

These boots ain't made for walking

De belichaming van identiteit, verzet en empowerment door de Gumboot Dance in post-Apartheid Kaapstad, Zuid-Afrika

Mila Bammens en Roos den Hollander



These boots ain't made for walking

Titel¹ en Afbeelding 1²

¹ De titel is geïnspireerd op Nancy Sinatra's *These Boots are Made for Walkin'* uit 1966.

² Gumboot-dansers Masande (links), Kamogelo (midden) en Gaiza (rechts) in outfit in de township Gugulethu.
Foto gemaakt door Nkululeko, 18-06-2019.

Bachelorproject

These boots ain't made for walking

De belichaming van identiteit, verzet en empowerment door de Gumboot Dance in post-Apartheid Kaapstad, Zuid-Afrika

Universiteit Utrecht

Academisch jaar: 2018-2019

Culturele Antropologie en Ontwikkelingssociologie

Auteurs

Student: Mila Bammens

Studentnummer: 5618517

E-mail: M.t.bammens@students.uu.nl

Student: Roos den Hollander

Studentnummer: 5730546

E-mail: R.denhollander@students.uu.nl

Begeleiders

Opzetten van het onderzoek en dataverzameling: Dr. Fabiola Jara Gomez

E-mail: F.jaragomez@uu.nl

Schrijven van de thesis: Roos Keja

E-mail: R.keja@uu.nl

Datum: 26-06-2019

Woord aantal: 21.555



Universiteit Utrecht

Inhoudsopgave

Voorwoord		5
Kaarten	Figuur 1: Zuid-Afrika	6
	Figuur 2: Kaapstad, met specificatie van onze veldwerklocaties	7
Inleiding		8
	Onderzoekspopulatie	9
	Relevantie	9
	Methodologische verantwoording	10
	Indeling thesis	12
Hoofdstuk 1	Theoretisch kader	14
	Introductie	14
	§1 Dans als sociale praktijk, het lichaam en belichaming	14
	§2 Dans als belichaming van identiteit	16
	§3 Dans als belichaming van verzet en empowerment	18
Hoofdstuk 2	Context	21
	§1 Gumboot Dance, (post-)Apartheid en <i>Ubuntu</i> in Zuid-Afrika	21
	§2 Jongerenprojecten en township-toerisme	22
	§3 Entertainmentsector en performing arts-groepen uit townships	23
Hoofdstuk 3	<i>Wellington boots at work:</i>	26
	De constructie van de ontstaansgeschiedenis van de Gumboot Dance	
Hoofdstuk 4	<i>Farting inside a pool:</i>	32
	Dans als <i>underdog</i> in Kaapstad	
Hoofdstuk 5	<i>Gumboot is always the story behind:</i>	38
	Beats, adaptiviteit en de auto-definiëring van de Gumboot Dance	
Hoofdstuk 6	<i>A hand washes another hand:</i>	45
	De belichaming van <i>Ubuntu</i> in de Gumboot Dance en sociale relaties	
Hoofdstuk 7	<i>We are planting seeds in the minds:</i>	51
	Gumboot Dance als toegangspoort en verbinder	
Hoofdstuk 8	<i>Carrying an egg:</i> Discussie en conclusie	57
	Dans als <i>underdog</i>	57
	Dans in relatie met het dagelijks leven	58
	Dans in dialoog	59
	Gevangen in een web van machtsrelaties	61
Literatuurlijst		64
Bijlage	<i>Summary</i>	68

Voorwoord

Deze thesis is het resultaat van een mooie samenwerking met veel verschillende partijen. In het bijzonder gaat onze dank uit naar boekingsbedrijven Afrodiszy Acts en Drum Cafe, die ons in contact brachten met Gaiza en Mvuzo. Wij willen hen graag persoonlijk bedanken voor de verwelkoming van ons in hun netwerk. Dankzij hen hebben wij veel gepassioneerde performing artiesten leren kennen die veel voor dit onderzoek hebben betekend, waaronder performing arts-groep Iziqhaza Art Combination. Daarnaast willen wij graag gids Luthando, de Happy Feet-dansers en Happy Feet-medewerkers Siviwe, Monica, Lisa, Chippa en Xaba bedanken voor hun openheid, gastvrijheid en bereidwilligheid om te helpen met dit onderzoek. Wij bedanken UCT-docenten Maxwell Rani en Zakhele Nkosi die ons attent maakten op andere perspectieven op de oorsprong en ontwikkeling van de Gumboot Dance.

Wij zijn al onze participanten dankbaar voor hun bijdrage. Van het begin tot het einde van ons veldwerk hebben zij ons meegenomen in hun leefwereld en vele interessante verhalen met ons gedeeld. Wij bedanken hen voor de welwillendheid ons mee te nemen naar optredens (ook al was er soms helemaal geen plek meer in de auto) en naar hun gemeenschap. Dit bracht niet alleen relevante inzichten voor ons onderzoek, maar eveneens mooie ervaringen waar wij tijdens het schrijven van onze thesis vaak van konden nagenieten. Naast deze mooie belevenissen, hebben zij ons kennis laten maken met de donkere kanten van het leven in Kaapstad, en ook daarvoor zijn wij hen erkentelijk.

We willen graag onze begeleiders bedanken. Fabiola Jara Gomez zijn we dankbaar voor haar betrokkenheid, feedback, vele tips, trucs en adviezen. Zij heeft ons in al haar gedrevenheid tijdens het opzetten van dit onderzoek en het verzamelen van de data begeleid en geholpen. Roos Keja bedanken wij voor haar kritische maar behulpzame blik op het schrijven van de thesis. Dankzij haar feedback hebben wij het eindproduct van ons Bachelorproject naar een hoger niveau weten te tillen. Ook willen wij onze waardering uiten aan Marie-Louise Glebbeek, niet alleen voor het coördineren van het gehele Bachelorproject, maar ook voor haar bezoek tijdens het veldwerk in Kaapstad. Het was fijn om in persoon onze ervaringen te kunnen delen en om advies te kunnen vragen.

Als laatste willen we graag elkaar bedanken. Zonder elkaar hadden wij nooit deze thesis met dit resultaat kunnen verwezenlijken. Met zowel angst- als danszweet, en zowel lach- als huiltranen hebben wij een weg weten te slaan in het angstwekkende maar onontkoombare proces dat afstuderen heet. Onze onderlinge samenwerking heeft ons gebracht tot deze thesis waar wij erg trots op zijn. Wij willen nogmaals benadrukken dat dit niet mogelijk was geweest zonder al onze informanten en onze begeleiders, maar ook niet zonder onze naaste familie en vrienden.

Baie dankie

Enkosi kakhulu

Kaarten

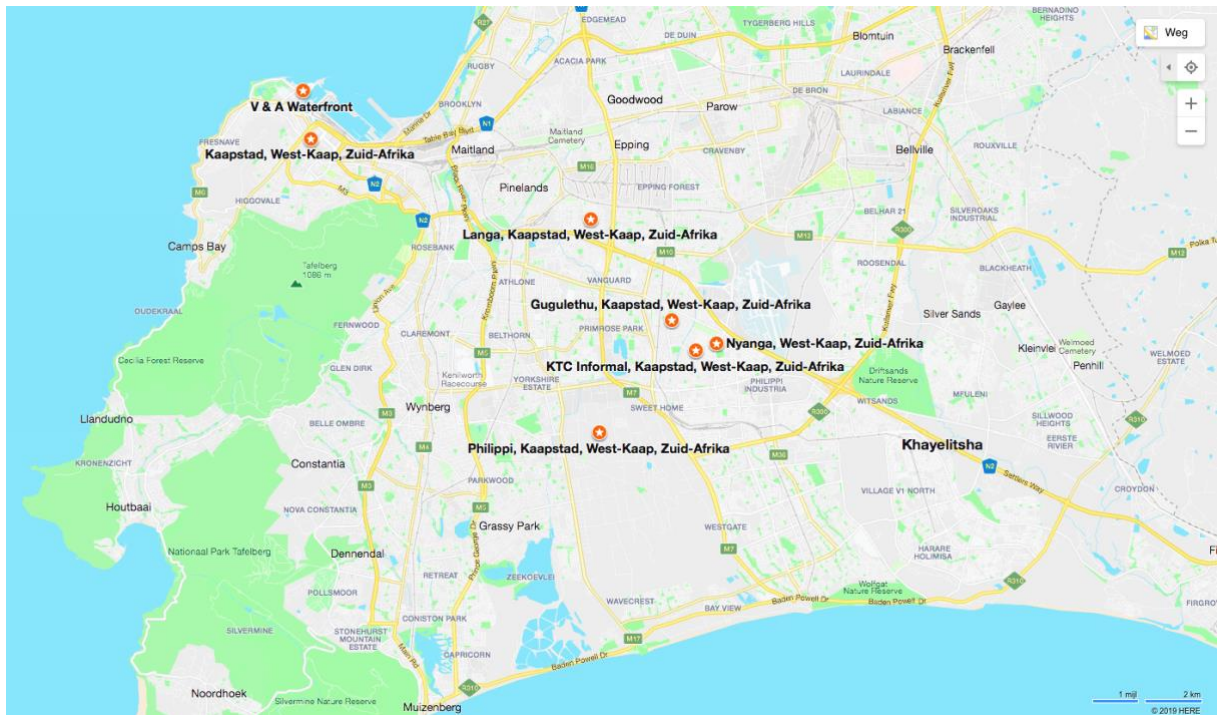
Figuur 1³: Zuid-Afrika



³ Bron: <https://www.pangeatravel.nl/zuid-afrika/landkaart-highlights>.

These boots ain't made for walking

Figuur 2⁴: Kaapstad, met specificatie van onze veldwerklocaties



⁴ Bron: <https://www.bing.com/maps?FORM=Z9LH3>.

Inleiding

Gumboot Dance originally comes from the mines, it was done by people way older than us. I feel as the younger ones who are doing it now, we carry on a legacy. We South-Africans are the founders of it, so we have to carry it like an egg. Because it is our stuff. Yes, I feel like we are carrying on a legacy. It is a dance legacy, something that gets to express ourselves as our forefathers were expressing themselves after a long day of work.

Olwethu, Happy Feet-danser⁵

Zoals uit bovenstaande quote blijkt, blijft een erfenis niet in het verleden, maar wordt die doorgegeven over generaties heen. Culturele erfennissen zijn belangrijk voor hoe mensen zichzelf definiëren; ze zeggen veel over hoe mensen zichzelf zien en over hoe zij gezien willen worden. Het belang dat men hecht aan het behouden en uitdragen van culturele erfennissen is duidelijk te herkennen in Zuid-Afrika. De Zuid-Afrikaanse culturele geschiedenis wordt gekenmerkt door een hoge mate van regulering en onderdrukking van met name de niet-witte⁶ bevolking en hun culturele uitdrukkingen. Tegenwoordig wordt juist het positieve van culturele uitdrukkingen benadrukt. Zo laat de Gumboot Dance volgens *Guardian Liberty Voice* een erfenis zien van vindingrijkheid: een dans die ontstaan is in erbarmelijke omstandigheden als middel van verbinding en overleving.⁷ Omdat de Gumboot Dance zijn oorsprong kent in de tijd van Apartheid, is het interessant om te zien hoe de dans een plek krijgt in de huidige post-Apartheid samenleving in Kaapstad. Door de jaren heen heeft de Gumboot Dance zich op verschillende manieren ontwikkeld, verspreid en aangepast. Desalniettemin zijn dezelfde waarden van verbinding en overleving nog steeds terug te zien, maar dan in een veranderde sociaal-politieke context. Binnen deze waarden herkennen wij noties van identiteit, verzet en empowerment, wat ons heeft geïnspireerd om een antwoord te vinden op de volgende vraag:

Hoe worden identiteit, verzet en empowerment belichaamd in de Gumboot Dance in post-Apartheid Kaapstad, Zuid-Afrika?

We zijn hiervoor van 4 februari tot en met 12 april 2019 op veldwerk gegaan in Kaapstad en hebben ons veld verdeeld in twee deelaspecten waar de Gumboot Dance wordt uitgevoerd: het jongerenproject Happy Feet en de entertainmentsector. Voordat we iets betekenisvols kunnen zeggen over wat de Gumboot Dance teweegbrengt bij de betrokken actoren, is het belangrijk om de dans in zijn huidige

⁵ Olwethu, interview 05-04-19.

⁶ Ons gebruik van 'niet-witte' is gebaseerd op de terminologie die werd gebruikt tijdens Apartheid waarin alle mensen die volgens de regering niet te categoriseren waren als wit, gedefinieerd werden als *non white*.

⁷ Jessica Johnson, "African Gumboot Dance: A Heritage of Ingenuity," *Guardian Liberty Voice*, 19 maart, 2014. <https://guardianlv.com/2014/03/african-gumboot-dance-a-heritage-of-ingenuity/>.

vorm te kunnen verklaren in de sociaal-politieke context. De eerste deelvraag gaat daarom over het mogelijk maken van de uitvoering van de dans in beide deelaspecten. Per deelaspect hebben we ons individueel bezig gehouden met de deelvragen omtrent de belichaming van identiteit, verzet en empowerment middels de Gumboot Dance.

Het is de *social practice theory*, zoals geïnterpreteerd door Shove et al. (2012), die ons als methodologisch raamwerk heeft geleid in het begrijpen van wat de ontwikkeling van de Gumboot Dance betekent voor de dans in zijn huidige context. Deze theorie heeft ons ook geholpen om de relatie tussen andere praktijken in het dagelijks leven beter te begrijpen. In ons onderzoek is de Gumboot Dance *an sich* het uitgangspunt. Doordat we de dans begrijpen als sociale praktijk, worden we gedwongen alle componenten die de praktijk vormgeven in een ander perspectief te zien. Het lichaam, de technieken en de betekenissen die zowel van binnenuit als buitenaf aan dansen worden gegeven, zijn voorbeelden van zulke componenten. Zo zijn dansers zelf een belangrijke actor in die betekenisgeving, maar ook autoriteiten die in bepaalde mate tijd, ruimte en financiering beschikbaar stellen aan dans. Al deze componenten samen bepalen hoe de Gumboot Dance wordt uitgevoerd en verklaren hoe veranderingen in componenten de gehele dans kunnen veranderen.

Om die verwevenheid van componenten te begrijpen, gebruiken we de benadering van belichaming. De benadering van belichaming deconstrueert ogenschijnlijke tegenstellingen zoals structuur-agency en lichaam-geest en toont hun verwevenheid. De Gumboot Dance als sociale praktijk belichten wij als een concreet voorbeeld van de notie die stelt dat deze dichotomieën inderdaad een illusie zijn.

Onderzoekspopulatie

Mila heeft onderzoek gedaan bij het jongerenproject Happy Feet in de township Langa. Siviwe Mbinda heeft deze non-profitorganisatie opgericht om jongeren in armoede een veilige naschoolse omgeving te bieden. Happy Feet bestaat uit ongeveer honderdvijftig dansers tussen de leeftijd van vijf en dertig jaar. Naast het uitvoeren van de Gumboot Dance, verzorgt Happy Feet ook tweemaal per week een maaltijd voor de kinderen in het Ikhwezi hostel.

Roos heeft onderzoek gedaan naar de entertainmentsector in Kaapstad. Deze sector is niet als één geografische locatie aan te geven, maar is verspreid over de gehele stad. Ze heeft voornamelijk samengewerkt met performing artiesten onder leiding van Gaiza, die werken met boekingsbedrijf Afrodizzy Acts. Mvuzo, een andere sleutelinformant, bleek een belangrijke schakel tussen onze beide deelaspecten. Hij werkt namelijk niet alleen met boekingsbedrijf Drum Cafe, maar ook met jongeren als Gumboot-dansleraar.

Relevantie

Omdat verwevenheid centraal staat, is ons onderzoek niet te categoriseren als óf complementair óf comparatief. Het is overwegend complementair met comparatieve elementen. De Gumboot Dance is

voor ons beiden het uitgangspunt wat maakt dat we onze bevindingen met elkaar kunnen vergelijken. Het onderlinge verband tussen de entertainmentsector en het jongerenproject brengt bovendien de meerwaarde van het complementaire karakter, omdat het vergelijken van onze bevindingen de verschillende uitvoeringen van de Gumboot Dance als sociale praktijk duidt.

Tijdens ons literatuuronderzoek bleek dat de sociaalwetenschappelijke literatuur over de dans gedateerd en schaars is. Dit werd ook beaamd door onze informanten Zakhele Nkosi en Maxwell Rani, beide danser en docent aan de *School of Dance* van de *University of Cape Town* (UCT). Ons onderzoek biedt niet alleen aanvullende kennis over de Gumboot Dance zelf, maar laat ook de meerwaarde zien van het integreren van de *social practice theory* in de studie naar dans en belichamingsprocessen. Deze integratie heeft ons tot de bevinding geleid dat dans niet zomaar een praktijk is, maar dat dans zowel voor Happy Feet-dansers als voor performing artiesten in de entertainmentsector leerzame vaardigheden met zich meebrengt. Deze vaardigheden zijn direct toepasbaar in andere aspecten van het leven wat de meerwaarde van dans aantoont.

Methodologische verantwoording

Wij hebben onze data verzameld en geanalyseerd aan de hand van kwalitatieve onderzoeksmethoden, waarbij participerende observatie centraal stond (DeWalt en DeWalt 2011, 2). Deze methode hebben we onze hele veldwerkperiode toegepast om toegang te krijgen tot de geleefde en zintuiglijke ervaringen van onder andere dansers en medewerkers van Happy Feet. Wij gingen mee naar optredens, leerden een aantal Gumboot-danspassen en Afrikaanse muziekinstrumenten bespelen. Mila merkte in haar eerste weken bij het jongerenproject Happy Feet dat het opbouwen van rapport moeilijk was doordat ze door de aanwezigheid van haar gids Luthando, geen toenadering kreeg tot de jonge dansers. De meeste dansers kenden Luthando namelijk niet goed. Daarom heeft Mila al vroeg in haar onderzoek besloten om haar strategie te wijzigen en contact te zoeken met Happy Feet-medewerksters Monica en Lisa die het voedselproject runnen. Door wekelijks te helpen met deze activiteiten leerden de Happy Feet-dansers en de inwoners van het hostel Mila steeds beter kennen.

Naast participerende observatie waren *hanging out* en *small talk* ook belangrijk in ons onderzoek (Driessen en Jansen 2013). Deze methoden boden ons de mogelijkheid de positie van de Gumboot Dance in het leven van onze participanten beter te begrijpen en heeft ons daarnaast geholpen om ons netwerk te vergroten. Zo werden we door Mvuzo uitgenodigd voor een *braai*⁸ waar we tegelijkertijd Gumboot-dansers en Marimba-bandleden⁹ ontmoetten. Ook het leren van Xhosa¹⁰, de

⁸ Dit is de Zuid-Afrikaanse term voor barbecue.

⁹ Marimba is een instrument dat verwant is aan de xylofoon. Het bestaat uit een houten frame met houten platen met verschillende toonhoogtes. Marimba wordt gespeeld door drie spelers verdeeld over de bas, tenor en sopraan. Een Marimba-band bestaat vaak uit meer dan alleen Marimba en wordt bijvoorbeeld aangevuld met drums en shakers. Bronnen: Gaiza, participerende observatie repetitie dans- en Marimbagroep 11-02-2019. Mvuzo, participerende observatie repetitie Marimba 06-03-2019.

¹⁰ Xhosa is één van de elf officiële talen van Zuid-Afrika.

moedertaal van veel van onze participanten, was een goede manier om rapport op te bouwen (DeWalt en DeWalt 2011, 47), aangezien ze onze interesse erg waardeerden.

Voor Roos was het belangrijk om aan het begin van haar onderzoek zo veel mogelijk repetities bij te wonen van Marimba en andere performances. Op deze manier leerden de participanten Roos beter kennen en ontstond er een vertrouwensband, wat in de loop van het veldwerk veel voordelen bracht. Zo werd ze steeds vaker uitgenodigd om mee te gaan naar optredens. Deze vertrouwensband was nodig omdat veel optredens voor privé- en bedrijfsevenementen waren, waar alleen genodigden welkom zijn. Dit bracht echter ook een ethisch dilemma met zich mee, omdat ze in deze situaties werd gevraagd om zich als Afrodiszy Acts-medewerkster voor te doen. Omdat dit de enige manier was om de performances bij te wonen, heeft ze ervoor gekozen om op deze momenten haar rol als onderzoeker verborgen te houden tegenover het personeel en de bezoekers van het evenement.

We hebben in ons onderzoek veel interviews gehouden. Naarmate het onderzoek vorderde en onze vertrouwensband met onze participanten versterkte, hielden we steeds meer diepte-interviews in plaats van semi-gestructureerde interviews. Hierdoor konden we terugkomen op belangrijke zaken, onduidelijkheden verhelderen en meer diepgang krijgen in onze data. Een andere methode die we hebben toegepast in ons onderzoek is documentanalyse. We hebben onder andere de website van het Zuid-Afrikaanse *Department of Arts and Culture* (DAC), de show *Gumboots*¹¹ en de bijbehorende documentaire geanalyseerd. Dit hebben we gedaan om de betekenisgeving en representatie van de Gumboot Dance in verschillende media te bekijken. Ons doel was om via documentanalyse meer te weten te komen over het cultuurbeleid van Kaapstad. Helaas bleek de informatie waar we naar zochten niet algemeen openbaar. Daarom hebben we onze documentanalyse aangevuld met interviews met ervaringsdeskundigen op dit gebied.

Naast de beperkingen die we merkten in onze documentanalyse, bleek ook het houden van een focusgroep niet te werken. We wilden een focusgroep houden om te zien hoe de dynamiek de betekenisgeving omtrent de Gumboot Dance beïnvloedt. Voor Roos bleek het effectiever om hier tijdens participerende observatie op te focussen door veel met de performing arts-groepen om te gaan. Aan de hand van semi-gestructureerde en diepte-interviews met een klein aantal informanten, heeft zij alsnog een beeld kunnen krijgen van de betekenisgeving omtrent de dans. Bij Mila werd daarnaast duidelijk dat het lastiger was dan verwacht om met kinderen van elf jaar een interview te houden. Daarom heeft ze de kinderen een tekening laten maken over Happy Feet. Deze vorm van *mapping* heeft haar inzicht gegeven in de verschillen tussen de voorkeuren van de kinderen in muziek, dans en zang. Alle data die uit deze methoden voortvloeide hebben wij gecodeerd in Nvivo. Dit heeft ons ondersteund in het ordenen van onze data en het opmerken van hiaten.

¹¹ Odessa Art dance, "GUMBOOTS ! _ Odessa ART Music & Dance !," Youtube, 16 januari, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=hN0h0r6sfMA>.

