwd: In de eerste paragraaf wordt de case study afgebakend en de onderzoeksmethodiek verder uiteengezet. In de tweede paragraaf wordt ingezoomd op de organisatie van beide opleidingen van de AHK. In deze paragraaf wordt ook het netwerk van beide opleidingen in kaart gebracht en in paragraaf 3 en 4 wordt een artistieke benadering op kunstenaarschap in hedendaagse dans uiteengezet op basis van de analyse. In paragraaf 5 wordt dan de vertaalslag gemaakt naar het onderwijsprogramma en de wijze waarop een artistieke benadering tot uiting komt.

### 5.1 Een studie naar profilering in het hoger dansvakonderwijs

In deze subparagraaf wordt vooraf aan de feitelijke analyse een verdere afbakening gegeven voor het onderzoek. In de eerste sub paragraaf wordt gemotiveerd hoe tot deze specifieke case study is besloten, in de tweede subparagraaf wordt de onderzoeksmethodiek nader toegelegd om inzicht te geven in het verloop van het onderzoek en de wijze van analyseren.

### 5.1.1 Concrete afbakening case study

Voor de case study is gekozen voor een analyse van de onderwijsprofilering op één dansacademie in Nederland. Dit is een bewuste keuze geweest, omdat de nadruk van het onderzoek moest liggen op de tot standkoming en uiting van een artistieke benadering op danskunstenarschap en de wijze waarop zich dit manifesteert. Een onderzoek naar meerdere dansacademies zou de focus verleggen naar de verschillen tussen artistieke profilering op dansacademies, terwijl dit onderzoek juist het hele proces in kaart wenst te brengen vooraf aan het benoemen van deze verschillen.

Amsterdam Hogeschool voor de Kunsten heeft toestemming gegeven voor een dergelijk onderzoek op intern niveau na de aanvraag die hiervoor ook was verstuurd naar Codarts Dance Academy, Fontys Dansacademie en ArtEZ Dansacademie. Zij bieden allemaal hedendaagse of moderne dansopleidingen aan voor uitvoerende danskunstenars. Hoewel de dansacademie in Arnhem ook interesse had in een dergelijke analyse is uiteindelijk gekozen voor de AHK vanwege hun huidige aankondiging om hun inhoudelijke opleidingsprogramma te gaan herstructureren voordat het nieuwe sectorplan voor het hoger kunstonderwijs bekend was gemaakt. De AHK had zelf al eerste stappen ondernomen om de eigen opleidingen kritisch te analyseren op artistiek inhoudelijke gronden en op basis van een heldere profilering. Deze analyse had betrekking op de mogelijkheden om verschillende opleidingsprofielen dans samen te voegen of anders vorm te geven. Hiervoor heb ik in juni 2011 een interne onderzoeksrapportage opgesteld op verzoek van de school.

De impact van de plannen voor een herstructurering heeft het onderzoek vertraagd. Dit kwam onder andere doordat de plannen zoals ze door de AHK zijn overgenomen tot op heden niet zijn doorgevoerd. De algemeen directeur Leontien Wiering is daarnaast nog voordat de interne rapportage was afgerond, afgetreden en vervangen door een interim directeur<sup>70</sup>. Zij was degene die dit onderzoek op intern niveau had geïnitieerd. Het interne onderzoek naar de mogelijkheden van de nieuwe plannen staat verder los van dit onderzoek naar artistieke profilering in het hoger dansvakonderwijs. De case study is een momentopname en daarom geen weerspiegeling van de huidige situatie.

De AHK bood voor dit onderzoek een mooie gelegenheid om twee bestaande dansopleidingen voor scheppende en uitvoerende danskunstenars te analyseren op het niveau van artistieke profilering met de MTD en de SNDO. Interessant hieraan is dat beide opleidingen onder hetzelfde script van de AHK functioneren en binnen dat script tot een andere wijze van artistieke profilering komen met betrekking tot kunstenarschap in hedendaagse dans. De resultaten van de analyse zullen uitwijzen in hoeverre er ruimte is voor verschillende artistieke benaderingen op kunstenarschap in hedendaagse dans.

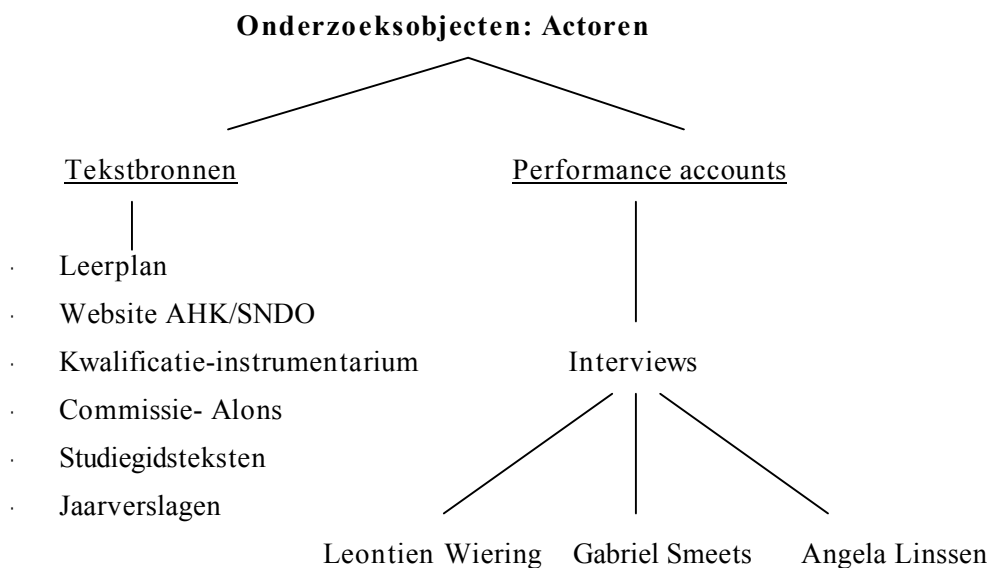
---

<sup>70</sup> Herma Hofmeijer, aangesteld sinds 1 april 2011.

5.1.2 Toegepaste onderzoeksmethodiek

De case study bestaat uit een verdiepende analyse van actoren die performatieve rollen vervullen in een specifieke sector van het netwerk van het hoger dansvakonderwijs. De kwalitatieve analyse is opgebouwd uit twee onderdelen: Allereerst wordt de organisatie van de AHK in kaart gebracht. Daarop aansluitend is een interview met Leontien Wiering gehouden over artistieke profilering in de actuele situatie van bezuinigingen en met het nieuwe sectorplan. Dit geeft inzicht in de wijze waarop de academie met deze veranderingen om gaat en hoe artistieke profilering hierin wordt meegenomen.

Het tweede onderdeel van de case study is een tekstanalyse die is onder te verdelen in een *documentatieanalyse* en *diepte-interviews*. De resultaten van de analyse worden geïnterpreteerd aan de hand van focus, argumentatie en tijd zoals Gielen in zijn interpretatieve raster uiteenzet (zie subparagraaf 3.4.1). Voor de documentatieanalyse zijn documenten geselecteerd die direct communiceren over de inhoudelijke vormgeving van een artistiek profiel en impliciet een weergave geven op een benadering op kunstenaarschap. Het gaat om documenten die voor beide opleidingen in eenzelfde format zijn opgesteld en inzage geven in een inhoudelijke benadering op de danskunstenaar. Zie onderstaande figuur voor een overzicht:



**Figuur 5.1:** Een schematisch overzicht van onderzoeksbronnen voor de case study.

De diepte-interviews zijn gehouden beide artistiek leiders Angela Linssen van de Moderne Theaterdans en Gabriel Smeets van de School voor Nieuwe Dans Ontwikkeling. Deze diepte-interviews zijn geanalyseerd, net als het interview met de directeur van de Theaterschool, om inzicht te krijgen in hun performance accounts en de wijze waarop zij een benadering op kunstenaarschap in

dans uitdragen. Smeets en Linssen sturen de opleidingen aan en hebben daardoor een belangrijke rol in het bepalen van het onderwijsprogramma. Hoewel Gielen geen hiërarchische structuur erkent in actor-netwerken, wordt in deze case study een keuze voor actoren gemaakt op basis van een top-down structuur in de organisatie van de AHK, waarbij personen die het proces van artistieke profilering aansturen als uitgangspunt zijn genomen. Dit komt overeen met de mate waarin deze actoren zijn vernetwerkt en actantiële rollen vertegenwoordigen in het netwerk van de MTD en SNDO.

Interpreteren van de performance text gebeurt vanuit drie dimensies, zoals opgesteld in het interpretatieve raster van Gielen (zie subparagraaf 3.4.1). De interviews zijn bedoeld om stellingnames, perspectieven en benaderingen binnen de opleidingen MTD en SNDO die actief worden uitgedragen in de performance accounts van de artistieke leiders van de opleiding bloot te leggen. Er wordt actief op zoek gegaan naar een *focus* van de actoren (zie bijlage 3, 4 of 7 voor een voorbeeld van een tekstanalyse). Bij de SNDO wordt ook de eigen website gebruikt naast het interview met de artistiek leider. Teksten op deze website geven informatie over artistieke keuzes en de website geeft de opleiding ook een specifieke positie, aangezien de MTD niet over een dergelijk afzonderlijke website beschikt. De leerplannen worden alleen aangehaald in de interviews als er in het interview een directe verwijzing wordt gemaakt. De interviews vormen een bron van informatie, maar naar verwachting vormt het ook een bron voor het actief generen van informatie en kennis (Holstein en Gubrium, 1995, p4).

Als onderzoeker ben ik geen onderdeel van het netwerk, waardoor ik het netwerk en de performance waarneem vanuit het receptieproces. Daarbij kijk ik vanuit een dramaturgisch perspectief, waarbij de weergegeven voorstelling aan de hand van de performance van de actoren centraal staat. De interpretatie van de situationele analyse komt vanuit een dramaturgische beschouwing tot stand, waarbij dialoog in de interviews het belangrijkste onderzoeksmiddel is geweest. Door deze positie ben ik in staat het netwerk en de actoren te analyseren en te interpreteren.

In de diepte-interviews ligt de nadruk op de motivatie voor keuzes op basis van een inhoudelijke visie op het onderwijsprogramma voor jonge danskunstenaars. Dat komt overeen met de wijze van *argumentatie* van actoren tijdens het maken van artistieke keuzes. Hiervoor kunnen verschillende regiems een rol spelen, zoals bestaande conventies op artistiek en sociaal niveau. Het kan voorkomen dat er een verschil is tussen de persoonlijke argumentatie van de actor en de motivatie voor een keuze vanuit een actantiële rol, een bepaalde functie die iemand vervult binnen het netwerk.

De derde dimensie betreft de hedendaagse *tijd* waarin een situatie zich voordoet. Het gaat hier om een bredere context waarbinnen actoren handelen en de opleidingen functioneren. Dit heeft te maken met de ontwikkeling van de dansvakopleiding tot een bepaald moment en de wijze waarop dit een rol speelt in de dagelijkse praktijk. En dit is een belangrijk gegeven, omdat zich nu verschillende veranderingen aandienen die een rol spelen bij het proces van artistieke profilering

van de dansvakopleidingen. De specifieke wijze van handelen op deze veranderingen is meegenomen in de analyse.

### 5.1.3 Interviewsystematiek

De interviews weerspiegelen een performance account van een sterk vernetwerkte actor. De inhoudelijke focus van interviews is gericht op de wijze van selecteren en handelen van de leidinggevendenden. Hoe sturen zij aan op een specifiek artistiek onderwijsprofiel? Het interview vraagt van mij als onderzoeker om een meer actieve rol aan te nemen in de performance die op dat moment ontstaat. In het rollenspel van het interview wordt in het onderzoek de aandacht gericht op de performance van de geïnterviewde met geformuleerde antwoorden. In een open interview heeft de geïnterviewde ook de mogelijkheid om zelf elementen toe te voegen aan het verhaal of met een wedervraag komen.

De artistiek leiders van de MTD en SNDO en de algemeen directeur van de Theaterschool hebben vooraf aan het interview een algemene vragenlijst toegestuurd gekregen, waardoor ze zich inhoudelijk konden voorbereiden (zie bijlage 6 en 7). Deze vragen zijn echter niet rechtstreeks gesteld tijdens het interview. Ze zijn alle drie ongeveer anderhalf uur individueel geïnterviewd. De artistiek leiders zijn nog een tweede keer geïnterviewd, dit keer tegelijkertijd om te zien hoe ze de gemeenschappelijkheid in artistieke opvattingen en waarden zouden opzoeken in het gesprek. Er is sprake van een vooropgestelde systematiek of ordening in dataverzameling op basis van deze drie deelonderwerpen wat zorgt voor een toepasbaar referentiekader voor de analyse (De Vries, 1982, p5).

De methodiek die tijdens de gesprekken is toegepast komt voort uit een open interviewstructuur. Als onderzoeker ben ik niet betrokken bij de actuele situatie in het herstructureringsproces, maar heb ik wel kennis van de situatie waarin de betrokkenen zich bevinden. In die zin is het een ‘focussed interview’ te noemen (De Vries, 1982, p5). Om ruis zoveel mogelijk uit te sluiten, heb ik gekozen voor een actieve houding als interviewer in het belichten van andere visies en opvattingen die over een bepaald onderwerp kunnen bestaan. Dit was afhankelijk van het verloop van het gesprek en de wijze waarop een antwoord werd geformuleerd. Als interviewer ben ik alleen ingesprongen wanneer een heldere formulering ontbrak of wanneer scherpte in formulering van een visie of gedachte dieper kon worden uitgewerkt.

