

Dans in Vlaanderen 1993-2007

Pieter T'Jonck

1993: een belangrijk overgangsjaar

In het begin van de jaren 1980 ontwikkelde de dans in Vlaanderen zich quasi vanuit het niets. Naast het aanbod van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen en het werk van Maurice Béjart in de Munt was er hier op dat ogenblik weinig dans, laat staan 'hedendaagse' dans te zien. Daarom was het des te merkwaardiger dat een aantal individuele kunstenaars haast tegelijk werk gingen maken dat op een zeer eigenzinnige wijze het medium dans naar zijn hand zette. Nog merkwaardiger was echter dat hun breuk met vastgeroeste binnenlandse gewoonten niet alleen hier opzien baarde, maar ook in het buitenland, tot in Parijs en New York City, als radicaal vernieuwend ervaren werd. Het Vlaamse theater ontwikkelde zich destijds even stormachtig maar genoot pas veel later het internationale succes dat de dans haast meteen te beurt viel.

Dat succes was ook waarom de overheid belangstelling kreeg voor deze nieuwe dans. Na aanvankelijk *ad hoc* toegekende subsidies aan dansgezelschappen als Rosas, Ultima Vez of Les Ballets C de la B, zag in 1993 het Podiumkunstendecreet het licht. Door dat decreet konden dansgezelschappen en kunstencentra, die als onafhankelijke organisaties van in het begin de nieuwe theatermakers gesteund hadden, nu plots wel structureel ondersteund worden door de overheid. 1993 is dus een symbolisch belangrijk moment. Het markeert een overgang van een overlevingsregime voor hedendaagse dans naar een situatie waarin de dans stabiele structuren kan uitbouwen. En inderdaad: sindsdien ontwikkelde het danslandschap in Vlaanderen en Brussel zich razendsnel. Zo snel dat Brussel ondertussen wereldwijd bekend staat als een Mekka van de dans. Toch blijkt de subsidiëring van de dans, en de sterkere positie van de

kunstencentra en later de werkplaatsen, zeker niet de enige, noch een voldoende verklaring voor wat zich hier afspeelde.

De overheid volgt slechts schoorvoetend

Bij de verdeling van de subsidies volgens het Podiumkunstendecreet bleek dans steeds weer het ondergeschoven kind te zijn. Niet alleen tegenover het theater, dat ook veel meer gezelschappen en activiteiten telt, maar ook tegenover het Koninklijk Ballet van Vlaanderen. Dat KBvV kreeg tot voor kort nog steeds 'nominatim', dus zonder dat de organisatie om de vier jaar een dossier moet indienen om subsidies te verkrijgen, zowat evenveel als alle andere dansorganisaties samen. Wat dat betreft veranderde er na 1993 niet zoveel. Het is echter veelbetekenend dat de nieuwe artistieke leider van het KBvV, de Australische Kathryn Bennetts, aan iedereen die het wil laat horen dat zelfs dit bedrag van ongeveer vijf miljoen euro schandelijk weinig is (en wellicht heeft ze, gezien de hoge vaste kosten van dergelijk ensemble, niet eens ongelijk).

De 'grote' – of anders gezegd behoorlijk gesubsidieerde – dansgezelschappen naast dat KBvV zijn sinds 1993 Rosas, Ultima Vez en Les Ballets C de la B. Zij werden vanaf 1993 structureel gesteund. Zij krijgen ook nu nog steeds het leeuwendeel van de subsidies. Opmerkelijk en tekenend voor deze generatie van tachtigers is dat twee andere organisaties, Needcompany van Jan Lauwers en Troubleyn van Jan Fabre, wel gezichtsbepalend waren voor de ontwikkeling van de dans in Vlaanderen, maar voor de subsidiërende overheid geen dans- maar theatergezelschappen zijn. Nu het nieuwe Kunstendecreet alle kunsten op gelijke voet wil behandelen, zal dat onderscheid misschien minder relevant worden. Het is echter, ondanks de vele onderlinge verschillen, wel tekenend voor de kunstenaars van deze generatie: zij erkennen bestaande genreafbakening niet voetstoots, maar zochten in elk werk naar de geëigende vormelijke middelen om hun verhaal te vertellen.

Daarnaast werden enkele organisaties als Klapstuk en De Beweging (later wp Zimmer) en Dans in Kortrijk (later opgegaan in Buda) specifiek als dansorganisaties erkend. Het was echter wachten tot 2001 voor er structurele subsidies kwamen voor belangrijke choreografen als Alexander Baervoets, Marc Vanrunxt of Meg Stuart. De ontwikkeling van de subsidies hield dus lang geen gelijke tred met de explosieve ontwikkeling van het aantal 'makers' in Vlaanderen, die verder geschetst wordt. Niet alleen werden weinig makers structureel ondersteund, slechts enkelen kregen 'veel' steun, de rest kreeg net genoeg om niet ten onder te gaan. Die situatie bleef ook onder het nieuwe Kunstendecreet ongewijzigd. Nochtans is er geen reden om de overheid ter zake van kwade trouw te verdenken. Eerder laat het zich aanzien dat ze slechts weinig vertrouwd is met de eigenheid van dans als een erg tijd- en plaatsrovende, en dus dure kunstvorm. Het Podiumkunstendecreet was inderdaad geschreven op maat van het theater.

