

Tastbaar actief. Hoe balletschoenen invloed uitoefenen op dansers en hun wereld.

Maartje Hoogsteyns

Abstract

I remember, as a twelve year old girl, feeling excited and proud wearing my pointe shoes. To be able to dance on these satin ballet slippers, balancing gracefully on the tip of your toes, is almost every young girl's dream. The shoes, however, are demanding and it takes years of intensive training to master them.

In this article I trace possible ways in which pointe shoes construct young ballet dancers and their surroundings. In line with recent theoretical developments in material culture studies I particularly focus on the materiality of the slippers and not so much on their meanings. For that purpose I make use of the ideas of Jean-Pierre Warnier, Daniel Miller, Alfred Gell and Bruno Latour. All of them state that the influence of artefacts cannot be reduced to their meanings or to some 'underlying' social relations or mentalities. We should start to recognize the tangible ways in which things participate in the construction of society or culture. However, these four researchers all have their own approach, methodology and ideas on how to consider artefacts (and humans for that matter). As a result we get four different perspectives on the way pointe shoes give shape to the world of ballet.

'It wasn't until God sent Gaynor Minden to dancers, that I realized (...) how the shoes were starting to eat my feet' (Ballerina Vanessa Palmer over haar balletschoenen in Barringer en Schlesinger 2004, 289)

Dit artikel gaat over schoenen waarmee je op de punt van je tenen kunt staan. En over de manier waarop die gestalte geven aan balletdansers en hun wereld. Spitzzen, zoals de glimmende balletschoenen worden genoemd, maakten op mij als jonge balletleerling veel indruk. Ze riepen gevoelens op van zowel grote triomf als van diepe frustratie. Bovenal brachten ze fysiek ongemak. In het onderstaande

richt ik de aandacht op de actieve rol van spitzten in het leven van dansers. Ik kijk daarbij vooral naar wat ze concreet doen.



Een paar spitzten. Foto: Ward Wijndelts.

De focus op wat dingen doen sluit aan bij de recente ontwikkelingen in het hedendaagse archeologische en antropologische onderzoek naar materiële cultuur. Sinds enkele jaren betogen onderzoekers dat we de constructieve rol van objecten niet uitsluitend moeten begrijpen in termen van de betekenissen die mensen aan hen geven, oftewel hun symbolische functie (Olsen 2003; Miller 2005, 1-50). Objecten zijn niet uitsluitend betekenisdragers of voertuigen van de associaties, gedachten en wereldbeelden van mensen. Ze hebben 'zelf' ook iets toe te voegen aan de wereld. De focus ligt dan ook op de *materialiteit* van dingen en de concrete effecten die zij hebben op hun omgeving.

In dit artikel maak ik gebruik van de ideeën van vier onderzoekers: Jean-Pierre Warnier, Bruno Latour, Daniel Miller en Alfred Gell. Ieder van hen vraagt aandacht voor de tastbare invloed van materiële cultuur en zij worden in dit verband regelmatig genoemd binnen de *material culture studies* (Büchli 2002; Olsen 2003; Miller 2005). De vier verschillen echter wezenlijk in hun achtergrond, doelstellingen en aanpak. Dit biedt de mogelijkheid een overzicht te tonen van recente perspectieven op materialiteit en de actieve rol van dingen. Het artikel eindigt met een interessante en uitdagende tegenstelling binnen het huidige debat.

Voor mijn analyse van spitzten en de balletwereld heb ik deels vertrouwd op mijn eigen herinneringen. Vanaf mijn twaalfde tot veertiende jaar was ik een leer-

ling op de professionele klassieke balletopleiding aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Daarnaast heb ik veel informatie geput uit het antropologisch onderzoek van Anna Aalten naar de balletwereld in Nederland, mede gebaseerd op uitgebreide observaties en talloze interviews met dansers (Aalten 2002). Voor aanvullende informatie over spitzen heb ik onder andere gebruik gemaakt van *The Pointe Book*, een uitgebreide gids over de productie en verzorging van spitzen, spitstraining en -techniek (Barringer en Schlesinger 2004).

Wat zijn spitzen?

De meeste van ons hebben nog nooit spitzen aan de voeten gehad, of zelfs in de hand. Om goed met spitzen te kunnen denken volgt eerst een korte introductie. Spitzen worden wereldwijd al meer dan een eeuw gebruikt in het klassieke en moderne ballet en worden bijna uitsluitend gedragen door vrouwelijke dansers. De neus van de schoenen is hard, met een klein, plat uiteinde en bestaat uit lagen van papier, stof en geharde lijm. In combinatie met een smal, stevig leren zooltje kunnen de schoenen gebruikt worden om mee óp de punt van de tenen te staan. Dit geeft een danseres een grotere lengte en wekt de suggestie dat zij loskomt van de grond. De bewegingen van de danseres krijgen daardoor een wonderbaarlijke sierlijkheid. Zo zien de benen er zeer rank uit, met name wanneer één been hoog in de lucht wordt opgetild en het draaien van pirouettes gaat nu vliegensvlug.