## 5.2 Organisatie Amsterdam Hogeschool voor de Kunsten

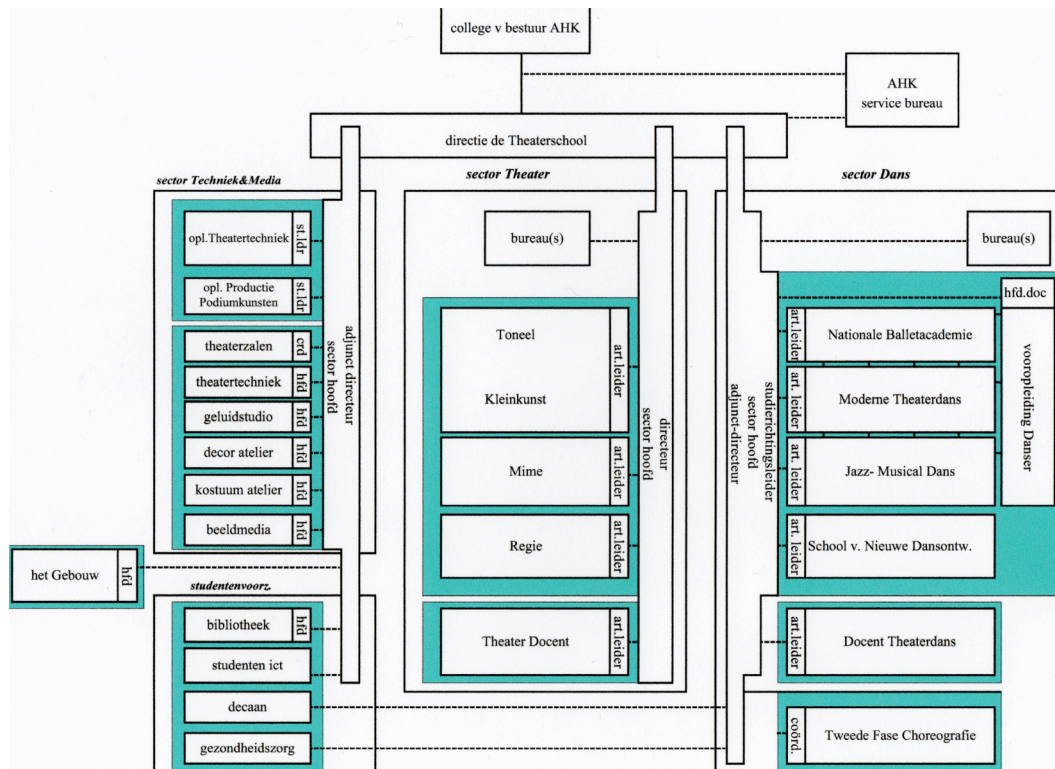
Amsterdam Hogeschool voor de Kunsten is een groot hoger onderwijsinstituut in de hoofdstad van Nederland. De school is ontstaan in 1987, waarbij de Theaterschool zich in 1988 voegde bij de school<sup>71</sup>. De Theaterschool heeft een sector theater, een sector Techniek&Media en een sector dans, zoals hieronder is te zien in het organogram. Binnen deze departementen zijn verschillende

---

<sup>71</sup> <http://www.ahk.nl/de-ahk/>

opleidingen geclusterd, allemaal met hun eigen specialisme. Iedere opleiding wordt vertegenwoordigd door een artistiek leider.

De opleidingen functioneren op een autonoom niveau binnen de gehele organisatie. De opleidingen zijn afhankelijk van de geldstroom, visitatierapporten van de HBO-raad en de algemeen directeur en beleidsmedewerkers van de Theaterschool. Wegens een wijziging in de organisatie in de zomer van 2010 is de functie adjunct-directeur voor de sectoren theater en dans komen te vervallen. Het college van bestuur houdt toezicht op de functie van de algemeen directeur. Overleg tussen de opleidingen verloopt nu dus via een persoon. Het aantal communicatielijnen is daardoor verminderd.



**Figuur 5.2:** Organogram Theaterschool AHK

De AHK heeft als missie om “gemotiveerde studenten het beste onderwijs te bieden op artistiek, intellectueel, onderwijskundig en materieel niveau aan getalenteerde studenten.”<sup>72</sup> De hogeschool verwijst naar de gespecialiseerde hoogstaande opleidingen, waarbij de traditie in kunst en het nieuwe worden omarmd. Dit moet volgens de hogeschool dan ook direct zichtbaar worden in de onderwijs- en onderzoeksprogramma’s van de verschillende opleidingen. De missie komt over als een belofte op de beste kwaliteit in het kunstonderwijs op deze locatie. De nadruk ligt op excellente onderwijsprogramma’s voor excellente studenten. De missie is echter breed uiteengezet en verwijst in

<sup>72</sup> <http://www.ahk.nl/de-ahk/missie/>



die zin nog niet naar een specifieke artistieke benadering op kunstenaarschap.

De AHK verwijst met zijn missie naar artistiek onderscheiden programma's voor de studenten, maar hoe de school hier nu inhoudelijk invulling aan geeft, wordt aan de hand van de missie van de AHK niet verhelderd. Want wat wordt bedoeld met nieuwe kunst en hoe kwalificeert de school het beste als onderwijsprogramma? De school biedt verscheidenheid in programmering, eigenheid in de onderwijsprofilering met opleidingen met een 'eigen gezicht' en reflexiviteit in relatie tot de samenleving<sup>73</sup>. De samenvatting van de missie van de AHK kent in grote mate aansluiting met de doelstellingen voor een nieuw sectorplan voor het hoger kunstvakonderwijs (zie paragraaf 4.5). Het geeft in die zin weer in hoeverre de AHK aansluit bij de eisen van dat sectorplan, maar het geeft geen inzicht over de manier waarop de school hier specifiek vorm aan geeft in termen van wat danskunstenaarschap voor de school betekent.

### *5.2.1 Een nieuwe focus en argumentatie op profilering dansonderwijs*

Toenmalig algemeen directeur van de Theaterschool Leontien Wiering heeft op 13 oktober 2010 een interview gegeven om overkoepelende visies en ideeën concreet toe te lichten. Hoewel Wiering hier meermaals wordt geciteerd vanuit het gegeven interview, is haar toelichting in een breder perspectief te plaatsen. Ze werkte destijds als algemeen directeur nauw samen met beleidsmedewerker Freek van Duijn en was in een constante dialoog met de toenmalige voorzitter van het College van bestuur Olchert Brouwer. Deze betrokken actoren zijn niet geïnterviewd, omdat dit het onderzoek te groot van opzet zou maken<sup>74</sup>. Met het vertrek de toenmalige directeur van de Theaterschool André Velkamp is de commissie- Alons ingeschakeld om een onderzoek uit te voeren naar mogelijkheden voor herstructurering van de Theaterschool. Carel Alons kreeg onder andere de opdracht om met het (externe) werkveld te spreken gedurende het proces, die op enige manier verbonden of betrokken zijn (geweest) bij de opleidingen van de AHK. Hierin heeft de commissie middels drie vergaderingen een sterkte-zwakte-analyse uitgewerkt (zie bijlage 2).

De actantiële rol die Wiering in het netwerk vervulde kwam tot stand door een sterke verbinding met het bestuur van de AHK. Daarnaast voerde ze ook gesprekken met het leidende personeel en andere betrokkenen. Het is goed om te beseffen dat op het moment van dit interview nog geen enkele beslissing definitief is overgenomen over hoe een dergelijke herstructurering van de dansvakopleidingen concreet vorm zou gaan krijgen<sup>75</sup>. De analyse van de commissie geeft een beeld van bestaande ideeën over de inrichting van het onderwijs en de wijze waarop hedendaagse

---

<sup>73</sup> Ibidem

<sup>74</sup> Ook was Olchert Brouwer op het moment van het onderzoek niet aanwezig op de AHK en Freek van Duin had zijn tijdelijke opdracht reeds volbracht en de school alweer verlaten.

<sup>75</sup> Belangrijke notitie: Het interview is afgenomen tijdens een verkennende fase ter voorbereiding op de aangekondigde plannen en voordat bekend is geworden dat Wiering haar functie neer zou leggen per 1 april 2011.

danskunstenaars het beste begeleid kunnen worden in de opleiding. Daarom is het opgenomen in de analyse voor dit onderzoek naar artistieke profilering van het hoger dansvakonderwijs in Nederland.

Sterke kanten van de huidige organisatie van de Theaterschool die worden genoemd in de analyse zijn de effecten van de toename van autonomie binnen opleidingen. Het heeft de betrokkenheid van de school vergroot, tradities opgebouwd die kenmerkend zijn voor de school en de wereld van theater en dans dichter bij elkaar gebracht (Alons, 2009, p3). Daarnaast is er volgens de commissie een grote gelijkheid tussen de opleidingen en mogelijkheden tot samenwerken in maken en produceren van kunst.

Er is door de commissie een gebrek aan identiteit van Amsterdam Hogeschool voor de Kunsten vastgesteld, een overkoepelend gedachtegoed. Dit is een directe verwijzing naar een gebrekkig script dat ten grondslag ligt aan het onderwijsinstituut. Dit komt mede door de fragmentatie van het onderwijsaanbod in eilandjes met een programma voor een specifiek segment in het kunstenveld. De zichtbaarheid van de dansvakopleidingen is onvoldoende, mede door een ongelijke positie naast de theateropleidingen in de organisatiestructuur (Alons, 2009, p4).

De commissie stelt vast dat “de autonomie van de opleidingen een belemmering vormt voor het maken van duidelijke keuzes die de opleidingen overstijgen en daarmee voor de identiteit en de uitstraling van de faculteit binnen de hogeschool.” Er is een gebrek aan overleg en opleidingen zijn inhoudelijk ‘dichtgetimmerd’ (Alons, 2009, p5). Dit komt vooral naar voren in relatie tot de beroepspraktijk en de andere theater- en dansopleidingen. Daarnaast is er mede met het oog op de ontwikkelingen in de beroepspraktijk, de wens om studenten in de loop van hun studie op een organische manier meer mogelijkheden te bieden hun specifieke talent te ontwikkelen. Hiermee stelt de commissie vast dat het de opleidingen enerzijds te gesloten functioneren en tegelijkertijd dat artistieke ontwikkeling onvoldoende kan plaatsvinden door dit gesloten karakter. Dit is een opvallende uitspraak voor dit onderzoek, omdat er een wens wordt uitgesproken om de academie te transformeren naar een open organisatiestructuur, zoals Gielen ook bepleit in zijn actor-netwerkbenadering.

Wiering benadrukt dat ze “tot de conclusie zijn gekomen dat veertien opleidingen in de theaterschool, waarbij vijf op het gebied van dans [...], dat dit eigenlijk geen recht meer doen aan de situatie in het werkveld.” Deze gedifferentieerde structuur geeft weliswaar een veelzijdigheid weer van het leerinstituut, maar volgens het advies van de commissie-Alons leidt het tegelijkertijd ook tot fragmentatie van bestaande kennis, methodiek en talent. “[...] Tussen deze relatief kleine units is onderling weinig dialoog.” Wiering uit een streven van de AHK om de samenwerking tussen de verschillende opleidingen te vergroten. Door deze ontwikkelingen in het hedendaagse kunstenveld, is de verwachting dat visies op hedendaagse dans, beweging en het lichaam (sneller) veranderen. Het zoeken naar vernieuwing in de recente hedendaagse dans wordt volgens haar op dit moment belemmerd doordat “tijdens cross-overs in de kunst elkaars verworvenheden niet erkend worden.”

Volgens haar is een gebrek aan communicatie onderling een belangrijke oorzaak voor het gebrek aan eenheid in identiteit en profilering op de AHK. “Het heeft te maken met de informatievoorziening, met hoe je je presenteert naar buiten toe en bijvoorbeeld aan de vooropleiding.” Hiervoor is een overkoepelende visie op kunstvakonderwijs en begeleiding van potentiële kunstenaars op de AHK nodig. Dit vormt een belangrijke focus voor verbetering van het imago van de school. In het kader van dit onderzoek kan dit worden vertaald naar een verbreding van het netwerk van actoren enerzijds en het communiceren van een heldere artistieke visie vanuit de school anderzijds. De school lijkt zo hardnekkig op zoek te zijn naar een sterk onderliggend script.

De commissie komt met een advies om het onderwijs te clusteren voor een betere aansluiting met hedendaags danskunstenarschap. De clustering zou ook voor een grotere artistieke waarde moeten leiden door een grotere verbondenheid met het werkveld en een brede oriëntatie voor de student. Daarom wordt in het rapport wel gepleit voor behoud van de bestaande artistieke eigenheid van de opleidingen. De wijze van clustering kan in die zin bijdragen aan het versterken van een artistieke signatuur van de opleidingen (Alons, 2009, p5). De artistieke benadering die gehanteerd wordt door de opleidingen is geen onderwerp van discussie, maar de wijze van handelen en verbinden van de dans met andere disciplines en genres is dat wel. De commissie zegt het volgende over beide opleidingen die in deze case study worden geanalyseerd:

“De ontwikkelingen in de beroepspraktijk laten zien dat er met betrekking tot hedendaagse dans meer vraag is naar dansers met performance kwaliteiten en creërend vermogen. Hierdoor is de virtuositeit in de academische techniek voor dansers niet langer het enige, dan wel doorslaggevende criterium voor het succesvol presteren in de beroepspraktijk. De MTD en de SNDO zijn beide opleidingen die zich richten op het creërende vermogen van makers en dansers van hedendaagse dans.”

(Alons, 2009, p7)

Het wordt in het rapport van de commissie echter niet duidelijk vanuit welke argumentatie en interpretatie naar het huidige danswerkveld is gekeken. Het uitgangspunt voor een heroverweging van de eigen onderwijsprogrammering komt voort uit het perspectief en de positie van de student. In de huidige structuur van de AHK heeft iedere opleiding zijn eigen artistiek leider, programma en sociale cultuur. Dit draagt bij aan de uniciteit in lesaanbod en leeromgeving van de school. Ook draagt deze wijze van organiseren bij aan isolement van de opleidingen.

Hoewel er tot aan juni 2011 nog geen hervormingen of onderwijsclusters zijn doorgevoerd, werd in het rapport de wens uitgesproken om cross-overs en discipline- overschrijdend onderwijs te bevorderen en dat de scheppende en makende dansopleidingen onder één fonds moeten worden ondergebracht, onderbouwd door het argument dat er meer perspectief en balans tussen artistieke autonomie en maatschappelijke werking zal ontstaan (Alons, 2009, p11). Wiering wijst erop dat in het

werkveld de carrière van een danser meestal niet zijn hele leven beslaat en dat er steeds meer van ze verwacht wordt. “Dus je wilt eigenlijk zo’n student aan de Theaterschool een palet aan informatie, expertise en inspiratie meegeven dat breder is dan de eigen specifieke discipline.” Vormgeving van dergelijke paletten en het bieden van meer keuzes in het lessenpakket liggen ten grondslag aan een visie op een nieuwe structuur die zowel differentiatie in de eigen discipline mogelijk maakt als kwaliteit en expertise waarborgt. En met dit advies is een nieuw script voor de AHK geboren. De aankondiging van dit nieuwe script heeft directe gevolgen voor de dansopleidingen MTD en SNDO.