Wel kondigde Minister Anciaux recent bij een tussentijdse subsidieronde een inhaalbeweging aan. Die bleek achteraf echter slechts een correctie op de teruggang van subsidies in 2005. En ook dan kan men de wenkbrauwen fronsen: waarom een choreograaf als Arco Renz, die met zijn concept van 'abstracte dramaturgie' een bijzondere plaats inneemt in het huidige landschap, en door de beoordelingscommissie daarvoor ook positief gewaardeerd werd, met een kluitje in het riet gestuurd werd, blijft onduidelijk. Ook daar weer blijkt een beperkte kennis van het veld. De vraag is dan uiteraard: hoe hielden alle andere makers het hoofd boven water? Een verklaring is alvast dat er in de hele periode 1993-2007 relatief veel projectsubsidies toegekend werden. Een andere dat veel kunstencentra en werkplaatsen, en zelfs de grote theaters ook in financieel opzicht een helpende hand toestaken. Het bekendste voorbeeld is dat van Rosas, dat vijftien jaar lang, onder het bewind van Bernard Focroulle, huisgezelschap van de Munt was. Hieraan ontleende het aanzienlijke financiële middelen. Maar praktisch ge-

sproken komt het huidige subsidieregime erop neer dat de meeste dansgezelschappen, groot en klein, hun subsidies gebruiken als een vertrekbasis. Een groot deel van hun middelen halen ze niet uit het binnenland, maar genereren ze uit buitenlandse middelen als coproducties of residenties. De subsidies dienen in de danswereld dus als een (internationale) hefboom.

Niet enkel Vlaanderen...

De levendige dansscène in België is ook op een andere wijze geen exclusief Vlaamse zaak. Ook aan de andere zijde van de taalgrens heerst een grote bedrijvigheid in de danswereld. Daar is de subsidie-enveloppe echter nog beperkter. De keuzes die de overheid daar maakte waren ook veel behoudsgezinder. Weliswaar schafte de Franse Gemeenschap al vroeg het Ballet de Wallonie, de Franstalige tegenhanger van het KBvV, af, maar Charleroi/Danses, dat in de plaats kwam, bewerkstelligde geen belangrijke nieuwe dynamiek omdat het teveel een vehikel bleef voor de eigen creaties van artistiek leider Frédéric Flamand. Recent kenterde de situatie, nu de organisatie overgenomen werd door o.a. Thierry en Michèle-Anne De Mey en Pierre Droulers. Zeker de eerste twee, een musicus/cineast en een danseres/choreografe hebben echter zeer nauwe banden met veel 'Vlaamse' gezelschappen, in het bijzonder Rosas en Ultima Vez.

Zeker is wel dat er vooral in Brussel meer overlapping tussen de dansgemeenschap aan Franstalige en Nederlandstalige zijde is dan de waterdichte institutionele schotten tussen beide landsdelen doen vermoeden. Dat heeft alles te maken met het uitgesproken internationale karakter van de danswereld. Veel dansers zal het daarom worst wezen aan welke zijde van de taalgrens zij erkend worden, zolang zij maar kunnen werken. Sommige choreografen, zoals de in België residerende Française Karine Ponties, steken ook wel eens de taalgrens over, zij het dat Ponties dat deed als gastchoreografe voor LOD, een muziektheaterorganisatie.

Maar een van de belangrijkste redenen dat Vlaanderen en Brussel zo in trek zijn als woon- en werkplek voor dansers en choreografen is dat de 'grote' gezelschappen (en daar moet, ondanks de erg lauwe officiële erkenning, zeker ook het in België gevestigde *Damaged Goods* van de Amerikaanse choreografe Meg Stuart toe gerekend worden), in een sterk internationaliserend veld, als een magneet op buitenlandse dansers gewerkt hebben. Dat is trouwens zonder enige twijfel ook de beste graadmeter voor de kwaliteit en het internationale aanzien van de Vlaamse dans. Deze dansers bleven vaak, ook als ze niet langer deel uitmaakten van een gezelschap, in België hangen om in diverse, vaak los-vaste verbanden projecten op te zetten. Een typisch voorbeeld hiervan is *Amgod*, dat samengesteld was uit leden en ex-leden van *Rosas* en *Needcompany*. Wellicht oefende de dans, door zijn grotere zichtbaarheid, ook een grote aantrekkingskracht uit op veel jongeren met een artistieke belangstelling.