Om op de juiste manier op spitzen te kunnen dansen is een jarenlange intensieve training vereist. Ook moet het lichaam van de danseres van nature over bepaalde eigenschappen beschikken. Zo moeten de voeten sterk en soepel zijn, en gevoelig als een hand. Danseressen zijn zich heel bewust van de geschiktheid van hun voeten en praten over ze in termen van makkelijke voeten of moeilijke voeten, hoge of lage wreef, buigzame of stugge enkel, gelijke of ongelijke teenlengte (Barringer en Schlesinger 2004, 278-291). Het lichaam moet verder goed op de trainingen reageren. Zo mag het niet te blessuregevoelig zijn en moet het een goed correctievermogen hebben. Ook mag de danseres niet te zwaar zijn.

Ondanks het feit dat er zowel in het moderne als het klassieke ballet met spitzen wordt gedanst, vindt de spitzentraining uitsluitend plaats binnen de klassieke balletlessen. De klassieke techniek wordt gekenmerkt door een grote nadruk op de lichtheid van bewegingen, het creëren van dunne, lange lijnen en een perfect beheerste, rechte lichaamshouding. Ballethoudingen zijn in principe onnatuurlijk voor het menselijk lichaam en kennen een zeer hoge moeilijkheidsgraad. Het lichaam moet dan ook van jongs af aan in de juiste houdingen geforceerd worden.

Volgens Aalten vormt die hoge moeilijkheidsgraad deels de aantrekkingskracht van het academische ballet (Aalten 2002, 225-241). De bevreemding die wordt gehaald uit het onder de knie krijgen van een moeilijke oefening, is voor veel dansers en dansleerlingen een belangrijke bron van motivatie (Aalten 2002, 137, 170-

171). Bovendien ligt de moeilijkheidsgraad zo hoog dat veel leerlingen tijdens de audities voor een opleiding of gedurende de opleiding afvallen. ‘Iedere les zijn leerlingen ervan doordrongen dat het slechts weinigen gegeven is. Ze leren dat alleen door het dagelijks uitvoeren van de zware balletoefeningen ze de ballettaal kunnen leren. Zo verschaft de dagelijkse les niet alleen het lichaam van een danseres, maar ook haar identiteit’ (Aalten 2002, 137).

Al deze kenmerken van het klassiek ballet: controle over het lichaam, lichtheid en lengte, het gevoel van uitdaging, het uitverkoren zijn, komen tot een hoogtepunt in de omgang met spitzen. Technische vaardigheden van een danser worden door spitzen sterk op de proef gesteld; gebrek aan spierkracht of soepelheid in voeten en benen of een passieve werk- en/of lichaamshouding veroorzaken bij spitzendans onverbiddelijk blessures. Ook komen de lijnen in het lichaam veel nadrukkelijker naar voren wanneer er met spitzen gedanst wordt. In relatie tot spitzen lijkt een danseres sneller ‘te dik’ of ‘verkeerd geproportioneerd’, dan zonder spitzen.

Hier zien we een eerste tastbare, actieve rol van spitzen; als objecten zijn ze meedogenloos en verabsoluteren ze de moeilijkheidsgraad van ballet. Daarmee versterken ze tevens de uitdaging en de exclusiviteit van de ballettechniek voor de leerling; door toe-eigening van spitzen kan zij haar grenzen overwinnen, excelleren en haar kracht ervaren (Barringer en Schlesinger 2004). Op die wijze dragen balletschoenen bij aan de constructie van haar identiteit als balletdanser.

Spitzen en de constructie van subjectiviteit

Met de ideeën van antropoloog Jean-Pierre Warnier kunnen we dieper ingaan op het bovenbeschreven proces. Warnier publiceerde in 2001 het artikel *A praxaeological approach to subjectivation in a material world*. In dit veelvuldig geciteerde artikel vraagt hij aandacht voor de indringende wijze waarop mensen gevormd worden door objecten. Geïnspireerd door het werk van Michel Foucault en Marcel Mauss richt Warnier zich vooral op de leertrajecten die mensen doormaken met objecten. Het ontwikkelen van vaardigheden met een ding, zeker op jonge leeftijd, is volgens hem namelijk een proces waarbij iemands subjectiviteit (iemands perspectief op de wereld, verlangens en verwachtingen) tot stand komt (Warnier 2001, 21).

Ook stelt Warnier dat mensen leren één te worden met het object tijdens een dergelijk leertraject. Zo beschrijft hij - naar voorbeeld van Schilder - dat de zintuiglijke waarneming van een blinde met stok niet begint bij zijn huid, maar bij het uiteinde van zijn stok (Warnier 2001, 7). Dezelfde benadering kunnen we gebruiken bij de analyse van de interactie tussen danseres en schoenen; de bewegingen van een balletdanseres eindigen dan niet bij haar huid, maar bij de buitenkant van haar schoen.