In het licht van de ethische code van de AAA¹² hebben we bepaalde keuzes gemaakt in ons onderzoek. Onze participanten spraken de voorkeur uit om niet geanonimiseerd te worden. Omdat wij ervan overtuigd zijn dat het onthullen van de identiteit van onze participanten hen geen schade toebrengt, willen wij aan hun wens gehoor geven door niet alleen hun verhaal, maar ook hun naam en gezicht met de lezer delen. Tijdens ons onderzoek waren wij gepositioneerd in lokale netwerken waarin veel dansers in de entertainmentsector en medewerkers van Happy Feet elkaar kenden. Hierdoor was het niet te voorkomen dat onze verschillende participanten wisten met wie wij spraken. Dit had consequenties voor ons onderzoek, omdat de verstandhouding tussen onze participanten onze toegang tot informatie kon beïnvloeden. Gelukkig hadden de desbetreffende participanten een goede verstandhouding met elkaar en paktten hun relaties goed uit voor ons onderzoek omdat we hierdoor meer inzicht kregen in de onderlinge relaties binnen ons netwerk. Dit zal ook in de discussie ter sprake komen.

Als twee jonge 'Westerse' witte vrouwen in post-Apartheid Zuid-Afrika merkten we dat wij als onderzoekers invloed hadden op onze data en onderzoek. Vooral aan het begin werden we niet onderscheiden van toeristen. Dit kwam doordat de witte mensen die in townships rondlopen, over het algemeen toeristen zijn. We vielen op en probeerden verschillende tactieken om duidelijk te maken dat we geen toeristen waren. We begroetten iedereen hartelijk op de lokale manier en lieten zo vaak mogelijk ons gezicht zien. Dit werkte, maar het verschil tussen onze kleur en die van onze participanten en de daaraan verbonden oneven verdeling in kansen en stigmatisering bleef een issue door de hele periode heen. Een schrijnend voorbeeld hiervan is dat evenementenorganisatoren ons structureel aanspraken als coördinator en hiermee onze participanten negeerden. Ondanks alle verschillen ontstond er een hechte band tussen ons en onze participanten.

Indeling thesis

We zullen in hoofdstuk 1 het theoretisch kader van ons onderzoek behandelen. Omdat wij de Gumboot Dance benaderen als sociale praktijk, zullen wij allereerst de *social practice theory* duiden in relatie tot ons onderzoek. Daarnaast bespreken we hoe dans gezien kan worden als belichaming van identiteit, verzet en empowerment. In hoofdstuk 2 linken we vervolgens deze theorieën aan onze casus, namelijk de Gumboot Dance in post-Apartheid Kaapstad. Hoofdstukken 3 tot en met 7 zijn empirische hoofdstukken waarin we onze onderzoeksdata presenteren. Hoofdstuk 3 beschrijft de verschillende verhalen over de ontstaansgeschiedenis van de Gumboot Dance en zoekt een verklaring voor de tegenstrijdigheden tussen deze versies. Hoofdstuk 4 gaat over de positie die dans krijgt in de huidige sociaal-politieke context van Kaapstad. Hoofdstuk 5 behandelt de verhalen die dansers met de Gumboot Dance vertellen en de adaptiviteit van de dans. Hoofdstuk 6 analyseert de relatie tussen de Afrikaanse filosofie *Ubuntu* met de Gumboot Dance en hoe die filosofie ook in andere aspecten van het leven van performing artiesten te herkennen is. Hoofdstuk 7 bespreekt wat de Gumboot Dance betekent voor

¹² Zie *ethics statement* AAA (2012) <http://ethics.americananthro.org/category/statement/>.

These boots ain't made for walking

jongerenproject Happy Feet. We sluiten de thesis af met de discussie en conclusie waarin onze deelaspecten samenkomen.

Hoofdstuk 1 Theoretisch kader

Introductie

Door Roos den Hollander

In onze beschrijving van de entertainmentsector en het jongerenproject Happy Feet in Kaapstad zullen we ons specifiek focussen op hoe de Gumboot Dance de belichaming van identiteit, verzet en empowerment faciliteert. In de paragrafen die volgen zullen we deze belichamingsprocessen theoretisch inkaderen. Voordat deze belichamingsprocessen aan bod komen, zal in de eerste paragraaf de benadering van belichaming in relatie tot dans worden uitgelegd. In dezelfde paragraaf wordt vervolgens uiteengezet hoe het analyseren van dans als sociale praktijk onze lens verder aanscherpt. In de tweede paragraaf wordt de stap gemaakt naar dans als belichaming van identiteit. Het dynamische karakter van identiteit en de verschillende factoren die meespelen in de betekenisgeving van dans worden in deze paragraaf besproken. In de derde paragraaf staat dans als belichaming van verzet en empowerment centraal. De noties van het lichaam als locus van geschiedenis, herinnering, onderwerping en verzet bieden hier relevante inzichten in.

§1 Dans als sociale praktijk, het lichaam en belichaming

Door Roos den Hollander

Vanaf het midden van de jaren '80 van de vorige eeuw werd in de antropologie het lichaam belangrijk om te bestuderen. Er ontstond een subveld, genaamd 'antropologie van het lichaam' (Mascia-Lees 2011, 1). Sociale wetenschappers, waaronder antropologen, hielden zich bezig met vraagstukken over hoe het lichaam gerelateerd is aan macht en onderdrukking. Volgens Mascia-Lees (2011, 1) waren het vooral antropologen die binnen deze vraagstukken het lichaam in relatie zagen met bijvoorbeeld noties van gender en ras. Tegenwoordig is het lichaam op ondenkbaar veel manieren te conceptualiseren. Zo is er de benadering van het lichaam als subject en object, het individuele en sociale lichaam, het politieke lichaam en het lichaam als middel om agency te uiten (Mascia-Lees 2011, 1).

Binnen de antropologie van het lichaam is vanaf de jaren '90 de focus gelegd op *embodiment*, ofwel belichaming, waarbij het lichaam niet losgemaakt kan worden van de geleefde ervaringen (Mascia-Lees 2011; Pink 2015). Belichaming volgt het gedachtegoed van de fenomenologie waarin er een alternatief perspectief wordt gegeven op dualiteiten zoals de lichaam-geest en subject-object scheidingen (Levering 2001). In vroegere discoursen, zoals blijkt uit Victor Turner's *The Anthropology of Experience* uit 1986, werd het lichaam gezien als iets dat passief dingen ervaart in tegenstelling tot de geest die actief ervaringen construeert en betekenis geeft aan de lichamelijke ervaring. Dit impliceert een scheiding tussen lichaam en geest en tussen doen en weten (Pink 2015, 26). De fenomenologie ziet juist de integratie van lichaam en geest, en ziet het lichaam als zowel object als subject (Levering 2001). Het lichaam is in deze benadering niet alleen iets dat ervaart, doet, en dit vervolgens rationaliseert door de geest. Het lichaam functioneert ook als bron van kennis *an sich* en als bron van agency (Pink 2015, 26).

Het lichaam is daarom niet alleen een biologisch object met armen en benen, maar ook een subject van cultuur (Csordas 1990, 5). Lewis (1995, 232) stelt over deze verwevenheid het volgende: “*Our bodies are ‘knowing’, they have a sort of ‘intelligence’, precisely because our knowledge and intelligence are, and always were, embodied states.*” Dans is een praktijk met uitzonderlijke expressievormen waarin deze verwevenheid tot uiting komt. Zoals uit onze empirische hoofdstukken zal blijken, is dans een manier waarop individuen zichzelf kunnen situeren en begrijpen in relatie tot de bredere sociale context waarin ze zich bevinden. Dans is veel meer dan bewegen op muziek of het aanschouwen van een performance, omdat het een gevoel van gemeenschap brengt (Shapiro 1999). Dans kan een thuis vormen voor dansers doordat het een individu linkt aan een gemeenschap waar diegene onderdeel van uitmaakt. Door het gevoel te hebben ergens bij te horen, kunnen dansers betekenis geven aan hun bestaan (Shapiro 1999, 113-14).

De interesse in dans vanuit de sociale wetenschappen heeft zich pas ontwikkeld in de jaren ‘70 van de vorige eeuw (Grau 1993). Hoewel men geïnteresseerd was in de presentatie van ‘het zelf’ in het dagelijks leven (Goffman in Grau 2007a, 3), zag men niet hoe dans hier ook een onderdeel van uitmaakt. Het zou irrelevant zijn of afleiden van de wetenschappelijke focus (Silverman 1995 in Grau 2007a, 4). Het is opmerkelijk dat antropologen onderzoek doen in culturele contexten waar dans erg belangrijk is, maar dat er zelden naar dans wordt gerefereerd in hun werken. De meeste dans-antropologen benaderen dans als een sociaal geconstrueerd bewegingssysteem (Kaepler 2000). Dit betekent dat dans wordt begrepen als het gevolg van creatieve processen die ervoor zorgen dat menselijke lichamen zijn ingebed in een bepaalde tijd en ruimte (Kaepler 2000, 117). Wanneer dans vanuit dit perspectief wordt geanalyseerd, kunnen antropologen beter de diepere structuur van een gemeenschap begrijpen (Kaepler 2000, 120). Ook wij hebben deze benadering toegepast waarbij we de Gumboot Dance centraal stellen om andere aspecten in het dagelijks leven van de dansers te kunnen inkaderen. Om grip te kunnen krijgen op wat die creatieve processen daadwerkelijk behelzen, is het van belang om dans te analyseren als een sociale praktijk.

De creatieve processen waar Kaepler (2000) over spreekt, zijn in de *social practice theory* volgens Shove et al. (2012) de elementen die het ontstaan, het bestaan en de veranderingen van de praktijk kunnen verklaren. Het samenspel tussen deze elementen co-constitueert in onze analyse de Gumboot Dance als geheel. Co-constitueren houdt in dat ieder element van de praktijk onderling afhankelijk is en dat de samenwerking van elementen de praktijk als zodanig creëert (Shove et al. 2012). Hierin staat de samenvloeiing van elementen van zowel boven- als onderaf en van zowel buitenaf als binnenuit centraal. Deze processen worden in dit perspectief als evenredig aan elkaar benaderd, wat gerelateerd is aan het structure-agency debat. Het laat zien dat het menselijk gedrag niet enerzijds wordt gestuurd door bepaalde structuren van betekenissen en regels, en anderzijds wordt ingevuld door de mens zelf (Giddens 1984), maar dat dit gelijktijdig gebeurt. De onderling afhankelijke elementen waar Shove et al. (2012) over spreken, laten een manier zien om sociale praktijken te duiden. Shove et al. (2012) leggen in hun analyse de nadruk op materialen, competenties en betekenissen. Het is belangrijk

om te begrijpen waar een dans als entiteit uit bestaat: welke kleding en schoenen worden gedragen? Hoe wordt het lichaam ingezet? Wat zijn de settingen waar de dans wordt beoefend? Wat zijn de vaardigheden en technieken? Wat zijn de symbolische betekenissen, ideeën en ambities (Shove et al. 2012, 14)? In de empirische hoofdstukken zullen deze aspecten meerdere malen de revue passeren. Door op zoek te gaan naar de verschillen en overeenkomsten in elementen tussen de diverse uitvoeringen van de Gumboot Dance, willen wij de veranderlijkheid en 'gesitueerdheid' van de dans als sociale praktijk en betekenisgeving aantonen.

Met deze benadering worden dichotomieën als lichaam-geest en structure-agency opgeheven, omdat de dialogische dynamieken tussen deze elementen door de hierboven genoemde samenvloeiing inherent zijn aan sociale praktijken. Blacking, een Britse sociaal antropoloog en etnomusicoloog, benadert dans als iets dat zowel verbeeldend als reflexief is. Hij stelt dat dans gaat om zowel voelen als denken (Blacking in Grau 1993, 23) en geeft hiermee aan dat dans inderdaad lichaam en geest integreert. Kieft (2014, 35) gaat verder in deze gedachtegang en stelt dat mensen door te dansen, zich bewust worden op fysiek, emotioneel en cognitief niveau. Als mensen dansen zijn ze volgens Kieft (2014, 35) in dialoog met hun context en omgeving. Ze voelen zich hierdoor onderdeel van een netwerk van relaties. In de volgende twee paragrafen wordt de benadering van belichaming besproken in relatie met identiteit, verzet en empowerment.

§2 Dans als belichaming van identiteit

Door Mila Bammens

Zowel individuele- als groepsidentiteiten zijn fluïde en altijd 'in wording' (Grau 2007b, 201). Zoals de benadering van belichaming ons leert, ervaren mensen hun identiteit zowel vanuit hun geest als vanuit hun lichaam. Albright (2010) voegt hieraan toe dat lichamen cultureel geconstrueerd zijn. In dit licht kan het lichaam worden gezien als locus van geschiedenis, herinnering en soms ook van pijn (Albright 2010, 135). Grau is een van de weinige antropologen die schrijft over identiteit en dans. Ze beargumenteert dat culturen en geschiedenissen worden belichaamd in al onze activiteiten, waaronder dans (Grau 2007b, 193). De sociaal-historische context en individuele omstandigheden van dansers (Grau 2007b, 192) zijn daarom belangrijke aspecten in de analyse van dans als sociale praktijk.

Dansen bestaan uit meerdere identiteiten en zijn lastig te begrijpen omdat identiteiten continu veranderen en tegelijkertijd verbonden zijn aan de geschiedenis van individuen. Volgens Grau (2007b, 191-92) bestaat er een zekere hiërarchie tussen de elementen die de identiteit van een individu vormen. Dit betekent dat op het ene moment sociale klasse en religie belangrijker kunnen zijn om een individu te representeren, maar dat op een ander moment deze elementen naar de achtergrond schuiven en plaats maken voor bijvoorbeeld nationaliteit. Hall (1996, 2-4) geeft een voorkeur aan het idee van 'identificatie' waarmee hij benadrukt dat het gaat om een proces dat nooit afgerond is; een proces van 'worden' in plaats van 'zijn'. Sociale praktijken krijgen culturele betekenissen opgelegd en dit creëert een bepaalde sociale en culturele hiërarchie (Shove et al. 2012, 54). Dit wordt in de fenomenologie ook wel intersubjectieve betekenisverlening genoemd. Dit betekent dat bepaalde gedeelde betekenissen

verankerd zitten in sociale praktijken en dat de gemeenschappelijke betekenissen vormgegeven worden aan de hand van reeds bestaande referentiekaders. Deze betekenissen zijn tijd- en cultuurgebonden (Levering 2001, 83).

Volgens Grau (2007b, 197) krijgen dansen die overduidelijk een Europese herkomst hebben en een internationaal publiek, zoals ballet, over het algemeen een 'neutrale etniciteit' toegekend. Niet-Westerse dansen worden daarentegen in haar optiek gedefinieerd aan de hand van hun sociaal-culturele oorsprong. Hierdoor worden deze dansen vanuit een Euro-Amerikaanse Westerse hegemonie gelabeld als 'inheems' of 'traditioneel' en aan deze labels hecht een bepaalde gemarginaliseerde status (Grau 2007b). Dansen bestaan dus in een web van machtsrelaties. Voor het analyseren van dans als sociale praktijk is het belangrijk om deze macrostructuren in acht te nemen, maar is het ook belangrijk om dans te begrijpen in de termen die de dansers zelf gebruiken om genres en technieken van dans te categoriseren (Grau 2007b, 203). Als we de redenering van Shove et al. (2012, 103) volgen, bepalen de manieren waarop dans als praktijk bekend staat samen met de betekenissen die doorgegeven worden binnen en buiten de danswereld, grotendeels hoe de dans zich ontwikkelt. Daarnaast hebben deze processen invloed op wat het betekent om danser te zijn.

Een belangrijk vraagstuk dat Grau (2007b, 201) aankaart, is wie de grenzen van identiteit vormt en hoe deze grenzen zowel van binnenuit als buitenaf worden getrokken. Kwesties omtrent identiteit zijn volgens Grau (2007b, 201) onlosmakelijk verbonden met macht, economie en politiek. In ons onderzoek gaat het vraagstuk niet alleen om hoe grenzen van identiteit worden getrokken, maar ook om de vraag hoe er grenzen worden getrokken omtrent het uitvoeren van dans. In de kapitalistische wereld waarin we leven, worden de mogelijkheden waarop artiesten zichzelf en hun werken kunnen presenteren beïnvloed door hun kansen op financiering en hun toegang tot plekken om op te treden. Volgens Singh (2011, xxii) wijst dit op het politieke verband tussen cultuurbeleid en culturele identiteit. Het geven van subsidie aan dans is de expliciete uitvoering van bepaalde noties over culturele identiteit. Zo beargumenteert Alasuutari (2001, 165) dat steun in de vorm van bijvoorbeeld subsidie altijd selectief is. Binnen een web van machtsrelaties heersen namelijk bepaalde voorkeuren waardoor sommige culturele uitdrukkingen meer aandacht krijgen dan andere (Alasuutari 2001; Singh 2011). De regering is echter niet de enige actor die bepaalt wie een dans wel of niet mag uitvoeren. Dansers doen zelf middels hun mentaliteit ook mee aan de constructie van grenzen van identiteit (Grau 2007a, 202). Albright (2010) noemt in haar boek voorbeelden van autobiografische dansen waarin dansers actief participeren in de constructie van identiteiten. Door middel van autobiografische dans definiëren de dansers hun persoonlijkheid in relatie tot anderen en construeren zo een identiteit.

Grau (2007b, 193) beargumenteert dat dansen culturele artefacten en dragers van betekenis zijn. Ze kunnen daarom niet worden beperkt tot hun externe manifestaties. Zoals eerder besproken, kan dans worden gezien als een manier voor individuen om zich in de wereld te situeren. Grau (2007b, 189) ziet identiteit als een van de belangrijkste ideeën achter de studie van dans. Ze is van mening dat het nuttig is om dans in al zijn verschillende vormen te bestuderen vanuit de lens van identiteit, omdat deze lens

sociaal-culturele en esthetische dimensies samenbrengt. Wij zijn echter ervan overtuigd dat deze benadering te veel nadruk legt op de identiteit van dansers waardoor de dynamische processen van dans als sociale praktijk worden achtergesteld. Wij gebruiken daarom de lens van dans als sociale praktijk waarbij identiteit belichaamd wordt. Het verschil is dat we vanuit de Gumboot Dance als praktijk naar identiteit en identificatieprocessen kijken, in plaats van dat we identiteit centraal nemen en van daaruit de Gumboot Dance begrijpen. Desalniettemin is het belangrijk om identificatieprocessen in dans te begrijpen. Het is daarom inzichtelijk om de noties rondom identiteit van Grau hierbij te betrekken. In dit onderzoek wordt dans in de sociaal-politieke context bekeken, waardoor we identiteit niet als het enige relevante belichamingsproces zien, maar ook die van verzet en empowerment. Deze belichamingsprocessen komen in de volgende paragraaf aan bod.

§3 Dans als belichaming van verzet en empowerment

Door Mila Bammens

Aan de hand van dans kunnen dansers verzet uiten en *empowered* worden. Zo laat Lewis (1995) zien hoe Capoeira¹³ voor empowerment zorgt. Hij neemt de algemene Westerse categorie 'dans' kritisch onder de loep omdat hij moeite had om Capoeira te categoriseren. Hij ziet meer heil in een *genre of embodiment* waarin een continuüm bestaat tussen twee uiterste categorieën (Lewis 1995, 222). De neiging om algemene categorieën als afgebakende sociale domeinen te zien in de wereld, blijkt volgens Lewis (1995, 227) onder andere uit de zoektocht van intellectuelen naar 'kunst'. Hoewel wij de observatie van Lewis interessant vinden, blijven we de Gumboot Dance definiëren als 'dans' omdat onze informanten eenzelfde definiëring aanhouden. Dans wordt vaak benaderd als iets speciaals dat als apart van het dagelijks leven kan worden gezien (Lewis 1995, 226). Wanneer dans als sociale praktijk wordt begrepen, wordt duidelijk hoe deze praktijk onlosmakelijk is verbonden met andere praktijken. Lewis (1995, 226) kwam in zijn studie naar Capoeira tot het inzicht dat de lessen en vaardigheden die werden geleerd, erg raadzaam waren in het dagelijks leven van de capoeiristas. Op deze manier is Capoeira op een bepaalde manier verbonden met het dagelijks leven en zorgt het voor empowerment.

Het gegeven dat dans in het dagelijks leven via de geleerde lessen en vaardigheden dansers kan *empoweren*, is niet de enige manier waarop dans empowerment belichaamt. Albright (2010) laat in haar boek zien dat dans dansers ook kan *empoweren* doordat het geschiedenis belichaamt. Albright (2010) spreekt over het dansgenre *epic narrative* waarin mensen een nieuwe dans maken om geschiedenis te herschrijven. De erfenis van het verleden wordt met andere ogen bekeken en gereconstrueerd. Groepen mensen die historisch gezien tot zwijgen zijn gebracht, laten in dit genre hun stem horen door dans te gebruiken als vorm van zelf-empowerment en als een keuze om de verantwoordelijkheid voor hun toekomst in eigen handen te nemen (Albright 2010). In paragraaf 2 werd al gesteld dat lichamen gezien

¹³ Capoeira is een vechtkunst die van Afro-Braziliaanse afkomst is. Het bevat elementen van onder andere dans, acrobatiek en muziek. Er gaat een aantal verhalen rond over de ontstaansgeschiedenis van Capoeira. De meest bekende is dat slaven op plantages hun onderdrukkers misleidden door de bewegingen in de vorm van een dans te gieten. Hierdoor konden de slaven in het geheim een gevechtstraining houden.

kunnen worden als een locus van geschiedenis, herinnering en pijn. Het werk van Shapiro (1999, 106) voegt hieraan toe dat lichamen tevens benaderd kunnen worden als een locus van zowel onderwerping als van verzet.

Albright (2010, 152) beargumenteert dat dansen zijn geworteld in het collectieve bewustzijn van een culturele identiteit. Hierin is de manier waarop iemand betekenis geeft aan het 'eigen volk' verbonden aan hoe diegene zichzelf definieert. Lokale geschiedenis zit voor veel mensen in het navertellen van verhalen en niet in geschiedenisboeken die in handen zijn van autoriteiten (Albright 2010, 151). Het is daarom belangrijk om naast geschreven bronnen, ook ongeschreven bronnen te raadplegen om meer te weten te komen over een lokale geschiedenis. Op die manier krijgt iedereen een kans om mee te doen aan het construeren van geschiedenissen (Field 1999, 3). De mondelinge geschiedenis wordt van persoon op persoon doorgegeven, maar het verhaal blijft niet hetzelfde. Herinneringen en geschiedenis zijn volgens Samuel (1994, x) dan ook veranderlijk. Ze worden namelijk volgens hem aangepast aan de omstandigheden van de tijd waarin ze worden verteld. Dansen kunnen ook meedoen in de constructie van geschiedenis. Dansen maken geschiedenis levendig en veranderen de erfenis van het verleden. Geschiedenis moet in dit verband niet worden gezien als chronologisch gedateerde gebeurtenissen, maar als een levende continuïteit (Albright 2010, 152). Waarheden zijn creatief en niet zo statisch als 'feiten'. In deze optiek is geschiedenis dus uitermate performatief, waardoor een performance de aangewezen plek is om machtsrelaties te veranderen (Albright 2010). Mensen zijn verbonden aan elkaar en aan hun geschiedenis. In plaats van dat mensen zich laten beperken door gebeurtenissen uit het verleden, kunnen ze deze zaken ook koesteren, waardoor ze zichzelf *empoweren* en er een nieuw leven en groei mogelijk is (Albright 2010).