### 5.2.2 Dansvakonderwijs in het kader van het nieuwe sectorplan

Aan de hand van de vooropgestelde onderdelen uit het advies van de commissie-Dijkgraaf, uiteengezet in paragraaf 4.4, was het de taak voor iedere kunstvakopleiding om een 0-meting in te dienen om binnen de vooropgestelde kaders in het sectorplan het gegeven onderwijs te herzien en een vijfjarenplan op te stellen (zie bijlage 9 voor de 0-meting/sectorbijdrage van de Theaterschool). Deze 0-meting is ingediend bij de HBO-raad. De herinrichting van de Theaterschool en de gevolgen voor de dansvakopleidingen zijn als volgt uiteengezet:

Onder ambitie wordt meteen verhelderd dat de Theaterschool van de AHK aan de voet van een herstructureringsproces staat: “De Theaterschool staat aan het begin van een veranderingsproces. Onder de nieuwe naam *Academie voor Dans en Theater* heeft zij de ambitie studenten een breder perspectief te bieden met behoud van de huidige specialismen en de hoge ambachtelijke kwaliteit van het onderwijs.”<sup>76</sup> Er worden zes nieuwe clusters geformuleerd, waaronder het profiel danser-maker (hedendaags, performance). Het masteraanbod wordt daarnaast vergroot met het profiel master maker (regisseur, choreograaf, mimograaf), waardoor er meer ruimte is voor makers van verschillende performance disciplines. Het makerschap wordt zo in een bredere context geplaatst, waarbij choreografen zich kunnen classificeren voor deze opleiding aan de hand van hun vakmanschap en dus niet aan de hand van een afgebakende discipline.

Dit heeft als consequentie dat de MTD en de SNDO samengevoegd zouden worden tot een gezamenlijk profiel<sup>77</sup>. Het danser-maker profiel gaat van een stijl-oriënterend curriculum naar een brede toepassing van bewegingsprincipes, waarbij de aandacht verschuift naar individuele kunstenaars met een eigen stem en visie. In plaats van een vierjarige bachelor in choreografie wordt in de 0-meting een eenjarige masteropleiding aangekondigd.

In de 0-meting wordt aandacht besteed aan de term cultureel ondernemerschap, waarbij de aandacht ligt op bewustwording van jonge kunstenaars van inbedding van hun eigen kunstproductie in de samenleving. Opvallend is dat er een directe link wordt gemaakt met de visie van de kunstenaar die tot uiting komt via eigen artistieke productie. Articulatie van een eigen kunstzinnige visie en het

---

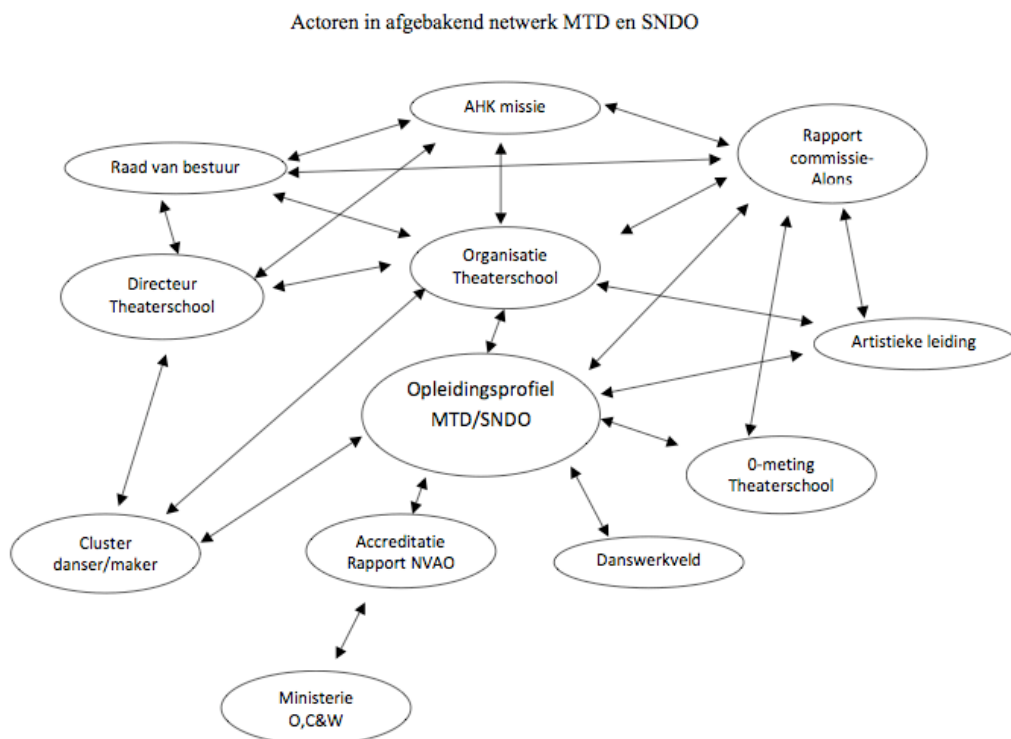
<sup>76</sup> Amsterdam Hogeschool voor de Kunsten. *THE dans sectorbijdrage* (2011) p1.

<sup>77</sup> Met het aftreden van de toenmalig directeur zijn deze plannen destijds niet meteen doorgevoerd. De actuele status van de dansopleidingen MTD en de SNDO kan hierdoor afwijken van de uiteenzetting in dit onderzoek.

formuleren van de legitimatie van kunst in de samenleving vormen belangrijke peilers om te overleven in het danswerkveld. Ondernemerschap van kunstenaars wordt door de AHK ook verbonden aan zakelijk inzicht van kunstenaars in de markt van de kunsten. In plaats van een lineaire ontwikkeling van het kunstenaarschap als vakmanschap wordt in het vijfjarenplan van Theaterschool nu gestreefd naar een nieuwe culturele leeromgeving, waarbij een collectief van kunstenaars samen tot een vernieuwende kunstervaring zorgen.

5.2.3 Het netwerk van de opleidingsprofielen MTD en SNDO

Bovenstaande subparagrafen geven een beeld van de plannen voor herprofilering van de MTD en de SNDO in het kader van het nieuwe sectorplan. In onderstaand figuur is in kaart gebracht hoe vanuit een netwerkconstructie verschillende actoren een rol spelen in dit proces. Zo wordt overzichtelijk hoe verschillende actoren het netwerk vormen waarbinnen een artistiek onderwijsprofiel van de MTD en de SNDO tot stand komt.

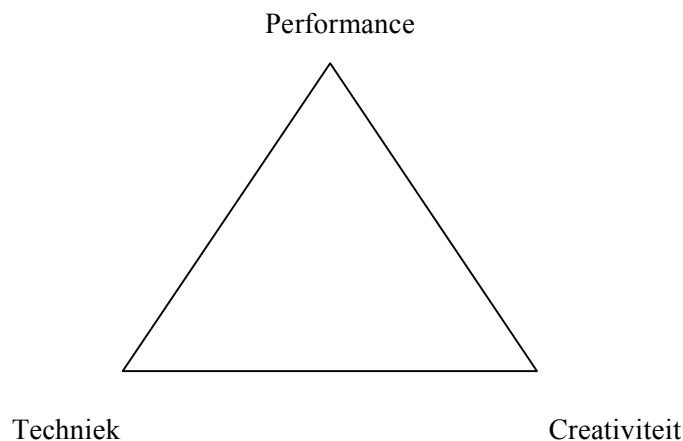


**Figuur 5.3:** In bovenstaand figuur is het netwerk in kaart gebracht met actoren die op enige wijze invloed uitoefenen op het proces van artistieke profilering.

Voordat wordt ingegaan op de wijze waarop een artistieke benadering op de kunstenaar in hedendaagse dans middels de MTD en SNDO tot uiting komt in een curriculum, is het eerst nodig een heldere visie op onderwijs aan jonge hedendaagse danskunstenaars in beide opleidingen te achterhalen. Dit gebeurt aan de hand van een uitgebreide analyse van de interviews met de artistieke leiders van de opleidingen en de tekstanalyse van aanvullende uitingen van school in de vorm van beleidsdocumentatie, publiciteit en leerplannen. Zoals in paragraaf 5.1 al aangekondigd, wordt dit gedaan om waar te nemen hoe beide opleidingen een eigen artistiek construct genereren en hoe de artistieke leiders hier een rol in spelen door het vervullen van performatieve rollen. In de volgende twee paragrafen wordt aan de hand van een uitgebreide analyse een weergave gegeven van een artistieke benadering op de uitvoerende danskunstenaar en de scheppende danskunstenaar.

### 5.3 MTD: Een artistieke benadering op de hedendaagse uitvoerende danskunstenaar

Angela Linssen is artistiek leider van de opleiding Moderne Theater Dans. Ze heeft naast lesgeven ook haar hele leven als uitvoerend danskunstenaar gewerkt. Ze is bekend met de lange traditie van de opleiding en vervult de functie van artistiek leider nu al meer dan acht jaar. Ze geeft een focus op de danser weer vanuit de onderstaande driehoek:



**Figuur 5.4:** Visualisatie van belichaming van de danskunstenaar volgens Linssen

Deze drie componenten van de uitvoerende danskunstenaar staan altijd met elkaar in verbinding bij de uitvoerende danser die hier wordt opgeleid. Een danser beweegt zich in deze driehoek voort, waarbij iedere situatie weer tot een andere dynamische verhouding tussen deze drie elementen leidt. Die drie verschillende aspecten zijn volgens de artistiek leider ‘de tools’ waarmee een danser dit kan realiseren. Het biedt houvast voor de danser om zijn eigen talent verder te ontwikkelen vanuit een meervoudige benadering.

Een uitvoerend danskunstenaar moet volgens haar kunnen schakelen tussen deze drie vormen. Zij maken hier zelf aanspraak op en geven daar betekenis aan via een specifieke belichaming.

Embodiment is de wijze waarop ze als mens in een theatrale setting staan. Voor de artistiek leider van de MTD is het belangrijk dat een danser zich volledig bewust is van de ruimte en tijd in de gekozen belichaming van verschillende facetten. Een publiek dat naar een danser kijkt moet een mens zien, iemand die echt aanwezig is in het hier en nu. “Embodiment staat voor de wijze waarop dansers een vertaalslag maken, een vertaling geven van een idee of een concept van een choreograaf.” Het is de vertaalslag met het lichaam vanuit bepaalde technieken en vaardigheden. Deze vertaling komt tot stand door het gebruik van het lichaam, waarmee communicatie tot stand komt in de theatrale setting. Iedere danser vult dit op eigen manier in en is verantwoordelijk voor de taal die hij of zij met het lichaam maakt.

Kunstenarschap van de uitvoerende danser hangt samen met het bezitten en ontwikkelen van specifieke talenten. Linssen wijst er ook op dat iedere danser een ander lichaam heeft en een ander begrip of mentale beleving van de dagelijkse realiteit, een andere houding en een andere wijze van techniek inzetten. “Hoe het lichaam gefaciliteerd is, hangt heel erg samen met hoe iemand in dat lichaam staat, hoe een danser met dat lichaam coördinatief om kan gaan, hoe een danser met opdrachten om kan gaan [...] en hoe ze daarin aanwezig kunnen blijven. Het mentale denken, de geestkracht, stuurt het lichaam en de wijze waarop een danser de imaginaire wereld kan hanteren.” Met andere woorden: Aanwezig zijn van een danser heeft in een performance dus te maken met zelfkennis, kennis en gebruik van het eigen lichaam in relatie tot het hier en nu, de actualiteit en het idee voor een choreografie.

In het leerplan van de MTD wordt hieraan gerefereerd door de term eigenheid. Angela Linssen spreekt ook over eigenheid als de ‘zichtbaarheid van een danser’ op het podium. Ze verwijst naar een kwalificatielijst in datzelfde leerplan die het talent van een danser meetbaar maakt. Naast technische vaardigheden, creativiteitseisen, persoonlijkheidsvoorwaarden en performancekwaliteiten is het voor een danser volgens haar vooral van belang om op te vallen in een groep zonder de eenheid van een dans te verstoren. Een succesvol uitvoerende danskunstenaar weet zichzelf zichtbaar te maken als een individuele performer en daarnaast altijd op te gaan in de creatie waarin hij of zij danst. Maar is dat de enige wijze waarop excellentie in kunstenaarschap tot stand komt?

Eigenheid hangt samen met het benoemen van excellentie. Excellentie komt volgens Linssen tot uiting door een groot talent in één van de drie bovengenoemde aspecten en de wijze waarop deze aspecten met elkaar zijn verbonden tot geheel. Dat maakt een danser dan tot een unieke verschijning. Een danser kan creatief vorm geven aan een idee of juist technisch excellent zijn met het lichaam. Maar een danser kan ook een sterke performance neerzetten, waarmee de kwaliteit van technische vaardigheden wordt gecompenseerd. Het is onmogelijk om op elk vlak maximaal te scoren, dus als danser word je succesvol als je weet waar je kracht zit en die kracht te tonen en de andere aspecten daar weer mee te beïnvloeden. In het pakket aan vaardigheden moet een eigenheid zitten, anders

gezegd een handelsmerk waarmee je als individu weet op te vallen en jezelf weet te positioneren in het dansveld.

Naast individuele positionering en het ontwikkelen van een unieke aanwezigheid moet een danser volgens haar ook ontvankelijk zijn voor materiaal, stijlen en concepten. Een danser in het hedendaagse kunstenveld moet juist in staat zijn mee te denken met een choreograaf en het concept, het idee. Dit vraagt om een open perspectief van de dansers om naar dit materiaal te kijken. Iedere danser geeft daar uiteindelijk op eigen wijze vorm aan, een vertaling aan. Linssen geeft zo een heterogeen beeld van een danser, waarbij de danser steeds een andere vorm en betekenis krijgt in een performance.

Een danser kan volgens haar soms ook een co-creator worden genoemd. Dit is het geval wanneer een danser wordt gevraagd mee te denken met het concept en de dans vorm te geven door invulling te geven aan de eigen rol als mens met een breed fysiek instrumentarium. Een danser hoort dus om te kunnen gaan met de dialoog op een communicatief niveau. Deze situatie is afhankelijk van hoe een choreograaf in het maakproces met de dansers samenwerkt. Voor deze vaardigheid hoort een danser gedegen kennis te hebben van zichzelf als danser, van de rol die hij of zij vervult in het stuk, de ideeën die een choreograaf heeft, de wijze waarop de choreograaf deze ideeën wil overbrengen op een publiek, een goed besef van tijd en ruimte in de creatie en van de performance als geheel. De danser moet daarbij zeker in staat zijn om technieken en vaardigheden aan te spreken die passen binnen het concept en de zienswijze van een choreograaf. Alleen met deze kennis kan een waardevolle vertaling of 'embodiment' worden gegeven in de performance.