Het leertraject

Een jonge balletleerlinge kijkt vaak halsreikend uit naar het passen van haar eerste paar spitzen. Ondanks dat ze pas elf jaar oud is, heeft ze vaak al een paar jaar balletlessen gevolgd en dus al een tijd naar dit moment toegewerkt. De eerste echte ontmoeting met spitzen vervult elke leerlinge dan ook met trots: eindelijk betreedt ze de volwassen wereld van de balletdans.



Balletleerling Michelle Hsiung is duidelijk opgetogen over haar eerste paar spitzen. Foto: Ric Wilson.

Toch is de eerste ontmoeting voor de meesten een ontgoochelende ervaring (Barringer en Schlesinger 2004, 20). De schoenen blijken zeer oncomfortabel; ze staan instabiel en voelen hard. De vaardigheden van de leerling blijken nog lang niet toereikend om meteen op de spitzen te kunnen dansen. Het passen zelf is bovendien een langdradige en vaak frustrerende sessie. Dit alles maakt duidelijk dat de weg naar de schijnbaar moeiteloze lichtvoetigheid van de ballerina lang zal zijn.

Deze teleurstellende ervaring is het startpunt van een intensief leertraject, waarin de dansleerling langzaam maar zeker leert omgaan met de eisen van de schoenen en de bijbehorende danstechniek. De drastische fysieke ontwikkeling die een balletleerling daarbij doormaakt wordt duidelijk als we kijken naar de slijtage van de schoenen. Meestal komt een dansstudent in het eerste jaar van haar lessen toe met één paar spitzen. Na een aantal jaren training heeft de student ongeveer elke drie weken een nieuw paar nodig. Een professionele danseres kan bij elke voorstelling een of twee paar spitzen verbruiken (Barringer en Schlesinger 2004, 21).

Warnier wijst erop dat een leertraject met objecten tevens vele emotionele mijlpalen kent (Warnier 2001, 13). Zojuist zagen we al de spanning rondom de eerste confrontatie met spitzen. Maar zo is er ook de eerste selectieles met spitzen, de eerste succesvolle pirouettes op spitzen, de eerste serieuze blessure, de eerste partnerdans op spitzen, de audities bij professionele dansgezelschappen. En het niveau van de beheersing van spitzen is altijd een belangrijk criterium voor het verloop van de danscarrière. In relatie tot spitzen doet een jonge danseres dus ervaringen op die voor haar beslissend en vaak zeer emotioneel zijn.

Warnier stelt dat 'vooral bij jonge mensen hun drijfveren en passies, hun fysieke verschijning en hun perceptie worden gevormd in relatie tot zulke ingrijpende ervaringen met artefacten' (eigen vert. Warnier 2001, 21). 'Van belang hierbij is dat de interactie met spitzen niet via abstracte kennis verloopt, maar voor het grootste deel zintuiglijk en motorisch van aard is en hierdoor diep in de psyche raakt' (eigen vert. Warnier 2001, 10). Een balletdanseres verschilt dan ook niet van andere mensen omdat ze allerlei 'kunstjes' kan met haar spitzen, maar doordat ze de spitzen in haar lichaam heeft geïncorporeerd. Deze incorporatie omvat een proces van eindeloze oefening, fysieke en verbale communicatie met docenten en medestudenten, zoeken naar de juiste schoenen, anticiperen op gladde en harde vloeren, ontzien van blaren en likdoorns, uitvoeren van onmogelijke bewegingen onder toeziend oog van een docent of choreograaf en omgaan met serieuze blessures (naar voorbeeld van Warnier 2001, 130). Spitzen zijn daarmee een essentieel onderdeel van hoe de balletdanseres fysiek en emotioneel tot stand gekomen is. Ze zijn fysiek 'ingesleten' in haar vaardigheden, maar ook in haar doelen en haar behoeftes. Het idee is dat een ballerina een soort assemblage vormt met haar spitzen, een hybride. Dit idee is van groot belang wanneer we vanuit antropologisch perspectief haar motivatie, positie en *agency* willen bestuderen.

Spitzen en het ideaal van immaterialiteit

Antropoloog Daniel Miller is, net als Warnier, gericht op de wijze waarop mensen door dingen beïnvloed en 'geconstrueerd' worden. Hij wordt daarbij onder meer geïnspireerd door Bourdieus opvattingen over habitus en objectification (Bourdieu 1977, Miller 1987, Miller 2005). Bovenal is Miller geïnteresseerd in de rol van objecten bij de dagelijkse omgang van mensen met spanningen en contradicties.

ties binnen een culturele ideologie (Miller 2005). Deze focus is interessant voor analyse van de balletwereld, omdat hier een sterk *ideaal van het immateriële* heerst.