Albright (2010) mist in onze ogen een belangrijk punt, namelijk dat dansers ook in de huidige wereld beperkt worden in waar en hoe ze hun dans kunnen uitvoeren. In paragraaf 2 werd al kort besproken dat cultuurbeleid regels stelt over wie cultuur mag uitdragen en waar dit gedaan mag worden. Wat onder 'cultuur' valt, heeft hier bovenal mee te maken. Dat er cultuurbeleid bestaat, doet vermoeden dat cultuur te definiëren is in termen van zintuiglijk waarneembare praktijken waarover beleid gemaakt kan worden. Held et al. (1999 in Alasuutari 2001, 158) benadrukken echter dat deze veronderstelling altijd te maken heeft met een "actieve ideologische constructie waarbij diepgaande culturele verdelingen van bijvoorbeeld gender, ras, klasse en regio binnen een natiestaat worden vermomd". Cultuurbeleid zorgt ervoor dat dans als sociale praktijk wordt gereguleerd. Toerisme en cultureel entertainment spelen hierin een grote rol omdat dans binnen deze context wordt 'gecommodificeerd'. Hiermee bedoelen we dat dans in deze context wordt behandeld als een verkoopbaar goed.

De immense groei van cultureel toerisme blijft niet onopgemerkt door regeringen en de commerciële sector (Bennett 2005, 410). Singh (2011) ziet cultureel toerisme als onderdeel van de creatieve industrie en stelt dat binnen deze industrie ook de tak van cultureel entertainment gebruikmaakt van de verkoopbaarheid van performing arts zoals dans. Belangen van bedrijven en autoriteiten worden in deze context belangrijker dan esthetische waarden (Bennett 2005, 409). Bennett (2005, 411) ziet

cultuur als de bron van de aantrekkelijkheid van een stad en als de sleutel tot een unieke en verkoopbare identiteit. Ze definieert cultureel toerisme dan ook als het instrumenteel inzetten van plekken, mensen en activiteiten als goederen voor de markt (Bennett 2005, 411). Wanneer het gaat om cultureel entertainment stelt Singh (2011, xxii) dat het aanbod van de entertainmentindustrie functioneert als verschaffer van culturele identiteit of een manier van leven voor de artiesten. Binnen deze context waar culturele producten, zoals dans, worden aangeboden als entertainment, hebben de betrokken actoren te maken met de marktwerking van vraag-en-aanbod. Hierbij moeten zij bepaalde voorkeuren van het publiek tegemoetkomen en meegaan met wat populair is (Alasuutari 2001, 178).

Wanneer culturele uitdrukkingen als dans in contact komen met commercie wordt er vaak beargumenteerd door wetenschappers dat dit ten koste gaat van de cultuur en culturele identiteit (Singh 2011, xv), maar dat hoeft niet te betekenen dat gevoelens van empowerment en agency een illusie zijn. Singh (2011, xxiii) is van mening dat men te veel focust op het 'vernietigende' karakter van commercie op cultuur. In plaats daarvan ziet hij ieder creatief product in de politieke context als belichaming van een culturele identiteit. Op deze manier kan dans individuen emanciperen, omdat het nieuwe vormen van autonomie en zelfbeschikking biedt (Shapiro 1999, 120). De dansers bieden verzet tegen het systeem waarbinnen ze opereren (Shapiro 1999, 111), maar blijven begrensd binnen de sociale en politieke context waar de dans onderdeel van uitmaakt.

In dit hoofdstuk hebben we de theoretische inkadering van ons onderzoek uiteengezet. We hebben ervoor gekozen om de *social practice theory* van Shove et al. (2012) als leidraad te nemen in de manier waarop we de Gumboot Dance benaderen. Zoals hierboven beschreven, hebben we meerdere belichamingsprocessen uitgelicht die in ons onderzoek relevant zijn in het bestuderen van de Gumboot Dance: identiteit, verzet en empowerment. Dansen bestaan in een web van machtsrelaties waarin er een strijd is om betekenisgeving. Dit betekent dat er meerdere actoren meedoen aan de constructie van culturele artefacten. Wij onderzoeken de Gumboot Dance in de context van post-Apartheid Kaapstad. Het is daarom belangrijk om veel verschillende actoren mee te nemen in ons onderzoek, zoals dansers, jongerenprojecten, entertainmentorganisaties en organisaties die cultuurbeleid opstellen. Dansen moeten bovendien niet los worden gezien van het dagelijks leven. Als sociale praktijk is dans verbonden met alle activiteiten in het leven van een individu. Lessen die worden geleerd aan de hand van dans kunnen zo ook nuttig zijn in het dagelijks leven. Dansen kunnen ook geschiedenis belichamen waardoor een geschiedenis herschreven kan worden. Toch hebben dansers niet altijd onbeperkte vrijheid in het bepalen van de inhoud van de dans en de plek waar de dans wordt uitgevoerd. Cultureel toerisme en entertainment spelen hierin een grote rol. Sommige auteurs beargumenteren dat de commercie op cultuur ten koste gaat van culturele identiteit. Dit hoeft niet altijd zo te zijn, zal blijken in hoofdstuk 8. Deze theoretische inkadering wordt in het volgende hoofdstuk toegepast op onze context: de Gumboot Dance in post-Apartheid Kaapstad.

Hoofdstuk 2 Context

§1 Gumboot Dance, (post-)Apartheid en *Ubuntu* in Zuid-Afrika

Door Roos den Hollander

Zuid-Afrika kent een geschiedenis die al vroeg werd gekenmerkt door segregatie, ofwel apartheid¹⁴ (Beinart en Dubow 1995). Segregatieregeling diende ervoor om niet-witte mensen in iedere mogelijke sfeer doelbewust buiten te sluiten en in hun rechten te beperken (Beinart en Dubow 1995; Swartz et al. 2012). Zo werden er door de Zuid-Afrikaanse Apartheid regering townships gecreëerd waar de niet-witte bevolking gedwongen werd gehuisvest. Ten tijde van Apartheid waren de goud- en diamantmijnen in Johannesburg eigendom van witte beheerders. Omdat de vraag naar arbeid hoog was in deze mijnen, vertrokken veel zwarte arbeidsmigranten aan het einde van de negentiende eeuw vanuit rurale gebieden, met name vanuit het zuiden van Afrika, naar Johannesburg en omgeving (Coplan 1985; Rani 2013, 11-2).

De migratie van rurale naar urbane settingen uit verschillende zuidelijke delen van Afrika maakte dat veel etnische groepen als Xhosa, Sotho, Zulu, Venda en Tswana met elkaar in aanraking kwamen in een nieuwe omgeving. De migranten werkten, woonden, aten en leefden in en rondom de mijnen (Fargion 1998, 109). Ze kregen hierdoor te maken met allerlei verschillende levensstijlen en daarbij hoorden ook muziek en dans. Rani (2013, 6) beschrijft dans in Afrika als een belangrijk onderdeel van gemeenschapspraktijken en het leven in het algemeen: “*Dance, therefore, represents the accumulated knowledge of a people and embodies the collective wisdom and resourcefulness of the community.*” Er ontstond een ‘cocktail van culturen en tradities’ waarbij ook de betekenis, context en functie van Afrikaanse performing arts veranderde (Rani 2013, 16-7). Rani (2013, vi) doelt specifiek op sociaal-traditionele dansen: dansen die ontstaan zijn uit Afrikaanse traditionele en inheemse cultuur met sociale en religieuze waarden. Zulke sociaal-traditionele dansen staan in verband met bepaalde religieuze, sociale of ceremoniële functies (Snipe 1996, 68). Volgens Rani (2013, 16) is het vanwege Westerse invloeden en de urbanisatie dat de fysieke, sociaal-culturele en ideologische context waarin dans plaatsvindt, veranderde. Desalniettemin bleef dans een belangrijke vorm van zowel individuele als collectieve expressie en ontstond er een hybride dansvorm van verschillende culturele tradities die is ontwikkeld door de mijnwerkers, namelijk de Gumboot Dance. Hierover is meer te lezen in hoofdstuk 5.

De Gumboot Dance is begonnen als een activiteit van de mijnwerkers om stoom af te blazen en plezier te hebben in hun ‘vrije tijd’ (Fargion 1998, 108). De mijnwerkers kwamen uit verschillende gebieden en bij gebrek aan een gemeenschappelijk referentiekader, diende de Gumboot Dance als raakvlak waarop een identiteit geconstrueerd kon worden. De dans werd uitgevoerd door een team en

¹⁴ Wij maken onderscheid tussen Apartheid en apartheid. Met Apartheid doelen wij op het officiële systeem van rassensegregatie dat plaatsvond in Namibië en Zuid-Afrika tussen 1948 en 1990. Met apartheid doelen wij op een langere periode van ‘onofficiële’ rassensegregatie.

teamleider van zwarte mijnwerkers. De Gumboot Dance heeft zijn naam te danken aan het schoeisel dat de mijnwerkers moesten dragen tijdens hun werk, namelijk rubberlaarzen. De dansers stampen, klappen, slaan en schoppen met hun hielen in perfecte synchronie (Fargion 1998, 107). Over de historie van de Gumboot Dance is weinig gedocumenteerd. Er bestaan meerdere en soms tegenstrijdige narratieven over de dans en zijn ontstaansgeschiedenis, zoals te lezen is in hoofdstuk 3. De esthetiek van de Gumboot Dance belichaamt de discipline van het werk in de mijnen (Muller en Fargion 1999). De leider roept een commando en het team voert vervolgens een bepaalde routine uit. Zo waren de autoritaire relaties tussen zwarte mijnwerkers en hun witte toezichhouders, de controle van de politie en de gevaren van het werk vaak onderwerp van de commando's. Fargion (1998, 110) stelt dat de Gumboot Dance de sociale identiteit van de dansers weerspiegelt en symboliseert.

In 1994 werden de eerste democratische verkiezingen in Zuid-Afrika gehouden en dit betekende dan ook het einde van het Apartheidsregime (Loots 2006, 93). Dit had directe gevolgen voor de Gumboot Dance. Zo is de dans geconstrueerd als een *signifier* van Zuid-Afrika als natie (Muller en Fargion 1999). De Gumboot Dance is samen met andere dansen gaan staan voor de waarden van post-Apartheid Zuid-Afrika: eenheid en diversiteit (Moyo 2017). Naast eenheid en diversiteit is *Ubuntu* ook een van de waarden die men vaak in connectie legt met Zuid-Afrika. *Ubuntu* is een Afrikaanse filosofie waarin de relaties die een individu heeft met andere mensen, bepalen wie het individu is (Bangura 2005 in Xulu 2010, 85). Deze filosofie is volgens Koens en Thomas (2016, 1643) voor de zwarte bevolking in Zuid-Afrika leidend in sommige aspecten van hun sociale relaties en culturele gebruiken. Collectiviteit en reciprociteit voeren de boventoon in iemands bestaan, ofwel zijn of haar identiteit. Xulu (2010, 83) herkent bovendien de filosofie van *Ubuntu* in de performance-cultuur van de zwarte bevolking in Zuid-Afrika. Veel performances worden gekenmerkt door een *call-and-response*-structuur, zoals ook in de Gumboot Dance het geval is, waarbij de structuur van de performance afhankelijk is van de onderlinge interactie. De filosofie van *Ubuntu* biedt een interessant perspectief op hoe de Gumboot Dance begrepen kan worden in zijn huidige context, zoals te lezen is in hoofdstuk 6.

§2 Jongerenprojecten en township-toerisme

Door Mila Bammens

Kaapstad kent tegenwoordig verschillende uitvoeringen van de Gumboot Dance waaronder uitvoeringen in jongerenprojecten. Deze projecten kunnen de verantwoordelijkheid dragen om culturele tradities te behouden onder de nieuwe generaties van Zuid-Afrikaanse kinderen (Moyo 2017). Bij gebrek aan buitenschoolse omgevingen voor jongeren in townships om hun vrije tijd in te vullen, zoals bibliotheken of winkelcentra, bieden jongerenprojecten een alternatief. Morris (2007) laat in haar onderzoek zien hoe de specifieke focus op het township-leven een collectieve identiteit teweegbrengt. Vaak kunnen alle betrokken jongeren zich identificeren met alledaagse ervaringen die individuele jongeren uitdragen via een performance, wat maakt dat de geleefde ervaring op een gemeenschappelijk niveau gevoeld wordt in plaats van op individueel niveau (Morris 2007, 173). Wat volgens Hastie et al. (2006, 296) voornamelijk van belang is, is om betrokken te zijn in activiteiten die de jongeren zelf cultureel

betekenisvol en relevant vinden. Dit wordt ook wel cultureel relevante pedagogiek genoemd. Het deelnemen aan zulke activiteiten kan zorgen voor opwaartse mobiliteit van de jongeren in townships (Swartz et al. 2012).

Het jongerenproject Happy Feet waar Mila onderzoek heeft gedaan, is gelegen in de township Langa. Langa ligt van alle townships het dichtste bij het centrum van Kaapstad en had in 2011 een populatie van ruim 52.000 inwoners.¹⁵ Het merendeel van de inwoners is zwart-Afrikaans en spreekt Xhosa als moedertaal. In de townships rondom Kaapstad, en specifiek in Langa, is township-toerisme een veelvoorkomend fenomeen (Rolfes et al. 2009). Organisaties die opereren binnen deze vorm van toerisme, die vooral gericht zijn op internationale toeristen, bieden tours aan in de minderbedeelde delen van de stad. Bij een deel van deze tours wordt cultureel entertainment aangeboden aan de toeristen, waaronder de Gumboot Dance. De meningen zijn verdeeld over de invloed van township-toerisme op de lokale bevolking en economie. De *pro-poor* beweging wijst op het gebruik van township-toerisme als ontwikkelingsstrategie (Koens 2012). Volgens hen zal armoede dalen door de integratie van kleine ondernemingen in de toerisme-industrie. Anderen bekritisieren township-toerisme juist vanwege de valorisatie van informele woningen als toeristische attracties (Burgold en Rolfes 2013). Happy Feet heeft een belangrijke relatie met township-toerisme. Hierover is meer te lezen in Hoofdstuk 7.

§3 Entertainmentsector en performing arts-groepen uit townships

Door Roos den Hollander

In de entertainmentsector worden dansen ingezet voor recreatieve en entertainmentdoeleinden (Nicholls 1996). Over de entertainmentsector in Kaapstad binnen de context van dit onderzoek is echter in de literatuur weinig geschreven. Rani (2013) geeft daarentegen een inzichtelijk perspectief op de positie van dans in de entertainmentsector en de relatie met de achtergrond van de dansers, namelijk het opgroeien en leven in townships.

In Kaapstad zijn er verschillende boekingsbedrijven die veel entertainment aanbieden in performing arts, waaronder de Gumboot Dance. Daarnaast zijn er meerdere locaties in de stad, zoals de V&A Waterfront, waar straatartiesten hun performing act kunnen opvoeren. Het opvoeren van dans op een podium is volgens Rani (2013, 19) een Westers format en brengt veranderingen in de uitvoering van dans met zich mee. Niet wezenlijk in de centrale positie die dans heeft voor een groot deel van de zwarte Zuid-Afrikaanse bevolking, maar wel in de context waar dans wordt uitgevoerd (Rani 2013, 44). De uitvoering van dans in deze context staat in groot contrast met waar dans voor de meeste zwarte Zuid-Afrikanen voor bedoeld is, bijvoorbeeld ceremonies (Sichel 1997 in Rani 2013, 19). Ook het betalen voor een performing act, zoals het geval is bij boekingsbedrijven, staat haaks op het oorspronkelijk inclusieve karakter van dans.

¹⁵ Census 2011, "Main Place Langa" <https://census2011.adrianfrith.com/place/199028>, geraadpleegd op 03-06-2019.

De vraag naar cultureel entertainment groeit waardoor er zich financiële mogelijkheden aandienen. Een groeiend aantal performance-groepen in townships reageren hierop. Deze groepen willen erkenning, niet alleen vanuit de gemeenschap, maar ook vanuit de bredere nationale en internationale context (Rani 2013, 108). De townships waar deze performing artiesten leven worden gekenmerkt door armoede, criminaliteit en beperkte educatie. Dit bepaalt volgens Rani (2013, 32) een groot deel van de keuzes die deze artiesten maken. Zij kiezen voor korte-termijn doelen en financiële aanwinsten in plaats van lange-termijn educatie en ontwikkeling. Zij raken hierdoor betrokken in het vraag-en-aanbod-mechanisme van de entertainmentsector dat mee probeert te gaan met wat populair is (Rani 2013, 32).

De context van dans in zijn huidige vorm is dus erg veranderd ten opzichte van sociaal-traditionele dansen, zoals kort besproken in paragraaf 1. Desalniettemin heeft dans, waaronder de Gumboot Dance, nog steeds een sterk sociaal en cultureel belang dat van generatie op generatie wordt overgedragen (Rani 2013, 49). In de huidige uitvoeringen van verschillende dansen wordt in die zin een balans gezocht tussen complexe invloeden van moderniteit en het gevoel van individuele en collectieve betekenissen (Moyo 2017). Doordat de Gumboot Dance sterk verbonden is met het land waar het vandaan komt, Zuid-Afrika, voelen dansers zich verbonden met hun culturele identiteit. In het uitdragen van de Zuid-Afrikaanse post-Apartheid waarden kan empowerment de vorm aannemen van trots, erkenning en status (Moyo 2017).

These boots ain't made for walking



Afbeelding 2¹⁶

¹⁶ De iconische Tafelberg en *Lion's head*, ofwel Leeuwenkop, 25-03-2019. Foto gemaakt door Roos den Hollander.

Hoofdstuk 3 *Wellington boots*¹⁷ at work:

De constructie van de ontstaansgeschiedenis van de Gumboot Dance

Door Mila Bammens

“Whether it’s true or not, that seems to me to be irrelevant. It’s true for them when they dance.”

Creative director Wayne Harrison in documentaire¹⁸ over *Gumboots*¹⁹

Er bestaan verschillende verhalen over de ontstaansgeschiedenis van de Gumboot Dance. Toen we ons hier meer in gingen verdiepen, viel het ons op dat er veel tegenstrijdigheden bestaan tussen bepaalde versies. Wij hebben niet alleen geprobeerd om deze verschillen te identificeren, maar ook om hun verscheidenheid te verklaren. Dit hoofdstuk beschrijft de zoektocht naar deze verklaring en de uitkomsten hiervan. Er zijn tal van actoren te onderscheiden die deelnemen aan de constructie van de ontstaansgeschiedenis van de Gumboot Dance, waaronder artikelen, websites, documentaires en shows.²⁰ Achter elke versie schuilen mensen, mensen die een bepaalde positie hebben ten opzichte van de Gumboot Dance en een bepaald belang hebben in het uitdragen van deze specifieke versie. Mensen beweren dat zij het ‘ware verhaal’ vertellen, maar is er wel één waarheid over hoe de Gumboot Dance is ontstaan? Bovendien, is het erg dat mensen een verhaal verkondigen dat volgens anderen bestempeld wordt als onwaar? Volgens Harrison in bovenstaande quote, maakt het niet zozeer uit of het verhaal waar is of niet, omdat het belangrijker is of de verkondiger er zelf in gelooft. Dit hoofdstuk begint met voorbeelden van tegenstrijdigheden in verhalen en gaat van daaruit over in een verklaring hiervan.

Khanyiselo Silo, Gumboot Dance-coördinator bij *DTHF*²¹ *Youth Centre*, kent twee verhalen over het ontstaan van de Gumboot Dance.²² Naast de verhalen rondom de ontstaansgeschiedenis in de mijnen zoals besproken in hoofdstuk 2, noemt hij het verhaal over het bucketsysteem. In de tijd van Apartheid werden²³ buckets ingezet in townships als sanitaire voorzieningen. Een bucket is een grote emmer die wordt gebruikt als droog toilet. De mannen die deze buckets kwamen ophalen, droegen de

¹⁷ Er bestaan verschillende vertalingen voor het Nederlandse ‘regenlaars’, zo wordt het *gumboot*, *rubber boot* en *Wellington boot* genoemd. De laatste versie is vernoemd naar de hertog van Wellington.

¹⁸ Odessa Art dance, “GUMBOOTS ! _ Odessa ART Music & Dance !,” Youtube, 16 januari, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=hN0h0r6sfMA>.

¹⁹ *Gumboots* is een theatershow over de Gumboot Dance die is geproduceerd in 1999. De show heeft internationaal succes gehad en zes jaar lang gedraaid in onder andere Engeland, Frankrijk, Duitsland en Noord-Amerika.

²⁰ Wij hebben een veelvoud aan bronnen geraadpleegd en Roos heeft de show *Gumboots* gekeken met haar hoofdinformant Gaiza, omdat hij als culturele vertaler ons meer kon leren over wat er in de show gebeurde.

²¹ DTHF staat voor de Desmond Tutu HIV Foundation.

²² Silo, interview 13-02-2019.

²³ Ondanks pogingen van de overheid om het gebruik van het bucketsysteem te verminderen (om hygiënische redenen) worden er nog steeds buckets gebruikt in townships.

overallen die nu worden geïdentificeerd met de Gumboot Dance. Zo hoorde Silo²⁴ verhalen van enkele Gumboot Dance-sterren uit Johannesburg over mannen die in het bucketsysteem werkten. Deze dansartiesten vermeldden niets over de mijnwerkers, beweert Silo. Silo heeft zelf de bucketverzamelaars echter nooit zien dansen. Volgens dansdocent Nkosi²⁵ bestaan er in de verhalen rondom de ontstaansgeschiedenis van de Gumboot Dance in de mijnen veel onwaarheden. Zo stellen Hastie et al. (2006, 296) en een aantal websites, waaronder de website van een van de productiebedrijven achter de show *Gumboots*²⁶, dat de mijnwerkers met elkaar communiceerden in de donkere mijnen aan de hand van hun rubberlaarzen als een soort Morsecode omdat ze niet mochten praten. Ook Gumboot-danser en -docent Mvuzo beaamt dat een bepaald ritme voor een bepaalde boodschap zou staan in de mijnen.²⁷ Nkosi beweert echter dat dit onjuist is. Volgens hem kwamen de mijnwerkers weleens vast te zitten in de mijnen. Ze sloegen dan op hun rubberlaarzen om te laten weten aan de mijnbazen en mijnwerkers dat ze vastzaten, maar nog wel leefden zodat de reddingswerkers gewaarschuwd konden worden. Deze communicatie via de rubberlaarzen was niet op een dergelijke systematische manier als Morsecode.