P.A.R.T.S. als vliegwiel

Daarnaast betekende ook de oprichting in 1995 van P.A.R.T.S. (*Performing Arts Research and Training Studios*) een enorme *boost* voor de ontwikkeling van de dansgemeenschap in België, en dan vooral Brussel. Dansopleidingen in België stelden op dat ogenblik niet bijzonder veel voor. Ze bleven haast uitsluitend gericht op een training in klassiek ballet. Ook nu nog is het aanbod opleidingen en workshops voor professionele dansers vrij beperkt. Dat is bevreemdend, omdat dans een kunstvorm is die een voortdurende bijscholing vraagt. De ironie van de geschiedenis wil trouwens dat het vooral aan Franstalige kant is dat hier al jaren aanzienlijke inspanningen geleverd worden. Contredanse bijvoorbeeld is, en ook dit is bijzonder ironisch in het Belgische culturele klimaat, de heraut van de Amerikaanse *post-modern dance* met geregelde workshops van artiesten en theoretici als Bonnie Bainbridge, Lisa Nelson of Steve

Paxton. La Raffinerie, de Brusselse poot van Charleroi/Danses, was o.a. enkele jaren de gastheer van D.A.N.C.E., een internationaal netwerk voor dansopleidingen. In Vlaanderen werden er vanuit verschillende hoeken – zoals STUK Leuven of Dans in Kortrijk – pogingen ondernomen om een professionele vorming op het getouw te zetten, maar die raakten bij gebrek aan middelen nauwelijks van de grond. Pas recent kende Vlaanderen gesubsidieerde initiatieven, zoals Danscentrum Jette, die misschien een vergelijkbare slagkracht kunnen ontwikkelen. Maar ook het semi-professionele circuit (zoals de Deeltijdse Kunstopleidingen) is in Vlaanderen, alszins wat dans betreft, zwak ontwikkeld. Het initiatief wordt in belangrijke mate overgelaten aan een bloeiend privé-aanbod.

Vandaar dat P.A.R.T.S. zowat kwam als een donderslag bij heldere hemel. De school werd in 1995 opgericht door Anne Teresa De Keersmaeker. De Keersmaeker had immers als een van de eersten in de gaten dat de explosieve ontwikkeling van de dans in België geen stevig fundament had, maar eerder het gevolg was van een gelukkige samenloop van omstandigheden. En dat stevig fundament was, uiteraard, een goede opleiding. Die kan immers dienen als een plaats waar de opgebouwde ervaring van de vorige generaties samengebracht wordt om ze door te geven aan nieuwe dansers. Dat De Keersmaeker sinds 1992 huischoreograaf van de Munt was, had de slagkracht van haar organisatie aanzienlijk verhoogd. Zo kwam er ruimte vrij om samen met de Nationale Opera een dansopleiding te starten. De Keersmaeker werd geïnspireerd door het oude voorbeeld van MUDRA, de school van de vroegere Muntchoreograaf Maurice Béjart. Die was ook met de Munt verbonden. De Keersmaeker werd er trouwens zelf opgeleid.

Het model van P.A.R.T.S. was educatief gezien baanbrekend. In tegenstelling tot het reguliere kunstonderwijs in België moest je voor deze school solliciteren en werd er internationaal gerekruteerd. De opleiding pretendeerde bovendien meer te zijn dan een louter technische vorming. In het zeer brede curriculum was

plaats voor theoretische aspecten als algemene cultuurgeschiedenis en –theorie, en voor onderricht in zo diverse dansvormen als klassiek ballet en de ‘release-techniek’ van Trisha Brown. De lesgevers die aangetrokken werden waren bovendien stuk voor stuk wereldwijd de besten in hun vak. Het effect was op zeer korte tijdsspanne verbijsterend. P.A.R.T.S. had ‘een gat in de markt’ gevonden, en de eerste lichting afgestudeerden maakte achteraf snel naam over heel Europa. Belangrijker was misschien wel dat er in deze school een intellectueel en artistiek netwerk van jonge choreografen ontstond dat stand hield na de opleiding, al was het maar omdat veel studenten in Brussel bleven en werkkansen kregen binnen de gebouwen van Rosas en P.A.R.T.S. Ondertussen is de toekomst van deze school, na jarenlange onzekerheid over de financiering, verzekerd door een overeenkomst met het Ministerie van Onderwijs. En ook de Munt blijft de school steunen, zelfs nu De Keersmaecker daar na 2007, met het aantreden van de nieuwe directeur Peter De Caluwé, niet langer huischoreograaf is.