De mystiek en de aantrekkingskracht van balletdans ligt voor een belangrijk deel in het idee dat de danseres het banale en het aardse ontstijgt. De bewegingen van een balletdanseres lijken in niets op de bewegingen van 'normale' mensen. Haar lichaam is etherisch en haar bewegingen zijn dusdanig gestileerd en sierlijk dat ze onaantastbaar en immaterieel lijkt. De ballerina vormt dan ook het basis-materiaal voor kunst met de grote K.

Zoals Aalten opmerkt is de dans, van alle kunstvormen, het meest gericht op het lichaam, maar als geen ander wil zij datzelfde tastbare lichaam ontstijgen (Aalten 2002, 185). Daar hoort bijvoorbeeld ook bij dat je aan het gezicht van de ballerina niet kan zien dat ze hard werkt. In tegenstelling tot de gezichtsuitdrukkingen van sporters, zoals een wielrenner, blijft haar uitdrukking rustig en vriendelijk.

Opvallend genoeg wordt de immaterialiteit van het danslichaam bereikt met behulp van 'artefacten'. Spitzen spelen namelijk een cruciale rol in het verwezenlijken van het immateriële balletideaal. Zij tillen het lichaam letterlijk uit het aardse. Met spitzen is een danser niet meer 'een van ons'.

Dat spitzen weldegelijk artefacten (en dus materie) zijn merkt de danseres dagelijks. Een van de banale kenmerken van spitzen is bijvoorbeeld dat ze, vanwege hun harde neus, geluid maken op de dansvloer. Om dit geluid eruit te halen worden de schoenen voor gebruik door dansers tegen de muur geslagen of met een hamer bewerkt (Barringer en Schlesinger 2004, 280-281). Zo wordt de neus iets zachter en verdwijnt het geluid. De vrouwen die 's avonds als nimf op het toneel zweven, zijn overdag dus met een hamer in de weer.

Het contrast tussen het bovennatuurlijke van spitzen op het toneel en de praktijk van alledag wordt pas echt duidelijk als we kijken naar de hoeveelheid werk en tijd die elke dag in de schoenen gestoken wordt. Het ideaal van immaterialiteit dat in de spitzen besloten ligt, eist dat danser en spitzen precies op elkaar aansluiten. De spitzen moeten voelen als haar eigen ledematen. Hoe goed de handgemaakte schoenen ook zijn, er moet dus vaak nog flink aan gesleuteld worden. Iedere danseres heeft daarvoor haar eigen rituelen.

Voor de meeste dansers zijn de schoenen in eerste instantie wat te hard en te stug. Om ze zachter te krijgen slaan sommigen de spitzen tegen de muur, anderen steken ze tussen deurscharnieren en weer anderen bijten in de schoenen om ze te breken (Barringer en Schlesinger 2004, 50-51). Alexandra Bergman, soliste van het Tulsa Ballet theater: 'You can always tell when a new shipment of shoes comes in, there is al this whacking going on as people are trying to break in their shoes.' (Watts 2005) Het evenwicht is echter broos. Eenmaal perfect worden de schoenen snel weer te zacht en geven ze geen steun meer. Dan gieten veel danseressen er weer lijm in om de schoenen te harden. Michael Clifford, schoensupervisor van het Birmingham Royal Ballet, zegt: 'It's amusing to watch them comple-

tely bash everything out of their shoes and then put sellac in to make them harder' (Barringer en Schlesinger 2004, 68).

Bij een spitzentraining van anderhalf uur kan de voet 250 ml zweet produceren. Van al dat vocht verliezen de schoenen hun ondersteunende werking. Om de toch al korte levensduur van de schoenen enigszins te verlengen moeten ze na afloop goed gedroogd worden. Dit duurt ongeveer drie dagen. Veel dansers rouleren dan ook met hun spitzen en gebruiken dus meerdere paren tegelijk (Barringer en Schlesinger 2004, 55-56). Behalve hardheid en zachtheid, is ook het oppervlak van de punt iets waaraan voortdurend aandacht geschonken moet worden. Te gladde punten kunnen worden tegengegaan door het dippen in cola of andere substanties, soms in combinatie met borduursels die men op de punt aanbrengt. Tot slot moeten ook linten en elastieken op de spitzen bevestigd worden en ook daar heeft iedereen een favoriete positie en manier voor. Bij elk paar moet de danseres opnieuw tot een perfect evenwicht zien te komen. En aangezien de schoenen vaak slechts een of twee trainingen en/of voorstellingen meegaan, houdt de zorg om de (voeten en) schoenen werkelijk nooit op.