### *5.3.1 Argumentatie voor een specifieke benadering*

De artistieke benadering die in de MTD wordt gehandhaafd en nagestreefd, komt vanuit een specifieke motivatie, een fundamentele overtuiging van wat danskunst feitelijk inhoudt. Volgens Linssen staat techniek niet alleen voor wat je waar doet, maar ook hoe je dat doet, welke keuzes je maakt om iets via het lichaam vorm te geven, te vertalen en waarom je deze keuze maakt. In de opvatting over eigenheid van de danser gaat het ook vooral om wie het doet. Bij elke danser kan een andere techniek tot uiting komen zonder een ensemble of unisono te doorbreken in de dans. Techniek is in de hedendaagse danskunst dus aan de persoon gebonden. Het is geen vast gegeven. De kunst van het dansen of de techniek van fysieke beheersing is dus alleen te benoemen wanneer men naar de gehele danser en performer kijkt. Er ligt in die zin een grote verantwoordelijkheid voor de danskunstenaar om zich daar van bewust te zijn en die kwaliteiten die hem of haar eigen zijn ook verder te ontwikkelen.

Hedendaagse dans is een heterogene kunstvorm waarbij je nooit weet wat er kan gaan ontstaan in de ruimte en tijd. Het is een kunstvorm die alleen bestaat in het hier en nu en die mensen verrast. Een publiek is bij iedere performance verschillend verbonden met de fysieke verschijningen in de theatrale ruimte. Door het vluchtige karakter en het gebruik van mensen en hun lichaam is het een pure



vorm van kunst. Als artistiek leider kijkt Linssen altijd naar wat er speelt in het hedendaagse dansveld en welke choreografen zich weten te vestigen of opvallen met hun specifieke artistieke visies op het lichaam en danstaal of dansstijl. De enige manier om deze kunstvorm te kunnen begrijpen, is door te zien wat er gebeurt in theaters, op festivals en tijdens voorstellingen.

Excellentie in eigentijdse dans is een complex gegeven volgens Linssen, omdat het lichaam geen machine is. Perfectie is in dat opzicht nooit volledig haalbaar. “Ze moeten natuurlijk wel alles kunnen. Het moet natuurlijk ook goed zijn.” Voor de dansers van de MTD is het van belang dat ze zich in elk stuk als individuele en unieke danser, een plek kunnen geven in iedere performance waar ze instaan. Excellentie betekent in termen van kunsteducatie bij de MTD dus niet zozeer het perfect beheersen van techniek, maar ligt veel meer in het transformeren van een danser van de ene naar de andere stijl.

#### **5.4 SNDO: Een artistieke benadering op de hedendaagse scheppende danskunstenaar**

Artistiek leider van de SNDO Gabriel Smeets is docent, schrijver en danscriticus. Hij geeft een vergelijking weer tussen de scheppende en uitvoerende danskunstenaar: De danser is degene die op het podium staat tijdens een voorstelling en staat in die zin in dienst van de gehele performance. De choreograaf is de initiator van de gehele voorstelling en moet daarom de hele voorstelling kunnen overzien tijdens het artistieke maakproces. Een danser en een choreograaf nemen een verschillende positie in op het niveau creëren en perceptie van wat er gebeurt. “Je doet het en tegelijkertijd kijk je ernaar.” Een danser kan in opdracht van een choreograaf en binnen het concept van een choreograaf de vrijheid krijgen om bepaalde dansfrases zelf te bedenken of invulling te geven op een individueel niveau aan een performance of een rol, maar dat is altijd binnen een vooropgesteld kader of overkoepelend concept.

Kunstenaarschap van een choreograaf betreft in grote mate ook de verbinding tussen allerlei elementen in theater en de organisatie van het maakproces. Een danser is vrij om een eigen interpretatie uit te bouwen binnen een vooropgesteld kader, maar dit staat meer in relatie tot zijn aanwezigheid, lichaam, manieren van bewegen en de danser als publieke verschijning. De choreograaf neemt ook deel aan dat proces, maar zal dit altijd moeten relateren aan allerlei theatrale elementen, uitkomsten van het artistiek onderzoek, de taal die geconstrueerd is en als communicatiemiddel dient, het toneelbeeld en de dansers in relatie tot elkaar in tijd en ruimte. De mate van zelfbeschikking van een danser in het artistieke maakproces ligt dus bij de choreograaf.

Hoewel dansmaker en choreograaf in een zin worden genoemd op de website tekst is er volgens de artistiek leider een belangrijk onderscheid te maken. Iedereen die danst, maakt dans. Volgens Smeets is “een danser tegelijkertijd ook altijd een maker.” Een danser die improviseert of vorm geeft aan een idee van de choreograaf met zijn of haar lichaam, creëert een taal en een persoonlijke rol en performance. Een danser valt volgens hem terug op het eigen lichaam en daarmee

de eigen interpretatie van het concept. Op deze manier verbaliseert de danser een rol in het choreografische proces. De choreograaf is verantwoordelijk in de wijze waarop een danser zijn concept voor een voorstelling en zijn rol belichaamt in het proces. Dans wordt door de choreograaf getransformeerd naar een choreografie, een dansvoorstelling.

Kunstenarschap betekent in die zin ook het communiceren en overdragen van de eigen verbeelding, lichamelijkheid en beweging. De choreograaf moet als kunstenaar kunnen observeren hoe ontwikkelingen in het dansveld het danswezen beïnvloeden. Zo wordt een danser meer en meer een performer, een individu met eigen ‘features on stage’. Er is volgens Smeets een steeds grotere behoefte aan performers met een eigen identiteit. Een choreograaf kan in zijn zoektocht naar nieuwe dansvormen niet ontkomen aan wat er in zijn directe omgeving gebeurt. Kennis van het danslandschap biedt inzicht in de dynamiek van de kunstvorm.

Allereerst wordt ingegaan op het vakmanschap van een choreograaf in het werkveld. Op de website heeft Smeets in zijn samengestelde tekst choreografie omschreven als: “Choreography is nothing else but a committed, if not obsessive, exploration of a margin of maneuverability – a fraction of time/space in between the material inertia (of a memory) and the immaterial velocity (of a desire).” (Igor Dobricic, website SNDO) In het kader van de SNDO wordt choreografie gezien als de wijze waarop een kunstenaar met het medium dans in de breedste zin van het woord in de huidige maatschappij op zoek gaat naar nieuwe manieren om een eigen gekozen onderwerp te benaderen. Het gaat hier om de waarneming van de kunstenaar en de perceptie van de actualiteit, zoals hij of zij dat beleeft, ervaart en voelt. De kunstenaar zoekt in zijn realiteit naar manieren om een nieuw perspectief weer te geven op bestaande materiële zaken via de eigen verlangens en fascinaties. “Choreography is seen as the making of dance, the choreographer being the author of the dance performance.” (Igor Dobricic, website SNDO)

In het interview licht Smeets bovenstaand citaat van de website toe met een uiteenzetting van de postmoderne en hedendaagse choreograaf als “de auteur van een dansvoorstelling, de initiatiefnemer die een idee of concept realiseert.” Een choreograaf schrijft met danskunst over zijn “specifieke kijk op de wereld en op de waarheid van het leven.” De uitdaging voor elke choreograaf op de SNDO ligt dan ook in het zoeken naar het verhaal dat je wilt vertellen. Iedere choreograaf in de hedendaagse dans is een individu met eigen creatieve bronnen. Het is de kunst voor choreografen om “deze bronnen te leren vinden en daar ook uit te leren putten.” Het is volgens de artistiek leider dus van groot belang dat choreografen vooraf aan hun praktijk een duidelijk beeld hebben van wat ze zoeken of willen onderzoeken en wat ze uiteindelijk via het medium dans, met beweging en lichamelijkheid willen vertellen.

Talent van een choreograaf is door bovenstaande omschrijving te benoemen als het trouw blijven aan de eigen nieuwsgierigheid in elke situatie en “lichaam en geest, aanwezigheid en taal, identiteit en verschil bevraagt en dit altijd weet samen te brengen in ruimte en tijd door middel van het

lichaam en beweging.” (Nederlandse vertaling deel citaat van Igor Dobricic, website SNDO) Als choreograaf ontwikkel je een kijk op de wereld vanuit een specifieke passie. Choreografen is meer te omschrijven als een manier van leven en communiceren over de omgeving vanuit alle lagen van betekenis. Een choreograaf kan alleen maar trouw blijven aan zijn of haar eigen historie en ervaringen. Talent is dus verbonden aan wie de kunstenaar is als persoon. Talent van een choreograaf ligt vanuit deze gedachte dichterbij een aangeboren vaardigheid dan een aangeleerd vakmanschap.

Het gaat er volgens de artistiek leider dan ook om: “Waarom maak je die keuze en wat wil je ermee vertellen? Wie ben jij als kunstenaar en met welke taal spreek je?” Het gaat er dus veelal om wie een kunstenaar is en hoe hij of zij vorm geeft aan het lichaam, de organisatie van het lichaam. Op de website wordt de positie van de choreograaf als volgt omschreven: “In any case, the most important thing that you have to learn is how to maintain yourself inside this no man’s land [..].” Het is dus belangrijk dat een danskunstenaar nooit waarneemt vanuit een vanzelfsprekendheid. In de omschrijvende website tekst van de SNDO staat het volgende over het maken van dans: “Making dance at the SNDO is entirely about learning how to connect an idea/concept to the body and to movement and in that way the integration of the thinking (concept, mind) and the physicality (body).” (Gabriel Smeets, website SNDO)

Het talent van de scheppende danskunstenaar ligt in de waarneming en het denken van een choreograaf. Volgens Smeets heeft het talent van deze specifieke kunstenaar altijd te maken met denkbeelden in relatie tot het lichaam. Een concept wordt altijd uitgewerkt naar het specifieke medium dans, waarin binnen de SNDO altijd een onlosmakelijke *body-mind-connection* aanwezig is. Het zoeken naar nieuwe dans is een specificatie die eigenlijk de grenzen van dansbenadering en definitievorming in de eigen artistieke visie van de SNDO verruimt.

#### 5.4.1 Argumentatie voor een specifieke benadering

Kunstenaarschap in hedendaagse dans wordt in de artistieke benadering van de SNDO uiteengezet in termen van een houding, een attitude. Talenten en vaardigheden zijn gekoppeld aan de persoonlijkheid van deze persoon, maar met een rebellerende houding en een obsessieve nieuwsgierigheid zou in principe iedereen een kunstenaar kunnen worden. Het kunstenaarschap komt tot uiting in de wijze waarop een choreograaf zijn ideeën weet te vertalen naar een voorstelling, een performance. Hedendaagse dans staat in deze visie nog tot op de dag van vandaag ter discussie.

Los van de grenzen van vormgeving in het medium dans is ook de de communicatieve werking van een dansvoorstelling een belangrijk onderzoeksterrein voor het talent van de choreograaf. De inhoud van de dans moet in lijn zijn met het zoeken naar een nieuwe danstaal. Vorm en inhoud kunnen dus niet los van elkaar gezien worden als het gaat om het maken van een dans. Vanuit eigen concepten van een maker worden vorm en inhoud middels onderzoek en experiment gedefinieerd in de

ontwikkeling van nieuwe dans. Een choreograaf moet dus innovatief werken aan een dansvoorstelling. De titel van de opleiding ‘School voor Nieuwe Dans Ontwikkeling’ geeft ook weer dat het zoeken naar nieuwe vormen van dans centraal staat in de opleiding.

Op het punt van communicatie wordt de benadering van het talent van de choreograaf nog specifiekere toegelicht. Zo is het volgens de artistiek leider van de SNDO van wezenlijk belang dat een choreograaf in allereerste zin kan verbaliseren hoe zijn of haar artistieke visie en dansstukken passen bij innovatie in dans en de eigen fascinaties, nog voordat een choreograaf dit verbaliseert in zijn werk zelf. Dit zijn dus twee verschillende vaardigheden die beide vorm geven aan de kunstenaar.

“Een choreograaf moet zijn ideeën verbaal kunnen toelichten, zijn specifieke visie kunnen motiveren en zijn besluiten kunnen verdedigen.” In het interview komt verder naar voren dat deze vaardigheid samenhangt met een passend mensbeeld van de kunstenaar als strijdbaar en overtuigd van zijn eigen werk: “Een kunstenaar staat sterk in zijn schoenen en weet wat hij wil. Hij kan alleen trouw zijn aan eigen ideeën en zet zich af tegen de gevestigde orde, het instituut van de school.” Dit geeft een visie weer dat een kunstenaar die zijn eigen werk niet mondeling of schriftelijk kan toelichten, ook moeite zal hebben zijn eigen nieuwsgierigheid over te brengen aan betrokken dansers en anderen in het artistieke maakproces.

De postmoderne stroming bevroeg de moderne dansvormen en de bestaande technieken op een fundamenteel niveau (zie paragraaf 2.3). Vanuit de postmoderne dans zijn alle elementen in de dans gelijkwaardig aan elkaar. Zo wordt het mogelijk om een brede perceptie van theatraliteit, performativiteit, lichamelijke en beweeglijkheid te creëren in relatie tot tijd en ruimte waar het zich afspeelt. Dans gaat over dans, maar is niet altijd direct te herkennen als dans. Dat is waar de kunstvorm dans volgens Smeets spannend wordt en waar voor de danskunstenaar de grootste uitdaging ligt. In deze opleiding wordt gepleit voor het behouden van een kritische houding tegenover elke gevestigde orde met de bedoeling om vernieuwing in de dans te laten plaatsvinden, ook in een omgeving waar ontmoetingen tussen disciplines en genres aan de orde van de dag zijn. Het doel om dans als kunstvorm te innoveren is hier onderdeel van het kunstenaarschap in hedendaagse dans.

### **5.5 Vertaling van een artistieke benadering naar onderwijsprogramma's**

Nu een bepaling van een artistieke benadering is geanalyseerd voor beide opleidingen is het nog de vraag hoe dit in de huidige programmering tot uiting komt. In de volgende vier subparagrafen worden de onderwijsstrategieën van beide opleidingen uiteengezet en wordt de vertaling naar een concreet curriculum en aanbod in lessen geconstrueerd. De artistieke benadering die in de vorige paragrafen is uiteengezet wordt hier geanalyseerd als onderdeel van het artistieke construct van de opleidingen.

