

Courant 104 februari - april 2013

*Courant is het driemaandelijkse magazine van Vlaams Theater Instituut vzw
Afgiftekantoor Brussel X - v.u. Joris Janssens, Sainctelettesquare 19, 1000 Brussel*

**BELGIË-
BELGIQUE
PB
BRUSSEL X
1/1336**

SOCIAL BODIES

Perspectieven op dans



**Steunpunt voor
de podiumkunsten**



INHOUD

SOCIAL BODIES PERSPECTIEVEN OP DANS

Woord vooraf <i>Joris Janssens</i>	3
Dans in Vlaanderen 2007-2012 Een landschapsschets <i>Pieter T'Jonck</i>	4
'We zijn altijd social bodies' Een interview met Anne Teresa De Keersmaecker <i>Karliën Vanhoonacker</i>	16
'Mijn generatie wil verzoenen en verzamelen' Een interview met Sidi Larbi Cherkaoui <i>Karliën Vanhoonacker</i>	24
Who's who? De positie van de kunstenaar in het landschap <i>Floris Cavyn</i>	32
Ontwikkelingen van de 'Vlaamse' dans in internationaal perspectief <i>Bart Magnus, Delphine Hesters, Joris Janssens, Wessel Carlier</i>	42
'Vandaag hebben we opnieuw schotten nodig' Theo Van Rompay over de nood aan een geïntegreerd dansbeleid <i>Joris Janssens</i>	52
Dansen dansen! Onbekend is onbemind Een onderzoek naar danseducatie <i>Dafne Maes</i>	57

KALENDER	62
----------	----

COLOFON	66
---------	----

WOORD VOORAF

Joris Janssens

DE STAAT VAN DE DANS

Voor het eerst sinds voorjaar 2005 wijden we een dossier in *Courant* integraal aan dans. Met landschapsoverzichten, diepte-interviews en vooral veel foto's legt het nummer getuigenis af van een landschap waarvan de dynamiek wereldwijd als een uitzonderlijk fenomeen wordt beschouwd.

In 2005 verscheen al eens een *special* over dans, maar de context was toen helemaal anders. Onmiddellijk na de eerste meerjarige beslissing voor het Kunstendecreet was er sprake van een beleidsmatige impasse. Geen enkele nieuwe structuur kreeg een erkenning. Grotere structuren werden gefnuikt in hun groei, ook al was er officieel sprake van een 'beleid voor grote huizen'. Kortom, Vlaamse dans kende wereldwijd succes, maar werd in eigen land niet erkend. De danssector voelde zich niet begrepen. Dat gaf aanleiding tot de ontwikkeling van *Kanaries in de koolmijn. Masterplan voor de dans in Vlaanderen en Brussel*, dat toekomstgerichte aanbevelingen formuleerde om de dynamiek in dansland ook op langere termijn te verankeren.

Flash forward, the future is now. Een nieuwe landschapstekening van Pieter T'Jonck laat zien hoe die uitzonderlijke artistieke dynamiek zich vandaag onverkort voortzet in verschillende geledingen van dansland: zowel bij de pioniers die al sinds de jaren tachtig actief zijn, als bij de opeenvolgende generaties van jongere danskunstenaars uit binnen- en buitenland die Brussel en Vlaanderen als uitvalsbasis kiezen.

Beleidsmatig zijn er belangrijke veranderingen. De laatste tijd zijn de blijken van beleidsmatige erkenning niet gering. In 2012 kregen Anne Teresa De Keersmaecker en Sidi Larbi Cherkaoui respectievelijk de Vlaamse Cultuurprijs voor Algemene Culturele Verdienste en voor Podiumkunsten (zij komen verderop in dit nummer aan het woord). Sommige beleidsingrepen kunnen ook een structurele doorbraak op langere termijn betekenen. Rosas, les ballets C de la B en recent Ultima Vez kregen ondersteuning bij infrastructuurdossiers; deze gezelschappen beschikken nu over studio's die ze ook ter beschikking stellen van de bredere sector. Ook het 'middenveld' in de dans heeft een solidere basis gekregen. Sinds 2008 zijn er diverse nieuwe structuren erkend: Eastman, fieldworks, Cie Soit, Peeping Tom, Kobalt Works, A Two Dogs Company, Action

Scénique, de dramaturgische werkplaats Sarma ... Ook het subsidie-instrumentarium voor individuele kunstenaars is uitgebouwd en gediversifieerd. Er is de belofte dat er vanaf 2013 meer middelen zijn voor projectsubsidies, zowel voor producties als internationale activiteiten.

Voor de productie van dans zijn dat belangrijke doorbraken, tegelijk blijft een aantal uitdagingen actueel: de preciaire positie van individuele kunstenaars, publieksonwikkeling en de hele moeizame spreiding en doorstroming van dat internationaal sterk gewaardeerde werk in Vlaanderen. Daarop lijken sector en beleid maar moeilijk antwoorden te vinden. En ook het internationale werk staat onder toenemende druk, zo laat een nieuwe cijferanalyse op basis van de VTi-databank zien. Internationale tournees blijken onder druk te staan. Toont zich de impact van de financieel-economische crisis?