De voortdurende zorg om spitzen is volgend Gaynor Minden, schoenenproducent, het directe gevolg van het heersende ideaal van immaterialiteit. Ballet wordt gezien als kunst. Hierdoor wordt het atletische karakter ervan nogal over het hoofd gezien. 'Wellicht omdat dansers niet het zweet en de inspanning laten zien van een rugbyspeler, wordt vergeten dat zij topsporters zijn' (eigen vert. Minden 1998, 6). Er wordt dan ook anders naar de productie van schoenen gekeken dan in topsport. De spitzen worden bijvoorbeeld niet gemaakt volgens de nieuwste inzichten op het gebied van materialen en productietechnieken, zoals bij schaatsers of wielrenners het geval is. Er is een groot respect voor het traditionele vakmanschap van de makers. Zij worden beschouwd als kunstenaars en de spitzen als kunstwerken (Watts 2005). Het gevolg is dat de spitzen in de loop van de jaren weliswaar harder zijn geworden, maar dat de productiewijze en de materialen nog grotendeels afkomstig zijn uit het begin van de twintigste eeuw. Dit terwijl de eisen die aan de dansers worden gesteld blijven toenemen, steeds diverser en hoogstaander worden (Minden 1998).

Juist omdat spitzen een ideaal van immaterialiteit belichamen is de ontwikkeling van de materialiteit van spitzen volgens Minden dus onnodig langzaam gegaan. In het ontwerp van de schoenen staan niet zozeer de eigenschappen en behoeftes van de danser zelf centraal, maar het respect voor traditie en kunst. De schoenen slijten hierdoor onnodig snel en eisen overmatig veel aandacht op van danseressen.

Minden heeft na tien jaar onderzoek in 1993 haar eerste spitzen op de markt gebracht, gemaakt van de nieuwste, high-tech, elastische materialen (Minden 2006). Volgens Minden gaan deze spitzen veel langer mee en sluiten zij beter aan bij de behoeftes van de dansers. Volgens Millers denkwijze zou deze ontwikkeling van groot belang kunnen zijn voor de positie en het zelfbeeld van dansers in de

balletwereld; hun belangen krijgen letterlijk meer gezicht en volume in het ontwerp en de materialen van de nieuwe schoenen. Een dergelijke verandering in de *agency* van dansers kan volgens Millers gedachtegoed juist via materiële cultuur op een onopgemerkte en (hierdoor) ingrijpende wijze plaatsvinden.

De overstap naar een nieuw type schoenen wordt door dansers overigens alleen genomen als zij echt noodzakelijk is. Dit was bijvoorbeeld het geval bij Vanessa Palmer. Zij kon vanwege de pijn haar schoenen alleen nog tijdens voorstellingen kon dragen en niet langer in de balletlessen. Zoals het openingscitaat van dit artikel duidelijk maakt was de overstap naar *Mindens* voor haar een succes. Barringer en Schlesinger beschrijven in hun interview met haar: ‘The first time she [Palmer] put on the Gaynor Mindens, they were so comfortable that her feet “purred.” She will never forget the feeling’ (Barringer & Schlesinger 2004, 298).

Spitzen als actieve extensies

Antropoloog Alfred Gell bestudeert in zijn boek *Art en Agency* (Gell 1998) de tastbare invloed van dingen weer op een heel andere wijze. Gell gaat er- in de traditie van Marcel Mauss- vanuit dat een object, als verlengde van zijn eigenaar of maker, invloed kan uitoefenen op derden. Zo dwingen Michelangelo’s schilderijen en de dure auto van de buurman bewondering af bij de beschouwer. De invloed van het schilderij of de auto komt echter niet voort uit een symbolische relatie met de eigenaar of maker. De invloed van het object resulteert uit het feit dat diens bestaan het fysieke gevolg is van de vaardigheden, macht en/of intenties van de eigenaar/maker. Als zodanig kan het object beschouwd worden als een tastbaar verlengde (en een deel) van deze persoon (Gell 1998, 9). Ook voor spitzen geldt dat zij een deel van de vaardigheden en het actorschap van de draagster bezitten en uitdragen. Als fysieke extensies van de draagster oefenen de spitzen weer invloed uit op derden.

Als fysiek verlengde van de danser

De spitzen van professionele dansers worden veelal met de hand gemaakt. Kleine, gespecialiseerde familiebedrijven produceren de schoenen voor een internationale markt (Barringer en Schlesinger 2004, 19). Er zijn veel verschillende merken en elke danseres vindt na een zoektocht de min of meer ideale schoen voor haar voet. Eenmaal de juiste gevonden, stelt het lichaam en de danstechniek van de danseres zich volledig in op die schoen. ‘It takes a long time to adapt to a new shoe, but once you do, you don’t want to change’ (Watts 2005).

De danseres ervaart haar schoenen als haar eigen ledematen. Zij zijn echter ook de directe uitkomst van het handwerk van de maker. Daar waar de lichamelijke vaardigheden van de maker eindigen, beginnen die van de danseres. Er bestaat dus een zeer nauwe, fysieke band tussen danseres en maker. Veranderingen bij

een schoenmaker worden door de danseres opgemerkt. Jennifer DeWolfe krijgt al 11 jaar schoenen van dezelfde schoenmaker: ‘When he was younger, he was very consistent in quality, but in the last year or so, sometimes I would get one shoe that was absolutely perfect, and of the same box I’d get a shoe that looked like it was made by an ape’ (Watts 2005). Deze specifieke situatie zorgt voor een opvallende relatie tussen de danseres en de maker.