### 5.5.1 Onderwijsstrategie MTD

Er wordt een heldere opbouw in de vierjarige opleiding Moderne Theater Dans toegelicht door Linssen. In de eerste helft van de opleiding gaat het vooral om verruiming van het denken over performance en dans en het aanleren van technische vaardigheden van verschillende stijlen, terwijl vanaf jaar drie de eigenheid van individuele dansers een grotere rol gaat spelen. Je zou kunnen stellen dat de opleiding begint op groepsniveau en steeds meer toewerkt naar individuele ontwikkeling van specifiek talent en excellentie. Er worden ook theoretische vakken aangeboden in de opleiding, zoals geschiedenis in dans en filosofie. Dit vak wordt in de woorden van de artistiek leider gegeven om “dansers ook woorden te geven aan wat ze fysiek aan het doen zijn.” Ze leren feedback formuleren, hun eigen relatie tot bepaalde concepten, artistieke visies van choreografen en materiaal te uiten op een verbale wijze. Zo worden ze tegelijkertijd getraind in het voeren van een dialoog over hun beleving van dans, beweging en performance.

Er worden ook diverse projecten en workshops aangeboden in het curriculum. Het is afhankelijk van het moment waarop studenten instappen in de opleiding wat voor pallet ze krijgen aangeboden, afhankelijk van de geprogrammeerde gastchoreografen en -docenten. In de workshops worden onder andere cursussen gegeven door Guy&Roni, EG/PC, De Keersmaeker en Forsythe. In het workshopprogramma wordt gewerkt aan verschillende vormen in dans, zoals bijvoorbeeld fysiek theater, drama, improvisatie, bewegingsonderzoek, compositie, contact improvisatie en partner dans. Er zijn ook cursussen waarvan de opdrachten en inhoud van de lessen in verschillende vormen kan worden gegeven. Linssen heeft bewust voor een dergelijke indeling gekozen. Theorievakken vormen een basisonderdeel in het programma voor de studenten. “Ze moeten kennis hebben van wat er is geweest en waar de hedendaagse dans op gebaseerd is. Ik ben in de veronderstelling dat weten iets doet met je als danser.” Het biedt een kader om al die verschillende stijlen, makers, dansers en werken te kunnen plaatsen in het heterogene veld van hedendaagse dans.

Het artistieke profiel van de MTD leeromgeving wordt verder gekenmerkt door verschillende bijzondere projecten. Linssen noemt de workshops in de stijl van Anne Teresa De Keersmaeker en techniek en het project met Emio Greco. Deze choreografen drukken een stempel op de opleiding, omdat het om een unieke ervaring gaat voor de studenten die op weinig andere plaatsen wordt gegeven. Het biedt een mogelijkheid de jonge dansers open te stellen voor nieuwe ‘fysieke talen’ die weer andere principes met zich meebrengen. De MTD ontkomt niet aan het mechanisme van aanzien genereren in het proces van artistieke profilering door deze hoog gewaardeerde choreografen toe te voegen aan het onderwijsprofiel.

Samenvattend kan gezegd worden dat de leeromgeving van de MTD een intensieve fysieke uitdaging vormt waar veel stijlen, technieken, en opdrachten voorbijkomen om de studenten daarmee te laten kennismaken op een fysiek en mentaal niveau. Er is een groot lesaanbod en een heldere relatie met het werkveld, waar verschillende choreografen of actoren les komen geven aan de studenten. Zo

wordt het diverse karakter van het onderwijsprofiel en het brede aanbod verder in stand gehouden. Er is een heldere opbouw in hoe studenten kunnen uitgroeien als allround dansers met ieder een eigen, unieke en persoonlijke aanwezigheid.

### *5.5.2 Inhoud curriculum MTD*

Het eerste jaar kan een oriënterend jaar genoemd worden, waar de dansers worden uitgedaagd om hun reeds opgebouwde bagage los te laten en in een breder, open kader aanspraak te maken op hun talent. De jonge studenten worden gestript van allerlei aangeleerde fysieke codering en ‘beperkende’ visies op hun fysieke kunnen, zoals de artistiek leider uiteenzet. “Het eerste jaar is een confrontatie voor de jonge dansers, omdat ze wordt gevraagd los te laten wat ze tot nu toe hebben geleerd over het lichaam.” Hierdoor wordt er ruimte gecreëerd om nieuwe informatie opnieuw te gaan exploreren en dat wat je weet over het lichaam en wat het lichaam doet opnieuw te bevragen.

Het is echter ook een confrontatie, omdat ze tegelijkertijd worden aangesproken op hun emotie en op andere manieren van communiceren met het lichaam (zoals met de stem bijvoorbeeld). De studenten worden uitgedaagd om ‘ontvankelijk te zijn voor nieuwe stijlen’ en manieren van bewegen. Er wordt zo aanspraak gemaakt op een ‘open lichaam’, een open kijk op dingen die ze nog niet kennen. Het gaat dan volgens haar vooral om het aanleren van een houding, een breed perspectief en het verkennen van het eigen lichaam en het dansveld.

In het tweede jaar breekt een verkennende of explorerende fase aan waarin echt zichtbaar wordt in hoeverre de studenten in staat zijn om ‘out of the box’ te leren kijken naar de kunst van het lichaam, beweging en dans: “Dan zie je pas waar hun mentale ruimte ligt.” Hier ligt volgens Linssen de nadruk op het verkennen van onbekend terrein. Er wordt van ze gevraagd om zelf over grenzen van het bekende heen te stappen. Ze leren om te dansen en te bewegen nog voordat er een kader is gesteld, een structuur aan de performance is gegeven of een verwachting is gecommuniceerd. Het gaat hier dus vooral om de zoektocht naar wie je bent als danser, performer en mens en hoe dat zich verhoudt tot het actuele werkveld van eigentijdse dans. Er wordt ook een beroep gedaan op de eigen verantwoordelijkheid van de jonge studenten en hun noodzaak en wil om danser en performer te zijn. In het derde en vierde jaar van de opleiding komt de nadruk steeds meer te liggen op individuele ontwikkeling van de studenten. Ze krijgen meer keuzevrijheid en workshops aangeboden en in het vierde jaar doen ze een stage bij een dansgezelschap.

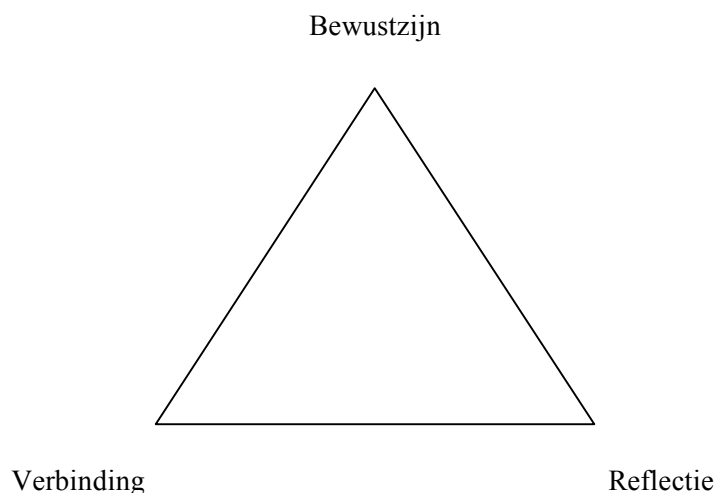
Voor het onderwijsprogramma worden choreografen uitgenodigd om hun specifieke stijl en werkwijze via een project of workshop over te brengen aan studenten. Zo worden studenten uitgedaagd om nieuwe methodes uit te proberen en tegelijkertijd worden ze gestimuleerd om verder te gaan in het gebruik van het lichaam en hun uitdrukkingsmogelijkheden en hun bijdrage in het maakproces. Succesvolle choreografen worden vervolgens door Linssen gevraagd les te geven aan de studenten van de MTD. Selectie van deze choreografen gebeurt deels op basis van artistieke

waardering voor het werk van die persoon en de reikbaarheid van het werk. In de hedendaagse dans is dit een gefragmenteerd proces waarbij de keuze voor een docent afhankelijk is van ontwikkelingen in het eigentijdse dansveld op een bepaald moment.

Eigenlijk leert deze opleiding volgens de artistiek leider de danser “altijd te blijven leren en te blijven incorporeren.” Het gaat om een houding, een persoonlijkheid, een unieke performer en een levensvisie, naast alle vaardigheden en competenties die een danser tijdens de opleiding tot een professioneel niveau ontwikkelt. Zo kunnen ze zich steeds verder bekwamen met hoe ze kunnen groeien als podiumkunstenaar en danser en zichzelf kunnen positioneren in het eigentijdse dansveld. Er zit een principegedachte achter dat hoe meer een danser wordt blootgesteld aan technieken, stijlen en danscodes, hoe flexibeler ze in hun leervermogen worden en des te meer kans er is dat een choreograaf kan werken met deze danser.

### 5.5.3 Onderwijsstrategie SNDO

Hoewel het (maak)proces volgens de postmoderne dans even belangrijk is als het eindresultaat, is het binnen de muren van de SNDO sprake van ontwikkeling in dans, een groei naar een artistiek product toe. Dit loopt synchroon met de persoonlijke ontwikkeling van de jonge studenten in het educatieprogramma. Het gaat om welke werking de volledige voorstelling op een publiek heeft en wat er binnen dit transitorisch fenomeen ontstaat<sup>78</sup>. In alle vakken staan drie peilers in de artistieke profilering van het educatieprogramma van de SNDO centraal:



**Figuur 5.5:** Drie domeinen die in het onderwijs van de SNDO aan de basis liggen.

<sup>78</sup> Een term die door Fisher-Lichte werd geïntroduceerd in termen van theater als cultureel systeem. Het benadrukt de vluchtigheid van een voorstelling in het hier en nu en in relatie tot de omgeving.

Bewustzijn slaat op het bewustzijn van een choreograaf, de kunstenaar. Het gaat dan bij dans om zelfbewustzijn in het lichaam, tijd en ruimte. Een choreograaf leert in deze opleiding zichzelf kennen. Het gaat om positionering als kunstenaar in de omgeving van het professionele werkveld. Deze positionering is alleen te definiëren als een choreograaf ook weet hoe hij of zij met een idee omgaat en hoe hij of zij communiceert met het lichaam, de performance en het werk. Een choreograaf ‘in wording’ moet zich daarom vooraf aan de opleiding al bewust zijn van zijn eigen fascinaties en interesses. “Awareness is necessary to recognize the unavoidable patterns or habits of movement that every dancer has, patterns that blur what he/she is trying to communicate and that block the development of his vocabulary.” (Gabriel Smeets, website SNDO)

Bewustzijn slaat dus ook op het werk dat een kunstenaar maakt en in publieke ruimtes aan mensen presenteert. Een choreograaf leert zijn eigen werk te lezen door de ogen van publiek of bewust feedback te incasseren van mensen die het werk gezien hebben. Het gaat er dan om dat een choreograaf open staat voor deze informatie en daar naar eigen inschatting lessen uit weet te trekken. Je bent je dus niet alleen bewust van je eigen fascinaties, maar ook van wat je daadwerkelijk overbrengt naar mensen met dit specifieke medium. Dat zijn twee verschillende processen van bewustwording die leiden tot hetzelfde doel, namelijk jezelf als kunstenaar en tegelijkertijd als mens leren kennen. Het onderwijsprogramma van de SNDO is daarom gefocust op de individuele kunstenaar en de dialoog met mensen onder elkaar.

Verbinding is een breed begrip. In de context van de SNDO is dit het beste te begrijpen vanuit verschillende lagen van betekenis gerelateerd aan kunstbeschouwing. Het gaat allereerst om het verbinden van een gedachte of concept aan een dansvocabulaire en dus lichamelijke en denkprocessen. Het slaat ook op de verbinding van een kunstwerk met de maatschappij en de actualiteit in het geval van de SNDO. Het verbinden van het werk aan de ontwikkeling van nieuwe dans in het professionele werkveld is ook van toepassing. Daarnaast is het verbinden van een persoonlijk verlangen van een choreograaf altijd aan de orde via het medium dans en is er altijd sprake van een theatrale context waarbinnen performers en toeschouwers met elkaar worden verbonden. Waarneming, observatie en toepassing van deze verbindingen dragen bij aan het positioneren van de kunstenaar met zijn werk.

De opleiding van de SNDO is analytisch georiënteerd op deze verbindingen als het gaat om het leren van dit kunstenaarschap. Al deze verbindingen komen tot uiting in het artistieke onderzoek van een choreograaf tot aan de voorstelling (en mogelijk ook daarna). Dit onderzoek krijgt vorm aan de hand van het idee, de persoonlijke interesses en raakvlakken met de omgeving. Dans wordt in het onderwijsprogramma van de SNDO daarom altijd verbonden aan maatschappelijke thema's, sociale verhoudingen en de communicatieve werking van beweging, het lichaam en alle mensen die zich in de theatrale ruimte bevinden.



Reflectie tot slot is gebaseerd op de waarneming van de kunstenaar. De waarneming van de eigen ontwikkeling vormt de bron van kennis in deze driehoek. Via reflectie kan een choreograaf zichzelf leren kennen, zijn werk leren kennen en zijn werk leren verbinden aan de omgeving en dus zichzelf te positioneren. Reflectie is niet alleen een manier van kijken door de kunstenaar zelf, maar ook het begrijpen van hoe waarneming plaatsvindt door bijvoorbeeld het publiek. Reflectie geeft dus ook een zekere mate van begrip weer van de taal van het medium dans in dit geval. Reflectie is dus een kritische vaardigheid in waarnemen die tijdens de opleiding verder kan worden ontwikkeld.

Deze drie peilers geven een specifieke wijze van kennisvergarig weer wat onderdeel is van de visie van de SNDO op educatie in choreografie. Kennis over de kunstvorm, het medium dans, de maatschappij, filosofie en sociale verhoudingen tussen mensen, communicatie en taal. En deze kennis draagt bij aan het vakmanschap van een choreograaf en de kunst van het maken van een vernieuwende dansvoorstelling. Deze drie basisbegrippen van de SNDO zijn dan te begrijpen als drie centrale inzichten die het mogelijk maken om nieuwe dans te in het kunstenveld naast allerlei bestaande bewegingsvocabulary's en opvattingen over wat dans zou moeten zijn.

#### *5.5.4. Inhoud curriculum SNDO*

Het curriculum van het SNDO is gebouwd op enkele grondbeginselen in de artistieke visie. Er is ook een hoge mate van flexibiliteit van het onderwijsprogramma nodig in aansluiting op de actuele situatie waarbinnen de studenten en docenten zich bevinden. Het aanleren van vaardigheden aan de kunstenaar en begeleiding in het maakproces staan namelijk altijd in dienst van de zoektocht naar vernieuwing in de dans.