Kortom: er is geen reden om op de lauweren te rusten, wél om te blijven werken aan een dynamisch en evenwichtig danslandschap waarin niet alleen productie, creatie en internationalisering aandacht en erkenning krijgen, maar ook spreiding, publieksverdieping en -verbreding hoog op de agenda staan en impulsen krijgen.

2013 wordt mogelijk een cruciaal jaar. Er wordt achter de schermen getimmerd aan een herziening van het kunstenebeleidsinstrumentarium. Bij het sluiten van de redactie was er nog geen duidelijkheid over de keuzes die het beleid zal maken. In de loop van het voorjaar zal dat allicht wel het geval zijn.

De kunstensector heeft vorig najaar alvast veel energie geïnvesteerd in het ontwikkelen van suggesties voor beleidsmatige bijsturingen die ook de dans ten goede zouden kunnen komen: de versterking van een strategische visieontwikkeling op het kunstenebeleid, de opwaardering van het projectmatige ondersteuningsinstrumentarium en het bijsturen van de beoordelingsprocedure. (Download VTi's nota over het Kunstendecreet op www.vti.be.) Een voorname zorg is dat voldoende tijd wordt ingebouwd voor de herziening en evaluatie van het decreet: niet alleen voor reflectie en dialoog over de grote lijnen van ons toekomstig kunstenebeleid, maar vooral ook voor verfijning en het uittesten van praktische consequenties van alle verschillende opties.



Oedipus / bêl noir – Ultima Vez (foto: Danny Willems)

DANS IN VLAANDEREN 2007-2012

EEN LANDSCHAPSSCHETS

Pieter T'Jonck

Eind 2007 maakte ik een schets van het Vlaamse danslandschap zoals dat evolueerde sinds 1993.¹ De keuze om dat overzicht in 1993 te laten beginnen lag voor de hand. 1993 was immers een belangrijk jaar: toen zag het Podiumkunstendecreet het licht. Dat decreet liet toe om de dansgezelschappen die in de jaren tachtig opkwamen structureel of projectmatig te ondersteunen. Ook de kunstencentra kregen plots een ruimere financiële armslag. In de tekst beschrijf ik hoe zich in het zog van die generatie van de jaren tachtig een heel breed danslandschap in Vlaanderen ontwikkelde. Impliciet wijst de keuze voor die startdatum er uiter-

aard op hoe belangrijk subsidies waren en zijn om dat landschap tot bloei te laten komen.

Ondertussen zijn we slechts een vijftal jaren verder. Op het eerste gezicht lijkt er aan het reilen en zeilen binnen dat danslandschap niet zo gek veel veranderd te zijn. De 'Vlaamse' dans lijkt zelfs een tweede jeugd te beleven. ('Vlaamse dans' moet hier uiteraard ruim begrepen worden. Het gaat om dans die in hoofdzaak in Vlaanderen, met een Vlaamse hoofdproducent of financier tot stand kwam, niet om de nationaliteit van de artiesten zelf.) In 2006 maakte de beoordelingscommissie dans nog best zurige opmerkingen over de stagnatie die zij overal waarnam, zelfs bij de belangrijkste coryfeeën. Dat leidde er toen trouwens toe dat minister Anciaux de groei van subsidies voor dans afremde en de oprichting van nieuwe organisaties helemaal afblokte. Dat had en heeft belangrijke gevolgen voor

jongere makers, zo zal verder blijken. De huidige commissie daarentegen geeft in de motivering bij haar beslissingen blijk van grote tevredenheid over het bereikte artistieke niveau.

Met reden overigens. Wie een beetje volgt wat op dansgebied gebeurt in Europa, merkt dat de kwaliteit en coherentie van het hier gemaakte werk gunstig afsteekt tegen wat in het buitenland gebeurt. De hoogdagen van de dans lijken daar verleden tijd. Dat heeft ook zijn redenen. Het dansbegrip kende in de tweede helft van de twintigste eeuw een opvallende verruiming, aanvankelijk vooral in de USA, later in Europa. Het werd een verzamelnaam voor heel diverse praktijken. Aan het ene uiterste van het spectrum zie je werk dat aanleunt bij dans als spektakel of entertainment maar er zich van onderscheidt door een sterke klemtoon op een thema of een verhaal. Het valt nog het best te vergelijken met 'moderne' dans (dat wil zeggen: alles wat voor Merce Cunningham kwam) en klassiek theater. Aan het andere uiterste vind je voorstellingen die zich expliciet afzetten tegen zo'n 'spectaculaire' of 'naïeve' strategie. Met het lichaam en het podium als middelen richten ze zich op vragen over representatie en betekenis, of bevragen ze het medium dans op zich. Ze leunen in hun discours en praktijk vaak veel sterker aan bij stromingen in de beeldende kunst als neodadaïsme of conceptuele kunst dan bij de klassieke theatertraditie. De kracht ervan ligt precies in het extreme verschil met een steeds sterker gemediatiseerde samenleving. Uiteraard is dit een bijna karikaturale voorstelling van een landschap dat oneindig veel differentiaties kent. Maar hoe dan ook mobiliseerde die tweede benadering lange tijd heel veel artistieke, en met enige vertraging ook discursieve, energie. Op een bepaald ogenblik leek het alsof 'het' gebeurde in 'de dans'. Die geschiedenis wordt gemarkeerd door een reeks monumentale oeuvres die uitstekend gedocumenteerd en becommentarieerd zijn.