Nkosi beargumenteert tevens dat de Gumboot Dance niet in de mijnen is ontstaan, maar in de mijncultuur. In de hostel barakken, die werden gebouwd om de mijnwerkers te huisvesten, was weinig toezicht. In de mijnen moesten de mijnwerkers werken en was er geen tijd om te dansen. Een laatste onwaarheid volgens Nkosi, is het verhaal over de herkomst van het geluid van kettingen in bepaalde Gumboot-dansen. In de documentaire over de show *Gumboots* zegt een van de dansers: “*Do you know the history about the shakers? [...] They remind us of the chains that kept mineworkers in the mines.*” Ook Hamilton (2017, 47) beweert dat de mijnwerkers geketend waren. Dit is onjuist stelt Nkosi, omdat het praktisch niet mogelijk is. Als er brokstukken naar beneden vallen, zouden de mijnwerkers wel de mogelijkheid moeten hebben om zichzelf in veiligheid te kunnen stellen. Het geluid van kettingen in de Gumboot Dance is volgens Nkosi te verklaren doordat de mijnwerkers typische mijn geluiden gebruikten in de dans. Kettingen werden in zijn ogen echter niet gebruikt om de mijnwerkers te ketenen, maar om water af te voeren uit de mijnen. Om dit geluid na te bootsen zitten er soms *shakers* om de enkels van Gumboot-dansers zoals te zien is bij Khaya, links op onderstaande afbeelding.

²⁴ In onze thesis gebruiken we voor de meeste informanten hun voornaam. Gezien onze relatie met sommige van onze participanten hebben wij ervoor gekozen om in plaats van hun voornaam, hun achternaam te gebruiken. Dit geldt voor Zakhele Nkosi, Maxwell Rani en Khanyiselo Silo.

²⁵ Alle quotes en statements van Nkosi in dit hoofdstuk komen uit een interview met hem op 26-02-2019.

²⁶ <https://rgmproductions.co.uk/productions/gumboots/>, geraadpleegd op 13-05-2019.

²⁷ Mvuzo, interview 08-02-2019.



Afbeelding 3²⁸

Er zijn volgens Nkosi zoveel verschillende versies van de ontstaansgeschiedenis van de Gumboot Dance, omdat niemand de geschiedenis heeft gedocumenteerd. Afrikaanse dans-specialist Rani beaamt dat er weinig documentatie is omtrent de Gumboot Dance.²⁹ De informatie over het ontstaan van de Gumboot Dance is voor het overgrote deel afkomstig uit verhalen die mensen erover vertellen. “*It was just oral*”, zegt Nkosi hierover. In hoofdstuk 1 was al te lezen dat Albright (2010) beargumenteert dat lokale geschiedenis in het navertellen van verhalen zit en niet zozeer in boeken. De geschiedenis van de Gumboot Dance wordt vooral verteld aan de hand van performances zoals de show *Gumboots* en nauwelijks op papier. Juist omdat er zo weinig is geschreven over het ontstaan van de Gumboot Dance, is het belangrijk om Gumboot-performances hierover te bestuderen. Nkosi is echter van mening dat er een probleem schuilt in deze orale traditie. Als iemand verdraaide informatie doorgeeft, wordt de informatie vervolgens ook fout doorgegeven, beweert hij. Dit zou kunnen verklaren dat de communicatie in de mijnen met behulp van de rubberlaarzen werd geïnterpreteerd als een Morsecode. De enkele auteurs die informatie over de ontstaansgeschiedenis hebben opgeschreven, checken volgens Nkosi de informatie niet op accuraatheid.

Deze uitspraak gaat ervan uit dat er één bepaalde waarheid is over de ontstaansgeschiedenis van de Gumboot Dance waaraan elk verhaal getoetst kan worden. In dit perspectief wordt geschiedenis gezien als statisch. Dit beeld staat haaks op de zienswijze van Albright (2010, 152), want zij ziet

²⁸ *Shakers* om de laarzen van Khaya tijdens een optreden van Afrodiszy Acts bij *Cape Town International Convention Centre (CTICC)*, 01-04-2019. Screenshot van video AfrodiszyActsSA, “Gumboot Dancers Cape Town – by AfrodiszyActs,” Youtube, 18 april, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=Cdfz2H9ryJc>.

²⁹ Rani, interview 06-02-2019.

waarheden juist als creatief en niet zo statisch als 'feiten'. Geschiedenis is volgens haar daarom ook performatief. Dit is terug te zien in de productie van de show *Gumboots*. Creative director Harrison beaamt in de documentaire over de show dat er meerdere verhalen over de ontstaansgeschiedenis van de dans bestaan: "It does seem that everybody we talk to who says they are an authority on Gumboot Dancing has a slightly different version of how it evolved."³⁰ Hij stelt dat mensen geloven dat sommige mijnwerkers geketend werden, het verboden was om te praten en dat mijnwerkers op hun rubberlaars sloegen als een soort 'primitieve Morsecode'. Het doet er volgens hem, zoals eerder besproken, echter niet toe of dit daadwerkelijk 'waar' is of niet, omdat de dansers erin geloven wanneer ze dansen. Er zijn meerdere waarheden, maar het is dus ook belangrijk om te kijken wat het geloof in een waarheid teweegbrengt. Doordat de dansers in een bepaalde waarheid geloven, voeren ze de show op een specifieke manier uit.

Geschiedenis is dus niet zo statisch en kan worden gezien als een levendige continuïteit (Albright 2010). Samuel (1994, x) beargumenteert dat herinneringen en geschiedenis veranderlijk zijn. Ze worden van generatie op generatie doorgegeven en aangepast aan de context waarin ze worden verteld. *Gumboots* vertelt over de geschiedenis van Zuid-Afrika, het verhaal van de mijnwerkers. Net zoals alle representaties, is deze representatie van de geschiedenis gemedieerd. Echter, deze vorm van mediatie wordt vooral ingegeven door de tijd en omgeving waarin de show wordt uitgevoerd. Het is bovendien belangrijk om te begrijpen dat een theatershow een kunstvorm is. Hierin kunnen bepaalde handelingen of objecten metaforisch worden ingezet. Zo zouden ketenen een metafoor kunnen zijn voor de geleefde ervaring in apartheid. Dit hoeft niet letterlijk te betekenen dat de mijnwerkers geketend waren. Toch wordt dit wel als zodanig gesteld door het productiebedrijf van de show.³¹

Gumboots werd aan het begin van de 21^e eeuw uitgevoerd in Europese en Amerikaanse theaters. De show begon als een festivalshow in Zuid-Afrika. De dansers uit de township Soweto (Johannesburg) produceerden een show met behulp van de Zuid-Afrikaanse regisseur Zenzi Mbuli. Na een tijdje werden ze opgemerkt door de Australische regisseur Harrison van het productiebedrijf *Back Row* die potentie zag in de show. De Gumboot-dansers dachten aanvankelijk dat Harrison de show van hen wilde afpakken of helemaal wilde veranderen, maar dat bleek niet aan de orde. Harrison stelde de dansers en Mbuli voor een keuze: de show blijft hetzelfde en wordt op één à twee festivals per jaar uitgevoerd of jullie gaan mee op ons 'grote avontuur'. De dansers kozen voor het tweede, waarop Harrison een decor liet bouwen en slechts een aantal delen van de show veranderde. Zo werd er onder andere een 'sexy element' toegevoegd door de groep *The Supremes* (bestaande uit drie 'good-looking' achtergrondzangers) in te huren voor de show, zoals te zien op afbeelding 4.

³⁰ Odessa Art dance, "GUMBOOTS ! _ Odessa ART Music & Dance !," Youtube, 16 januari, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=hN0h0r6sfMA>.

³¹ <https://rgmproductions.co.uk/productions/gumboots/>, geraadpleegd op 13-05-2019.



Afbeelding 4³²

De festivalshow werd veranderd in een Broadway-stijl show. Zuid-Afrikaanse danscriticus Adrienne Sichel stelt dat *Gumboots* zijn succes te danken heeft aan de Australische producenten omdat er in Zuid-Afrika enorm talent is, maar er vaardigheden en expertise nodig zijn om verder te komen.³³ De show vertelt het verhaal van de mannen in de mijnen, maar doet dit op een bepaalde manier waardoor de show aantrekkelijk is voor een Westers publiek. De keuze om de show voor het overgrote deel in het Engels uit te voeren, is in onze optiek gemaakt om de show begrijpelijker te maken voor een internationaal publiek. De show heeft de vorm van een musical waarin de dansers met ontbloot bovenlijf dansen, zingen en grappen maken met het publiek. Op het einde van *Gumboots* is er een emotioneel deel waarin de moeilijkheden van het leven in de mijnen worden bezongen. Dit deel van de show is niet Engelstalig, waardoor het de vraag is of de boodschap overkomt op het publiek in de Westerse theaters. Volgens de *social practice theory* (Shove et al. 2012) is het namelijk zo dat het veranderen van een element, in dezen de taal, een verandering van andere elementen teweegbrengt. Het element 'betekenis' wordt hier dus beïnvloed door het veranderen van de taal van de show.

Nkosi heeft een ander belang dan *Gumboots* in het vertellen van zijn versie van de ontstaansgeschiedenis van de Gumboot Dance. Hij vindt het namelijk belangrijk dat er geen informatie verloren gaat, daarom wil hij een boek schrijven over de Gumboot Dance. Hij vindt het kwalijk dat er 'onwaarheden' zijn opgeschreven en deel zijn geworden van de geschiedenis van de Gumboot Dance zoals er nu over gesproken en gedacht wordt. Hij is van mening dat de geschiedenis zo gedetailleerd

³² *The Supremes* op de achtergrond tijdens de show *Gumboots*. Screenshot van video Odessa Art dance, "GUMBOOTS ! _ Odessa ART Music & Dance !," Youtube, 16 januari, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=hN0h0r6sfMA>.

³³ Odessa Art dance, "GUMBOOTS ! _ Odessa ART Music & Dance !," Youtube, 16 januari, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=hN0h0r6sfMA>.

moet zijn, dat het duidelijk wordt hoe de rubberlaarzen bijvoorbeeld werden gebruikt als communicatiemiddel en wie die informatie heeft verspreid. Hij wil een gedetailleerde geschiedenis schrijven waarin duidelijk wordt welke culturen, elementen in de mijncultuur, talen, gedichten en muzieksoorten de dans hebben beïnvloed. Zijn plan van aanpak is om via oud-mijnwerkers en leden van de verschillende culturele groeperingen die er waren in de mijnen, de geschiedenis rondom de Gumboot Dance te ontrafelen. Hiermee volgt hij de mening van vele 'oral historians' dat onderzoek dat alleen gebaseerd is op geschreven bronnen het risico in zich draagt enkel de standpunten van de dominante groepen en klassen in de samenleving een stem te geven (Field 1999, 3). Door het spreken van oud-mijnwerkers geeft hij deze mensen die ooit tot stilte zijn gebracht, een stem.

In dit hoofdstuk is duidelijk geworden dat er verschillende versies bestaan over de ontstaansgeschiedenis van de Gumboot Dance. De versies zijn afkomstig van zowel geschreven (websites en wetenschappelijke artikelen) als ongeschreven bronnen (shows en interviews). Er bestaan verschillende waarheden en de positie waarin het verhaal wordt verteld, beïnvloedt hoe de geschiedenis wordt gerepresenteerd. Bij een bepaalde positie, hoort een bepaald belang in het vertellen van het verhaal. Zo vertelt de show *Gumboots* het verhaal van de mijnwerkers in de vorm van een Broadway-stijl musical vol grappen en emotie. Het verhaal wordt verteld in een vorm die aantrekkelijk is voor een Westers publiek, zodat het een commercieel succes wordt. Nkosi heeft een heel ander belang in het vertellen van het verhaal. Hij wil de geschiedenis herschrijven zodat de oud-mijnwerkers een stem krijgen en er geen onwaarheden worden doorgegeven op de volgende generatie. Echter, waar de dans werkelijk is ontstaan en of de mijnwerkers nou geketend waren of niet, is volgens Harrison niet relevant.³⁴ Het is de waarheid voor de dansers van *Gumboots* als ze het verhaal vertellen aan het publiek.

³⁴ Odessa Art dance, "GUMBOOTS ! _ Odessa ART Music & Dance !," Youtube, 16 januari, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=hN0h0r6sfMA>.

Hoofdstuk 4 *Farting inside a pool:* Dans als *underdog* in Kaapstad

Door Roos den Hollander

Performing has a two-sided story. One story is the golden child, which is music because music is the golden child to every nation. And then there is dance that is not recognised, whatever they do, it is not enough.

Brendan, performing artiest in Pantsula³⁵³⁶

Ondanks het gegeven dat dans voor veel kinderen, jongeren en jongvolwassenen in de townships rondom Kaapstad een belangrijke tijdsbesteding is, ervaren performing artiesten zoals Brendan een gebrek aan steun vanuit de overheid.³⁷ In dit hoofdstuk wordt de positie van dans in de huidige sociaal-politieke context van Kaapstad onder de loep genomen.³⁸ In deze analyse staat niet specifiek de Gumboot Dance centraal, maar dans in het algemeen. Informanten refereren namelijk zelden expliciet naar de Gumboot Dance als zij het hebben over het krijgen van steun vanuit de overheid en de township-gemeenschap waarin zij opgroeien.

Veel performing artiesten hebben moeite met het krijgen van financiering en ervaren dat dans niet wordt erkend als carrièremogelijkheid. Dans als geheel wordt volgens hen verwaarloosd, met name in vergelijking met categorieën als sport en muziek.³⁹ Deze positie van dans zal in de eerste helft van dit hoofdstuk worden besproken. Het wordt duidelijk dat men bepaalde waarden en betekenissen hecht aan dans wat invloed heeft op de positie en uitvoeringen van dans. Vervolgens wordt de commerciële sector van Kaapstad besproken als context waarin performing artiesten zijn ingebed. Ondanks het gebrek aan steun, zijn er talloze performing artiesten die daadwerkelijk de stap hebben gezet om van hun passie hun baan te maken. Echter is er geen ontkomen aan de opgelegde betekenissen en waarden van buitenaf, wat maakt dat performing artiesten moeten omgaan met de marktwerking van vraag-en-aanbod.

Binnen de Zuid-Afrikaanse overheid valt dans onder het *Department of Arts and Culture* (DAC). Dit departement heeft als officieel doel, zoals op hun website te lezen is, om de Zuid-Afrikaanse cultuur te behouden en te ontwikkelen om sociale cohesie en *nation-building* te bewerkstelligen. Om dit

³⁵ Alle quotes en statements van Brendan in dit hoofdstuk komen uit een interview met hem op 22-02-2019.

³⁶ Pantsula is een energieke Zuid-Afrikaanse urbane dans die het leven in townships representeert. Het is ontstaan in de tijd van Apartheid als een subcultuur met een bijbehorende kledingstijl. Snel voetenwerk is kenmerkend in deze dans. Bron: <http://pan-african-music.com/en/pantsula/>, geraadpleegd op 28-05-2019.

³⁷ Brendan, informeel gesprek 11-02-2019. Brendan, interview 22-02-2019. Mvuzo, participerende observatie Gumboot-dansles en tour Langa 21-02-2019. Mvuzo, interview 04-04-2019.

³⁸ In dit hoofdstuk zal voornamelijk de nadruk liggen op de entertainmentsector aangezien de positie van de Gumboot Dance in het jongerenproject Happy Feet in hoofdstuk 7 uitvoerig zal worden besproken.

³⁹ Brendan, interview 22-02-2019. Rani, interview 06-02-2019.

doel te verwezenlijken, bieden zij onder andere steun in de vorm van financiering.⁴⁰ Wat dit departement zegt te doen, komt echter niet overeen met de geleefde ervaringen in de praktijk. Volgens Nkosi, danser en docent aan UCT, heeft dit te maken met de verschaffing van en toegang tot informatie.⁴¹ Veel artiesten in townships hebben geen of beperkte toegang tot de benodigde informatie over de registratieprocedure om in aanmerking te kunnen komen voor financiering. Deze informatie is op internet te vinden, maar toegang tot internet is in townships niet zo vanzelfsprekend. Voor Mvuzo is het een hele onderneming om online op onderzoek uit te gaan over de kansen en mogelijkheden als artiest:

*I may have a phone like this, but I cannot go everyday over the internet. I need a centre like this [Guga S'thebe]. But it is full, the Wi-Fi is slow. If I want to download something, it takes the whole day. So, I put money aside. When I want to do a certain thing in an internet cafe, I'll do it very quickly within an hour so I wouldn't spend more.*⁴²

Het gebrek aan toegang tot bepaalde informatie gaat hand in hand met het gebrek aan de nodige kennis. Op deze manier zijn de kansen voor artiesten in Kaapstad onevenredig verdeeld. In de stad, waarmee informanten het centrum van Kaapstad bedoelen, zijn namelijk genoeg restaurants en cafés waar men gebruik kan maken van gratis Wi-Fi. Artiesten die dichterbij de stad wonen – wat onbetaalbaar is voor mensen uit townships – en in een betere economische positie verkeren, kunnen dus makkelijker achterhalen wat nodig is om financiering te krijgen. Zo is de nasleep van Apartheid te merken in het heden, waarbij restanten van het verleden nog steeds te herkennen zijn in sociaaleconomische ongelijkheden in Kaapstad en in de levensomstandigheden in townships (Rani 2013, 107).

Bovendien lijkt het erop dat het verschaffen van informatie aan lokale artiesten geen prioriteit is van de autoriteiten. Er is geld beschikbaar, maar men legt niet uit waar het naartoe gaat.⁴³ Zo zijn er gemeenschapscentra in townships, zoals Guga S'thebe in Langa, die voor zowel publieke als privé recreatiedoeleinden gebruikt kunnen worden. Deze worden door gemeenten gerund. Nkosi ziet echter dat de toegankelijkheid van deze gemeenschapscentra niet voor iedereen gelijk is. Artiesten kunnen gratis gebruikmaken van deze ruimtes om te repeteren, maar worden om die reden juist vaak pas als laatste overwogen om deze ruimtes aan beschikbaar te stellen. De ruimtes worden liever verhuurd voor bijvoorbeeld bruiloften of begrafenissen vanwege de financiële baten die deze ceremonies opbrengen. De kern van het probleem ligt volgens Nkosi bij het gebrek aan beleid en regelgeving om gemeenten te leiden in hun omgang met gemeenschapscentra. Dat de voorkeur liever uitgaat naar evenementen die geld opleveren, betekent echter niet dat performing arts helemaal geen ruimte krijgen in gemeenschapscentra. Afbeelding 5 laat een Gumboot Dance- en Marimba-optreden onder leiding van

⁴⁰ <http://www.dac.gov.za/content/arts-and-culture-affairs>, geraadpleegd op 13-05-2019.

⁴¹ Alle quotes en statements van Nkosi in dit hoofdstuk komen uit een interview met hem op 26-02-2019.

⁴² Mvuzo, interview 06-03-2019.

⁴³ Nkosi, interview 26-02-2019.

Gaiza zien op een open podium-avond dat iedere week wordt georganiseerd door de Nyanga Yethu-organisatie in recreatiecentrum Zolani in de township Nyanga.



Afbeelding 5⁴⁴

De toegankelijkheid en verschaffing van informatie zegt veel over de waarden en voorkeuren van het Zuid-Afrikaanse DAC. Steun is altijd selectief en reflecteert bepaalde waarden en voorkeuren van structurerende actoren van bovenaf (Alasuutari 2001, 165). Bovendien heerst er bij meerdere van onze informanten de opvatting dat de huidige politici in het departement te gedistantieerd zijn van hetgeen waar zij beslissingen over nemen,⁴⁵ zoals de volgende anekdote van Nkosi over een performance voor het DAC illustreert:

Afterwards, one of the delegates that was sent to see what is it that we do, to see where their money goes... in fact, it is not their money but the money that is allocated to us to use... He comes and interviews me and says: "Wow, nice work, I've never seen anything like it, brilliant! But besides dance, what is your normal day job?" That was just a slap in my face. Normal day job? This is my normal day job. "Are you serious?! You're not doing anything, like working somewhere in a factory or supermarket? So this is your day job?" Yeah, it is my day job, why are you surprised? "No, but I never thought this could be a normal day job, wow!" You see, we have

⁴⁴ Open podium-avond in recreatiecentrum Zolani in Nyanga, 15-02-2019. Foto gemaakt door Roos den Hollander tijdens participerende observatie.

⁴⁵ Brendan, interview 22-02-2019. Mvuzo, interview 04-04-2019. Nkosi, interview 26-02-2019.

people like this who are working for Department of Arts and Culture. They have no idea what Arts and Culture is about and what we go through every single day to make ends meet.

In het licht van de *social practice theory* wijst deze anekdote op de culturele betekenissen die van bovenaf op dans wordt gelegd welke een bepaalde toegekende status met zich meebrengen. Het gegeven dat dans niet als een serieuze carrièremogelijkheid wordt erkend, bevestigt in onze optiek de positie van dans als *underdog* binnen het Zuid-Afrikaanse DAC. Dit heeft gevolgen voor de uitvoeringen van dans. Binnen het web van machtsrelaties, zoals besproken in hoofdstuk 1, waarin autoriteiten bepaalde betekenissen geven aan dans, kunnen die betekenissen door de performing artiesten als verzet van buitenaf worden ervaren. Dit gebeurt op zowel het niveau van de gemeente als het niveau van het DAC.

Niet alleen vanuit de overheid, maar ook vanuit de township-gemeenschap waar dansers opgroeien, ervaren zij weinig steun omdat er niet wordt geloofd in performing als middel om inkomen te genereren. Dit heeft op zijn beurt gevolgen voor wat het betekent om danser te zijn. Wat die gevolgen zijn, verschilt per persoon en is een samenvloeiing van verschillende actoren en factoren. Zo zagen meerdere informanten veel dansers in hun omgeving langzamerhand 'hun dromen opgeven'⁴⁶ toen zij voor veel uitdagingen kwamen te staan nadat zij dans als carrière hadden gekozen.⁴⁷ Voor Brendan functioneerden die uitdagingen, waaronder de gemeenschap die zijn vaardigheden niet erkende, juist als drijfveer om het tegendeel te bewijzen. Hierin kan de samenvloeiing van structuur en agency worden herkend waarbij dans bestaat in een web van interne (de dansers) als externe (de overheid en gemeenschap) dynamieken. Dansers die daadwerkelijk de stap zetten om van hun passie hun werk te maken, kiezen hier zelf voor, maar niet onafhankelijk van de structuren waarin zij zich bevinden. De dansers proberen hun weg te vinden in het volgen van hun passie binnen een structuur van betekenissen, waarden, beleid en regelgeving die hen in een bepaalde richting stuurt.

De commerciële sector is een belangrijke actor waar performing artiesten mee te maken hebben als het gaat om het (on)mogelijk maken van het uitvoeren van dans. Zo is de V&A Waterfront, een van de toeristische trekpleisters van de stad, een aantrekkelijke locatie voor artiesten om op straat geld te verdienen, ofwel *busken*. De V&A Waterfront is officieel een particulier bedrijf,⁴⁸ maar verwijst in de volksmond naar een geografische locatie aan de haven van Kaapstad. Bezoekers van de V&A Waterfront maken hier kennis met een andere kant van Kaapstad, niet alleen in vergelijking met de townships, maar ook in vergelijking met het zakelijke centrum wat *CBD*⁴⁹ wordt genoemd. De wijk omvat een grootschalig winkelgebied, luxe restaurants en cafés inclusief terrassen met uitzicht op de haven of de iconische Tafelberg. Bezoekers kunnen zich hier van 's ochtends vroeg tot 's avonds laat vermaken en zich laten vermaken door de vele straatartiesten. Om te mogen *busken* op de V&A

⁴⁶ Brendan, interview 22-02-2019.