De herkomst van nieuwe choreografen

Naast school en gezelschappen is er nog een belangrijke andere reden voor dansers en choreografen om Vlaanderen als uitvalsbasis te kiezen of er te blijven na hun opleiding of werk bij een gezelschap. Rond 2000 ontstonden ‘danswerkplaatsen’ als wp Zimmer (dat oprees uit de as van De Beweeging) of Dans in Kortrijk. Tot dan toe kregen de kunstencentra in Vlaanderen van overheidswege de taak toegewezen om jonge choreografen te ondersteunen. Hoewel, zoals verder mag blijken, de kunstencentra bijzonder belangrijk waren voor de dynamiek van de hedendaagse dans, bleken zij niet voldoende toegerust om deze taak ten volle waar te maken. Geleidelijk verschoof deze taak dan ook naar de werkplaatsen. Het bijzondere aan zo’n werkplaats is dat onderzoek en productie er volkomen ontkoppeld zijn van de finaliteit van (de spreiding van)

een voorstelling. Jonge choreografen kunnen er in alle rust, en met een aanzienlijke dramaturgische en praktische ruggeleuning, hun artistieke idioom of vraagstelling ontwikkelen. Dat model is relatief zeldzaam in Europa. De instelling van deze werkplaatsen is ook bijzonder gul naar buitenlanders. Zo was de opkomst van een baanbrekend gezelschap als het Frans-Oostenrijkse Superamas nooit mogelijk geweest zonder de steun van Dans in Kortrijk. Nieuwkomers onder de werkplaatsen zijn het Brusselse Nadine, Les Bains::Connective en de Pianofabriek. Ook deze plekken vestigden de naam van Brussel als Mekka van de dans.

Het bonte palet van nieuwe choreografen bewijst in elk geval dat de benaming 'Vlaamse' dans steeds minder betrekking heeft op de nationaliteit van choreograaf of dansers, en steeds meer, of zelfs haast uitsluitend, op de plaats waar die dans gecreëerd wordt, namelijk Vlaanderen. Meestal is het vrij duidelijk welke 'artistieke afkomst' een debuterende choreograaf of ensemble heeft. P.A.R.T.S. leverde een haast eindeloze reeks nieuwe namen op. Veel van deze ex-studenten werkten minstens een tijd in België, als danser bij een groter gezelschap, als performer in tal van projecten of als choreograaf. Vaak combineerden zij deze verschillende rollen.¹ Ook uit Rosas zelf kwamen heel wat opmerkelijke choreografen voort, zoals Brice Leroux, Vincent Dunoyer, Thomas Hauert, Fumiyo Ikeda, Roberto Olivan of Johanne Saunier. Jean-Luc Ducourt, die mee tekende voor enkele werken van Rosas, maakt de laatste ja-

1. Thomas Plischke was zeker één van de meest opmerkelijke, maar zijn actieterrein is nu in hoofdzaak Duitsland. Heel wat ex-studenten zijn hier nog wel actief. Een greep uit de enorm lange lijst geeft namen als Salva Sanchis, Arco Renz, Charlotte Vanden Eynde, Claire Croizé, Nada Gambier, Ugo Dehaes, Etienne Guilloteau, Ula Sickle, Erna Omarsdottir, Riina Saastamoinen, Lisbeth Gruwez, Andros Zins-Browne, Andy Deneys, Heine Avdal, Larbi Cherkaoui, Roberto Olivan, Cédric Charron, Alix Eynaudi, Maria Clara Villa Lobos, Melanie Munt, Mette Ingvartsen, Benjamin Vandewalle, Eleanor Bauer, Tarek Halaby, e.a.

ren terug eigen werk. David Hernandez, die doceert in P.A.R.T.S. en veel met De Keersmaeker samenwerkt, produceerde, o.a. in de Beursschouwburg, eigen werk. Les Ballets C de la B bleek een ongewoon rijke bron van nieuw choreografisch talent te zijn. Christine De Smedt, Koen Augustijnen, Sam Louwyck, Gabrielle Carrizo, Lilia Mestre, Mette Edvardsen, Einat Tuchman, Hans Van Den Broeck en, niet te vergeten, Sidi Larbi Cherkaoui verdienen er hun sporen. Ultima Vez leverde heel wat minder choreografen af die in België bleven opereren. Recent waren dat vooral Saïd Gharbi, Ana Stegnar en François Brice. Ultima Vez ondersteunt echter via het 'Ulti-mates'-programma actief ex-leden die in het buitenland een gezelschap hebben opgericht, en biedt ook gezelschappen als Peeping Tom of Cie Soit administratieve en praktische omkadering. Last but not least: uit Damaged Goods, het ensemble van Meg Stuart, kwamen heel wat nieuwe namen voort, zoals Ugo Dehaes, Heine Avdal, Yukiko Shinozaki, Davis Freeman (die ook bij Les Ballets C de la B werkte).