Het is niet eenvoudig om zich tot dit veld te verhouden. Niet voor een jonge generatie makers die geconfronteerd worden met een *overload* aan informatie en intimiderende vader- en moederfiguren, en al zeker niet voor de buitenwacht. Die gaat er nog steeds van uit dat dans staat voor een avondje uit, niet voor een avondje kopbrekens. Jonge makers onthouden dan ook vaker dat 'alles kan en alles mag' dan bewust en strategisch zetten te doen in dit mijnenveld. In het dreigende besef van de korte duur van een danscarrière gaan ze veel 'avonturen' aan, zonder exact te mikken. Afgelopen zomer bleek dat haast pijnlijk op het ImPulsTanz-festival in Wenen. Het werk van 'jonge' makers bleek al te vaak zwak onderbouwd, soms zelfs ronduit triviaal. Ze modderden aan alsof ze niet wisten wat toe te voegen aan de geschiedenis. 'Pure wanhoop', zo omschreef de Oostenrijkse curator Michael Stollhofer de situatie. Zo ver is het hier nog niet gekomen. Reden te meer om dit landschap te koesteren. Net daar wringt op dit ogenblik het schoentje. Net daarom is deze landschapsschets meer dan een addendum bij de vorige.

DE TWEEDE JEUGD VAN DE OUDE GENERATIE

Maar eerst dus het goede nieuws. Als je naar de productie kijkt blaakt het huidige danslandschap van artistieke gezondheid. Het hierna volgende overzicht gaat uit van de huidige onderverdeling die de overheid in zijn subsidiëring aanhoudt tussen structureel ondersteunde gezelschappen en kunstenaars en zij die werken met projectsubsidies. Daarnaast wordt ook aangegeven in welke 'hoek' van het danslandschap deze kunstenaars zich situeren. Dat blijkt, vooral voor de minder bekende namen, soms verstrekkende gevolgen te hebben.

Grote namen uit de jaren tachtig zoals Rosas, Alain Platel en Wim Vandekeybus bleven ook de laatste jaren met grote regelmaat nieuw, soms heel verrassend, werk produceren. Hetzelfde gold voor Jan Lauwers en Grace Ellen Hetkey of Jan Fabre. Ook al vallen die laatsten voor de Vlaamse overheid onder het kopje 'theater', dans blijft een belangrijke component in hun werk. Ondertussen zijn al deze kunstenaars al 25 tot 30 jaar en langer actief. Ze behoren tot de internationale canon. Hun relatieve belang nam wereldwijd ook toe doordat in diezelfde periode toonaangevende choreografen als Pina Bausch of Merce Cunningham overleden, en andere, zoals Trisha Brown, er het bijltje bij neerlegden. Dat blijkt niet in het minst door de vele prijzen en onderscheidingen die hen allen te beurt vielen. In de afgelopen 5 jaar waren er dan ook heel wat vieringen van jubilea, en dat gaat nog wel even door. Dat ging gepaard met veel hernemingen van roemruchte producties uit hun beginperiode.

Die hernemingen passen overigens in een veel grotere trend. Al in de jaren negentig wijdde het Quatuor Albrecht Knust (1993-2001) zich in Frankrijk aan de *re-enactment* van belangrijke choreografi-



Chant Eloigné – Action Scénique (foto: Herman Sorgeloos)

¹ T'Jonck, Pieter. 'Dans in Vlaanderen 1993-2007.' In: Joris Janssens e.a. *Kanaries in de koolmijn. Masterplan voor dans in Vlaanderen en Brussel*. Brussel: Vlaams Theater Instituut, 2007: 9-26.

sche werken. Na de eeuwwisseling werd *re-enactment* echter een ware rage, niet enkel binnen de podiumkunsten maar ook in de beeldende kunst, en met name in de performancekunst. Daar was het vooral Marina Abramović die de kwestie op de agenda plaatste. Zij wijst er – met reden – op dat deze ‘onverkoopbare’ kunst (dat wil zeggen: kunst die als materiële drager enkel het vege lijf van de maker heeft) in de vergeethoek dreigt te raken als ze nauwelijks meer te zien is, tenzij dan in geamputeerde vormen als foto’s, filmregistraties of, erger nog, YouTube-filmpjes. De raakvlakken tussen beide genres – dans en performancekunst – werden de laatste jaren steeds nadrukkelijker belicht, ook vanuit academische zijde. Naarmate vanuit die hoek, en meteen ook vanuit musea, het besef groeide dat er in de laatste decennia van de twintigste eeuw een hele bijzondere verbinding tussen ‘lichaamspraktijken’ en kunst met een grote K was ontstaan, groeide ook de zorg om deze kunst te bewaren of door te geven. Dat is echter bij dans, en in elk geval bij performancekunst, veel minder evident dan bij ballet, omdat er geen vaste code is van waaruit deze kunstvormen vertrekken. Het gaat om een ‘beleefde’ praktijk: momentane impulsen en intuïties en/of een in het werk gegroeid inzicht. Wie dat als kunstenaar wil doorgeven aan een volgende generatie, moet dus op een of andere manier de ervaring van (de mentale voorbereiding tot) de actie, het werk of het werkproces kunnen doorgeven, wat een persoonlijke aanwezigheid vergt. Ook daarin zijn de parallellen tussen dans en performancekunst weer treffend. Als Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre of Wim Vandekeybus dus werken terug instuderen met nieuwe casts, dan denken zij nu veel meer aan die nalatenschap, en mogelijk ook aan hun plaats in de geschiedenis. Dat is niet enkel artistieke ijdelheid, het is ook een soort ‘erfgoedzorg’ (hoe drakerig het begrip ‘erfgoed’ dan ook mag klinken).