⁴⁷ Brendan, interview 22-02-2019. Gaiza, interview 28-03-2019. Mvuzo, interview 04-04-2019.

⁴⁸ Henry en Matthew, interview 12-03-2019.

⁴⁹ *CBD* staat voor *central business district*.

Waterfront moeten artiesten echter eerst auditie doen, live op locatie in het amfitheater zoals op afbeelding 6 te zien is, of online met een video via een aanmeldingsformulier. De live audities worden twee keer per jaar gehouden: voor het winterseizoen en het zomerseizoen.

Het doel van deze formele manier van organiseren is om de kwaliteit van het *busken* te kunnen controleren door straatartiesten van een *busking*-pas te voorzien en te begeleiden in hun ontwikkeling als artiest. Henry, hoofd van training en ontwikkeling van de straatartiesten bij de V&A Waterfront, vertelt dat ze vroeger wel een aantal Gumboot-dansgroepen hadden, maar dat deze tegenwoordig afwezig zijn.⁵⁰ Hij noemt een voorbeeld van een Gumboot-dansgroep die drie jaar geleden opnieuw auditie kwam doen nadat ze al lang onderdeel waren van het *busking*-programma. De groep heeft toen geen nieuwe plek in het programma gekregen, omdat ze te weinig ontwikkeling lieten zien; de performance was goed maar ze deden nog altijd dezelfde show.



Afbeelding 6⁵¹

Busken op de V&A Waterfront is niet zo vanzelfsprekend voor alle artiesten. Een factor die hierin meespeelt is namelijk het belang van het uitzetten van zoveel mogelijk lijntjes om de kans op meer optredens te vergroten.⁵² Dit beperkt echter de beschikbaarheid om te *busken*. Mvuzo speelt af en toe met zijn Marimba-band Hlanganani bij de V&A Waterfront, maar alleen als er voldoende bandleden beschikbaar zijn.⁵³ Hij legt uit dat de kracht van de muziek verloren gaat als de groep niet groot genoeg

⁵⁰ Henry en Matthew, interview 12-03-2019.

⁵¹ *Busking*-audities voor het winterseizoen in het amfitheater op de V&A Waterfront, 09-03-2019. Foto gemaakt door Roos den Hollander tijdens participerende observatie.

⁵² Gaiza, interview 08-02-2019. Mvuzo, interview 21-02-2019 en 06-03-2019.

⁵³ Mvuzo, interview 08-02-2019 en 06-03-2019.

is. Of performing artiesten gaan *busken* is dus afhankelijk van hun andere bezigheden, waaronder boekingen via entertainmentbedrijven als Drum Cafe en Afrodizzy Acts. Deze boekingsbedrijven zijn een belangrijke schakel tussen optredens en artiesten zoals Mvuzo en Gaiza.⁵⁴ Zo werkt Gaiza als een soort tussenpersoon voor Afrodizzy Acts.⁵⁵ Hij wordt geboekt als performing artiest, maar ‘verzamelt’ ook de andere performing artiesten voor deze optredens. Welke performance zij doen, is afhankelijk van wat de cliënt vraagt en van wat hun budget is. Dit kan Gumboot Dance zijn, maar bijvoorbeeld ook Zulu dans⁵⁶, Pantsula dans, Marimba of een combinatie van verschillende performances.

Performing artiesten die betrokken zijn bij de V&A Waterfront en boekingsbedrijven in Kaapstad bevinden zich in een commerciële sector van cultureel entertainment waarin dans en andere performing arts worden ingezet als verkoopbaar goed. Zo biedt boekingsbedrijf Drum Cafe de Gumboot Dance als volgt aan: “*We offer gumboot groups to suit your needs and your budget, and can combine gumboot dancing with other dance forms.*”⁵⁷ Dit laat zien hoe performing artiesten en hun performances instrumenteel worden ingezet als goederen voor de markt (Bennett 2005). Hierdoor hebben artiesten te maken met de marktwerking van vraag-en-aanbod en zullen zij zich moeten laten leiden door wat het publiek, ofwel de cliënt, wil (Alasuutari 2001). In deze context staat dans in relatie met bepaalde invloeden van buitenaf en binnenuit die de huidige uitvoeringen vormgeven.

In dit hoofdstuk is de positie van dans in de huidige sociaal-politieke context van Kaapstad besproken. Op basis van verschillende ervaringen van informanten kan opgemaakt worden dat dans een *underdog* is. Veel dansers ervaren een gebrek aan steun vanuit verschillende kanten. Brendan omschrijft deze ervaring als ‘*farting inside a pool*’: “*Have you ever heard a fart when you’re inside a pool? You hear nothing.*” Zowel de overheid als de township-gemeenschap erkennen dans niet als serieuze carrièremogelijkheid. Bovendien hebben veel artiesten in townships geen of beperkte toegang tot de benodigde informatie over de registratieprocedure om in aanmerking te kunnen komen voor financiering. Dit maakt het vervolgens lastiger een onafhankelijk bestaan op te bouwen als performing artiest. Daarom zijn optredens via boekingsbedrijven en *busken* bij de V&A Waterfront twee belangrijke zaken voor artiesten om brood op de plank te krijgen. Hier krijgen performing artiesten te maken met de vraag-en-aanbodwerking van de entertainmentindustrie wat invloed heeft op wat performing artiesten wel en niet laten zien. Dit staat in verband met de situatie waarin deze performing artiesten zich bevinden waarbij financiële opbrengsten op korte termijn prioriteit heeft. Hier zullen we in hoofdstukken 6 en 8 op terugkomen.

⁵⁴ Gaiza, interview 08-02-2019 en 28-02-2019. Gaiza, participerende observatie repetitie dans- en Marimbagroep 11-02-2019. Gaiza, *hanging out* 22-03-2019. Mvuzo, interview 08-02-2019. Mvuzo, participerende observatie Gumboot-dansles en tour Langa 21-02-2019.

⁵⁵ Gaiza, participerende observatie repetitie dans- en Marimbagroep 11-02-2019.

⁵⁶ Zulu dans kent verschillende vormen. De vorm die door de meeste informanten in dit onderzoek wordt gedaan is de zogenoemde oorlogsdans, of *ndlamu* in Zulu. De dans kenmerkt zich door het synchronisch liften van de voeten, soms tot over het hoofd, en het stampen op de grond (Levine 2005, 46).

⁵⁷ <http://www.drumcafe.co.za/gumboots.php>, geraadpleegd op 14-05-2019.

Hoofdstuk 5 *Gumboot is always the story behind:* Beats, adaptiviteit en de auto-definiëring van de Gumboot Dance

Door Mila Bammens en Roos den Hollander⁵⁸

Gumboot Dancing formed kind of as a local newspaper. The issues of the day could be aired. You would get to know about them through the song or through the chanting that was attached to the dancing.

Dr. Fred Hagemann in documentaire over *Gumboots*⁵⁹

Zoals Hagemann stelt, kon men leren over de omstandigheden van de mijnen door te kijken en te luisteren naar de Gumboot-dansende mijnwerkers. De Gumboot Dance is niet alleen dans, maar ook zang en soms acteren. De leider van de groep roept een commando, de dansers volgen en zingen soms mee. Een set opeenvolgende danspassen met bijbehorende zang wordt ook wel een beat genoemd. Deze beats vertellen een verhaal. Dit hoofdstuk gaat over de boodschap die de dans brengt. We beschrijven om die reden eerst de verschillende boodschappen die middels de Gumboot Dance in het jongerenproject Happy Feet en in de entertainmentsector ten gehore worden gebracht. Vervolgens bespreken we een specifieke kwaliteit van de dans. De Gumboot Dance is namelijk adaptief waardoor de dans kan worden aangepast aan de context. De dans heeft soms de mijnen als thema, maar vaak ook de persoonlijke omstandigheden van de dansers. Ook wordt de dans aangepast aan het evenement waar het wordt opgevoerd. Het laatste stuk van dit hoofdstuk gaat over de verschillen in definiëring van de dans. Is de dans traditioneel of juist niet?

“*Gumboot is always the story behind*”, vertelt gids Luthando.⁶⁰ Hij deed mee aan Gumboot-danswedstrijden toen hij in de gevangenis zat. Veel beats hebben de werkomstandigheden in de mijnen en de mijncultuur als thema. Zo leert Mvuzo, die Gumboot-dansles geeft op een school in Langa, zijn leerlingen een show bestaande uit verschillende beats over het leven in de mijnen.⁶¹ Dit doet Mvuzo omdat zijn doel is om het verhaal door te geven aan de volgende generatie: “*You must remember that this happened. This is how we keep the history around.*” Ook bij de Gumboot-dansers van het jongerenproject Happy Feet in Langa is er een beat over de mijnen. De beat *Salute* gaat over het groeten

⁵⁸ Dit hoofdstuk is door ons beiden geschreven. Alinea's 1, 2, 3, 4, 9 en 10 zijn geschreven door Mila. Alinea's 5, 6, 7, 8 en 11 door Roos.

⁵⁹ Odessa Art dance, “GUMBOOTS ! _ Odessa ART Music & Dance !,” Youtube, 16 januari, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=hN0h0r6sfMA>.

⁶⁰ Luthando, interview 22-02-2019.

⁶¹ Mvuzo, participerende observatie Gumboot-dansles en tour Langa 21-02-2019.

van thuis.⁶² Afbeelding 7 laat een moment uit de beat zien waarin de dansers aan de hand van een 'geef acht-houding' een groet uitdrukken. De mijnwerkers werkten elf maanden in de mijnen zonder hun families te zien. In *Salute* wordt het verlangen van de mijnwerkers naar hun familie uitgedrukt.



Afbeelding 7⁶³

Beats hebben dus een bepaald doel en brengen een boodschap over. Echter, lang niet alle beats gaan over het leven in de mijnen. Toen Happy Feet pas net was opgestart, merkte oprichter Siviwe op dat de dansers alleen maar beats over de mijnen maakten. Hij ging met de dansers praten en spoorde ze aan om ook beats te maken over hun eigen leven en problemen.⁶⁴ Zo hebben ze een speelse beat gemaakt van alleen wat gebabbel, maar ook een beat over Mandela, HIV en het FIFA wereldkampioenschap in 2010. Door te luisteren en te kijken naar de dansen van Happy Feet, zouden toeschouwers wat kunnen leren over de zaken die leven onder de jongeren, maar alleen als zij hun moedertaal Xhosa spreken. Het merendeel van hun publiek doet dit niet en hoewel sommige bewegingen wel het thema van de dans verraden, is het de vraag of de betekenis duidelijk wordt zonder verdere toelichting van de dansers. Over het publiek van Happy Feet is in hoofdstuk 7 meer te lezen.

Siviwe probeert een gevoel van betrokkenheid en eigenaarschap te bewerkstelligen door de dansers zelf beats te laten maken.⁶⁵ Hij zegt dat de dansers groeien in zelfvertrouwen als het publiek hun zelfgemaakte dansen apprecieert.⁶⁶ Happy Feet laat echter steeds dezelfde dansen zien bij optredens.

⁶² Siviwe, interview 13-03-2019.

⁶³ Optreden van Happy Feet bij CTICC, 01-04-2019. Foto gemaakt door Mila Bammens tijdens participerende observatie.

⁶⁴ Siviwe, interview 13-03-2019.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Siviwe, participerende observatie township-tour met de Universiteit van Illinois 19-03-2019.

Siviwe vertelt dat ze deze set dansen nu zo'n drie jaar gebruiken voor optredens.⁶⁷ Ze hebben bepaalde dansen getest en uitgeprobeerd om tot een selectie te komen van de 'beste' dansen uit hun repertoire van meer dan tien jaar Happy Feet. Siviwe noemt deze selectie het winnende recept en hij ziet niet in waarom daar iets aan veranderd moet worden. Volgens hem krijgen zowel de dansers als het publiek geen genoeg van deze routine. Siviwe beweert dat hij precies weet wanneer het tijd is voor verandering. Toch is er onder de Happy Feet-dansers Olwethu en Simamkele een behoefte om nieuwe dansen aan hun routine toe te voegen. Olwethu zegt hierover: *"Yes we would like to incorporate new dances because it brings a new flavour. It brings a new life to the old things that we do."*⁶⁸

Ook de Gumboot-dansgroep van boekingsbedrijf Afrodizzy Acts onder leiding van Gaiza vertelt een verhaal. Ze nemen het publiek mee vanaf het moment dat de mijnwerkers naar hun werk gaan met de trein of de bus, door naar het werk in de mijn tot het moment dat ze onderweg terug zijn naar huis. Alle elementen van de dans worden gebruikt om deze verhalen over te brengen. *"Everything's got a meaning, so it is like passing a message by doing Gumboot Dance and telling a story in an emotional way"*, zegt Gaiza hierover.⁶⁹ Het uniform representeert de mijnwerkers, de liedjes gaan over de ervaringen van de mijnwerkers en de dansers zingen in Xhosa. Ook de fysieke bewegingen die de dansers samen doen, beelden bijvoorbeeld uit hoe de mijnwerkers in de trein zaten.⁷⁰ Deze beats komen tot stand door het brainstormen van de dansers onderling. Zoals besproken in hoofdstuk 1 zijn de sociaal-historische context en de individuele omstandigheden van dansers belangrijke aspecten in onze analyse van de Gumboot Dance. Afhankelijk van de persoonlijke verhalen en ervaringen van de dansers in de groep, wordt er een verhaal geconstrueerd waarmee zij zich als groep identificeren. Een belangrijk aspect hierin is het feit dat veel informatie over de dans en de geschiedenis mondeling wordt doorgegeven van generatie op generatie wat maakt dat de dans tijd- en cultuurgebonden is.

Het gegeven dat men verschillende verhalen vertelt over en met de Gumboot Dance geeft aan dat de dans voor iedereen een eigen betekenis heeft. Zo vertellen de dansers in de show *Gumboots*⁷¹ een heel ander verhaal over de treinen van en naar het werk dan de groep onder leiding van Gaiza:

Everybody has their own story because everybody experiences it differently. The dancers in the show, they show how they are sitting in the train, they look at each other and say: "Hi brother." The other guy talks about how the train is taking the fathers away from their families. I tell a story

⁶⁷ Siviwe, interview 13-03-2019.

⁶⁸ Olwethu, interview 05-04-2019.

⁶⁹ Gaiza, interview 08-02-2019.

⁷⁰ Afrodizzy Acts Cape Point Vineyard-evenement, participerende observatie 19-03-2019. Afrodizzy Acts CTICC-evenement, participerende observatie 01-04-2019. Gaiza, interview 08-02-2019 en 28-02-2019. Gaiza, participerende observatie repetitie dans- en Marimbagroep 11-02-2019.

⁷¹ Odessa Art dance, "GUMBOOTS ! _ Odessa ART Music & Dance !," Youtube, 16 januari, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=hN0h0r6sfMA>.

*about how we would stand in the train and that we have to hold another person because the train is very busy and it is moving. So these are all different stories.*⁷²

Het verhaal dat wordt verteld is in de entertainmentsector afhankelijk van de cliënt. Het budget en de wensen van de cliënt bepalen, zoals in hoofdstuk 4 al kort is aangekaart, onder andere de duur van de performance.⁷³ Zo komt het regelmatig voor dat de Gumboot-dansgroep van Afrodiszy Acts niet het hele verhaal kan vertellen omdat er maar beperkte tijd is. De dans is in deze context een verkoopbaar goed, zo stelt Gaiza:

*It isn't a performance anymore now. It becomes a product. When you come on stage the client must see what they booked you for. Now you not just come on stage and still ask: which step are we doing? You must be very professional. That is the experience.*⁷⁴

Inhoudelijk verandert er weinig in het repertoire van de Gumboot-dansgroep onder leiding van Gaiza. Zo moet de dans volgens hem gerelateerd blijven aan harde werkers en kan de dans niet gaan over bijvoorbeeld mensen die een kantoorbaan hebben: *"We cannot do Gumboot Dance wearing a tie."*⁷⁵ Hardwerkenden hoeven niet per se mijnwerkers te zijn, maar kan bijvoorbeeld ook refereren aan de mannen die werken in het bucketsysteem, zoals te zien is op afbeelding 8.

Silo is echter van mening dat de Gumboot Dance iets is waarmee gespeeld kan worden: *"You can play around with Gumboot. It has not to stick to culture, you can adapt it."*⁷⁶ Hij stelt dat de rubberlaarzen het enige element is dat niet kan worden aangepast. Dit wijst op het belang van het element 'materialiteit' in de Gumboot Dance als sociale praktijk. In het licht van de *social practice theory* (Shove et al. 2012) zijn de laarzen een constant element. Zonder laarzen zou de dans als entiteit geen Gumboot Dance meer zijn. Andere materialen, zoals uniformen en podia, zijn flexibeler in de dans als sociale praktijk. Zo worden er optredens gegeven op veel verschillende podia wat bijvoorbeeld de kracht van het stampgeluid beïnvloedt. De dans kenmerkt zich dus als een adaptieve dans. Met name het gegeven dat er verschillende verhalen worden verteld in de Gumboot Dance is interessant. Het maakt de dans flexibel en aanpasbaar op de persoonlijke verhalen en ervaringen van de dansers, maar ook aan de locatie en het thema van evenementen waar de Gumboot Dance wordt opgevoerd als entertainment. Daarnaast kunnen er beats gemaakt worden op basis van het dagelijks leven zoals de jongeren van Happy Feet doen.

⁷² Gaiza, documentaire-analyse *Gumboots* 03-04-2019.

⁷³ Mvuzo, interview 06-03-2019 en 04-04-2019.

⁷⁴ Gaiza, interview 28-02-2019.

⁷⁵ Gaiza, participerende observatie repetitie dans- en Marimbagroep 11-02-2019.

⁷⁶ Silo, interview met Mila 13-02-2019.



Afbeelding 8⁷⁷

De verschillende achtergronden en ervaringen van dansers creëren in iedere performing arts-groep een unieke dynamiek wat maakt dat dansers de Gumboot Dance individueel, maar ook als groep, anders ervaren. Er zijn diverse stijlen in de Gumboot Dance waardoor beats op veel verschillende manieren kunnen worden uitgevoerd.⁷⁸ Niet alleen per dansgroep, maar ook per locatie is een verschil in stijl te herkennen, aldus Rani, danser en docent aan UCT. Zo stelt hij dat een Gumboot-dansgroep uit Johannesburg een heel andere stijl heeft dan bijvoorbeeld een groep uit Kaapstad of Durban.⁷⁹ Zo kan men in verschillende talen zingen, afhankelijk van wat voor hen logisch is, aldus Nkosi.⁸⁰ De adaptiviteit van de dans is volgens Nkosi gerelateerd aan het gegeven dat de Gumboot Dance van oudsher wordt geïnterpreteerd door veel verschillende mensen: *“Different townships, different cultures interpreted it in their own different ways. Song and dance would come from different areas.”*

De Gumboot Dance is volgens Nkosi dan ook beïnvloed door verschillende traditionele dansen die vooral afkomstig zijn uit de landen die rondom Zuid-Afrika liggen, omdat de mijnwerkers daar vandaan kwamen. In hoofdstuk 1 bespraken we al dat dansen worden gedefinieerd aan de hand van hun oorsprong. Dansen krijgen labels als ‘traditioneel’ en ‘modern’ waaraan een bepaalde status is verbonden. Vooral in post-Apartheid Zuid-Afrika is dergelijke terminologie politiek geladen omdat het vaak associaties oproept met het verleden (Levine 2005, 11). In Nkosi’s optiek moet een traditionele

⁷⁷ Stinkende buckets tijdens een optreden van de Gumboot-dansgroep van Afrodizzy Acts bij Cape Point Vineyards, 19-03-2019. Screenshot van video AfrodizzyActsSA, “Gumboot Dancers Cape Town – by AfrodizzyActs,” Youtube, 18 april, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=54mp1D8sckY>.

⁷⁸ Gaiza, documentaire-analyse *Gumboots* 03-04-2019.

⁷⁹ Rani, interview 06-02-2019.

⁸⁰ Nkosi, interview 26-02-2019.

dans zijn oorsprong vinden in één enkele traditie of culturele groep. Dat is door de variatie aan invloeden niet het geval bij de Gumboot Dance. Hierdoor definieert Nkosi de Gumboot Dance dan ook niet als een traditionele Zuid-Afrikaanse dans. Hij ziet de dans tegenwoordig als een Zuid-Afrikaanse sociale dans die zijn weg heeft gevonden naar theaters. Een sociale dans is een dans die een sociale functie heeft in een bepaalde context, zoals ceremonies. Volgens Nkosi heeft de Gumboot Dance zich ontwikkeld van de mijnen naar de townships waar mensen de dans beoefenen om zichzelf te vermaken. Zijn definitie van een sociale dans lijkt op Rani's definitie (2013) van een sociaal-traditionele dans zoals beschreven in hoofdstuk 2.

Zoals we al stelden in hoofdstuk 1, achten wij het belangrijk om te begrijpen welke termen de dansers en dansdocenten zelf gebruiken om een dans te definiëren. Deze auto-definiëring bleek niet universeel onder de Gumboot-dansers en -dansdocenten die wij spraken. Sommigen noemen de dans traditioneel, anderen zijn het daar niet mee eens. Nkosi noemt de Gumboot Dance niet traditioneel vanwege de oorsprong van de dans, maar Mvuzo definieert de dans juist als traditioneel vanwege zijn oorsprong. Volgens hem wordt de dans gezien als *signature* van Zuid-Afrika, omdat het verhalen vertelt over de Zuid-Afrikaanse historie.⁸¹ De Gumboot Dance vindt zijn oorsprong in de Zuid-Afrikaanse mijnen en is daarom te categoriseren als traditioneel Zuid-Afrikaans, aldus Mvuzo. Zoals we al eerder stelden, is de Gumboot Dance adaptief. De dans kan bijvoorbeeld aangepast worden naar het specifieke thema van een evenement. Silo's groep vermengt de Gumboot Dance bijvoorbeeld met komedie en verschillende ritmes als Hip Hop en house.⁸² De adaptiviteit van de dans zorgt er volgens Silo voor dat de Gumboot Dance niet te definiëren is als traditioneel. Hij noemt een dans 'traditioneel Afrikaans' als voor het uitvoeren van de dans enkel Afrikaanse goederen nodig zijn zoals bepaalde instrumenten en kledij. Dit is niet het geval bij de Gumboot Dance stelt hij, vanwege de rubberlaarzen. Rubberlaarzen zijn in zijn ogen een Westers goed omdat de witte mijnbazen dit schoeisel hebben ingevoerd.