En dan zijn er de buitenbeentjes Needcompany en Troubleyn, de organisaties van Jan Lauwers en Jan Fabre. In Lauwers' werk speelt dans een grote rol. Mensen als Franck Chartier, Carlotta Sagna, Misha Downey draaiden lange tijd mee in deze (en andere) compagnies vooraleer hun eigen werk te maken. Grace Ellen Barkey, de levensgezellin van artistiek leider Jan Lauwers, creëerde daarnaast de laatste jaren ook steeds meer eigen en eigenzinnig werk binnen Needcompany. Jan Fabre creëerde zijn belangrijkste werk als choreograaf in de jaren 1990, met grensverleggende producties als bijvoorbeeld *The sound of one hand clapping* of *Da un'altra faccia del tempo*. Maar dans blijft vaak wel een belangrijk onderdeel van zijn grote theater- en operawerk (*Je suis sang* of *Tannhäuser* bijvoorbeeld). Hij creëerde ook solo's voor Lisbeth Gruwez en Erna Omarsdottir. Een danseres als Heike Langsdorf of het duo Annabelle Chambon en Cedric Charron komen uit zijn gezelschap en maken nu eigen werk.

Een prikkelende omgeving

Bovenstaande opsomming zou ten onrechte kunnen doen vermoeden dat dans in Vlaanderen onder te verdelen valt in 'scholen', gesticht door de artistieke leiders van grote gezelschappen. Dat klopt soms wel, maar in veel gevallen ook helemaal niet. Opmerkelijk is bijvoorbeeld dat zowel Christine De Smedt als Koen Augustijnen binnen Les Ballets C de la B, ooit opgericht door Alain Platel, als huischoreograaf actief zijn. Ook Sidi Larbi Cherkaoui maakte er zijn eerste choreografieën, maar dat is een verhaal apart, waarover verder meer. De Smedt volgde een meer experimenteel parcours, dat o.a. resulteerde in *9x9*, een reeks werken die de impact van grote aantallen performers op de ervaring van een stuk onderzocht. Augustijnen daarentegen ontwikkelde in de lijn van Platel een sterk theatrale, verhalende en beeldende vorm van danstheater die recent het uitstekende *Import/Export* opleverde. Hoe uiteenlopend ook, deze kunstenaars konden met succes hun werk internationaal laten circuleren. Het is maar een van de talloze bewijzen van de blijvende diversiteit, de levendigheid en de hoge kwaliteit van het Vlaamse danslandschap.

Binnen dat landschap blijven choreografen als De Keersmaeker, Vandekeybus of Platel, weliswaar met soms belangrijke accentverschuivingen, werken aan een oeuvre.² Ze doen dat als auteurs. Dat geldt veel minder voor de jongste generatie. Rudi Laermans merkte als een van de eersten op dat de jongere generatie die notie van 'auteurschap' niet, of veel minder kent, maar graag en veel 'bricoleert' met wat zich in één of andere samenwerking aandient. Dansers en choreografen lijken er steeds vaker op uit om binnen de beperkte duur van hun loopbaan zoveel en zo divers mogelijke ervaringen op te doen. De 'herkomst' van nieuwe makers zegt

2. De plaats ontbreekt hier om hier nader op in te gaan, maar o.a. bij De Keersmaeker blijkt het recente solo-werk het hele oeuvre te herijken.

daarom niet altijd veel over het werk dat zij achteraf maken. De laatste vijftien jaar kon de aandachtige beschouwer om te beginnen getuige zijn van erg buitenissige combinaties van makers. Vaak bleek werk van jonge makers ook een vorm van vader- (of moeder-)moord. Wie een organogram tekent van de relaties tussen gezelschappen, dansers en choreografen zal al snel bij een hoogst verwarrend spinnenweb uitkomen. Dat is trouwens, wat de spreiding betreft, een van de achillespezen van het werk van deze jonge makers. Velen onder hen hebben hier geen lokaal netwerk waarop ze kunnen terugvallen, zodat ze binnen een kleine cirkel van toonplekken (ruwweg de Vlaamse Ruit, met markante uitlopers richting Kortrijk en recent ook Brugge) gevangen blijven. Het publiek van jonge choreografen en dansers bestaat, met een boutade, voor een groot deel uit jonge dansers en choreografen.

Die enorme diversiteit werd in de hele periode 1993-2007 in belangrijke mate aangezwengeld en geïnspireerd door de werking van de kunstencentra. Naast hun binnenlandse productiewerking boden zij het werk van opmerkelijke buitenlandse choreografen hier een belangrijk platform. Vooruit viel, toen Guy Cools het beleid uitstippelde, o.a. de niet geringe eer te beurt Jonathan Burrows voor het eerst in België te presenteren en coproduceren. Kaaitheater in Brussel introduceerde en produceerde het werk van Jérôme Bel, Xavier Leroy, Boris Charmatz, pikte ook Burrows op, en gaf na Klapstuk ook Raimund Hoghe een plaats in het Belgische landschap. Kaaitheater maakte ook enkele etappes van het grensverleggende project *Highway 101* van Meg Stuart mogelijk. Klapstuk in Leuven bood Jérôme Bel in 2003 het curatorschap van het festival aan, een kans die Bel met beide handen aangreep om zijn artistieke credo's in de vorm van een 'tentoonstelling' van dans- en theaterprojecten met een sterke conceptuele inslag te gieten. Eveneens in Brussel organiseerde de Beursschouwburg enkele minstens even spectaculaire en betekenisvolle evenementen. En dit vooral onder