Solutions – Adva Zakai
(foto: Giannina Urmeneta Ottiker / Workspacebrussels)

Deze kunstenaars hebben ondertussen zowel in binnen- als buitenland zo’n grote reputatie dat hun positie virtueel onaanraakbaar geworden is. Ze garanderen programmeurs ook volle zalen. Ze verkeren zo niet alleen artistiek in goede doen, maar zijn ook financieel vrij gezond. Toch blijft ook voor hen waakzaamheid geboden. Zelfs hun werk komt vaak slechts tot stand door internationale cofinanciering. In die zin blijven ze kwetsbaar: als hun werk niet langer ‘in de smaak’ zou vallen, of als buitenlandse inkomsten opdrogen, kunnen zij het moeilijk krijgen.

De ontwikkeling die Rosas sinds 2007 doormaakte is zonder meer opmerkelijk te noemen. In 2007 zat de compagnie nog in zak en as. De samenwerking met De Munt liep af, waardoor de financiële armslag beduidend kleiner werd. Het vaste ensemble moest zo noodgedwongen ingekrompen worden. Ook de financiering van de huisvesting aan de Van Volxemlaan kwam even in het gedrang. Een overeenkomst met de Vlaamse overheid bracht daar wel uitkomst. Toch trok De Keersmaeker uit die tegenslagen niet de conclusie dat zij ‘gemakkelijker’ werk moest maken om een groter publiek te bereiken. Het tegendeel is waar. Zij vond zichzelf de laatste vijf jaar zowat terug uit. *Keeping Still (part 1)* uit 2007 kan je beschouwen als het begin van een zoektocht naar verstillen en versobering, soms zelfs ten koste van het gebruik van muziek. Het leidde naar complexe, maar ‘kale’ voorstellingen als *Zeitung* en *The Song*. Ze werkte daarvoor samen met coauteurs zoals de beeldend kunstenaars Ann Veronica Janssens en Michel François of musicus Alain Franco. Terwijl ze in *Keeping Still* en *The Song* haast volledig afstand deed van muzikale begeleiding ging ze wel experimenteren met haar eigen – niet getrainde – stem. Een samenwerking met Jérôme Bel leidde in *3Abschied* tot een bijna uitdagende confrontatie tussen haar stem en die van operazangeressen bij de vertolking van Mahlers *Der Abschied*. De betekenis en radicaliteit van enkele van deze werken werd uitputtend afgetast in *Hear my voice*, een verzameling van drie essays van Bojana Cvejić, Rudi Laermans en Bojana Bauer. Alsof het bord zo voldoende schoon geveegd was kwam ze daarna met het tweeluik *En Attendant* en *Cesena*, gebaseerd op laatmiddeleeuwse zang. Maar zelfs daar waren de aanpak van dans en zang en het ruimtegebruik grensverleggend, mede door de inbreng van de al vermelde beeldend kunstenaars Janssens en François en het ensemble graindelavoix van Björn Schmelzer. Tegelijk blikte De Keersmaeker met de herneming van de vroegste werken terug op haar carrière. Het boek *A choreographer’s score* van Bojana Cvejić en Anne Teresa De Keersmaeker zelf zet voor het eerst de structuur van die werken haarfijn uiteen. Belangrijk was ook de erkenning die haar te beurt viel toen de Opéra National de Paris *Rain* in zijn repertoire opnam.

Bij andere artiesten waren de veranderingen minder diepgaand. Jan Fabre presenteerde behoorlijk wat nieuw werk maar hernam ook, na dertig jaar, eindelijk zijn *Het is theater zoals te verwachten en*

te voorzien was (1982) en *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984). Wim Vandekeybus compileerde het beste uit zijn carrière in *Spiegel* (2006) maar plant nu ook hernemingen van zijn vroegste stukken met een nieuwe cast. Zijn belangstelling voor film en zijn ongewone flair voor het vermengen van puur fysiek theater met sterke verhalen bleek uit sterke producties als *Monkey Sandwich* of *Bêt noir*. De Needcompany van Jan Lauwers zag zijn internationale betekenis geconsacreerd door een vaste residentie bij het prestigieuze Weense Burgtheater. Die positie is voor het gezelschap trouwens van groot belang, niet enkel omwille van het prestige dat ermee samenhangt, maar ook omdat het de financiële ruggengraat van het gezelschap versterkt. Dat is nodig, want Needcompany is in dit rijtje het enige gezelschap dat een vast en uitgebreid ensemble van permanent geëngageerde performers heeft. Dat maakt het ook mogelijk dat er naast het werk van Jan Lauwers binnen het gezelschap veel andere projecten kunnen ontstaan, steeds weer met hand- en spandiensten van alle leden van het gezelschap. Grace Ellen Barkey bijvoorbeeld bevestigde haar eigen positie in het gezelschap met enkele heerlijk anarchistische voorstellingen met een briljante beeldtaal als *This door is too small (for a bear)*. Maarten Seghers zette met Jan Lauwers het productiehuis Ohno Cooperation binnen Needcompany op en ontwikkelt daarnaast zijn eigen muzikale werk. *Last but not least*: Anna Sophia Bonnema en Hans Petter Dahl konden hun (sterk onderschatte) trilogie *Ricky and Ronny* slechts maken door de steun van Needcompany. Needcompany is zo het beste voorbeeld van het belang van sterke ensembles, iets waarvoor ik verder in deze tekst een lans wil breken.