In het curriculum komen extremen voor op het gebied van danstechnieken en disciplinair bewustzijn die representatief zijn voor de diversiteit en de ruime opvattingen die bestaan over dans. Deze extremen in stijlen in het educatieprogramma geven de studenten een bredere oriëntatie en begrip van het lichaam. In de website tekst wordt verwezen naar de organisatie van het lichaam. Organisatie krijgt op verschillende manieren vorm in het onderwijsprogramma, zo komt naar voren in het interview met Smeets. Het loopt dus als een rode draad door het curriculum van de SNDO heen.

Het gaat om de wijze waarop het lichaam wordt geplaatst in ruimte en tijd, maar ook om “de materialisatie van kennis over het lichaam in een voorstelling.” Dit wordt verder onderzocht via de cursus ‘movement research’. In de verschillende cursussen wordt een jonge kunstenaar getraind om het lichaam te organiseren vanuit verschillende danstechnieken en uitersten in disciplines en tegelijkertijd uitgedaagd het lichaam volgens een eigen visie inventief te organiseren in een voorstelling. Ook dit is een vorm van organiseren via het lichaam om een taal te construeren die voor een publiek te begrijpen kan zijn. De organisatie van kennis is een dynamisch proces, waar de opleiding zelf ook steeds in moet schuiven.

Een docent van de opleiding omschrijft de leeromgeving als volgt: “At the SNDO I always try to be in a space where we can see each other as creative minds. I see the art school as one of the few places in our society where creative minds can meet, without the eye of the public.” (Robert Steijn, website SNDO) Op de website van de SNDO wordt enerzijds verwezen naar een ervaringsverschil tussen een student en een docent, waarbij een onderlinge verhouding ontstaat die het mogelijk maakt om kennis over te dragen. Aan de andere kant wordt verwezen middels bovenstaand citaat naar het overbrengen van kennis door middel van communicatie met kunstenaars onderling, waarbij een dergelijke hiërarchische verhouding tussen docent en student overbodig wordt.

Ervaring is in de opleiding een bron van kennis als het gaat om het artistieke maakproces waar een choreograaf leiding aan geeft. Het delen van perspectieven op elkaars werk gebeurt zo binnen het instituut, maar met respect voor de kunstenaarsvisie die los staat van leeftijd en ervaring. Hierin komt ook naar voren dat een student van de SNDO vanaf het begin al als kunstenaar wordt gezien. Docenten moeten een keuze maken of een limiet stellen aan de hoeveelheid informatie en de focus op specifieke onderwerpen uit de hedendaagse maatschappij. De opleiding van de SNDO faciliteert in die zin de choreograaf om zijn artistieke visie en vaardigheden verder te onderzoeken en te ontwikkelen. Het is daarom het beste te omschrijven als een georganiseerd platform om bevindingen te delen en om van elkaar te leren. Het curriculum heeft in die zin geen ondersteunende functie, omdat de maakbaarheid van de kunstenaar niet wordt erkend in de SNDO. De studenten kunnen hun eigen visie testen, onderzoeken, bevragen, aanscherpen en verbaliseren. Het maakt ze ook bewust van wat er allemaal al in de wereld te vinden is en hoe ze zich in het danslandschap kunnen voortbewegen.

Een student kan geprikkeld worden om een keuze te herzien of te onderzoeken, maar de artistieke keuzes in een maakproces zijn de verantwoordelijkheid van de student. In de opleiding wordt een selectie gemaakt van actuele kennis en informatie door de docenten in bestaande velden zoals filosofie, maatschappijleer, sociologie en communicatie. In het curriculum van deze choreografieopleiding wordt ook actuele kennis aangedragen van nieuwe ontwikkelingen, zoals bijvoorbeeld de opkomst van digitale sociale media. De studenten wordt dan gevraagd om zich naar eigen inzicht te verbinden met dit thema. Dit geldt ook voor cross-overs in disciplines, zoals de opkomst van sociale media bijvoorbeeld. Gevestigde theorieën nemen een belangrijke positie in het leerproces van de SNDO studenten in. Theorievakken geven context aan de praktijkopdrachten die de studenten via experiment en onderzoek uitvoeren. Kennis van de geschiedenis in dans is bijvoorbeeld belangrijk, omdat “je ankerpunten moet hebben om te weten waar je je positioneert.” Deze kennis draagt bij aan de zoektocht en vormgeving van persoonlijke creatieve bronnen, conceptualiseren van actuele maatschappelijke ontwikkelingen en dus ook aan het positioneren van het werk en de kunstenaar in het professionele dansveld.

In met name de eerste twee jaar van de opleiding werken studenten vanuit de groep aan hun eigen werk. Smeets omschrijft een nieuwe lichtung als rebels tegen de institutie van de school, maar

onderling sterk verbonden. De sociale verhoudingen zijn kenmerkend voor het leerproces op de SNDO waar de studenten hun eigen weg leren kiezen. De groep is hecht en de mensen leren van de keuzes van de anderen. Naarmate de opleiding vordert, komen ze steeds meer op eigen benen te staan. De kritische houding past bij een nieuwsgierige kunstenaar die over grenzen wil gaan. De saamhorigheid en eenheid als groep draagt bij aan de groeiende bewustwording en zelfverzekerdheid die bijdraagt aan hun positionering in het veld en loyaliteit aan de eigen creatie.

De methodiek die wordt toegepast op de SNDO staat volledig in het teken van het vermogen tot het organiseren van het eigen leerproces van de student. Daar wordt een student dan ook steeds weer mee geconfronteerd tijdens de opleiding. Didactische strategie is situationeel en persoonsafhankelijk, individueel georiënteerd en flexibel naar de omstandigheden en het onderwerp van de opdracht. De student is in grote mate zelf verantwoordelijk voor het leren. Uit het interview met de artistiek leider komt een heldere keuze naar voren dat de SNDO probeert dit proces niet zozeer te reguleren als wel te stimuleren door het aanbieden van een diverse, open, flexibele en dynamische leeromgeving die aansluit bij de actualiteit.

## 5.6 Conclusie

Via deze case study is een artistiek profiel van beide opleidingen uitgeschreven. De case study geeft weer hoe het proces van artistieke profilering tot stand komt en hoe actoren een rol spelen in dit proces. Vervolgens is een vertaalslag gemaakt naar een artistieke benadering op kunstenaarschap in hedendaagse dans en hoe dit tot uiting komt in het aangeboden curriculum. Dit proces kon vooral goed in kaart worden gebracht door de ontwikkeling waar de school zelf in zit. Door de aankomende herstructurering en de eigen reflectie van de Theaterschool is een nieuw script tot stand gekomen wat aan de basis ligt van de geanalyseerde dansopleidingen.

Opvallend aan de uitkomsten is dat de MTD en de SNDO twee fundamenteel verschillende artistieke benaderingen formuleren op de hedendaagse danskunstenaar. Dit is te plaatsen vanuit een tijdshistorische bepaling. De MTD heeft een opleiding ingericht vanuit een modernistische opvatting, waarbij een danser in staat moet zijn om allerlei technieken te beheersen een heldere vertaling te maken met het lichaam. Een uitvoerende danskunstenaar moet vooral op kunnen gaan in een creatie en tegelijkertijd als individuele danser moeten opvallen. Bij de SNDO wordt een postmodernistische visie op de scheppende danskunstenaar geuit. Hierbij wordt ingespeeld op kunstenaarschap gekoppeld aan identiteit van de kunstenaar en een kritische houding naar de gevestigde orde.

Beide opleidingen vragen om een andere danskunstenaar die verder gaat dan alleen het onderscheid in scheppende en uitvoerende danskunstenaar. Bij de MTD hoeft de danskunst zelf niet altijd bevraagd te worden. Zonder het besef van die noodzakelijkheid moet een danser wel kunnen meegaan in een fundamentele Bij de SNDO is kunstenaarschap inherent aan de vraag wat dans tot

kunst maakt en wat kunst tot dans maakt. Deze adoratie is een noodzakelijkheid voor de hedendaagse danskunstenaar die ze opleiden.

Deze artistieke benaderingen leiden tot een ander onderwijsprogramma enerzijds, maar ook tot een verschillende benadering op de begeleiding die in het programma wordt aangeboden. Bij de MTD is het onderwijsprogramma ingericht om een danser een breed palet aan technieken, vaardigheden performance kwaliteiten te leren beheersen, terwijl bij de SNDO de nadruk veeleer ligt op het gehele proces van het allereerste idee tot aan een uiteindelijke choreografie. Dit komt overeen met het onderscheid dat in Hoofdstuk 2 wordt gemaakt tussen de choreograaf en de danser. De choreograaf wordt aangesproken op de expert-intuïtieve invalshoek, waarbij in de SNDO de nadruk ligt op reflectie, verbinding en bewustzijn. De uitvoerende danser wordt gevraagd om tot een totale embodiment te komen.

## Hoofdstuk 6 Onderwijsprofilering als artistiek construct

In dit hoofdstuk worden de resultaten van de case study zijn gekoppeld aan de theoretische inzichten die in deze onderzoeksthese worden aangereikt. Eerst wordt een samenvatting gegeven, waarna vervolgens de hoofdvraag wordt beantwoord. Hoe kan dit onderzoek worden gepositioneerd en wat heeft het opgeleverd? Daarop aansluitend wordt een kritische reflectie gegeven op het onderzoek. Het hoofdstuk wordt afgesloten met enkele opties voor vervolgonderzoek.

### 6.1 Samenvatting

Het onderzoek stond in het teken van het begrijpen hoe een inhoudelijk onderwijsprofiel voor danskunstenaars tot stand komt en zorgt voor een specifieke benadering op kunstenaarschap. Dit alles in het kader van het hoger dansvakonderwijs. Er zijn verschillende stappen ondernomen om het proces van artistieke profilering, oftewel de vormgeving van een artistiek construct in het dansvakonderwijs te analyseren. Er wordt een nieuw perspectief geopperd om naar onderwijsprofilering te kijken. Deze kijkwijze komt voort uit de Actor- Netwerk Theorie en geeft een tegen antwoord op het uitgangspunt dat artistieke producten altijd en alleen een gevolg zijn van sociale constructen in de samenleving. Een korte terugblik op het onderzoek:

De belangrijkste constatering is dat een artistieke benadering op kunstenaarschap zich manifesteert in een autonoom domein van de samenleving, namelijk de symbolische ruimte. De artistieke benadering bestaat naast sociaal-maatschappelijke benaderingen en niet als onderdeel of product van sociaal-maatschappelijke benaderingen. En dat proces wordt zichtbaar in een netwerkconstructie van actoren die zich door middel van een gedeelde adoratie, een fundamentele overtuiging over kunstenaarschap in hedendaagse dans. Een artistieke benadering kan op deze manier worden gezien als een artistiek construct waaraan een dansvakopleiding een identiteit ontleent. Dit construct is constant in beweging afhankelijk van verbindingen in het netwerk.

In Hoofdstuk 2 kwam naar voren dat kunst in de hedendaagse samenleving functioneert als een medium, waarbij zowel vorm als inhoud erkend worden. Kunstenaarschap kan worden omschreven als het creatieve genie, een verzameling van allerlei talenten die een kunstenaar bezit waarmee oorspronkelijke kunst wordt gecreëerd. Via literatuurstudie is gekomen tot een kader voor danskunstenaarschap als het creatieve genie van de scheppende en uitvoerende danskunstenaar. En deze twee vormen van creërende danskunstenaars worden onderscheiden in de wijze waarop ze zich verbinden aan kunst. De choreograaf doet dit door de dans als construct te benaderen vanuit een expert-intuïtieve invalshoek. De danser doet dit door zich te verbinden aan kunst via fysieke en mentale vormen van embodiment.

In dit onderzoek is een nieuw perspectief aangereikt waarbij de dansacademie als instituut wordt gezien als een open netwerkstructuur in plaats van een gesloten organisatie, waarin een

collectief van betrokkenen een gedeeld geloof deelt en tot uiting brengt. De reden van deze omslag in perspectief komt voort uit het weerleggen van de institutionele kunsttheorie, waarbij artistieke artefacten slechts een resultaat zijn van sociale constructen. De actor-netwerkbenadering van Gielen biedt een schematische ordening aan in het proces van artistieke selecties die in het proces van artistieke profilering vorm krijgen door de aard van verbinden tussen actoren. De focus, argumentatie en tijdsdimensie dragen bij aan het uitzetten van een verantwoording voor het maken van keuzes in een specifieke artistieke benadering. Het interpretatieve raster is echter niet bedoeld als analytische 'tool'.

Om een artistiek construct te kunnen blootleggen in een instituut is de aandacht verschoven naar de actoren die actief zijn in het netwerk en de wijze waarop zij daarbinnen performatieve rollen vervullen in. Het performance frame van Goffman werd vervolgens vertaald naar performance accounts van actoren in een organisatie die hun performance vormgeven aan de hand van een script. Het script geeft vorm aan de symbolische ruimte en zo ook het artistieke construct van artistieke profilering. De wijze van waarderen van kunst houdt direct verband met de vernetwerking van kunst, de wijze waarop actoren zich verbinden in het netwerk. Dit uit zich in continuïteit van de artistieke productie, universaliteit van de artistieke producten en de koppeling van uniciteit aan een persoonlijkheid van de kunstenaar.

Het hoger dansvakonderwijs is zowel op Europees als nationaal niveau georganiseerd. Verschillende instanties, commissies en organisaties zijn in op landelijk niveau betrokken bij de handhaving en ontwikkeling van het hoger kunstonderwijs. Uit dit onderzoek blijkt dat actoren in dit overkoepelende netwerk een rol spelen bij de inhoudelijke vormgeving van een opleiding voor kunstenaars die aansluit bij het werkveld. De focus van deze instanties ligt vooral op maatschappelijk en economisch niveau en de wijze waarop het investeren in het hoger dansvakonderwijs het meest rendabel kan zijn.

Hoewel in de documenten staat dat de inhoudelijke richting van de scholen niet wordt beoordeeld, is er ruimte om druk uit te oefenen op de kwaliteit van de school. Zoals in het advies van de commissie Dijkgraaf naar voren komt, is deze kwaliteit verbonden aan aansluiting met het werkveld en hedendaagse ontwikkelingen in de dans. Op deze manier kan een opleiding wel degelijk worden gestuurd op inhoudelijke gronden van een artistieke benadering op de danskunstenaar. Er is sprake van een dialectisch proces, waarbij verbindingen tussen actoren de invulling van een artistiek indirect beïnvloeden. Een voorbeeld daarvan is de invoering van de Dublin Descriptoren die verplicht moeten worden opgenomen in de toetsing of het afstuderen van jonge danskunstenaars.