In dit hoofdstuk zijn de verschillende boodschappen van de Gumboot Dance besproken. De beats gaan vaak over de werk- en leefomstandigheden in de mijnen, maar kunnen ook gaan over het leven van de dansers. De beats vertellen op deze manier een bepaald verhaal. De beats functioneren niet alleen als een manier waarop dansers zichzelf en als groep kunnen uitdrukken, maar ook als een manier om de geschiedenis door te geven aan volgende generaties. Echter, heerst er een bepaalde controle over welke beats wel of niet worden uitgevoerd in optredens. Zo houdt Siviwe liever vast aan het volgens hem winnende recept en worden er geen nieuw beats toegevoegd aan het huidige repertoire. In de entertainmentsector worden optredens gecontroleerd door de wensen en het budget van de cliënt. Desalniettemin is de dans een product van de persoonlijke verhalen en ervaringen van de dansers. Dit maakt de dans dan ook adaptief. De mate van die adaptiviteit verschilt per context. Iedereen geeft namelijk zijn eigen invulling aan de Gumboot Dance en dit is ook te herkennen in hoe iedereen een

⁸¹ Mvuzo, interview 08-02-2019.

⁸² Silo, interview 13-02-2019.

eigen interpretatie heeft van de definiëring van de dans. Zo ziet Mvuzo het als traditioneel Zuid-Afrikaans vanwege de oorsprong in de Zuid-Afrikaanse mijnen. Nkosi beargumenteert dat juist die oorsprong maakt dat de dans niet traditioneel is, vanwege de invloeden van veel verschillende tradities waaronder niet-Zuid-Afrikaanse. Dat er zoveel diverse invullingen worden gegeven aan de dans, in zowel de oorsprong, de uitvoering als de definiëring ervan, benadrukt nogmaals wat Mvuzo ons meerdere keren zei: “*No one owns the dance.*”

Hoofdstuk 6 *A hand washes another hand:*

De belichaming van *Ubuntu* in de Gumboot Dance en sociale relaties

Door Roos den Hollander

Met denkbeeldige werktuigen zijn de Gumboot-dansleerlingen hard aan het werk in de mijnen. Terwijl sommigen de denkbeeldige muren slopen, verplaatsen anderen het losgekomen steen met denkbeeldige kruiwagens. “*We are deep down in the mines now. They choose an equipment and showcase what it was like in the mines*”, legt Mvuzo aan Mila en mij uit. Het is donderdagmiddag en dat betekent dat er verschillende buitenschoolse activiteiten zijn in de lokalen van de LEAP⁸³ *Science and Maths School* in Langa, zoals debatteren, zingen en Gumboot-dansles. Mvuzo is degene die de Gumboot-dansles geeft, als hij tenminste geen optreden heeft dat beter betaalt zoals vorige week het geval was. Het groepje jongens dat vandaag bij de les aanwezig is, oefent verschillende routines terwijl Mvuzo nauwlettend tegenover ze staat. Terwijl zeven van de acht jongens tegelijk eindigen in een ‘geef acht-houding’, klinkt er nog één bonk van iemands laars na. Te laat. Mvuzo spreekt de groep aan in Xhosa en loopt vervolgens naar Mila en mij, zittend op de aan de kant geschoven tafels: “*I learn them to work as a team.*” Na de les lopen we met zijn drieën weg van de school en komen we scholieren tegen van andere scholen die hier ook na schooltijd hun tijd doorbrengen. Een klein meisje loopt voorbij en Mvuzo zegt haar gedag: “*Molo.*” Het meisje draait zich naar ons om, lacht verlegen en loopt door. “*You need to recognise the youngsters and pass on the knowledge*”, zegt Mvuzo als we verder lopen.⁸⁴

Zoals in vele groepsdansen, waaronder de Gumboot Dance, draait alles om samenwerking. Dit geldt niet alleen voor de techniek van de Gumboot Dance, maar ook voor de oorsprong ervan. Zoals besproken in hoofdstuk 2 hadden de mijnwerkers veel verschillende culturele achtergronden. Om het leven en werken draaglijker te maken, leerden de mijnwerkers veel over bijvoorbeeld elkaars taal, gebruiken, liedjes en manier van muziek maken waardoor uiteindelijk de verschillende achtergronden werden gecombineerd. Het combineren van verschillende achtergronden is dan ook een belangrijk kenmerk van de Gumboot Dance volgens meerdere participanten.⁸⁵ Het is belangrijk dat iedere danser precies op de groep is afgestemd. Het is de combinatie van de dansers die tegelijk klappen, stampen, zingen en slaan wat de dans in zijn geheel vormgeeft.

⁸³ LEAP staat voor *Langa Education Assistance Program*.

⁸⁴ Dit vignet is gebaseerd op participerende observatie, Mvuzo Gumboot-dansles en tour Langa 21-02-2019.

⁸⁵ Gaiza, interview 08-02-2019. Mvuzo, interview 04-04-2019.

Het samenwerken van mensen werd in de mijnen als tool gebruikt en wordt nu door performing artiest Mvuzo, onder andere in zijn danslessen, nog steeds toepast.⁸⁶ Hij stelt dat niemand in zijn eentje kan overleven en is daarom overtuigd van het belang van *Ubuntu*, de Afrikaanse filosofie waarin samenwerken centraal staat. Het interessante aan *Ubuntu* is dat het niet alleen in de dans te herkennen is, maar ook in het dagelijks leven van informanten. Die expressie van *Ubuntu* in zowel de dans als het leven van de informanten wordt in dit hoofdstuk behandeld. In het dagelijks leven proberen performing artiesten anderen waar nodig en waar mogelijk te helpen, zowel binnen de township- als performing-gemeenschap. Zo staat het individu ten alle tijden in relatie tot de gemeenschap. Het hoofdstuk eindigt met een bespreking van de zakelijke kant van performing waar ook samenwerken centraal staat, maar waar tevens sprake is van jaloezie en concurrentie.

Koens en Thomas (2016) beargumenteren dat *Ubuntu* voor veel zwarte Zuid-Afrikanen leidend is in sommige aspecten van hun sociale relaties. Mvuzo omschrijft *Ubuntu* middels het volgende gezegde: “*A hand washes another hand. Which means that in order for both to be clean, we work together.*”⁸⁷ Het is dus door samen te werken dat men kan bereiken wat hij/zij wil. Desalniettemin moet men individueel in staat zijn om een bijdrage te kunnen leveren aan de samenwerking. Dit uit zich ook in Marimba. Tijdens repetities onder leiding van Gaiza, zoals in afbeelding 9, wisselen de artiesten vaak midden in de nummers onderling van instrumenten. Zo kan ieder individu elk instrument bespelen, wat ten goede komt aan het collectieve samenspel. Het is volgens Gaiza belangrijk om samen zelfverzekerd te zijn:

*If I'm not confident, who's gonna be confident for me? No one. And for the one that I'm performing with, he must be confident himself, because also for him no one is gonna be confident. It is not that we are doing a competition on the stage. No one is better than the other. We have been given different spirits and we are all talented in different ways.*⁸⁸

Mvuzo voert in zijn Gumboot-dansles dit principe uit door de jongens niet naar elkaar te laten kijken. Ze moeten de routine eerst individueel onder de knie hebben, voordat zij als eenheid de dans kunnen uitvoeren.⁸⁹ Zoals Shapiro (1999) beargumenteert, is dans een manier waarop individuen zichzelf situeren en begrijpen in relatie tot de bredere sociale context waarin ze zich bevinden. Omdat *Ubuntu* als leidraad functioneert in het dagelijks leven van Mvuzo en leidend is in het leren van de Gumboot Dance, kan *Ubuntu* worden begrepen als een van de manieren waarop identiteit wordt belichaamd in de dans. *Ubuntu* is in dit opzicht bepalend in hoe men de dans uitvoert en hoe men zichzelf positioneert.

⁸⁶ Mvuzo, interview 04-04-2019.

⁸⁷ Mvuzo, interview 06-03-2019.

⁸⁸ Gaiza, interview 28-02-2019.

⁸⁹ Mvuzo, participerende observatie Gumboot-dansles en tour Langa 21-02-2019.



Afbeelding 9⁹⁰

Zoals Kaeppler (2000) beargumenteert, kan het analyseren van dans helpen in het begrijpen van de diepere structuur van de gemeenschap wanneer dans in een bepaalde context wordt geplaatst. Uit ons onderzoek blijkt dat *Ubuntu* een organiserend principe is dat behulpzaam blijkt in het begrijpen van de uitvoering van de dans en de positionering van de dansers. Deze positionering zet zich namelijk door in hoe verschillende participanten zich verhouden tot hun sociale omgeving. Mvuzo leert de kinderen zich eerst bewust te worden van hun eigen talenten, om de talenten vervolgens te combineren: “*Working together makes them much stronger. So, it is about life in fact. It is about how you treat each other.*”⁹¹ Zo zijn de vaardigheden die de kinderen leren ook direct toepasbaar in het dagelijks leven, wat vergelijkbaar is met Lewis’ (1995) studie naar Capoeira.

Samenwerken is namelijk essentieel in zowel de Gumboot Dance als in de omgang met sociale contacten. Hoewel collectiviteit en reciprociteit hierin centraal staan (Koens en Thomas 2016), worden het individu en het individuele belang niet compleet ondermijnd. Zo dient de individuele identiteit de collectieve relatie (Levine 2005, 19). Uiteindelijk is het voor de performing artiesten zaak om brood op de plank te krijgen en dus wordt in iedere situatie – en relatie – gekeken of het iets kan opleveren voor hun bestaan als artiest. Deze manier van netwerken waarbij artiesten zoveel mogelijk lijntjes uitzetten wordt *hustling* genoemd. Als straatartiest optreden bij de V&A Waterfront gaat dus niet alleen om het verdienen van geld, maar ook om het verkrijgen van meer blootstelling aan potentiële zakenrelaties.⁹²

⁹⁰ Marimba-repetitie bij Gaiza thuis in Gugulethu, 11-02-2019. Foto gemaakt door Roos den Hollander tijdens participerende observatie.

⁹¹ Mvuzo, interview 04-04-2019.

⁹² Gaiza, *hanging out* 26-03-2019. Mvuzo, interview 06-03-2019 en 04-04-2019.

Ook 'gewoon' door de stad lopen is voor Gaiza een moment om te *hustlen*.⁹³ Zo was ons bezoek aan een jazzfestival in de stad niet zomaar een bezoek, maar ook een kans om op zoek te gaan naar 'die ene man van het souvenirs-tentje' die drums en Marimba's voor hem kan regelen.⁹⁴ In plaats van de telefoon te gebruiken, zoekt Gaiza zijn contacten liever persoonlijk op. Hij laat dan niet alleen zijn gezicht zien – en bespaart daarnaast beltegoed –, maar heeft dan ook directer zicht op in hoeverre zijn contact hem kan helpen of niet.

Daarnaast wordt er binnen de township-gemeenschap waar informanten opgroeien, gebruik gemaakt van de vele contacten tussen performing artiesten. Zo werd op *Human Rights Day* in de township Philippi een evenement georganiseerd waarbij allerlei performing arts-groepen uit omliggende townships als KTC en Nyanga werden uitgenodigd. Eén daarvan was Iziqhaza Art Combination die een Zulu dansoptreden gaf zoals in afbeelding 10 is te zien. Mzonké, de leider en één van de drummers van Iziqhaza Art Combination, vertelt over het belang van zulke evenementen: "*It is an event for the community to show them that there are not only bad guys, to show them that performing arts is also one of the possibilities to do in life.*"⁹⁵ In townships is criminaliteit een groot probleem. Zo vertelt Gaiza dat hij opgroeide in een omgeving in Gugulethu waar veel *skollies*, ofwel gangsters, waren, wat maakte dat hij op zoek ging naar tijdsbestedingen om niet ook *in the corners* terecht te komen.⁹⁶ Op gemeenschapsevenementen in townships helpt men elkaar en laten dansers een positief alternatief zien. Ondanks dat sommigen in de township-gemeenschap dans niet erkennen als serieuze carrièremogelijkheid, zoals is besproken in hoofdstuk 4, kan dans nog steeds van sociaal en cultureel belang zijn wat men wil doorgegeven aan volgende generaties (Rani 2013).

Deze gemeenschapsevenementen leveren geen geld op voor de artiesten, maar zorgen wel voor meer bekendheid en erkenning.⁹⁷ Toch zullen er ook optredens moeten zijn waar wel voor wordt betaald om te kunnen overleven en om bijvoorbeeld kostuums te kunnen kopen. Daarom werken de meeste artiesten van Iziqhaza Art Combination ook samen met Gaiza voor *Afrodizzy Acts*.⁹⁸ Binnen de wereld van cultureel entertainment functioneert het aanbod van de entertainmentindustrie als verschaffer van culturele identiteit en een manier van leven (Singh 2011).

⁹³ Gaiza, *hanging out* 26-03-2019, 27-03-2019 en 31-03-2019.

⁹⁴ Gaiza, *hanging out* 27-03-2019.

⁹⁵ Mzonké, participerende observatie Human Rights Day 21-03-2019.

⁹⁶ Gaiza, interview 08-02-2019.

⁹⁷ Gaiza, interview 28-02-2019.

⁹⁸ Mzonké, participerende observatie Human Rights Day 21-03-2019.



Afbeelding 10⁹⁹

De performing artiesten werken binnen een markt van vraag-en-aanbod. Dat neemt echter niet weg dat zij met hun passie hun geld verdienen en zo in relatie staan met hun culturele identiteit door de verbinding met de verschillende betekenissen van dansen. Zoals Levine (2005, 19) ons vertelt, worden kinderen in Zuid-Afrika al vroeg blootgesteld aan muzikale activiteiten, inclusief dans. Zodra ze leren praten, leren ze zingen en zodra ze leren lopen, leren ze dansen. Hoewel de dansen wellicht op technisch niveau door vrijwel iedereen zijn uit te voeren, is het de diepere betekenis die niet los van de performance kan worden gezien en die kennis heeft niet iedereen. Zo legt Gaiza uit:

*For you as a dancer or a performer, you need to educate yourself and know the meaning of what you're doing, the background and everything. You don't just do a Gumboot-movement because you think that is nice. No. Because someone who knows that Gumboot-movement will tell you: "Yes, you're doing that, but you're lying to the people what you're doing. You're just doing that for money or just for fun." Everything's got a reason to be there and everything's got a reason to be done.*¹⁰⁰

Die kennis die de performing artiesten nodig hebben om een goede performance op te kunnen voeren, wordt vaak binnen de performing-gemeenschap mondeling doorgegeven. Dit gaat niet alleen over de betekenissen van performances zoals eerder in dit hoofdstuk bleek uit de Gumboot-dansles van Mvuzo, maar ook over de zakelijke kant van performen. In het licht van de *social practice theory* wijst dit op de

⁹⁹ Zulu dans door performing arts-groep Iziqhaza Art Combination op het *Human Rights Day*-evenement in Philippi, 21-03-2019. Foto gemaakt door Roos den Hollander tijdens participerende observatie.

¹⁰⁰ Gaiza, interview 28-03-2019.

bijkomende vaardigheden die performing artiesten moeten beheersen om in de context van de entertainmentsector op te treden. Mvuzo deelt bijvoorbeeld al zijn kennis met zijn bandleden van Hlanganani over professioneel zakendoen: “*The moment you are knowledgeable about these things, you get more professional. [...] That is why I say everything that you do is about working together as a unity.*”¹⁰¹ Ondanks dat veel performing artiesten het belang zien van samenwerken, komen er ook situaties voor waarbij dit niet opgaat. Er bestaat namelijk veel jaloezie en concurrentie tussen performing artiesten in Kaapstad.¹⁰² Gaiza zegt hierover:

*In life you know what you want. No matter what happens, you know where you come from and you know what you need, you must stick no matter what. If someone steps on you, yes, if it has to be like that. Cause at the end of the day I'm the one who's gonna get hungry so I must just go and bow and then in the end I'm gonna get what I got.*¹⁰³

Om te overleven zullen performing artiesten uiteindelijk altijd zichzelf vooropstellen – dat wil zeggen, prioriteit stellen aan het optreden dat het meeste opbrengt–, en dat betekent voor Gaiza soms ook ja-en-amen-zeggen.

In dit hoofdstuk is de Gumboot Dance in het licht van de Afrikaanse filosofie *Ubuntu* besproken. Hierbij is samenwerking van groot belang. In de dans zelf is het essentieel dat de dansers op elkaar zijn afgestemd. Alle stappen moeten tegelijk worden uitgevoerd. Om dit mogelijk te maken, is het echter cruciaal dat de dansers de stappen ook individueel kunnen uitvoeren. Mvuzo probeert dit de kinderen in zijn Gumboot-dansles aan te leren. Deze les waarin collectiviteit en samenwerking centraal staan, gaat ook op in het dagelijks leven. *Ubuntu* is leidend in de omgang met sociale relaties, maar dat sluit het individu en de individuele belangen niet uit. Zo staan gratis optredens voor de gemeenschap en *busken* op de V&A Waterfront niet zomaar in het teken van het helpen van de township-gemeenschap of geld verdienen. Deze activiteiten functioneren ook als het vergroten van het eigen netwerk en de mogelijkheden op meer optredens, ofwel het eigen overleven.

¹⁰¹ Mvuzo, interview 04-04-2019.

¹⁰² Gaiza, interview 08-02-2019. Mvuzo, participerende observatie Gumboot-dansles en tour Langa 21-02-2019.

¹⁰³ Gaiza, interview 28-03-2019.

Hoofdstuk 7 *We are planting seeds in the minds:*

Gumboot Dance als toegangspoort en verbinder

Door Mila Bammens

Met vrij hoge snelheid zoeven twee minibusjes en een BMW over de snelweg. *“Fourty, noooo thirty-eight”*, klinkt het achter me. Ik kijk naar links uit het raampje van één van de minibusjes naar de prachtige Tafelberg, als na een paar seconden een blauw uniform op mijn hoofd landt. Verstoord kijk ik op. *“Sorry Mila”*, zegt één van de vijftien jongeren in de auto. De geur van zweetvoeten is bijna ondraaglijk, maar verdwijnt naarmate alle jongeren de juiste maat hebben gevonden van de rubberlaarzen en het uniform. Aangekleed en wel arriveren we bij een van de torenhoge bedrijvengebouwen in het centrum van Kaapstad. De regen valt met bakken uit de lucht. Siviwe stapt uit zijn BMW, klapt in zijn handen, schreeuwt naar de jongeren en maakt een handgebaar in de richting van een deur: *“Come come come!”* Zuchtend keert hij zich naar mij en zegt: *“The children are so slow, disrespect.”* Hij verzamelt alle jongeren voor de deur en laat ze in een cirkel om hem heen staan. Met veel handgebaren spreekt hij de groep toe: *“Unfortunately it is not about us guys, it is about the brand.”* En dan op een luidere toon: *“What is the brand?”* Een van de oudste jongeren schreeuwt enthousiast: *“Happy Feet Youth Project!”* Siviwe knikt goedkeurend en we gaan naar binnen. Een jonge blonde vrouw wacht ons op. Ze wijst in de richting van een erg klein vierkant houten stukje vloer. Ze deelt met een glimlach mede dat dit de plek is waar de jongeren straks de gasten moeten verwelkomen. De geringe ruimte lijkt de jongeren niet te deren want ze beginnen gelijk te dansen. De mond van de vrouw valt open bij het horen van het enorme geluid dat het klappen en stampen maakt.¹⁰⁴

De dansers van Happy Feet stralen als ze de Gumboot Dance uitvoeren. Oprichter Siviwe benadrukt echter vaak dat het niet gaat om de dans, maar om het merk Happy Feet Youth Project. Dit hoofdstuk zoekt een antwoord op de vraag wat de Gumboot Dance betekent voor Happy Feet. De Gumboot Dance vormt een toegangspoort tussen twee werelden. De dans maakt een ontmoeting mogelijk tussen mensen die elkaar onder andere omstandigheden waarschijnlijk niet zouden kruisen. Bovendien zorgt de dans binnen Happy Feet voor eenheid tussen de jongeren. Eenheid is belangrijk binnen Happy Feet, maar Siviwe zou graag willen dat zowel de jongeren als hun ouders zich gezamenlijk inzetten voor het jongerenproject om de duurzaamheid te stimuleren. De uitdagingen die hiermee gepaard gaan, worden besproken aan het einde van dit hoofdstuk.

Kaapstad trekt jaarlijks miljoenen toeristen aan. Het drukbezochte centrum van de stad wordt gevormd door wolkenkrabbers omringd door woonwijken aan de voet van de imposante Tafelberg.

¹⁰⁴ Dit vignet is gebaseerd op participerende observatie, Happy Feet-optreden bij Media24 28-02-2019.

Kaapstad is echter meer dan alleen de prachtige natuur en het levendige centrum. Townships huizen een groot deel van de inwoners van de stad. Op nog geen vijftien kilometer rijden van het centrum van Kaapstad ligt de township Langa. Ook al is de fysieke afstand tussen de townships en het centrum gering, de voelbare afstand tussen de mensen is aanzienlijk groter. Veel inwoners van de rijkere wijken in Kaapstad hebben nog nooit een stap gezet in een township. Dit komt volgens een medewerkster van het museum Zeits MOCAA doordat de mensen in de stad hun comfortzone niet willen verlaten.¹⁰⁵ Siviwe stelt bovendien dat de mensen in de stad vaak niet verder kijken dan de criminaliteit in townships: *“They don't know about people loving and caring each other. They don't know anything about that.”*¹⁰⁶ Siviwe wilde hier verandering in brengen en richtte daarom het bedrijf Siviwe Tours op. Deze organisatie opereert binnen het township-toerisme, wat we in hoofdstuk 2 hebben besproken.

Siviwe organiseert township-tours waarin toeristen worden rondgeleid in Langa. Siviwe vindt het belangrijk dat er contact is tussen de bewoners van de township en deelnemers van de tours.¹⁰⁷ Hij pretendeert met zijn tours een authentieke ervaring van Langa te bieden met respect voor de gemeenschap. Zo zijn de tourguides van het bedrijf inwoners van Langa. De tours van Siviwe's organisatie zijn gericht op de situatie waarin de bewoners nu leven. Ze gaan over het grote gemeenschapsgevoel in Langa, maar ook over de negatieve kanten zoals prostitutie, branden, tienerzwangerschappen, schoolverlaters en criminaliteit. Hiermee wil hij aan de toeristen laten zien waarom Happy Feet nodig is voor de jeugd in Langa.¹⁰⁸ Hij biedt de jongeren een veilige omgeving waarin ze zich zo goed mogelijk kunnen ontwikkelen. Siviwe weet uit eigen ervaring hoe moeilijk het is om in de township niet voor het slechte pad te kiezen als er geen alternatief is. Met Happy Feet biedt hij een alternatief en probeert hij de jongeren van de straat te houden. De township-tours eindigen bij Happy Feet waar de jongeren na schooltijd en in het weekend dansoptredens verzorgen voor de deelnemers van de tours. Door cultureel entertainment te verzorgen, leren de toeristen de township op een andere manier kennen.