impuls van Carine Meulders (die sinds 2006 trouwens de leiding van wp Zimmer overnam), in de periode dat het theater wegens verbouwingen een tijdelijk onderkomen vond in een oude garage in de Kazernestraat. Zo herdefinieerde Thomas Plischke in 2001 tijdens het tiendaagse evenement *BDC/Tom Plischke and friends* volledig de bestaande notie van een podiumkunstwerk. Diverse artiesten droegen hun steentje bij en het publiek kon er samen met de artiesten blijven slapen. Anderhalf jaar later hernam Plischke die stunt in een driedaags evenement in de Gentse Vooruit rond het thema *queerness*. Dat bevestigde overigens de nieuwe, en meer experimentele koers die dat huis ging varen onder leiding van Barbara Raes.

Een nieuwe ethiek en praktijk

De gemene deler van wat hier aan de orde was, is dat dans, nog meer dan al het geval was bij de generatie van de jaren 1980, niet langer beschouwd werd als een discipline met zijn eigen traditie, methodes en presentatiewijzen. Hedendaagse dans werd een veld van praktijken die de toeschouwer meer bewust maken van zijn plaats tegenover zowel het kunstwerk zelf, als vooral de wereld waarin hij leeft. Rudi Laermans omschrijft dit als volgt: 'Hedendaagse dans is eigenlijk geen coherente kunststroming, nauwelijks een genre, niet echt exclusief een artistieke praktijk, maar vooral een sociale praktijk, gecentreerd rond het geloof in het begrip 'hedendaagse dans'. Vaak gaat het om praktijken die de grens tussen kunst en samenleving moedwillig slechten. Het is een opvatting die sterk aansluit bij de evoluties die de beeldende kunst met het neodadaïsme en de conceptuele kunst al minstens van in de jaren 1960 doormaakte. Kaaitheater is de organisatie die op de meest systematische wijze deze nieuwe dans, die steeds vaker als 'performance' omschreven wordt, onderzocht. Die benadering van dans sloeg onder veel jongere choreografen sterk aan.

Meg Stuart was, onder de 'gevestigde' Vlaamse choreografen, degene die een brug sloeg tussen de eerste generatie van choreografen en deze 'nieuwe' benadering van dans. Haar werk deelt met die eerste generatie de zin voor sterke beelden en een intens onderzoek naar de ontwikkeling van een danstaal. In de jaren 2000 kreeg zij in het buitenland veel waardering voor producties met een overdonderende scenografie zoals *Alibi* of *Replacement*, die ook inhoudelijk nauw op elkaar aansluiten. Maar aan de andere kant was zij al in de jaren 1990 een pionier in de verkenning van de grensgebieden tussen dans en bijvoorbeeld architectuur en beeldende kunst. In 1994 was zij bijvoorbeeld te gast op de tentoonstelling *This is the show and the show is many things* in SMAK Gent. Stuart initieerde vanaf 1996 ook het project *Crash Landing*. Dat exploreerde de mogelijkheden van improvisatiedans, en deed daarvoor o.a. beroep op Steve Paxton, een icoon uit de jaren 1960 en wereldwijd de 'goeroe' van de improvisatiedans. Met dat onderzoek vestigde zij meteen ook terug de aandacht op de grensverleggende conceptuele ontwikkelingen van de Amerikaanse postmoderne dans van de jaren 1960. Zij was een van de artiesten die er toe bijdroegen dat de reflexieve en (maatschappij-)kritische kant van de dans terug onder de aandacht gebracht werd. Tenslotte sloot Stuart zich nooit op binnen haar eigen gezelschap, maar ging zij voortdurend samenwerkingen aan met andere choreografen en kunstenaars als Philipp Gehmacher, Benoît Lachambre, Stefan Pucher, Jorge Leon, Gary Hill, e.a. Hun bijdrage diende nooit om een bestaande praktijk te ondersteunen, maar had steeds een beslissende impact op de aard van het werk zelf. Het al geciteerde *Highway 101* bood een eerste grote synthese van deze diverse invloeden en behoort sowieso tot het meest belangwekkende dat in die periode mondiaal gepresenteerd werd.