Deze kunstenaars van de ‘eerste generatie’ dragen, ondanks hun succes, ook nu nog een eerder experimentele of zelfs conceptuele stempel. Dat geldt zelfs, zij het in bijzondere zin, voor Wim Vandekeybus. Een forse zin voor spektakel is hem zeker niet vreemd, en een goed verhaal is aan hem ook wel besteed. Als maker vertrekt hij zeker niet vanuit weloverwogen concepten, maar gaat hij op zijn intuïtie voort. Als puntje bij paaltje komt gaat hij echter bijna altijd in een *overdrive* die de grenzen van het spektakel en het verhaal compleet te buiten gaat en die zo op een ‘eigen-aardige’ manier ook weer in vraag stelt. De ingrediënten van die *overdrive* zijn vaak een extreme ‘fysicaliteit’ (die het ‘theatrale fatsoen’ openbreekt) en een graad van surrealistische absurditeit die, alweer, vaak een sterk lichamelijke component heeft. Vergeten we ten slotte niet dat Vandekeybus de choreograaf was die een poging ondernam om Pasolini van weerwoord te dienen op het podium. Als auteur-cineast bood Pasolini de erg zeldzame combinatie van het extreem intuïtief-lichamelijke en een sterke intellectuele met een uitgesproken zin voor ‘gevaarlijke’ gedachten. Dat Vandekeybus dat oppikte spreekt boekdelen.

Alain Platel is zo de enige vertegenwoordiger van zijn generatie die met zijn uitgesproken theatrale werk eerder bij het gewone danstheater te rekenen

valt. Toch toont ook zijn parcours vooral de betrekkelijkheid van dat soort onderverdelingen. Artistiek maakte hij immers de grootst denkbare spreidstand. Van grootse, operatische producties als *pit-tié!* (2008) en *C(h)oeurs* (2012) over muziektheaterspektakel met een sterke human-interestinslag als *Gardenia* (2010) tot meer experimentele werken als *Out of context - for Pina* (2010) of *Nine Finger* (2007). Hij toonde daarmee als geen ander aan dat de keuze voor het klassieke danstheater niet noodzakelijk leidt tot voorspelbare formules, maar een authentieke vormkeuze kan zijn.



That's It – Sabine Molenaar
(foto: Giannina Urmeneta Ottiker / Workspacebrussels)

DE TWEEDE EN DERDE GENERATIE

Ook de koplopers van een ‘tweede’ en ‘derde’ generatie van makers, zoals Meg Stuart en Sidi Larbi Cherkaoui bleven onverdroten verder werken. Ook zij doen dat binnen een steeds ruimere internationale context. Stuart bijvoorbeeld werkte lang samen met de Volksbühne in Berlijn en heeft in Duitsland nog steeds een stevige poot aan de grond. Belangwekkend is ook dat Stuart enorme risico’s blijft nemen in haar werk door onverwachte samenwerkingen (met als meest opvallende de Oostenrijker Philipp Gehmacher) of markante keuzes. In *Built to Last* (2012), geproduceerd door de Münchner Kammerspiele, ging zij bijvoorbeeld voor de allereerste keer de confrontatie aan met bestaande partituren van ‘grote’ componisten, van Beethoven tot Stockhausen. Sidi Larbi Cherkaoui’s organisatie Eastman drijft financieel zelfs meer op buitenlandse samenwerkingsverbanden dan op Vlaamse. Niet dat zijn gezelschap niet ‘verankerd’ zou zijn in Vlaanderen: hij is huisartiest in deSingel, werkt vaak samen met de Muntscouwburg in Brussel, en is ook betrokken op het Koninklijk Ballet van Vlaanderen en de dansopleiding van de Artesis Hogeschool. Maar Sidi Larbi is evengoed kind aan huis in het Londense Sadler’s Wells theater. Zijn output



Extreme Tension – Ula Sickle (foto: Ula Sickle)

is ondertussen bijna legendarisch geworden. Hij creëert niet alleen werk voor zijn eigen gezelschap Eastman, maar ging ook aan de slag voor buitenlandse compagnies (zoals Cedar Lake Contemporary Ballet in New York waarvoor hij *Orbo Novo* creëerde), verzorgde de choreografie van operaproducties (zoals *Das Rheingold* van Guy Cassiers voor de Scala in Milaan) en films (Joe Wrights *Anna Karenina* draagt sterk zijn stempel) en waagt zich bovendien aan sociaal-artistische projecten (zoals een samenwerking met het Opvangcentrum Rode Kruis Vlaanderen in Sint-Niklaas, workshops in gevangenissen enzovoort). Zowel voor Meg Stuart als Sidi Larbi Cherkaoui geldt trouwens dat zij vaak onderscheiden werden met belangrijke prijzen.