De schoenmakers en danseressen kennen elkaar namelijk bijna nooit persoonlijk. Juist vanwege deze nauwe band houden veel makers hun identiteit geheim. Zij markeren hun schoenen met initialen of codes (Watts 2005). Volgens Alexandra Bergman is dit logisch: ‘When a maker retires, all the dancers who wore his shoes get really angry. If we knew his name, we’d probably track him down and make him go back to work’ (Watts 2005).

Spitzen en de constructie van de balletwereld

Tot nu toe hebben we onze blik vooral gericht op de wijzen waarop mensen, hun onderlinge verhoudingen en ideologieën (het subject) gestalte krijgen in hun omgang met dingen (het object). Socioloog en filosoof Bruno Latour richt zich op het ontzenuwen van de tegenstelling tussen subject en object en gaat hierin aanzienlijk verder dan een van de bovenstaande benaderingen. Hij probeert de termen subject en object zoveel mogelijk te vermijden en verwerpt daarmee een focus op de ‘wording van het subject’ (Latour 1992; Latour 1999). Vanuit zijn denkrichting kan de dynamiek in de balletwereld niet uitsluitend gezien worden als de uitkomst van de boven beschreven processen, zoals *subjectivation* (Warnier 2001) of *objectification* (Miller 1987; Miller 2005; Gell 1998), waarin het subject en zijn/haar intenties of ideologieën automatisch centraal staan.

Dit betekent bijvoorbeeld dat spitzen niet alleen een rol hebben in de vorming van een balletdanseres of wereldbeeld, maar in het bestaan van uiteenlopende verschijnselen, waaronder expertise, hiërarchie, maar ook dansvloeren en een specifiek balletpubliek. Op deze manier verbinden spitzen allerlei elementen in de balletwereld en dragen zij bij aan haar stabiliteit (Latour 1992). Tevens wordt duidelijk dat niets of niemand binnen deze balletwereld vanzelf bestaat. Alle elementen in de balletcultuur, zoals de dominante rol van docenten en de sterk aanwezige hiërarchie moeten telkens opnieuw ‘gedaan’, *performed* worden. Spitzen spelen een actieve rol in dit performatieve geheel (Latour 2005).

De constructie van expertise

Hoe graag een jonge leerling ook spitzen wil, haar dansdocente bepaalt of zij er klaar voor is. De docente schat in of de leerlinge over voldoende technische vaardigheden beschikt, of haar voeten de juiste bouw hebben en of de botten en spier-

en in haar benen en rug sterk genoeg zijn. Verder is het belangrijk dat de leerling regelmatig traint (minimaal twee lessen per week) en dat ze goed gemotiveerd is. De leerling moet bovendien niet te zwaar zijn en ze moet met pijn kunnen omgaan. Als er te vroeg wordt begonnen met spitzlessen kan dit blijvende schade aanrichten aan het lichaam (Barringer en Schlesinger 2004, 136). De docent moet dus een weloverwogen beslissing nemen, afzonderlijk afgestemd op elke leerling.

Ouders weten meestal weinig van de selectiecriteria die worden gehanteerd en overzien ook de eventuele consequenties van spitzendans niet (Barringer en Schlesinger 2004, 137). Mede door de exclusieve kennis van de docent zijn zowel ouders als leerling sterk afhankelijk van haar oordeel. Er ontstaat tussen de dansdocent en haar leerlingen vaak een relatie die als zeer persoonlijk doch ongelijk ervaren wordt en die typerend is voor de danswereld als geheel (Aalten 2002, 170-182). Uiteraard speelt in het voortbestaan van deze verhouding het diepe respect in de balletwereld voor traditie en hiërarchie een belangrijke rol (Aalten 2002, 170-182). Dit respect is echter geen gegeven, maar moet telkens opnieuw geconstrueerd worden. De gespecialiseerde eisen van spitzten dragen daar een steentje aan bij.

Ondanks de ongelijke situatie is ook de docent geen gegeven. Ook zij krijgt bij dit proces gestalte. Haar expertise wordt bij elke leerling die de overgang naar spitzten maakt opnieuw op de proef gesteld (Barringer en Schlesinger 2004, 136-145). Wanneer ze een juiste beslissing heeft genomen zal haar positie als expert geaccepteerd en versterkt worden. In het geval van een onjuiste inschatting bestaat echter ook de kans dat haar expertise ter discussie wordt gesteld. Zowel dansleerling, spitzten als dansdocent krijgen dus gestalte in relatie tot elkaar.