In het spoor van Stuart

Het is niet moeilijk om in het werk van een nieuwe generatie van choreografen veel strategische en artistieke keuzes van Stuart te herkennen. De belangstelling voor de historische ontwikkelingen en posities binnen hedendaagse dans, de zin om in wisselende verbanden te werken, om buiten de lijntjes van het standaard-format van de voorstelling te kleuren, het zijn evoluties die allemaal door Stuart aangekondigd werden. Stuart werkt echter nog steeds vanuit een vrij stabiele, eigen productiestructuur. Dat aspect is bij de jongste generatie choreografen steeds minder aan de orde. Zij kiezen steeds meer voor snel wisselende samenwerkingsverbanden. Een verklaring voor dit fenomeen is uiteraard het gebrek aan een stevige financieel-organisatorische basis. Niet zelden wordt die toestand echter door deze choreografen ook ideologisch verantwoord, als een weigering om mee te stappen in een commerciële logica van verhandelbare en gestroomlijnde kunstproducten. Organisaties als Nadine en Les Bains::Connective speelden hier op in. Zij zijn opgevat als een artistieke coöperatieve/proeftuin, waar de gedachte aan een toonbaar of verhandelbaar 'product' ver te zoeken is. Klapstuk 2005 in Leuven thematiseerde onder leiding van Sally De Kunst dit nieuwe gegeven door het festival om te bouwen tot een soort van *work in progress*: jonge makers werden uitgenodigd om 'in situ' contacten te leggen en nieuw werk te maken. Dat waardevolle experiment botste echter op de limieten van wat 'toonbaar' is. Toeschouwers die verwachtten het neusje van de danszalm te zien, voelden zich bekocht. STUK, de moederorganisatie, besloot daarna het roer om te gooien en een volkomen nieuwe festivalformule op de rails te zetten. Terwijl dans meer geïntegreerd werd in de jaarwerking, benaderde Playground het nieuwe, veelkleurige landschap van de 'performance' in 2007 vanuit een originele invalshoek: geruggensteund door zijn vertrouwdheid met beeldende kunst stelde het STUK in Playground een programma

samen waarin beeldende kunst en live actie samenkwamen in een nieuwe vorm, 'live art'.

Het is overigens merkwaardig hoe sterk niet alleen de kunstencentra, maar ook de gespecialiseerde en zelfs de dagbladpers meegingen in dit verhaal. In de pers werd en wordt relatief veel bericht over dit vaak nog prille werk dat, hoe boeiend ook, niet altijd een breed publiek aanspreekt. Het contrast met Nederland is ter zake tekenend. De pers heeft daar vooral belangstelling voor groter, en vooral meer klassiek getint werk. Een festival als Springdance in Utrecht, dat een sterke verwantschap vertoont met wat de Vlaamse kunstencentra presenteren, kan er slechts op weinig aandacht en waardering rekenen.

Nog meer aanbod, nog meer dwarsverbindingen

De rol van grote instellingen als De Munt in Brussel of deSingel in Antwerpen, en van een festival als het KunstenFESTIVALdesarts in Brussel, dat jaar na jaar een grotere bijval genoot, was in die periode evenmin te verwaarlozen. Deze organisaties, en dan in het bijzonder deSingel en KunstenFESTIVALdesarts, zorgden wel vaker voor de doorstroming van nieuw talent naar het grote podium. Zo coproduceerde en presenteerde de Singel recent het werk van Thomas Plischke, die zich inmiddels artistiek associeerde met Kattrin Deufert. Hierdoor kon dit werk doorstromen naar het grote podium. Deze instellingen hadden echter vooral de middelen in huis om – naast het werk van vernieuwers als Bel, Charmatz of Hoghe – ook het duurdere werk, dat voor kunstencentra financieel nauwelijks haalbaar is, naar hier te halen. Zo kon het Vlaamse publiek en de Vlaamse dansgemeenschap al vanaf 1989 in deSingel van dichtbij de evolutie van een choreograaf als William Forsythe volgen. Forsythe had in de jaren 1990 een enorme invloed met zijn vernieuwing van het klassieke ballet. Vanaf de jaren 2000 ging hij echter steeds vaker en steeds nadrukkelijker de experimentele

toer op. Daarbij schuwde hij ook de maatschappelijke vraagstukken niet. Zo versterkte hij de hierboven geschetste evolutie. Deze instellingen zetten ook geregeld het werk van Amerikaanse choreografen als Trisha Brown of Merce Cunningham, of een Europese icoon als Pina Bausch op het programma. Ze brachten zo de historische continuïteit van de hedendaagse dans voortdurend onder de aandacht. Maar anderzijds brachten deze instellingen tijdens deze hele periode ook een aanzienlijke portie theaterdans, naar het model dat in de jaren 1980 in heel Europa een grote vlucht kende. Die theaterdans, of bewegingstheater zo men wil, koppelt de dans steeds aan een sterke inhoudelijke lading. Ze hanteert daartoe vaak een hybride theatertaal waarin naast het woord ook mime een grote rol speelde. Samen met de sterke traditie die door Wim Vandekeybus en Alain Platel vertegenwoordigd werd, liet ook dat diepe sporen na in het landschap.