Het Nederlandse dansveld is op dit moment hevig aan het veranderen. Het subsidiebestel gaat radicaal op zijn schop met als gevolg dat een deel van de gevestigde orde van dansgezelschappen en danshuizen nog niet zeker is van financiële stabiliteit. Het is op dit moment onmogelijk te voorspellen wat dit voor consequenties heeft op het hoger dansvakonderwijs. Op dit moment mogen sommige

dansvakopleidingen maar een beperkt aantal studenten toelaten tot de opleiding. Deze opleidingen krimpen dus. Op de lange termijn is nog niet te voorspellen hoe het dansveld zich zal ontwikkelen en of andere bronnen voor financiering of het fuseren van verschillende kunstinstellingen de krimp kunnen stopzetten. Wel is vastgesteld dat jonge danskunstenaars nu al te maken hebben met een groter aanbod aan dan de vraag uit het veld en dat de concurrentie naar verwachting meer zal toenemen.

En tot slot nog de case study, een analyse in het werkveld van twee dansvakopleiding van een dansacademie. In de gesprekken met de artistiek leiders, de directeur en aan de hand van het rapport van de commissie-Alons in Hoofdstuk 5 wordt in het kader van artistieke profilering gesproken over verschillende uitgangspunten in artistieke benadering. Er komt zonder twijfel een noodzaak naar voren voor het opleiden van danskunstenaars die verder reikt dan alleen het vervullen van een sociale functie in de maatschappij of als een investering als onderdeel van de creatieve industrie. Hoewel constant gewezen wordt op ondernemerschap en zelfredzaamheid of financiële onafhankelijkheid van kunstenaars, wordt in de performance van de AHK zichtbaar dat er ook een inhoudelijke en artistieke overtuiging ten grondslag ligt aan het maatschappelijke instituut de dansacademie.

Er is een noodzaak om de maatschappij te verrijken met kunstenaars die vernieuwing brengen, een nieuw perspectief op zaken kunnen schijnen en die mensen kunnen verrassen met een nog onbekende creatie. En de visie die hieraan ten grondslag ligt, is inherent aan de identiteit van de opleiding waarmee een autonome positie wordt ingenomen in het veld. En deze performance van opleidingen wordt door de ontwikkelingen in de Nederlandse maatschappij steeds belangrijker, omdat het een onderscheidende positie bewerkstelligt. En dit is wat door de overheid wordt geëist. In die zin vormt een onderwijsprofiel als artistiek construct een belangrijke investering voor de overheid om in te investeren en om het dansveld te verrijken met danskunstenaars die kunnen overleven in de heterogeniteit en totaliteit van het werkveld.

## **6.2 Conclusie: Terug naar de onderzoeksvraag**

Dit onderzoek was bedoeld om inzicht te geven in de wijze waarop in het hoger dansvakonderwijs artistieke profilering plaatsvond en hoe dit tot uiting kwam middels het onderwijsprogramma. Om dit te kunnen doen, moest eerst op zoek worden gegaan naar een theoretisch kader om een dergelijke artistieke benadering in een instituut te kunnen blootleggen. De wijze waarop dit gedaan is, kwam net in de samenvatting al ter sprake. In deze paragraaf wordt terug gegaan naar de hoofdvraag: Op welke wijze komt een artistieke benadering op kunstenaarschap in hedendaagse dans tot uiting in het hoger dansvakonderwijs in Nederland? In hoeverre kan deze vraag beantwoord worden en wat heeft dit onderzoek opgeleverd?

Aan de hand van de case study die is uitgevoerd kan worden vastgesteld dat het onderwijsprogramma inderdaad gebaseerd is op een fundamentele kern, een benadering op de

danskunstenaar waarvoor het onderwijsprogramma is gemaakt. Aan de hand van verschillende actoren en de rollen die zij vervullen is door middel van een analyse op tekstueel niveau te achterhalen wat deze specifieke benadering inhoudt. Deze benadering is geen onderdeel of voortvloeisel van mechanismen in de samenleving, maar een constructie die door middel van de inrichting van het netwerk waarin het zich bevindt tot stand komt.

Een behoefte is vervuld om voor een groot publiek inzichtelijk te maken hoe het netwerk van hogere dansvakopleidingen in Nederland is geconstrueerd en hoe verschillende actoren een rol spelen bij het functioneren van de opleidingen. Het onderzoek biedt een uitgebreid overzicht en inzicht in hoe artistieke profilering van dansacademies tot stand en tot uiting komt in dit netwerk. De belangrijkste constatering is dat artistiek inhoudelijke programmering en zakelijke aspecten van de organisatie van het dansonderwijs niet als gescheiden entiteiten te zien zijn. Hoewel een dergelijk onderscheid in organisaties vaker voorkomt, vormen beide perspectieven een even waardevolle toevoeging op de afstemming van verbinding van actoren. De scheiding tussen sociale en artistieke constructen is louter ideaaltypisch te benoemen.

Een helder script voor de nieuwe Academie voor Dans en Theater is door de AHK reeds aangekondigd, voortbordurend op wat de school aan artistieke profilering in huis heeft. Echter, gaat dit leiden tot een andere wijze van profileren, waarbij een interdisciplinaire benadering en genreoverschrijdende benadering op de kunstenaar centraal staan. En dit moet worden meegenomen in de focus van de bestaande opleidingen. De clustering heeft grote gevolgen voor de autonome profilering van de bestaande opleidingen, omdat zij verplicht in samenwerking met andere opleidingen moeten fuseren en tot een gezamenlijk curriculum moeten komen waarin alle profielen worden bediend. Deze focus is nog niet geïntegreerd in de twee dansopleidingen (tenminste niet toen het onderzoek daar was afgerond). Aangezien de herstructurering nog niet voltooid is, kan er geen uitspraak worden gedaan over de uiteindelijke vormgeving van de opleidingen en de specifieke positionering van de MTD en SNDO hierin. Toch is aangetoond dat het script tot wijzigingen in de artistieke profilering gaat leiden in de opleidingen en de wijze waarop zij hun curriculum inrichten. Het gaat dan vooral om een aanvulling op wat de hedendaagse danskunstenaar aanspreekt.

Er is ook een relatie te ontdekken tussen hedendaagse kunsten in de samenleving en de wijze waarop het dansonderwijs zich nu in snel tempo ontwikkelt. Zoals in de case study naar voren kwam, is er vanuit Amsterdam Hogeschool voor de Kunsten zelf een grote behoefte aan inhoudelijke dialoog en het terugkeren naar een basis van waaruit het onderwijs kan worden vormgegeven. Dit is een geruststellende constatering dat in tijden van economische krimp en grote veranderingen ten aanzien van het kunstonderwijs de focus juist komt te liggen op een 'ideologische' inrichting van de dansvakopleidingen en het verbinden van onderwijseenheden tot elkaar.

De veranderingen in Nederland met betrekking tot het besturen van het hogere dansvakonderwijs dwingt af dat de relatie tussen werkveld en jonge danskunstenaars sterk verbonden



blijft. Hiermee wil ik niet zeggen dat ik geen zorgen heb over de toekomstige positie van de danskunst in de samenleving. Het danswerkveld moet zich verenigen in de staat waarin het danswerkveld nu verkeert. Het heterogene karakter van de danskunst wordt door de wetgevende macht in Nederland gezien niet meer gezien als een verrijking, maar eerder als een verarming van de kwaliteit van de kunsten. De belangrijkste motivatie die de politiek hiervoor geeft is dat er in tijden van economische crisis geen geld meer is om die veelheid aan organisaties, gezelschappen en festivals nog langer in stand te houden.

### **6.3 Kritische reflectie**

Er zijn aan de hand van de vorige paragraaf enkele kritische notities te maken op de uitwerking van dit onderzoek zoals dat zich nu heeft voltrokken. Dit geeft ruimte voor discussie en voor bijstelling. In deze paragraaf een uitgebreide reflectie:

Middels de filosofisch georiënteerde theorieën die zijn aangehaald om het artistieke artefact of de kunsten, kunstenaarschap en de hedendaagse samenleving te kunnen begrijpen, was een lange aanloop nodig naar een gepaste methodiek om dit complexe proces vanuit een hedendaags kader op zinvolle wijze te onderzoeken in het instituut van het hoger dansvakonderwijs. Dit werd nog eens bemoeilijkt door het gebrek aan relevante literatuur en bestaande analysemodellen die een onderzoek naar een dergelijk onderwerpmogelijk maakte. Begripsvorming van dit onderwerp vormde daarom een aanzienlijk deel van het gehele onderzoek. De brug naar de praktijk is slechts in beperkte zin doorgevoerd op kleine schaal.

Het theoretisch kader voor het analyseren van onderwijsprofilering als artistiek construct richt de aandacht op een intrinsieke waarde van de opleiding in relatie tot kunstenaarschap in hedendaagse dans. Echter, is een dergelijk construct altijd verbonden met de maatschappij. In het geval van een artistiek inhoudelijke visievorming in het hoger dansvakonderwijs is de relatie met de maatschappij aanzienlijk door overheidsregulering enerzijds en de positie van een dergelijke dansvakopleiding in de maatschappij anderzijds. Het is een maatschappelijk instituut en om dat te zien als een artistiek construct is geen eenvoudige taak. Hoewel een dansacademie als die van de AHK zich onderscheidend profileert op artistiek niveau is het op dit moment nog onduidelijk in hoeverre dit overeenkomt of juist verschilt met andere dansvakopleidingen in Nederland. Het niveau van differentiatie en de rol die artistieke profilering hierin speelt, kent in dit onderzoek geen oorzakelijk verband.

De relatie tussen script en performance account kon in de case study niet worden uitgewerkt, omdat Amsterdam Hogeschool voor de Kunsten zelf al had geconstateerd dat er een gebrek aan onderliggend frame voor artistieke profilering van de school was en dat er behoefte is aan een nieuw script. Dit nieuwe script is echter nog niet geïntegreerd in de organisatie. De aankondiging voor een nieuwe structuur van de Theaterschool en de dansopleidingen was een mooie kans om het proces van

artistieke profilering te onderzoeken. Het was waarschijnlijk eenvoudiger geweest om een dansvakopleiding te analyseren die dit proces net heeft doorlopen, zodat de nieuwe situatie ook daadwerkelijk getoetst kon worden.

Er is uitgegaan van de woorden van de betrokken actoren en dat wat op papier stond. Dit onderzoek heeft in die zin geen toetsing gegeven van de daadwerkelijke praktijk van de vertaling van een artistieke benadering op de danskunstenaar in het onderwijsprogramma. Want hoe zou de studenten dit zelf ervaren? En komt de theorie van roostering en organisatie wel overeen met het daadwerkelijke programma dat de studenten volgen? Hoewel de interviews zo waren ingericht dat die onderliggende ideeën, motivaties en verantwoording voor bepaalde keuzes in de programmering en strategie, kan niet met zekerheid gezegd worden dat ook op de beschreven manier gebeurt.

Het heterogene karakter van de ANT was problematisch voor het afbakenen van het onderzoek. Door de veelheid aan informatie in een netwerk is in dit onderzoek een stricte selectie noodzakelijk geweest om het proces van artistieke profilering behapbaar te maken. Dit doet eigenlijk geen recht aan de totale vormgeving van het netwerk. Een artistiek leider van een dansvakopleiding geeft weliswaar op sturende wijze richting aan de inhoudelijke vormgeving van het curriculum, maar docenten en studenten doen dit net zo goed. Dit kon in dit stadium van het onderzoek niet worden meegenomen.

In de analyse lag de nadruk op performance text, met name van de artistieke leiders. Deze text is grondig geanalyseerd net als van verschillende beleidsdocumenten. De constructie van performance accounts en de wijze waarop de artistiek leiders uiting geven aan hun idee is minder goed naar voren gekomen. Ook hierin moest een keuze worden gemaakt om de informatiestroom van het onderzoek in toom te houden. Hoewel het concept van performance accounts zeker toepasbaar is gebleken in de analyse van actoren, kan dit mogelijk in een vervolgstudie verder worden uitgewerkt.

De vraag in hoeverre het interpretatieve raster van Gielen bruikbaar is geweest voor dit onderzoek is gesteld in het onderzoek. Hierin is een keuze gemaakt om de drie dimensies die in het raster te onderscheiden als leidraad te nemen voor de tekstanalyse van zowel de bronnen als de interviews. Hoewel ik nog steeds achter deze keuze sta, ben ik van mening dat dit raster met betrekking op het onderwerp van dit onderzoek een grotere rol had kunnen spelen. Dit kon in dit geval niet, omdat het onderzoek een start heeft willen zijn voor een nieuwe kijk op dansacademies en tegelijkertijd omdat verschillende processen, instanties en netwerkconstructies voorrang hadden om het proces van artistieke profilering inzichtelijk te maken. Dit zou in het vervolg een grotere rol kunnen spelen, juist in het in kaart brengen van een artistiek profiel van dansvakopleidingen.

Het discours over kunsteducatie is in dit onderzoek grotendeels buiten beschouwing gelaten. Impliciet is wel naar voren gekomen in de case study hoe een school omgaat met het talent en daar aanspraak op maakt. In de interviews is er specifiek op ingegaan, maar een theoretische inbedding in dit onderzoek ontbreekt. De aanspraak op talent en excellentie houdt verband met de klassieke vraag

in hoeverre kunstenaarschap te leren is of dat het in een persoon aanwezig is? De wijze waarop talent van danskunstenaars wordt benaderd zou nog voor verdieping in de artistieke benadering op kunstenaarschap kunnen zorgen.

Ik wil de reflectie graag afsluiten met een opmerking over het kaderen van de term kunstenaarschap, zoals uiteengezet in Hoofdstuk 2. Met alle veranderingen in het kunstenbestel en een verschuiving van waarden en normen in de hedendaagse samenleving was het erg moeilijk om tot een begrip van kunstenaarschap te komen. Er wordt een crisis waargenomen in de kunsten. Hoewel ik dat een groot woord vind, is er in ieder geval gebrek aan perspectief en overzicht in de kunsten en welke positie de kunsten kunnen en mogelijk zouden moeten innemen. Kunstenaars verenigen zich en het begrip van de kunst wordt in een steeds breder kader getrokken met cross-overs tussen kunstdisciplines en het integreren van allerlei theatrale elementen in de dans. Met deze enorme verschuivingen in wat altijd als kunst werd gezien, was het moeilijk om houvast te vinden in recente theorieën hierover. Daarom dat er in Hoofdstuk 2 vooral gekozen is om bestaande opvattingen en ideeën uiteen te zetten en die te koppelen aan een actuele observatie van het kunstenveld in Nederland. In die zin zou je kunnen stellen of dit onderzoek op een goed moment plaatsvindt. Het onderzoek zou in die zin een beetje kunnen worden gezien als een statement dat de kunsten vanuit een intrinsieke motivatie nog altijd een belangrijke rol spelen in de hedendaagse maatschappij. Dit was oorspronkelijk niet de bedoeling.