Het specialistische karakter van spitzten en hun impact op het lichaam zorgen voor nog meer experts in de balletwereld. Zo zijn er de medische specialisten die de danseres helpen bij het behandelen van hun voet- en enkelblessures. De materialiteit van dansvoeten is door de eisen die eraan gesteld worden en het jarenlange technische schaaferk van een andere dimensie dan bij 'normale' voeten. Dit komt vooral naar voren wanneer een danser blessures heeft. Therapeuten die weinig met dansers werken, zullen zeggen dat ze naar de gewone maatstaven perfect gezond is (Barringer en Schlesinger 2004, 220). Voor de betreffende ballerina kan het echter onmogelijk zijn haar dagelijkse werk te doen. Er zijn maar weinig medische specialisten die zich volledig richten op de complicaties van ballerina's. De namen van deze experts zijn dan ook internationaal bekend (Barringer en Schlesinger 2004, 221).

Dansvloeren en -repertoire

In hun ontwerp veronderstellen spitzten niet alleen capabele danseressen, docenten en medici, maar ook bepaalde materiële omstandigheden. Zo is het bijvoor-

beeld niet mogelijk te dansen op een zeer harde vloer, een gladde vloer, of een vloer met niveauverschillen. De vloeren in de balletleszalen en in danstheaters zijn deels afgestemd op deze eisen. Dit betekent echter tevens dat spitzendans weinig buiten de geijkte contexten uitgevoerd kan worden. Ballet blijft hierdoor een aan het theater gerelateerd verschijnsel en is daarmee tevens gebonden aan een bepaald soort theaterpubliek.

Ook dansrepertoire wordt mede door spitzen geconstrueerd. In combinatie met spitzen vormen de danseressen een uniek soort 'bewegingsmateriaal' om dansvoorstellingen voor te bedenken en door te laten uitvoeren. Bij het choreograferen van een dansstuk wordt de keuze voor het gebruik van spitzen meestal in een vroeg stadium gemaakt. De aan- of afwezigheid van spitzen is hierdoor vervlochten met het bewegingsvocabulaire, volgorde van bewegingen, dynamiek, partnering, (vaak zelfs muziek) en ruimtegebruik in het stuk. Het denken vanuit bewegingen met spitzen of zonder spitzen levert zeer verschillende stukken op.

Tot slot wijst Eliza Gaynor Minden op de rol van spitzen in de historische ontwikkeling van repertoire en spitzentechniek. Volgens haar is er een historische cyclus te zien waarin techniek, spitzen, dansers en choreografen elkaar voortdurend hebben voortgestuwd. Individuele, virtuoze danseressen ontwikkelden met hun spitzen nieuwe technische vaardigheden. Choreografen zagen hierdoor nieuwe mogelijkheden voor hun bewegingsvocabulaire. Het gevolg was dat aan ballerina's andere, vaak hogere eisen werden gesteld, waarna er een verandering in spitzentechniek plaatsvond. Het resultaat was een vraag naar ander soort schoenen. De aangepaste, vaak hardere, schoenen waren vervolgens het punt van waaruit bepaalde dansers en choreografen nieuwe mogelijkheden ontdekten, enzovoorts. Een van de consequenties is dat het onmogelijk is met negentiende-eeuwse spitzen een hedendaags ballet uit te voeren. Maar ook andersom is het moeilijk op de hedendaagse spitzen negentiende-eeuwse dansen uit te voeren.

In al deze voorbeelden geven de balletschoenen actief vorm aan de wereld om hen heen; ze verbinden elementen en stabiliseren daarmee een setting. Tevens kunnen ze ontwikkeling stimuleren en zijn zij ook zelf aan verandering onderhevig.

Terug naar het debat

In dit artikel hebben we spitzen aan het werk gezien. We zagen hun effecten op de danseres en haar omgeving. De materiële eigenschappen van spitzen zijn daarbij voortdurend in beeld gebleven; objecten zijn tenslotte meer dan betekenisdragers. Zo brengt Warniers benadering de aandacht bij de concrete motorische ervaringen met de schoenen; juist die fysieke dimensie maakt het leertraject met de schoenen zo ingrijpend. Vanuit Millers visie is er gekeken naar de nijpende tegen-

stelling tussen een immaterieel balletideaal en de tastbare werkelijkheid. De balletschoenen vervullen een unieke rol in zowel het verbinden van praktijk en ideaal als het zoeken naar een oplossing voor deze contradictie. In het geval van Alfred Gell zijn spitzen vooral invloedrijk als fysiek verlengde van een persoon. Tot slot zien we vanuit Latours benaderingen hoe de eigenschappen van spitzen concreet bijdragen aan de totstandkoming van docenten, expertise, dansstudio's, repertoire en theaterpubliek. Kortom: met alle vier de benaderingen lukt het om spitzen tastbaar aan het werk te zien. Tevens is duidelijk zichtbaar dat elke benadering een andere blik op actieve objecten en spitzen biedt. In de zoektocht naar de materialiteit en activiteit van objecten blijken dus meerdere wegen mogelijk. Ik wil echter wijzen op een sterke tegenstelling of kloof tussen de benaderingen van Latour enerzijds en die van Warnier, Miller en Gell anderzijds.