Bij deze twee makers is het onderscheid tussen experiment en klassiek danstheater het meest uitgesproken. Zij vertegenwoordigen bij uitstek de twee polen in het continuüm van het danslandschap. Die eerste pool van het meer experimentele en conceptuele werk is echter ongewoon sterk vertegenwoordigd onder de kleinere gezelschappen die vandaag structureel gesteund worden, en nog veel meer bij de projectmatig ondersteunde kunstenaars. Marc Vanrunxt bijvoorbeeld creëert al werk sinds de vroege jaren tachtig en blijft met de regelmaat van de klok nieuwe, weerbarstige stukken presenteren die slechts een beperkte spreiding kennen, maar artistiek steeds vaker hele hoge toppen scheren. Salva Sanchis, die vandaag samen met Vanrunxt partner is van de organisatie Kunst/Werk brengt dan weer fundamentele inzichten over 'lichamelijke intelligentie' tot uiting in zijn werk. (Kunst/Werk beheerde ook het oeuvre van het hele avontuurlijke collectief C&H, maar daar komt voor de volgende subsidieperiode een einde aan. Oorspronkelijk werd de organisatie opgericht om het werk van Alexander Baervoets en Mac Vanrunxt te ondersteunen.) Meer van dat fundamenteel onderzoek vind je bij Arco Renz. Hij ontwikkelt al

ruim vijftien jaar zijn denkbeelden over 'abstracte dramaturgie' en blijft zoeken naar een fusie tussen Aziatische en westerse tradities. Heine Avdal en Yukiko Shinozaki zijn ook zo'n onderzoekers: hun vernuftige (media-)installaties exploreren voortdurend de manier waarop we dingen ervaren, binnen of buiten de context van een voorstelling. Nog zo iemand is Christine De Smedt. Zij opereerde lange tijd als 'huisartiest' onder de vlag van les ballets C de la B, de organisatie die oorspronkelijk werd opgezet om het werk van Alain Platel te ondersteunen. Aan die samenwerking komt in de volgende subsidieperiode (2013-2016) echter een einde. Artistiek was De Smedt binnen C de la B ook een buitenbeentje omdat zij veel meer aansluit bij een 'conceptuele' benadering van dans in de lijn van de Franse choreograaf Xavier Le Roy. Daar werkte ze ook vaak mee samen. Minstens zo radicaal is Kris Verdonck. Zijn A Two Dogs Company is een buitenbeentje onder de dansgezelschappen omdat het gecreëerde werk vaak heel dicht tegen beelden de kunst aanleunt (en soms ook zo gepresenteerd wordt, zoals recent bij een overzichtstentoonstelling in Z33, Hasselt). Toch is het ook heel sterk geworteld in literaire teksten, met name het oeuvre van Samuel Beckett. Bij de laatste subsidieronde, voor de periode 2013-2016, werd ook de organisatie Action Scénique uiteindelijk opgevestigd. Deze structuur bundelt het werk van Claire Croizé, Nada Gambier en Etienne Guilloteau. Drie makers met een erg verschillende signatuur, maar met eenzelfde 'fundamentele' benadering van het podium als medium. Zoals ze het zelf uitdrukken: Croizé focust op abstracte beweging, betekenis en muziek, Gambier beschouwt beweging als een van de gelijkwaardige ingrediënten van 'performativiteit' en gaat aan de slag met ruimte, Guilloteau keert het theater binnenstebuiten en onderzoekt op meticulous manier de wetten ervan. Nog zo'n 'drenkeling' die de minister uiteindelijk redde is Sarma. Deze organisatie, opgericht door Myriam Van Imschoot en Jeroen Peeters, startte als een platform voor danskritiek, maar evolueerde naar een werking die de 'valse' tegenstelling tussen theorie en praktijk wil overstijgen. Wat voornamelijk bijvoorbeeld merkwaardige voorstellingen van Van Imschoot over heel persoonlijke *oral history* opleverde. Hier is de grens tussen reflectie en praktijk inderdaad heel dun, zonder aan artistieke relevantie in te boeten.

Daarnaast is er een aanzienlijk peloton van opmerkelijke artiesten die in het afgelopen lustrum met projectgelden van de Vlaamse overheid en vooral veel internationale coproductanten hun reputatie definitief vestigden. Zij zijn een haast onmisbaar ingrediënt geworden in het palet van de Vlaamse dans. Lisbeth Gruwez, Ugo Dehaes (beiden uitgenodigd voor het Theaterfestival van 2012), Eleanor Bauer, Mette Ingvartsen, Mette Edvardsen, Daniel Linehan, Hans Bryssinck, Manah Depauw, Dolores Bouckaert, Sarah Vanhee, Diederik Peeters, C&H (even ook deel van Kunst/Werk), Kate McIntosh ... de lijst is eindeloos. Het werk dat zij maken is bijzonder gevarieerd. Het oscilleert tussen 'pure dans' en 'pure performance'. Pure performance