#### **6.4 Vervolg**

Een onderzoek naar het leerinstituut voor jonge danskunstenaars is vaker uitgevoerd. Het hoger dansvakonderwijs is al jaren onderwerp van onderzoek als het gaat om aansluiting met het werkveld, het beroepsprofiel van danskunstenaars en de economische discussie over de waarde van kunstenaars in de Nederlandse maatschappij. Maar een onderzoek naar de inhoudelijke vormgeving van de opleidingen in relatie tot een intrinsieke overtuiging op de scheppende en uitvoerende danskunstenaar kwam tot op heden alleen zijdelings aan bod. En dit onderzoek heeft het hoger dansvakonderwijs anders willen belichten om een bredere waardering voor het dansonderwijs te kunnen ontluiken en om transparant te maken wat zich op dansacademies afspeelt.

Het onderzoek naar artistieke profilering in het hoger dansvakonderwijs in Nederland moest sterk worden afgebakend om het voor één onderzoeker behapbaar te maken. Dit onderzoek zou op grote schaal kunnen worden uitgevoerd, waarbij een groter netwerk wordt geanalyseerd en de performance accounts van meerdere actantiële rollen worden meegenomen in de analyse.

Er zijn twee aanbevelingen voor vervolgonderzoek die ik in dit stadium zou willen voordragen. Allereerst lijkt het me zinvol om onderzoek te doen naar de wijze van differentiatie van de dansvakopleidingen onderling in Nederland en de wijze van profilering op nationaal en internationaal

niveau. De wijze waarop dansvakopleidingen hun artistieke programmering afstemmen op de locatie waar ze gelegen zijn en in relatie tot elkaar lijkt een logische vervolgstap in het onderzoek om te kijken hoe dansvakopleidingen tot een eigen identiteit komen.

Een tweede aanbeveling voor vervolgonderzoek komt voort vanuit een aanname dat studenten van dansvakopleidingen te herkennen zijn aan hun performance en dansstijl en waar zij hun scholing hebben gevolgd. Het lijkt me spannend om te onderzoeken of de jonge dansers in het hedendaagse dansveld inderdaad te categoriseren zijn naar hun opleiding. Dit kan door het onderzoek van artistieke profilering te richten op de wijze waarop alumni naar kunstenaarschap kijken, zelf een performance geven en reflecteren op hun eigen performance.

## Bibliografie

(Secundaire literatuur)

Aalten, A. Linden, van der M. *Taking the Next Step: een werkconferentie voor dansdocenten.* (2007) Rotterdam: Lectoraat Excellence and Well-being in the Performing Arts Codarts.

Adshead-Lansdale, J. *Dance Analysis: Theory and Practice.* (1988) Dance Books Ltd: Londen.

Akrich, M. Latour, B. "A summary of a Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Nonhuman Assemblies" in *Shaping Technology / Building Society: Studies in Sociotechnical Change.* (1992) Massachusetts Institute of Technology: Massachusetts.

Anderson, J. *Ballet and Modern Dance.* (1992) Princeton Book Company: New York.

Arnheim, R. *Thoughts on Art Education.* (1989) 2<sup>e</sup> druk, The Getty Center for Education in the Arts: USA.

Au, S. *Ballet and Modern Dance. Revised and Expanded Edition.* (2002) Thames & Hudson world of art: London.

Battcock, G. red. *New Ideas in Art Education: A Critical Anthology* (1973) E.P. Dutton & Co., Inc.: New York.

Belder, de S., Rompay, van T. red. *P.A.R.T.S.: Documenting ten years of contemporary dance education.* (2006), P.A.R.T.S.: Amsterdam.

Berg, van den H.O., Boorsma, M. Maanen, H. red. *De kwaliteit van kunst en de organisatie van het oordeel.* (1994) Universiteitsdrukkerij Rijksuniversiteit Groningen: Groningen.

Berg, van den I. En Sitter, de S. red. *Kunst en overheid: Beleid en praktijk.* (1990) Boekmanstichting: Amsterdam.

Bloksma, B. *Het aansluitingsproces: een dans in netwerken. Een onderzoek naar het aansluitingsproces tussen dansvakopleidingen, het beroepsveld en het Nederlandse overheidsbeleid.* (2005).

Bourdieu, P. (vertaald door L.C. Clough) *The State Nobility: Elite Schools in the Field of Power.* (1989, translation 1996), Polity Press: Cambridge.

Bourdieu, P. Passeron, J-C. *Reproduction in Education, Society and Culture.* (1977) 2e druk in 1990, SAGE Publications Ltd: Londen.

Braembussche, van den A. *Denken over kunst: Een inleiding in de kunstfilosofie.* (2007) 4<sup>e</sup> druk, Uitgeverij Coutinho: Bussum

Brown, S.D. Capdevilla, R. "Perpetuum mobile: substance, force and the sociology of translation" in *Actor Network Theory and After.* (1999) Blackwell Publishers: Oxford.

Butler, C.S. *After the Wake: An Essay on the contemporary Avant-Garde.* (1980) Clarendon Press: Oxford.

Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'.* (1993) Routledge: New York.

Callon, M., Law, J. Rip, A. e.d., *Mapping the Dynamics of Science and Technology : Sociology of Science in the Real World.* (1986) Mac Milan Press: London.

Corvellec, H. "Narratives of organizational performance" in *Narratives we Organize By.* (2003) John Benjamins Publishing Company: Amsterdam, Philadelphia.

Cozijnen, D.E. *In de ban van de subsidie: Een rechtstheoretische analyse van de verhouding tussen juridisering en subsidiëring.* (1999), Boom Juridische Uitgevers: Utrecht.

Czarniawska-Joerga, B. Gagliardi, P. red. *Narratives We Organize By.* (2003) John Benjamins Publishing Company: Amsterdam, Philadelphia.

Danto, A.C. *Philosophizing Art: Selected Essays*. (1999) University of California Press: Berkeley and Los Angeles.

Deacon, D. Et al. *Researching Communications: A Practical Guide to Methods in Media and Cultural Analysis*. (1999) Oxford University Press: New York.

Dickie, G. *Art and the Aesthetic Institutional Analysis*. (1974), Cornell University Press: Ithaca and Londen.

Dickie, G. Sclafani, R.J. *Aesthetics: A Critical Anthology*. (1977) St. Martin's Press: New York.

Drew, P. Wootton, A. Red. *Erving Goffman: Exploring the Interaction Order*. (1988) Polity Press: Cambridge.

Felluga, Dino. "Modules on Butler: On Performativity." (2011) *Introductory Guide to Critical Theory*.

Field, D. Newick, J. *The study of education and art*. (1973) Routledge & Kegan Paul: Londen, Boston.

Gielen, P. *Kunst in Netwerken; artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*. (2004), Uitgeverij Lanno Campus: Leuven.

Goffman, E. *Forms of Talk*. (1981) University of Pennsylvania Press: Philadelphia.

Goffman, E. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. (1974) Harper & Row Publishers: New York.

Goffman, E. *Totale Instituties*. (vertaald door E.D. De Jonge-De Jonge uit *The Prison*: hoofdstuk 1 en 2) (1975) Universitaire Pers Rotterdam: Rotterdam.

Grenfell, M. Kelly, M. red. *Pierre Bourdieu: Language, Culture and Education. Theory and Practice.* (2001), Peter Lang AG: Bern.

Hartong, C. *Over dans gesproken.* (1982) A.D. Donker: Rotterdam.

Holstein, J.A. Gubrium, J.F. *The Active Interview.* (1995) Qualitative Research Methods Series 37. Sage University Paper by Sage Publications: Londen.

Kattenbelt, M.J. & Chapple, F. red *Intermediality in Theatre and Performance.* (2006) Amsterdam: Rodopi.

King, N. Horrocks, C. *Interviews in Qualitative Research.* (2010) Sage Publications Ltd: Los Angeles, Londen.

Kirstein, L. *Dance: A Short History of Classical Theatrical Dancing.* (1994) Princeton Book Co Pub: New York.

Knieter, G.L. Stallings, J. Red. *The Teaching Process & Arts and Aesthetics.* (1979) Yearbook Series, Cemrel Inc: St. Louis, Missouri.

Latour, B. *Reassembling the social: an introduction to Actor-network-theory/Bruno Latour.* (2005) Oxford University Press: Oxford.

Levi, A.W. Smith, R.A. *Art Education: A Critical Necessity.* (1991) University of Illinois Press: Urbana and Chicago.

MacClancy, J. Red. *Contesting Art: Art, Politics and Identity in the Modern World.* (1997) Ethnicity and Identity Series, Berg Editorial Offices: Oxford, New York.

Makers van de Bosatlas, *Atlas van het Onderwijs in Nederland.* (2008) Noordhoff Uitgevers.

Melrose, S. "Expert-intuitive processing and the logics of production: struggles in (the wording of)



creative decision-making in ‘dance’” in *Contemporary Choreography. A Critical reader*. (2009) Routledge Taylor & Francis Group: Londen, New York.

Naafs, J. *Weet het (nog) niet): Over relaties in het transdisciplinaire maakproces*. (2010) Hogeschool voor de Kunsten Utrecht: Utrecht.

Pappas, G. *Concepts in Art and Education: An Anthology of Current Issues*. (1970) The Macmillan Company (Collier-Macmillan Limited): Londen.

Pateman, T. *Key Concepts; A Guide to Aesthetics, Criticism and the Arts in Education*. (1991) The Falmer Express: London.

Patriotta, G. “Detective stories and the narrative structure of organizing” in *Narratives We Organize By*. (2003) John Benjamins Publishing Company: Amsterdam, Philadelphia.

Preston- Dunlop, V. *Dans nader bekeken: Handboek voor het maken en bespreken van choreografieën* (2003) Landelijk centrum voor de Amateurdans: Utrecht.

Ross, M. red. *Assessment in Arts Education: A Necessary discipline or a Loss of Happiness?* (1986) Curriculum Issues in Arts Education (vol. 6) Pergamon Press: Oxford.

Schrijnen-Van Gastel, A. Straalen, van J. *Dansbeleid gedecentraliseerd?* (1983), Boekmanstichting Publikaties: Amsterdam.

Schwartz, F. R. *Structure & Potential in Art Education*. (1970) Ginn-Blaisdell (A Xerox Company): Waltham, Massachusetts.

Searle, J.R. *Speech acts. An Essay in the Philosophy of Language*. (1969) Cambridge University Press: Cambridge, New York.

Smith, R.A. *The Sense of Art: A Study in Aesthetic Education*. (1989) Routledge: New York.

Steen, van der N. *How does Urban Dance connect to the Art World.* (2010) Amsterdam.

Wester, F, Peters, V. *Kwalitatieve analyse: uitgangspunten en procedures.* (2004) Coutinho: Bussum.

Winsemius, A. *De overheid in spagaat: Theorie en praktijk van het Nederlandse kunstbeleid.* (1999), Thela Thesis: Amsterdam.

Beleidsdocumenten en onderzoeksrapportages<sup>79</sup>

(Primaire literatuur)

Advies van de tijdelijke commissie onder leiding van W.J. van Gelder. *Kwaliteit en continuïteit: de kunst van kunstonderwijs: Ondersteuning herstructurering kunstonderwijs hbo 2000-2004*. (2000) Utrecht.

Advies van de commissie-Dijkgraaf aan de HBO-raad voor een sectorplan kunstonderwijs, *Onderscheiden, verbinden, vernieuwen: De toekomst van het kunstonderwijs*. (2010).

Andersson Elffers Felix. *Om de toekomst van het kunstonderwijs*. (1997) Dobi: Utrecht.

CBS (Ing. R. Overbeek), *Overheidsuitgaven kunst, cultuur en sport stijgen in 2002 met 7,5%*. (2003).

CBS, *Kunstenaars in Nederland*. (2007).

CBS, *Kunstenaars in breder perspectief*. (2011).

Commissie-Veerman, *Differentiëren in drievoud omwille van kwaliteit en verscheidenheid in het hoger onderwijs*. (2010).

Cultuurnetwerk Nederland. *Zicht op...de waarde van kunst- en cultuureducatie: Update*. (2010), Utrecht.

HBO-Raad e.d. *Raamconvenant landelijk overleg aansluiting sector kunstonderwijs- werkveld*. (2011).

HBO-Raad, *Focus op toptalent. Sectorplan hbo kunstonderwijs 2012-2016*. (2011).

---

<sup>79</sup> Notitie: Er zijn ook bijlagen opgesteld voor deze scriptie. Deze zijn echter alleen toegankelijk voor de beoordelaars, aangezien de meeste bronnen vertrouwelijke informatie kunnen bevatten (zie Hoofdstuk 5). De bijlagen bevinden zich in een apart katern.

Horst, van der S. Zoutman, R. *Verschil maken, een terugblik. Eindrapport evaluatie subsidiesystematiek.* (2010).

Ministerie van Onderwijs, Cultuur & Wetenschap. *Beroepsprofiel Dans* uit Werkgroep Opleidingsprofielen Dans. (2002).

Ministerie van Onderwijs, Cultuur & Wetenschap, *Cultuurbeleid in Nederland.* (2002) Zoetermeer.

Ministerie van Onderwijs, Cultuur & Wetenschap, *Innoveren, participeren sector dans.* (2005).

Ministerie van Onderwijs, Cultuur & Wetenschap. *Naar een fonds voor muziek, dans en theater: Advies over een nieuwe landelijke fondsstructuur voor de podiumkunsten.* (2006).

Ministerie van Onderwijs, Cultuur & Wetenschap. *Samenvatting Advies Bezuiniging Cultuur 2013-2016* door de Raad voor Cultuur (2011).

NVAO, *Analyse visitatierapporten kunstvakopleidingen.* (2009).

Publicatie van Ministerie van onderwijs, Cultuur en Wetenschap. Deltahage bv: Den Haag.

Raad voor Cultuur, *Slagen in Cultuur* (2012).

Rens, van J. *Het Europees Kwalificatiekader en leren in Nederland: Een rapport voor de Onderwijsraad.* (2006).

Terpstra, D. *Aanbiedingsbrief bij adviesrapport onderscheiden, verbinden, vernieuwen* (2010).

Zandwijk, van M.C. Arnold, A.G. *Beleidsonderzoek Kunstonderwijs: Eindrapport.* (2004)  
Beleidsgerichte studies hoger onderwijs en wetenschappelijk onderzoek.