Olwethu, een 26-jarige Happy Feet danser, vindt het interessant om na het optreden met de toeristen te praten: *“I think it is a great thing for them being here. Because it gives us a chance to have a cross-cultural conversation with other people that sometimes come from places that we didn't know that exist.”*¹⁰⁹ De dans brengt de toeristen dus in contact met de jongeren uit Langa, maar de dans brengt ook de Happy Feet-dansers naar plekken buiten de township. Happy Feet treedt een aantal keer per maand op bij evenementen van grote en bekende bedrijven. Bij deze optredens dansen de jongeren echter niet altijd, soms krijgen ze beperkte beweegruimte en moeten ze vooral klappen. Siviwe zet de Gumboot Dance instrumenteel in, als een soort toegangspoort tot een 'andere wereld'.¹¹⁰ Het gaat hem niet om de

¹⁰⁵ Medewerkster van het museum Zeits MOCAA, informeel gesprek 09-02-2019.

¹⁰⁶ Siviwe, interview 10-02-2019.

¹⁰⁷ Siviwe, participerende observatie township-tour met de Universiteit van Illinois 19-03-2019.

¹⁰⁸ Siviwe, interview 10-02-2019.

¹⁰⁹ Olwethu, interview 05-04-2019.

¹¹⁰ Siviwe, interview 13-03-2019.

dans zelf, maar om de deuren die de dans voor de jongeren van Happy Feet kan openen. Andere dansen of activiteiten zijn volgens Siviwe minder geschikt hiervoor. De dans verschaft Happy Feet toegang tot allerlei evenementen omdat de dans zo uniek is, aldus Siviwe.¹¹¹ De dans is uniek door het instrument dat er wordt gebruikt, de rubberlaars, en doordat het veel geschiedenis met zich meebrengt. Om buiten Langa op te kunnen treden, moest hij een activiteit vinden die de bedrijven aanspreekt en die niet alom aangeboden wordt rondom Kaapstad. Hierdoor viel de keuze op de Gumboot Dance. Omdat de Gumboot Dance van oorsprong een 'mannendans' is en Siviwe de inclusiviteit van het jongerenproject wilde verhogen, heeft hij ook andere dansstijlen geïntroduceerd die meiden meer aanspreken. Deze dansen worden ook uitgevoerd voor toeristen, zoals op afbeelding 11 is te zien. Tegenwoordig zijn er ook vrouwelijke Gumboot-dansers bij Happy Feet.



Afbeelding 11¹¹²

Door de optredens worden de Happy Feet-jongeren blootgesteld aan de wereld buiten de township en aan een andere manier van leven. Sikelela, een elfjarige Happy Feet-danseres, vertelt dat ze het geweldig vond om op te treden op het vliegveld in Kaapstad, omdat ze nog nooit een vliegtuig van zo dichtbij had gezien.¹¹³ Happy Feet-medewerkster Monica wil dat de kinderen uit Langa meer zien dan alleen de township, omdat dit volgens haar hun blik verruimt.¹¹⁴ Ze betreurt dat ze zelf die mogelijkheid pas heeft gekregen op latere leeftijd. Ze vindt het belangrijk dat deze generatie, die niet is opgegroeid in tijden van Apartheid, kan worden wat ze wil zijn. Siviwe heeft heel bewust gekozen voor evenementen van grote en bekende bedrijven. De dansers krijgen volgens hem zelfvertrouwen door te

¹¹¹ Siviwe, participerende observatie township-tour met de Universiteit van Illinois 19-03-2019.

¹¹² Enkele Happy Feet-danseressen die dansen voor toeristen (links buiten beeld) op een zelfgemaakt podium bij het Ikhwezi hostel, 09-03-2019. Foto gemaakt door Mila Bammens tijdens participerende observatie.

¹¹³ Sikelela, *hanging out* 27-03-2019.

¹¹⁴ Monica, interview 27-03-2019.

dansen op bekende plekken voor welgestelde en bekende mensen, omdat ze gaan inzien dat deze 'andere wereld' niet onbereikbaar is als ze hard ervoor werken. Hij vindt het belangrijk dat de omgeving hen dit 'vertelt', zodat de jongeren het met hun eigen ogen zien:

*We are planting seeds in their minds. The best way to do it is to let the environment tell them. Because if you are telling someone: "you can be whoever you want to be," but every day they see rubbish, they see people who are drunk, it is not possible. It needs self-drive to get out of an environment like that. They need to get to other environments, so they can relate with what I am talking about. That is why I tell the organisers, we are not all about dancing. We are here to liberate the mind.*¹¹⁵

De Gumboot Dance brengt niet alleen twee werelden dichterbij elkaar, maar ook de jongeren van Happy Feet zelf. "*If you're doing something amazing together, you stick together*", stelt Siviwe.¹¹⁶ De naam Happy Feet werkt tevens als een identificatiepunt voor de jongeren. Ze krijgen een gevoel van toebehoren door lid te zijn van Happy Feet. Toen Happy Feet nog niet bestond, gingen de jongeren alleen met hun leeftijdgenoten om, maar met de komst van het jongerenproject groeiden jongeren van verschillende leeftijden meer naar elkaar toe. Er is volgens Olwethu nu een '*bridge of communication*' tussen de leeftijdsgroepen waarin de jongere kinderen advies krijgen van de oudere.¹¹⁷ Zoals besproken in hoofdstuk 2 stelt Morris (2007) dat een focus op het leven in de township een collectieve identiteit teweegbrengt. Dit is terug te zien bij Happy Feet doordat de dansers en medewerkers bij optredens continu refereren aan hun afkomst door "*squatting*" te roepen.¹¹⁸ De kinderen identificeren zichzelf met Happy Feet en worden bovendien door anderen geïdentificeerd als 'Happy Feet-danser' of 'Happy Feet-kind'.

¹¹⁵ Siviwe, interview 13-03-2019.

¹¹⁶ Siviwe, participerende observatie township-tour met de Universiteit van Illinois 19-03-2019.

¹¹⁷ Olwethu, interview 05-04-2019.

¹¹⁸ *Squatting* betekent letterlijk kraken, maar in de Zuid-Afrikaanse context refereert het naar (informele nederzettingen in) townships, ook wel sloppenwijken genoemd.



Afbeelding 12¹¹⁹

Siviwe wil in de nabije toekomst Happy Feet overdragen aan de oudere dansers, maar dit gaat volgens hem helaas nog niet: “*The future of Happy Feet relies on them [...] They need to step up their game.*”¹²⁰ Het voedselprogramma en de optredens zijn volgens Siviwe niet genoeg om verandering te bewerkstelligen in de geest en het brein van de dansers.¹²¹ Daar is ook educatie voor nodig, stelt hij. Dit is waar hij het meest tegenaan loopt bij Happy Feet. Het is erg lastig, volgens Siviwe, om mensen verantwoordelijkheid te leren als ze dat nooit aangeleerd hebben gekregen. Ook Monica krijgt weinig hulp van de oudere Happy Feet dansers. Alleen de kleinere dansers helpen haar met het dragen van de spullen, het koken en het opscheppen van het eten. Het probleem is volgens Siviwe dat de omgeving hen leert dat het niet ‘cool’ meer is om te helpen als je ouder wordt. Dat is de hiërarchie, stelt hij. Simamkele, een negentienjarige Happy Feet-danser, bevestigt dit met zijn verhaal. Hij assisteerde Monica samen met zijn vrienden toen ze jonger waren, maar is hiermee opgehouden omdat dat volgens hem niet meer hoort als je ouder bent: “*When you grow up, you become lazy.*”¹²² Een soort groepsdruk noemt Olwethu dit.¹²³

“*The environment is very powerful*”, stelt Siviwe. Groepsdruk is niet het enige probleem waar Happy Feet tegenaan loopt. De ouders van de dansers geven namelijk ook weerstand. Sommige ouders zijn volgens Monica en Siviwe namelijk van mening dat Happy Feet geld verdient aan het harde werk

¹¹⁹ Het Happy Feet-gebouw, 28-02-2019. Foto gemaakt door Mila Bammens tijdens participerende observatie.

¹²⁰ Siviwe, interview 13-03-2019.

¹²¹ Idem.

¹²² Simamkele, interview 05-04-2019.

¹²³ Olwethu, interview 05-04-2019.

dat hun kinderen leveren.¹²⁴ Er wordt door sommige ouders slecht gesproken over Siviwe: *“They say that I am going overseas because of their children, I am taking their money and like all of these things. Even that I have a white woman because of the money that the children make, you know.”*¹²⁵ Hoewel Siviwe’s werk voor Happy Feet zorgt voor zijn naamsbekendheid en blootstelling, heeft hij zijn kapitaal opgebouwd middels zijn andere bedrijven in de toeristenindustrie. Anders dan Siviwe, krijgt Monica wel betaald voor haar inzet voor Happy Feet, maar daarvoor offert ze ook haar tijd en woonruimte op om tweemaal per week te kunnen koken voor zo’n honderdvijftig kinderen. Sommige inwoners van het Ikhwezi hostel geven flink af op Monica.¹²⁶ Haar deur wordt ingetrapt, boodschappen worden gestolen en ze heeft geregeld ruzie met haar burens die het er niet mee eens zijn dat Monica geld krijgt voor het koken voor hun kinderen.

De ouders bieden weerstand omdat ze hun kinderen zien dansen voor toeristen, gevoed zien worden door Monica en Siviwe zien rijden in de duurste auto’s, terwijl zijzelf nauwelijks geld te besteden hebben. Happy Feet zit middenin een web van machtsrelaties waarin structuur en agency niet los van elkaar opereren. Er is een complex proces van betekenisgeving waarin vele actoren Happy Feet vormen. Het is dus niet zo dat Siviwe als enige Happy Feet vormt, want hij doet dit samen met de dansers, medewerkers, ouders, cliënten en het publiek. Deze laatste twee actoren zullen in het volgende hoofdstuk worden toegelicht. Ondanks de weerstand die Siviwe ervaart, is hij toch doorgeslagen met het project omdat hij weet hoe het is om op te groeien in het Ikhwezi hostel: *“When I was in that age, I needed someone like me. Who would believe in me and be there.”* Hij heeft hard gevochten om Happy Feet van de grond te krijgen en staande te houden. Dit was nodig volgens Siviwe want, zo stelt hij: *“Where change is needed the most, is where it is resisted the most.”*

Ondanks al deze uitdagingen is Happy Feet in staat om de jongeren uit Langa een veilige en vrolijke omgeving te bieden. De jongeren vormen een eenheid en voelen zich sterk verbonden met elkaar. De Gumboot Dance werkt als verbinder, maar ook als toegangspoort tussen twee werelden die ver van elkaar vandaan lijken, maar dit niet hoeven te zijn. Siviwe doet er alles aan om deze werelden dichterbij elkaar te brengen. Door toeristen mee te nemen naar Happy Feet, zorgt Siviwe voor een mogelijkheid tot uitwisseling en voor een andere kijk op Langa. De dans is in Siviwe’s ogen bovendien uniek en daarom geschikt om de concurrentie de baas te zijn binnen een markt die overladen is met performance-groepen. Optredens op evenementen van grote en bekende bedrijven zorgen ervoor dat de jongeren hoop krijgen en gaan geloven dat ze hun toekomst zelf in handen kunnen hebben. Dit blijkt in praktijk best lastig, want Happy Feet heeft in een web van machtsrelaties te maken met veel verschillende actoren. Hier zullen we in het volgende hoofdstuk meer aandacht aan besteden.

¹²⁴ Monica, interview 27-03-2019. Siviwe, interview 13-03-2019.

¹²⁵ Siviwe, interview 13-03-2019.

¹²⁶ Monica, interview 27-03-2019.

Hoofdstuk 8 *Carrying an egg*:

Discussie en conclusie

In deze thesis is gekeken naar de positie van de Gumboot Dance in de sociaal-politieke context van post-Apartheid Kaapstad. We hebben in hoofdstuk 3 tot en met 7 onze onderzoeksgegevens gepresenteerd en zullen nu de data uit onze deelaspecten met elkaar vergelijken en koppelen aan de theorieën en concepten uit hoofdstuk 1 en 2. We zullen de meest opvallende bevindingen, overeenkomsten en verschillen in dit hoofdstuk bespreken. Hieruit vloeit de beantwoording van onze hoofdvraag voort:

Hoe worden identiteit, verzet en empowerment belichaamd in de Gumboot Dance in post-Apartheid Kaapstad, Zuid-Afrika?

Eén van onze meest opvallende bevindingen is de mate van verwevenheid van de entertainmentsector en het jongerenproject Happy Feet. Al vroeg in ons onderzoek kwam naar voren dat deze verwevenheid van tevoren anders was in de praktijk dan wij – voordat we het veld ingingen – hadden verwacht. We hadden verwacht dat onze onderzoeksvelden meer gescheiden waren van elkaar en dat er een bepaalde verwevenheid zou bestaan in de doorgroei van dansers uit jongerenprojecten naar de entertainmentsector. Deze doorgroei kwam onder onze participanten echter niet naar voren en er was ook minder sprake van een scheiding. Deze openbaring dwong ons om anders naar de relatie tussen onze onderzoeksvelden te kijken en dit leverde interessante inzichten op. De verwevenheid schuilt namelijk, volgens onze bevindingen, in het gegeven dat dansers uit jongerenprojecten en performing artiesten opereren in dezelfde markt. Tegen het einde van ons onderzoek bleek dat onze hoofdinformanten elkaar goed kenden. Daar waar performing artiesten worden geboekt voor bepaalde evenementen, kan Happy Feet ook worden ingehuurd. Zo zijn onze bevindingen in lijn met het argument van Singh (2011) die stelt dat binnen de creatieve industrie zowel de branche van cultureel entertainment als cultureel toerisme gebruikmaakt van de verkoopbaarheid van dans. Toch is er tussen de uitvoeringen van de Gumboot Dance in de entertainmentsector en in Happy Feet een groot verschil te herkennen. Dit zal later in dit hoofdstuk aan bod komen.

Dans als *underdog*

Gedurende ons onderzoek kwam veelvuldig naar voren dat dans wordt behandeld als een *underdog*. Dit wordt in onze ogen op drie niveaus gedaan: in de sociale wetenschappen, door de Zuid-Afrikaanse overheid en binnen de township-gemeenschap in Kaapstad. Zoals benoemd in de inleiding, merkten wij in onze literatuurstudie en interviews dat er weinig documentatie is omtrent de Gumboot Dance binnen de sociale wetenschappen. Daarnaast is de antropologische interesse in dans relatief jong en wordt,

gezien de schaarsheid aan referenties naar dans, de relevantie van het bestuderen ervan nog niet algemeen erkend. Deze ondergeschoven positie van dans wordt ook in de praktijk door meerdere informanten ervaren. Dit heeft te maken met de toegankelijkheid en verschaafing van informatie van het Zuid-Afrikaanse DAC, het tweede niveau dat we hier naar voren brengen. Het zou voor performing artiesten mogelijk moeten zijn om bijvoorbeeld financiering te krijgen. De informatie die vertelt welke stappen nodig zijn om hiervoor in aanmerking te komen, is te vinden op internet. Echter, voor veel van onze informanten is de toegankelijkheid van die informatie beperkt vanwege hun leefomstandigheden. Zij zijn woonachtig in townships waar een stabiele en betaalbare internetverbinding niet vanzelfsprekend is.

De ervaring van meerdere informanten dat autoriteiten geen belang hechten aan het vergemakkelijken van een zeker bestaan als danser, wijst op het politieke verband tussen cultuurbeleid en creatieve uitdrukkingen als dans (Singh 2011, xxii). Dans bevindt zich in een web van machtsrelaties waarin bepaalde voorkeuren heersen. Deze voorkeuren staan direct in relatie met de mate van steun vanuit de overheid. Die steun is selectief (Alasutari 2001, 165) en verklaart in onze optiek de ervaring dat dans, in tegenstelling tot muziek en kunst, wordt achtergesteld. Het cultuurbeleid reflecteert dus de perceptie van autoriteiten omtrent wat wel en wat niet valt onder 'cultuur', ofwel de culturele identiteit. De ondergeschoven positie van dans binnen deze noties van culturele identiteit heeft invloed op de uitvoeringen van de Gumboot Dance.

Het lijkt er namelijk op dat deze positie van dans als *underdog* doorwerkt in de manier waarop township-inwoners kijken naar dans als carrièremogelijkheid, het derde niveau dat we hier bespreken. Dans heeft binnen de township-gemeenschap veel sociale en culturele waarde, maar zodra men de stap zet om er geld mee te verdienen, ervaren performing artiesten een bepaalde vorm van verzet van buitenaf. Ze hebben het gevoel niet serieus genomen te worden in hun performing-carrière. Dit kan te maken hebben met de bepaalde betekenissen die aan dansen worden toegekend. Zoals Rani (2013, 19) beargumenteert, staat het uitvoeren van dans op een podium en voor geld haaks op waarvoor dans voor een groot deel van de zwarte Zuid-Afrikaanse bevolking oorspronkelijk is bedoeld, zoals ceremonies. Zo opereert de Gumboot Dance als sociale praktijk in een bepaald web met betekenissen, regels, motivaties en belangen van onder- en bovenaf. Het samenspel tussen deze elementen bepaalt de uitvoeringen van de Gumboot Dance en laat bovendien zien hoe de dichotomie van structuur-agency een illusie is. Dansers zijn niet volledig vrij in hoe zij de Gumboot Dance uitvoeren, maar worden tot een bepaalde hoogte gestuurd in bijvoorbeeld waar en wanneer zij dit doen. Hoewel de dansers binnen dit web van machtsrelaties hun eigen weg proberen te vinden in het uitvoeren van dans, is de ondergeschoven positie van dans hierin belemmerend.

Dans in relatie met het dagelijks leven

Dans krijgt volgens ons en onze participanten niet de waarde en aandacht die het verdient. Gezien de prominente rol van dans in het leven van onze participanten, is het wel degelijk de moeite waard om

aandacht te besteden aan dans, zij het in de vorm van onderzoek, in de vorm van steun vanuit de overheid of vanuit de gemeenschap. Dans is niet los te zien van het dagelijks leven, omdat het sterk in relatie staat met andere aspecten van het leven. Net als in de studie van Lewis (1995) naar Capoeira, zijn de lessen die men leert bij de Gumboot Dance ook afzonderlijk van de dans toepasbaar. In de Gumboot Dance is discipline en samenwerking erg belangrijk om bijvoorbeeld de boodschap van de dans over te kunnen brengen. De dans straalt eenheid uit en belichaamt op deze manier een collectieve identiteit. De dansers moeten perfect op elkaar zijn afgestemd vanwege de kenmerkende synchronie van de laarzen en het bijbehorende geluid. Er hoeft maar één danser een ander tempo te hebben en de kracht van de dans gaat verloren.

Het belang van discipline en samenwerking om die kracht teweeg te brengen, blijken evenzeer waardevol in het dagelijks leven. Meerdere informanten gaven namelijk aan dat deze vaardigheden ook van belang zijn om te kunnen overleven. Het leven is hard werken en draait om elkaar helpen waar nodig en waar mogelijk om niet als *skollie* te eindigen. De criminaliteit die veel van onze informanten om hen heen ervaren, is iets waar zij zichzelf en hun directe omgeving van willen weerhouden. Op deze manier kan de dans verzet en empowerment belichamen. Dansers verzetten zich tegen de 'makkelijke' uitweg om mee te gaan in de criminaliteit zoals velen in de townships. Bovendien verzetten performing artiesten zich tegen het binnen de township-gemeenschap heersende idee dat dans geen carrièremogelijkheid is. Voor de jongeren van Happy Feet functioneert de dans als verbinder en creëert het een gevoel van eenheid. Die onderlinge verbinding zorgt er ook voor dat de jongeren weten dat ze op elkaar kunnen rekenen. Het op elkaar kunnen rekenen is ook iets wat in de omgang van performing artiesten met hun sociale relaties centraal staat. Brood op de plank krijgen middels performing arts gaat namelijk niet zonder slag of stoot. Performing artiesten willen dus hun kansen verspreiden wat maakt dat *hustlen* cruciaal is.

Al deze relaties bepalen wie het individu is en laten de praktische uitwerking zien van de Afrikaanse filosofie *Ubuntu* (Bangura 2005 in Xulu 2010, 85). De collectiviteit en reciprociteit die hierin centraal staan, uiten zich bovendien in het gegeven dat performing artiesten sterk verbonden blijven met de township-gemeenschap waar zij vandaan komen, ondanks dat hun zakelijke netwerk zich voornamelijk bevindt in de welvarende stad. Wanneer zij worden uitgenodigd voor een evenement voor de township-gemeenschap, geven zij een gratis optreden en laten zij zien dat performing arts een goed alternatief is voor het criminele pad. Dit is volgens ons een mooi voorbeeld van wat Kieft (2014, 35) benadrukt. Ze stelt namelijk dat dansers in dialoog zijn met hun context en omgeving. Zij staan niet alleen in verbinding met de performing artiesten waarmee zij optreden, maar ook met het publiek. Ze voelen zich hierdoor onderdeel van een netwerk van relaties.

Dans in dialoog

Wij beargumenteren dat niet alleen dansers in dialoog zijn, maar ook dans zelf. De Gumboot Dance vertelt een verhaal waarbij de dansers als het ware de dragers van de boodschap zijn. Er is een interessant

verschil te merken tussen wat de Gumboot-dansers van Afrodiszy Acts en de Gumboot-dansers van Happy Feet uitdragen. Zo belichamen Gumboot-dansoptredens van Afrodiszy Acts echt een verhaal. Wanneer zij de mogelijkheid hebben de gehele routine te doen, vormt het gezang, gedans en acteerwerk een showcase van begin tot eind. Wanneer Happy Feet een Gumboot-dansoptreden geeft, wordt er uit hun vaste selectie van dansen gekozen, afhankelijk van de tijd die ze op het podium krijgen. Het optreden vertelt dus niet in zijn geheel één verhaal, maar afzonderlijk meerdere verhalen. Er is minder sprake van een showcase omdat de beats niet per se aan elkaar gerelateerd zijn.

De onderwerpen van de beats verschillen ook tussen de uitvoeringen in de entertainmentsector en het jongerenproject Happy Feet. De groep van Afrodiszy Acts blijft in het verhaal van de dans dichtbij de werk- en leefomstandigheden van de mijnwerkers. Happy Feet heeft echter ook dansen die gaan over bepaalde zaken die nu spelen binnen hun gemeenschap, zoals HIV en andere persoonlijke ervaringen. Hoewel het voor beide groepen van belang is om een verhaal te vertellen, wijst het onderlinge verschil in onze optiek op een belangrijke bevinding. Het doel van een performing arts-groep van een boekingsbedrijf als Afrodiszy Acts is geld verdienen. Dit bereiken zij door het publiek te vermaken. Het verhaal van de performance moet in zijn geheel overkomen op het publiek. Het acteerwerk tussen de beats is hierin een essentieel aspect. Een ander voorbeeld is de show *Gumboots* waarin er zowel Zulu als Engels wordt gezongen om een breder publiek aan te kunnen spreken. Dit verschilt met de uitvoering van de Gumboot Dance door Happy Feet-dansers. Happy Feet acteert niet en zingt in hun huidige repertoire niet in het Engels. Het publiek zou dus de betekenis uitgelegd moeten krijgen of Xhosa moeten spreken om te begrijpen waar de dans over gaat. De extra vaardigheid van acteren laat een verschil in elementen zien wat de verandering van de Gumboot Dance als sociale praktijk kan duiden.