is hier dan te begrijpen als acties op een podium, voor een publiek, maar nog steeds met concrete uitvoerders, die deze situatie 'op zich', met al haar implicaties, uitbuiten als drager voor specifieke betekenissen, zonder daarom herkenbaar aan dans te doen maar ook zonder 'personages' op te voeren zoals gebruikelijk in het theater. 'Pure dans' is dan het werk dat zich veel nadrukkelijker, maar dus ook min of meer expliciet verhoudt tot wat historisch en ook gemeenlijk als 'dans' begrepen wordt. De grens is echter meer dan eens heel *flou*. In zekere zin is dit soort werk de beste illustratie van de extreme hybridisering die het begrip 'dans' in de afgelopen decennia doormaakte.

Die heel lange lijst kunstenaars bewijst dat een kritische, reflexieve benadering van dans, die aansluit bij een meer algemene definitie van kunst als onderzoek van tekens en betekenissen, heel stevig ingebed is in de Vlaamse context. Dat blijft vrij bijzonder. In Nederland bijvoorbeeld krijgt die benadering slechts met moeite voet aan de grond, in het Duitse of Engelse taalgebied is ze al evenmin prominent aanwezig. Het merkwaardige is dat deze 'traditie' niet belet dat daarnaast ook het meer conventionele danstheater, waar het narratieve, emotionele en spectaculaire aspect meer doorwegen, hoge toppen scheert. Sidi Larbi Cherkaoui is daarvan het beste voorbeeld. Hij verpakt zijn denkbeelden over het belang van een multiculturele opvatting van de wereld in vaak heel aantrekkelijke spektakels die een groot publiek aanspreken maar ook bij 'kenners' op veel waardering kunnen bogen. Ook hier kunnen enkele kleinere gezelschappen zoals Compagnie Soit en Peeping Tom een mooi palmares voorleggen. Koen Augustijnen en Lisi Estaras, die net als Christine De Smedt tot nog toe werkten onder de 'paraplu' van les ballets C de la B, passen ook in dat rijtje. Dit werk is wisselend van kwaliteit en naïef in zijn omgang met theatrale middelen, maar kan de vergelijking met buitenlandse ensembles die op hetzelfde terrein werken, meestal wel moeiteloos doorstaan.

NA HET GOEDE NIEUWS ... DE RUGZAK

De verbluffende output van het Vlaamse danslandschap kan alvast niet verhelen dat het culturele regime waarop het drijft onder zware druk staat. Ten eerste heeft de subsidiestructuur die in 1993 ontstond, en onder minister Bert Anciaux vanaf 1999 een serieuze groei kende, zijn grenzen bereikt door de economische en financiële crisis die in Europa woedt. Minister Schauvliege past om besparingsredenen al enkele jaren de 'kaasschaafmethode' toe om te beknibbelen op toegekende subsidies. De subsidiebedragen worden ook niet geïndexeerd. De facto gaan alle gezelschappen er zo financieel op achteruit, want lonen en prijzen stijgen uiteraard wel. Die teruggang kan alleen gecompenseerd worden door de al erg internationaal georiënteerde werking van gezelschappen nog verder op te drijven, al wordt dat door budgettaire sores in an-



A Louer – Peeping Tom (foto: Herman Sorgeloos)

dere landen van de EU zeker niet eenvoudiger. Het blijkt bijvoorbeeld nu al heel moeilijk voor gezelschappen om in Zuid-Europa nog actief te zijn. Dat Rosas in 2012 een jaar lang een aanzienlijk deel van haar oeuvre kon presenteren in Portugal, is de spreekwoordelijke uitzondering die deze regel bevestigt. Dat was bovendien slechts mogelijk door een intensieve samenwerking tussen nagenoeg alle grote theaterhuizen in het land, in het bijzonder dan in Lissabon waar Anne Teresa De Keersmaeker 'stadsartiest' van het jaar 2012 was.

De problemen zitten echter dieper. Eerder werd al vermeld dat in 2006 de groei van het danslandschap inzake structurele subsidiëring een halt werd toegevoegd door minister Bert Anciaux. Hij kwam daar later enigszins op terug, maar desondanks moeten veel kunstenaars, en niet noodzakelijk de minste, het doen met subsidies per project. Met zo'n 'rugzakje', zoals de minister het noemde, kunnen ze dan de horten op om bij diverse producenten productiegeld los te weken. In de praktijk blijkt echter dat zo'n 'rugzakje' pas verworven wordt als er al een intentieverklaring van andere producenten kan voorgelegd worden. 'Realisme' en 'groeipad' zijn woorden die de subsidieverlener op de lippen bestorven liggen. Of dat een realistische kijk op de zaak is valt nog te bezien ... De onzekere positie die daar het gevolg van is, is nochtans niet noodzakelijk onaantrekkelijk voor kunstenaars. Ze laat toe om in veel verschillende configuraties veel ideeën uit te proberen. Een en ander beschreef ik al uitgebreid in de landschapsschets 1993-2007. Kunstenaars krijgen daarbij ook steeds meer steun vanuit 'werkplaatsen' als WP Zimmer of Workspace Brussels en vanuit kunstencentra als Buda of Campo (ontstaan uit de fusie tussen het Nieuwpoorttheater en Victoria). 'Alternatieve managementbureaus' zoals Margarita Production, Caravan Production of Mokum helpen hen dan weer enigszins uit de brand inzake management. Maar het blijft een precaire