Inderdaad blijkt dat Vlaanderen niet alleen koploper is als presentatie- en productieplek van de experimentele hedendaagse dans, maar ook toonaangevend blijft in de theaterdans die vanaf de jaren 1980 in West-Europa hoge toppen scheerde. Deed deze vorm van hedendaagse dans veel minder discursief stof opwaaien, ze bleek zelfs nationaal en internationaal een veel groter en diverser publiek aan te trekken. Een boeiend voorbeeld van deze tendens is het werk van de eerder vermelde, extreem productieve Sidi Larbi Cherkaoui. Groot geworden in de wereld van de televisieshows en showdance, werd hij door Alain Platel opgemerkt tijdens een wedstrijd voor de beste danssolo. Na zijn deelname aan enkele stukken van Platel gooide Cherkaoui zich op zijn eigen choreografisch werk, dat qua danstaal het beste uit verschillende werelden combineert en die dans koppelt aan het thema van culturele en maatschappelijke diversiteit in al zijn aspecten. Cherkaoui deed daarbij ook steeds nadrukkelijker een beroep op live-vertolkingen van oude muziek. Het bleek een gouden combinatie. Binnen de kortste keren werd Cherkaoui door ballet- en dansgezelschappen, grote theater-

huizen, opera's en grote festivals gevraagd om nieuwe creaties te maken. Een voorlopig hoogtepunt in zijn duizelingwekkende productie was het recente *Myth*, dat bijvoorbeeld geproduceerd werd door Toneelhuis in Antwerpen, waar Cherkaoui vandaag *artist in residence* is.

En het ballet dan...?

Een hoopgevende en boeiende ontwikkeling is ten slotte de nieuwe koers die het KBvV insloeg onder leiding van Kathryn Bennetts. De vorige directeur, Robert Denvers, had al een opening gemaakt naar de hedendaagse dans door Jan Fabre te vragen als choreograaf voor een nieuwe versie van *Het Zwanenmeer*. Fundamenteel wijzigde hij echter weinig aan de wat ouderwetse, rigide werkverhoudingen binnen de organisatie. Bennetts daarentegen wist de dansers van het ballet een nieuw élan te geven. Als oudgediende van William Forsythes Ballett Frankfurt kreeg ze de rechten op Forsythes *Impressing the Czar*, een stuk dat ballerina's ertoe dwingt om als performer een veel grotere verantwoordelijkheid op te nemen dan gebruikelijk in het ballet. Tot eenieders verbazing grepen de dansers die kans met beide handen om een interpretatie van dit aartsmoeilijke werk te brengen die ook in het buitenland op veel waardering kon rekenen. Daarmee was het hek van de dam. In volgende producties bleek die nieuwe *spirit* door te werken. Een geleidelijke vernieuwing van het ensemble introduceerde ook enkele interessante nieuwe karakterdansers. Bennetts introduceerde bij creaties ook een nieuwe reeks choreografen die beter inspeelden op de kwaliteiten van het ensemble, en vooral werk brachten dat veel hedendaagser aandeed dan wat onder Denvers gebruikelijk was. Als een kers op de taart organiseerde KBvV ook *Uncontainable*, een wedstrijd voor jonge choreografen, waar ook mensen uit het veld van de hedendaagse dans als Matteo Moles op afkwamen. Toen Kaaitheter aanbod om dit programma ook in

zijn huis te spelen, werd plots duidelijk dat de muren van het getto waarin het Ballet jarenlang opgesloten was, neergehaald waren. Eindelijk dient zich de kans aan op een dialoog en een uitwisseling tussen wat er in dit instituut en in het bredere veld van de hedendaagse dans gebeurt. Dat kan de kwaliteit en de diversiteit van de hedendaagse dans in Vlaanderen enkel maar vergroten.

Dat is belangrijker dan het lijkt. Hoe divers en dynamisch de dans in Vlaanderen ook is, ze kent een aantal blinde vlekken. Hedendaags klassieke dans, jazz, hiphop, het blijft in het discours en in de praktijk grotendeels buiten beeld, wellicht omdat het aanbod al zo overrompelend is. Nochtans bieden deze meer bekende en toegankelijke vormen van dans wellicht een hefboom om een breder publiek aan te spreken. Want als de Vlaamse dans een zwak punt kent, dan is dat niet de productie, noch de kwaliteit van die productie – dat blijkt uit de mate waarin men ons in het buitenland benijdt – maar de bekendheid en spreiding in eigen land. De ontwikkelingen gingen de laatste vijftien jaar zo snel dat de buitenwacht nauwelijks kon volgen. Dat wreekt zich af en toe in de bezoekcijfers voor het jongere werk, dat ook minder makkelijk gespreid raakt. De grote namen van de eerste generatie blijven publiekstrekkers en ook veel choreografen die in de jaren 1990 opkwamen blijken ondertussen een trouw en groot publiek te hebben. Het gebrek aan binnenlands succes is dus relatief, maar niet onbelangrijk. Als jongere choreografen niet kunnen doorstromen kan dat op termijn ook de bloei van het landschap teniet doen. Daar is dus nog veel (beleids-)werk aan de winkel.

*Pieter T'Jonck is ingenieur-architect en heeft een eigen architectenbureau. Hij publiceert over dans, theater, architectuur en stedenbouw in verschillende tijdschriften en publicaties (o.a. **De Morgen** en **Etcetera**).*