De verschillen tussen beats en het wel of niet overbrengen van een verhaal, zijn in het licht van de *social practice theory* te verklaren doordat de Gumboot Dance voor de diverse groepen iets anders betekent. Die betekenissen zijn namelijk een van de componenten waar een sociale praktijk volgens Shove et al. (2012) uit bestaat, en vloeien samen met componenten als vaardigheden en materialen. De Gumboot Dance is in te zetten op verschillende plekken en voor verschillende belangen, wat de adaptiviteit van de dans benadrukt. Het verschil in belangen is in onze optiek cruciaal in het begrijpen van de veranderlijkheid en 'gesitueerdheid' van de Gumboot Dance als sociale praktijk. Dat er andere belangen zijn in het uitvoeren van de Gumboot Dance, maakt de betekenis van de dans anders, waardoor er andere vaardigheden worden gevraagd van de dansers. Het gaat bij Happy Feet namelijk niet om het verdienen van geld, maar om het blootstellen van de jongeren aan een andere omgeving. Natuurlijk is het belangrijk om een goede performance neer te zetten en om daarvoor te trainen, maar dat dient dus voornamelijk om zo meer blootstelling aan 'de andere wereld' te genereren.

Een ander verschil tussen de entertainmentsector en Happy Feet dat de uitvoering van de Gumboot Dance bepaalt, is het gegeven dat performing artiesten in de entertainmentsector worden geboekt als 'de Gumboot-dansgroep' en Happy Feet als 'Happy Feet'. In de entertainmentsector wordt dus specifiek gevraagd om de Gumboot Dance, en dat is dan ook wat er moet worden geleverd. De

dansers moeten de cliënt laten zien waar ze voor zijn geboekt en moeten in staat zijn te alle tijden dezelfde kwaliteit te leveren. De identiteit van de dansers, bijvoorbeeld waar zij vandaan komen, krijgt geen aandacht. Dat is anders voor Happy Feet-dansers. Het is namelijk niet specifiek de Gumboot Dance waarnaar wordt gevraagd, maar Happy Feet. Zij worden dan voorgesteld aan het publiek als 'jongeren uit Langa'. Zoals Siviwe benadrukt, gaat het inderdaad niet om de dans zelf, maar om het 'merk' Happy Feet Youth Project. Zo komt het zelfs voor dat de jongeren niet eens de ruimte krijgen om te dansen en alleen maar kunnen klappen, stampen en zingen. Bennett (2005, 409) beargumenteert dat belangen van bedrijven en autoriteiten belangrijker worden dan esthetische waarden van performing arts in de creatieve industrie. Ondanks die verschillen in elementen, hebben zowel Happy Feet-dansers als performing artiesten in de entertainmentsector te maken met een markt waarin plekken, mensen en activiteiten instrumenteel worden ingezet als goederen voor de markt (Bennett 2005, 411). Het opereren op dezelfde markt werd nog eens bevestigd doordat zowel de Gumboot-dansers van Afrodiszy Acts als de Happy Feet-dansers ingehuurd waren voor hetzelfde evenement bij *Cape Town International Convention Centre* (CTICC) waarbij wij beiden aanwezig waren.

Gevangen in een web van machtsrelaties

Behalve dat beide groepen voor dezelfde evenementen worden ingehuurd, kwam er tijdens de bespreking van onze ervaringen van het CTICC-evenement ook naar voren dat beide dansgroepen in hun ogen slecht werden behandeld door de desbetreffende cliënt. Met beide groepen was er een bepaalde tijd afgesproken voor het optreden. Ze kregen op locatie te horen dat het optreden later zou plaatsvinden, wat betekende dat meer dan de helft van de tijd dat zij aanwezig waren, uit wachten bestond. Gaiza zei die dag: *"They don't treat us right. We are human beings. We also have a life."*¹²⁷ Er werd dus geen rekening gehouden met het feit dat de dansers ook andere verplichtingen hadden. Zo moesten twee dansers van de Gumboot-dansgroep van Afrodiszy Acts kort na deze performance ergens anders optreden en moesten de jongeren van Happy Feet idealiter niet al te laat naar huis omdat ze de volgende dag naar school moesten. Het niet serieus nemen van de dansers door de cliënt merkten wij ook in hoe wij, als de enige twee witten in het gezelschap, bij sommige evenementen werden aangesproken als de coördinator van de groep in plaats van Siviwe en Gaiza. In post-Apartheid Kaapstad zijn de naweën van Apartheid nog steeds herkenbaar. Zo vertelt Siviwe: *"Cape Town is a very hard place as a black person. And us, our client is white."*¹²⁸

De aanwezigheid van een wit persoon als coördinator lijkt als een soort waarborg van vertrouwen te functioneren. Zo zegt Gaiza over het belang van zo'n tussenpersoon (zoals Natalie, de directrice van Afrodiszy Acts): *"Sometimes white people have a tendency to think that black people will deceive people or steal stuff. No we don't steal, we are here for working. Natalie has got that trust in*

¹²⁷ Afrodiszy Acts CTICC-evenement, participerende observatie 01-04-2019.

¹²⁸ Siviwe, interview 13-03-2019.

*between us.*¹²⁹ Binnen de markt waar het vraag-en-aanbod-mechanisme in bepaalde mate bepaalt wie, wat, waar en wanneer er wordt opgetreden (Alasuutari 2001), komen performing artiesten regelmatig in een situatie waarin ze dingen moeten accepteren die ze eigenlijk niet zouden willen accepteren. Dit is in lijn met Rani's (2013, 32) omschrijving van de situatie waarin veel performing artiesten afkomstig uit townships zitten, namelijk: performing artiesten kiezen voor korte-termijn doelen en financiële winsten in plaats van lange-termijn educatie en ontwikkeling. Deze situatie waarbij performing artiesten soms kritiekloos moeten instemmen, toont een sterk contrast met het positieve dat de dans teweeg kan brengen, zoals *empowerende* gevoelens van trots, erkenning en status (Moyo 2017) die het zijn van een performing artiest kan oproepen.

Onze participanten zitten verstrikt in een web van machtsrelaties waar zij niet uitkomen, ook al zouden ze dat graag willen. De gemeenschappelijke strategie om hiermee om te gaan, blijkt het accepteren van de situatie te zijn, omdat ze het simpelweg niet voor het kiezen hebben. Hoewel Gaiza graag iets zou willen doen aan hoe er met hen wordt omgegaan, geeft hij aan dat hij ook aan de zakelijke relaties en het bedrijf moet denken. Voldoende inkomen is tenslotte wat performing artiesten nodig hebben. Siviwe vindt dat Happy Feet niet naar een optreden gaat om onrecht tegen te gaan, maar om de jongeren bloot te stellen aan een andere omgeving en om het project te promoten. Siviwe heeft de jongeren daarom geleerd om flexibel te zijn. Dit is volgens hem nodig als je de *underdog* bent. Ze treden op bij grote bekende bedrijven en hij zegt dat je niet tegen deze mensen in kan gaan als township-inwoner. Als ze dit wel zouden doen, zouden ze nooit meer ergens uitgenodigd worden omdat de eventorganisatie dan slecht zou praten over Happy Feet. Naast flexibiliteit, leert Siviwe de dansers dat, waar ze ook zijn, die plek ook aan hen toebehoort. Hij wil niet dat de dansers verlegen in hun schulp gaan kruipen en zich niet gewenst voelen, want zo laat je over je heen lopen stelt Siviwe. Hij wil dat ze trots rondlopen en weten dat ze het verdienen om daar te zijn.

Shapiro (1999, 120) beargumenteert dat dans individuen kan emanciperen omdat het nieuwe vormen van autonomie en zelfbeschikking biedt. Echter, zoals we in hoofdstuk 1 al aanstipten, blijft deze emancipatie begrensd binnen de sociaal-politieke context waar de dans onderdeel van uitmaakt. Het racisme waar onze informanten regelmatig mee te maken hebben, laat een pijnlijke invulling zien van hoe de dansers worden beperkt. Ook de commercie waar de dansers mee in aanraking komen, wordt door sommige wetenschappers gezien als een beperking in empowerment en agency (Singh 2011, xv). Het zou ten koste gaan van culturele identiteit. In ons onderzoek kwam naar voren dat dit niet het geval hoeft te zijn. In het doorgeven van de Gumboot Dance van generatie op generatie wordt er niet alleen een 'traditie' doorgegeven, maar ook een tool met vaardigheden die in het dagelijks leven leerzaam zijn. Zo wordt de dans die in de tijd van Apartheid werd gebruikt als tool, nu nog steeds in post-Apartheid ingezet. Het biedt de dansers een uitlaatklep waarin zij zichzelf kunnen uitdrukken, zowel individueel

¹²⁹ Gaiza, documentaire-analyse *Gumboots* 03-04-2019.

als gezamenlijk. Daarnaast kan de dans opwaartse mobiliteit bewerkstelligen: dansers kunnen er geld mee verdienen en het kan deuren voor ze openen.

Zo wordt de dans, die iets over onderdrukking zegt, ingezet om uit een web van machtsrelaties te komen. Siviwe zet de dans in om kansen voor jongeren te creëren. Performing artiesten als Gaiza en Mvuzo zetten de dans in om brood op de plank te krijgen. Wij beargumenteren dat de Gumboot Dance kan worden gezien als een aanklacht tegen de onderdrukking die ze niet kunnen ontvluchten. Zelfs in post-Apartheid Kaapstad kunnen de dansers niet ontkomen aan een bepaalde positie die hen vanuit verschillende kanten wordt opgelegd. Ondanks deze bittere bijklank blijft optimisme de boventoon voeren wanneer onze participanten over hun ervaringen spreken. Zo voelen dansers zich positief verbonden met hun afkomst omdat de Gumboot Dance samen met andere dansen is gaan staan voor de waarden van post-Apartheid Zuid-Afrika: eenheid en diversiteit (Moyo 2017). Zoals de quote van Olwethu in de inleiding ons vertelde, is het in leven houden van de Gumboot Dance als het bewaken van een nalatenschap. Zo belichaamt de Gumboot Dance identiteit, verzet en empowerment.

Literatuurlijst

- Alasuutari, Pertti. 2001. "Art, Entertainment, Culture, and Nation." *Cultural Studies? Critical Methodologies* 1 (2): 157-184.
- Albright, Ann Cooper. 2010. *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Beinart, William, en Saul Dubow. 1995. "Introduction: The Historiography of Segregation and Apartheid." In *Segregation and Apartheid in Twentieth Century South Africa*, William Beinart en Saul Dubow (eds.), 11-18. Londen: Routledge.
- Bennett, Susan. 2005. "Theatre/Tourism." *Theatre Journal* 57 (3): 407-28.
- Burgold, Jörg, en Manfred Rolfes. 2013. "Of Voyeuristic Safari Tours and Responsible Tourism with Educational Value: Observing Moral Communication in Slum and Township Tourism in Cape Town and Mumbai." *DIE ERDE—Journal of the Geographical Society of Berlin* 144 (2): 161-74.
- Coplan, David Bellin. 1985. *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*. Londen en New York: Longman Group Limited.
- Csordas, Thomas J. 1990. "Embodiment as a Paradigm for Anthropology." *Ethos* 18 (1): 5-47.
- DeWalt, Kathleen Musante, en Billie R. DeWalt. 2011. *Participant Observation: a Guide For Fieldworkers*. Plymouth: Altamira Press.
- Driessen, Henk, en Willy Jansen. 2013. "The Hard Work of Small Talk in Ethnographic Fieldwork." *Journal of Anthropological Research* 69 (2): 249-263.
- Fargion, Janet Topp. 1998. "The Gumboot Dance: Sell-out or Symbol?" Geraadpleegd op 24 september, 2018.
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/gumboot-dance.pdf>.

Field, Sean. 1999. "Memory, the TRC and the Significance of Oral History in Post-Apartheid South Africa." Geraadpleegd op 19 mei, 2019. <https://core.ac.uk/download/pdf/39666760.pdf>.

Giddens, Anthony. 1984. *The Constitution of Society*. Cambridge: Polity Press.

Grau, Andrée. 1993. "John Blacking and the Development of Dance Anthropology in the United Kingdom." *Dance Research Journal* 25 (2): 21-31.

Grau, Andrée. 2007a. "Dance, Anthropology, and Research through Practice." Conferentie Paper, *Society of Dance History Scholars Conference, Rethinking Practice and Theory*, 87-92.

Grau, Andrée. 2007b. "Dance, Identity and Identification Processes in a Postcolonial World." In *Dance Discourses: Keywords in Dance Research*, Franco Susanne en Marina Nordera (eds.), 189-99. Londen: Routledge.

Hall, Stuart. 1996. "Introduction: Who Needs Identity?" In *Questions of Cultural Identity*, Paul du Gay en Stuart Hall (eds.), 1-17. Londen: Sage Publications.

Hamilton, Dawn Marie. 2017. "A Guide to Understanding, Interpreting, and Performing David Bruce's Gumboots for Clarinet (doubling Bass Clarinet) and String Quartet." PhD diss., University of California.

Hastie, Peter, Ellen Martin, en Alice Buchanan. 2006. "Stepping Out of the Norm: an Examination of Praxis for a Culturally-Relevant Pedagogy for African-American Children." *Journal of Curriculum Studies* 38 (3): 293-306.

Kaepler, Adrienne. 2000. "Dance Ethnology and the Anthropology of Dance." *Dance Research Journal* 32 (1): 116-25.

Kieft, Eline. 2014. "Dance as a Moving Spirituality: A Case Study of Movement Medicine." *Dance, Movement & Spiritualities* 1 (1): 21-41.

Koens, Ko. 2012. "Competition, Cooperation and Collaboration: Business Relations and Power in Township Tourism." In *Slum Tourism: Poverty, Power and Ethics*, Fabian Frenzel, Ko Koens en Malte Steinbrink (eds.), 101-18. Londen: Routledge.

- Koens, Ko, en Rhodri Thomas. 2016. "You Know That's a Rip-Off": Policies and Practices Surrounding Micro-Enterprises and Poverty Alleviation in South African Township Tourism." *Journal of Sustainable Tourism* 24 (12): 1641-1654.
- Levering, Bas. 2001. "Van Fenomenologie naar Hermeneutiek: met een Accent op de Utrechtse School." In *Grondslagen van de Wetenschappelijke Pedagogiek: Modern en Postmodern*, Paul Smeijers en Bas Levering (eds.), 73-92. Amsterdam: Boom.
- Levine, Laurie. 2005. *The Drumcafé's Traditional Music of South Africa*. Johannesburg: Jacana Media (Pty) Ltd.
- Lewis, John Lowell. 1995. "Genre and Embodiment: From Brazilian Capoeira to the Ethnology of Human Movement." *Cultural Anthropology* 10 (2): 221-43.
- Loots, Lliane. 2006. "Post-Colonial Visitations: A South African's Dance and Choreographic Journey that Faces up to the Spectres of 'Development' and Globalisation." *Critical Arts: A Journal of South-North Cultural Studies* 20 (2): 89-101.
- Mascia-Lees, Frances E. 2011. "Introduction." In *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment*, Frances E. Mascia-Lees (ed.), 1-2. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Morris, Gay. 2007. "Township, Identity and Collective Theatre Making by Young South Africans." *South African Theatre Journal* 21: 166-79.
- Moyo, Arifani. 2017. "Assimilating Globalization, Performing Indigeneity: Richard Loring's African Footprint." In *In the Balance: Indigeneity, Performance, Globalization*, Helen Gilbert, J.D. Phillipson en Michelle H. Raheja (eds.), 65-82. Liverpool: Liverpool University Press.
- Muller, Carol en Janet Topp Fargion. 1999. "Gumboots, Bhaca Migrants, and Fred Astaire: South African Worker Dance and Musical Style." *African Music* 7 (4): 88-109.
- Nicholls, Robert W. 1996. "African Dance: Transition and Continuity." In *African Dance: An Artistic, Historical and Philosophical Inquiry*, Kariamuwelsh Asante (ed.), 41-62. Trenton: Africa World Press.
- Pink, Sarah. 2015. *Doing Sensory Ethnography*. Tweede druk. Londen: Sage.

- Rani, Maxwell Xolani. 2013. "Lost Meaning-New Traditions: An Investigation into the Effects of Modernity on African Social Traditional Dance in Nyanga, Cape Town." PhD diss., University of Cape Town.
- Rolfes, Manfred, Malte Steinbrink, en Christina Uhl. 2009. *Townships as Attraction: An Empirical Study of Township Tourism in Cape Town*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam.
- Samuel, Raphael. 1994. *Theatres of Memory. Volume 1: Past and Present in Contemporary Culture*. Londen en New York: Verso.
- Shapiro, Sherry B. 1999. *Pedagogy and the Politics of the Body: A Critical Praxis*. New York en Londen: Taylor & Francis.
- Shove, Elizabeth, Mika Pantzar, en Matt Watson. 2012. *The Dynamics of Social Practice: Everyday Life and How it Changes*. Londen: SAGE Publications.
- Singh, Jai P. 2011. *Globalized Arts: The Entertainment Economy and Cultural Identity*. New York: Columbia University Press.
- Snipe, Tracy D. 1996. "African Dance: Bridges to Humanity." In *African Dance: An Artistic, Historical and Philosophical Inquiry*, Kariamuwelsh Asante (ed.), 63-78. Trenton: Africa World Press.
- Swartz, Sharlene, James Hamilton Harding en Ariane De Lannoy. 2012. "Ikasi Style and the Quiet Violence of Dreams: A Critique of Youth Belonging in Post-Apartheid South Africa." *Comparative Education* 48 (1): 27-40.
- Xulu, Musa. 2010. "Ubuntu and Being Umuntu: Towards an Ubuntu Pedagogy Through Cultural Expressions, Symbolism and Performance." *Skills at Work: Theory and Practice* 3 (1): 81-87.

Bijlage Summary

This thesis describes the position of the Gumboot Dance in the socio-political context of post-Apartheid Cape Town. The Gumboot Dance was created by mineworkers in Johannesburg during Apartheid. It was mainly used as a form of entertaining during harsh circumstances. Because of its origin in Apartheid and the various rules and regulations that these workers had to deal with, it is interesting to explore the evolution of the dance as well as its current involvement in post-Apartheid South Africa. The Gumboot Dance is characterised as a call-and-response dance which includes synchronised stamping and slapping the boots while clapping and chanting. The dance consists of a set of consecutive dance steps accompanied by singing. This set can also be defined as a beat.

To get a holistic understanding of the Gumboot Dance, including the dancers, dance locations, necessary attributes and skills, we used the social practice theory as interpreted by Shove et al. (2012). By using this theory, we were able to garner an understanding of the development of the dance into its current context and the relationship between the dance and other daily practices. According to Shove et al. (2012), a social practice consists of various elements, namely meanings, skills and materials which co-constitutes the social practice as a whole. These elements are influenced by many factors and actors, which happens on different levels, namely top-down and bottom-up, as well as from the inside and outside. These influences don't occur independently from each other, but are very much intertwined which emphasises the confluence of structure and agency. The Gumboot Dance as a social practice, demonstrates that oppositions like structure-agency and body-mind are illusions. The notion of embodiment deconstructs these oppositions and shows their connection.

This inspired us to formulate the research question: how are identity, resistance and empowerment embodied in the Gumboot Dance in post-Apartheid Cape Town, South Africa? To get an answer to this question we conducted ethnographic fieldwork from the 4th of February until the 12th of April 2019. Within this research, Mila focused on the youth project Happy Feet in Langa, while Roos focused on the entertainment industry that is spread across Cape Town. During our research, we discovered that much attention has not been given to dance, particularly the Gumboot Dance in social sciences. Therefore, the aim of this research is to fill that gap in literature by highlighting the importance of this dance within the context of our subject matter. Consequently, we want to elicit the value of integrating the social practice theory, embodiment and dance.

In understanding the embodiment of identity, resistance and empowerment in the Gumboot Dance, we first need to explore the history of the dance and understand its construction. This history is constructed by written, but mostly oral sources. As Albright (2010) states, history is performative and not as static as facts. History in this sense can be seen as a living continuity which can be rewritten. We detected many different stories about the dance and its origins which contain many inconsistencies. These inconsistencies reflect the different positions and interests of the storytellers.

These different stories about the dance are also recognisable in the dance itself. The mine-culture is often used as the theme of a beat, but also personal circumstances of the dancers in daily life are applicable. In this way, the Gumboot Dance can embody a story. In the entertainment industry, the dancers are embedded in a supply and demand mechanism wherein they depend on booking agencies and wishes of the client. Within this context, the dance is being used as a commodity. While performing artists from the entertainment industry are frequently booked by various clients, the youth project Happy Feet can also be booked for the same events. This means that Gumboot dancers from the entertainment industry as well as from the youth project operate in the same market. Therefore, we argue that in both cases the dance is being used as a commodity, but in different ways because of their fundamental differences in interests. Whereas Happy Feet's aim is to empower children, the aim of performing artists in the entertainment industry is to generate money by entertaining their audience.

There are many factors that play a part in influencing the Gumboot Dance as a performance. For example, the government and municipalities who define the time, usable space, availability and funding allocation (to a limited extent). Based on participants' experiences, we conclude that dance can be seen as an underdog on various levels. Besides the lack of attention being given in the social sciences, the limited support from the government to support local performing artists also shows how dance is an underdog within the South African Department of Arts and Culture. It seems as if dance is not recognised as a serious career option. Our informants also experience this pessimistic judgement within their direct environment in the townships they reside. Some scientists argue that cultural expressions lose their significance in empowerment and agency when they are placed in a commercial setting (Singh 2011). However, our research has shown that this doesn't have to be the case. Despite the negative connotations that some people attach to dance, our participants express a strong passion for performing arts and their career. The African philosophy *Ubuntu* is one aspect that can be recognised in their way of positioning themselves within the township and performing community. Our informants emphasise the importance to help each other whenever possible, in whatever way. In this light, they believe that working together is as important in the Gumboot Dance as it is to daily survival.

This thesis argues that the Gumboot Dance can be seen as a cry against the oppression that most of our participants are unable to escape from. They experience racism on a daily basis, even at their performances. Particularly in post-Apartheid, they are still being pummelled into certain subordinate positions. However, the dance functions as an empowering tool for both set of dancers, i.e. the entertainment industry and Happy Feet. It creates opportunities and generates income. Furthermore, the Gumboot Dance connects the dancers to their roots as the dance has been used as a symbol for post-Apartheid South African values of unity and diversity. By dancing the same dance as their forefathers, the Gumboot-dancers feel they are carrying on a legacy that could empower the next generation when handed down.