Ondanks hun verschillen vullen de ideeën van Gell, Miller en Warnier elkaar namelijk goed aan; de invloed van objecten ligt bij hen in de wijze waarop ze mensen, hun idealen en onderlinge verhoudingen gestalte geven. Tevens speelt de spanning tussen structuur/ideologie en (menselijke) *agency* altijd een rol. Dit komt duidelijk naar voren in Millers benadering, waar deze contradictie het hoofdthema is, maar ook met Warnier vragen we ons af in welke mate de balletdanseres over een eigen wil beschikt; haar subjectiviteit komt op fysieke wijze tot stand binnen een leertraject dat niet ter discussie lijkt te staan. Met behulp hiervan leert zij haar kracht ervaren en excelleren, maar kan zij ook nog een ander zijn? In Gells recente werk staat menselijke *agency* wellicht niet zo centraal, maar ook bij hem is de invloed van objecten uiteindelijk herleidbaar tot de *agency* van de persoon die het object gebruikt of maakt.

Het werk van Latour verzet zich tegen een dergelijke focus; hij wil de invloed van objecten bekijken zonder een overkoepelend proces, zoals de totstandkoming van het subject (en zijn/haar *agency*), centraal te stellen. Dit levert een analyse op waarin een breder scala aan factoren aan bod komt, maar waarin de beschrijving op het eerste gezicht ook een wat droger karakter krijgt; we dringen tenslotte minder diep door tot de belevingswereld van mensen. Een voordeel hiervan is echter dat we een kans krijgen om ons te ontworstelen aan de focus op subjectiviteit en *agency* die in het cultuurwetenschappelijk onderzoek zo dominant is. Actie of macht is volgens Latour namelijk geen verschijnsel dat iets of iemand toebehoort; het is iets dat telkens van gedaante verandert en circuleert tussen de betrokken entiteiten. Bovendien moet het bestaan van verschijnselen (zoals macht) telkens weer 'performed' worden; niets bestaat op zichzelf. Daarmee neemt Latours benadering niet alleen materialiteit serieus, maar biedt deze ook een kans om de vanzelfsprekende focus op *agency* en subjectvorming in de *material culture studies* kritisch te beschouwen en nieuwe, onverwachte wegen in te slaan (zie ook Hoogsteyns 2008). Voor een onderzoeksgebied als de balletwereld, waarin de positie van danser al jaren het verblindende uitgangspunt vormt, zou dit een belangrijke *eye opener* kunnen bieden.

Referenties

- Aalten, Anna. 2002. *De bovenbenen van Olga de Haas. Achter de schermen van de Nederlandse balletwereld*. Amsterdam: Uitgeverij van Gennep.
- Barringer, Janice en Sarah Schlesinger. 2004. *The Pointe Book: shoes, training & technique* -2nd ed.- . Hightstown NJ: Princeton Book Company.
- Büchli, Victor, ed. 2002. *The material culture reader*. Oxford: Berg.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Hoogsteyns, Maartje. 2008. *Artefact mens. Een interdisciplinair onderzoek naar het debat over materialiteit in de material culture studies*. Alphen aan de Maas: Uitgeverij Veerhuis.
- Latour, Bruno. 1992. Where are the missing masses? The sociology of a few mundane artifacts. In *Shaping Technology/Building Society. Studies in Sociotechnical Change*. Red. Wiebe Bijker en John Law, 225-258. Massachusetts Institute of Technology.
- Latour, Bruno. 1999. *Pandora's hope. Essays on the reality of science studies*. Cambridge: Harvard University Press.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the social. An introduction to Actor-Network Theory (ANT)*. Oxford: Oxford University Press.
- Miller, Daniel. 2005. *Materiality: An Introduction*. In *Materiality*. Ed. Daniel Miller, 1-50. Durham and London: Duke University Press.
- Minden, Gaynor. 1998. History of pointe shoes and pointe technique. www.dancer.com/hist5.php.
- Minden, Gaynor. 2006. Company History. <http://www.dancer.com/companyhistory.html>
- Olsen, Bjørnar. 2003. Material culture after text: re-membering things. *Norwegian Archeological Review* 36 (2): 87-104.
- Warnier, Jean-Pierre. 2001. A praxaeological approach to subjectivation in a material world. *Journal of Material Culture* 6 (1): 5-24.
- Watts, James D. Jr. 2005. Toe the line. From the glass slipper to the perfect pointe, in 'Cinderella' it's all about the shoes. *Tulsa World*, 2 november 2005

Personalia

Dr. Maartje Hoogsteyns (1976) is verbonden als gastonderzoeker aan de Universiteit van Amsterdam. Ze geeft gastcolleges en doet onderzoek op het gebied van de theorievorming over materiële cultuur. Ze is recentelijk gepromoveerd op haar proefschrift getiteld *Artefact Mens. Een interdisciplinair onderzoek naar het debat over materialiteit in de material culture studies* (Uitgeverij Veerhuis, 2008). Adres: Universiteit van Amsterdam, Turfdraagsterpad 9
Email: mhoogsteyns@hotmail.com