We Was Them – SOIT (foto: Chris Van der Burght)

situatie. De toekomst van de werkplaatsen is bijvoorbeeld lang niet verzekerd. Bij de subsidieronde 2013-2016 bijvoorbeeld vielen Danscentrum Jette, Nadine en Bains Connective uit de boot terwijl ze toch een groot belang hadden als ontmoetingsplek voor artiesten uit de dans- en performancewereld. Voor een aantal makers die al langer bezig zijn, zoals bijvoorbeeld Charlotte Vanden Eynde of Vincent Dunoyer, weegt deze situatie bijzonder zwaar, omdat ze ondanks een lange staat van dienst geen stabiele werksituatie konden opbouwen. Hernemen, en dus levendig houden van ouder werk, is in zulke gevallen al helemaal uitgesloten, zodat het werk een stille dood dreigt te sterven.

De vraag is zelfs hoe lang iemand dergelijk leven volhoudt. De praktische consequentie van een systeem waarin een groot deel van de makers aangewezen is op projectsgewijze ondersteuning is namelijk dat deze kunstenaars voortdurend onderweg zijn, van producent naar producent, van residentie naar residentie. Deze vorm van zelfuitbuiting neemt soms hallucinante vormen aan. Kunstenaars die letterlijk enkel een *valies* als woonst hebben. Vlaanderen staat daar overigens niet alleen in; die situatie doet zich ook elders voor. Die opofferingen staan echter vaak in geen enkele verhouding tot wat ze opbrengen qua speelmogelijkheden of ontwikkelingskansen. Die blijven uiterst beperkt.

Daar raken we aan problemen die bij uitstek beleidsmatig moeten aangepakt worden. Het is ten eerste een oud zeer dat er wel veel geproduceerd, maar in sommige gevallen weinig vertoond wordt. Dat heeft met artistieke kwaliteit of 'publieksappeal' heel weinig te maken. Een werk als *Affected* van Claire Croizé kan potentieel een heel breed, niet noodzakelijk erg 'geïnformeerd' publiek aanspreken, maar toch werd het weinig vertoond. Andere producties verkopen dan weer als zoete broodjes, ook weer ongeacht de artistieke kwaliteit. De reden is vaak dat artiesten zelf de middelen niet hebben om een uitgebreide nationale en internationale verkoop van hun werk op te zetten. Dat ligt bij het 'moeilijkere' werk ook niet voor de hand, want er wordt beleidsmatig nauwelijks ingezet op het bekend én bemind maken van dans. En dans is zeker nu niet 'bekend en bemind' in Vlaanderen. De vraag wordt dan stilaan: wat wil men eigenlijk met al deze productie? Waarom moet die ondersteund en gemaakt worden? Daar zijn veel antwoorden op te verzinnen, maar van de zijde van het beleid hoor je die nauwelijks. Daar houdt men het bij het 'behoorlijk besturen' van de sector, met steeds verfijndere criteria.

Ook bij de kunstencentra lijkt de tendens te zijn om in te zetten op de organisatie eerder dan op het maken van kunst. Dat zit ook ingebakken in de (huidige) logica die subsidies voor kunstencentra legitimeert. De

kunstencentra ontstonden als plekken voor alternatieve vormen van kunst, in het bijzonder van theater en dans, die de wormstekigheid van het bestaande bestel van grote stadstheaters overtuigend aantoonde, niet in het minst door de grote bijval van zowel publiek als pers voor het werk dat ze presenteerden, en wel ten koste van dat oude bestel. De overheid delegeert zo als het ware haar taak om 'relevante' kunst op passende wijze te ondersteunen aan deze instellingen. Zij worden de geprivilegieerde plaatsen waar de nieuwe, beloftevolle podiumkunst en kunstenaars het publieke domein betreden. Dat publieke domein wordt echter in grote mate gedacht in termen van media-aandacht. Bart Verschaffel noteert, binnen de enigszins andere, maar vergelijkbare context van het museum, daarover het volgende: 'Zelfs de officiële plaatsen en instituties van de kunst kunnen vandaag enkel nog overleven en hun publiek belang legitimeren in de mate dat ze ook media-aandacht en een mediapubliek kunnen aantrekken. De belangrijkste competentie van de museumcuratoren wordt hun vermogen om de kunst binnen die media overtuigend te presenteren: *curatoren worden presentatoren*.'² Deze logica geldt bij uitstek voor de kunstencentra. Naar de letter van de regelgeving worden deze huizen enkel beoordeeld op de plannen die ze voorleggen voor een nieuwe subsidieperiode. In werkelijkheid daarentegen speelt het 'prestige' dat ze opbouwden door hun keuzes in de voorgaande periode een heel belangrijke rol in de appreciatie van die plannen. Hoe zou het trouwens anders kunnen? De huizen krijgen zo meer 'marktwaarde' naarmate hun 'identiteit' sterker is. Die 'identiteit' is onverbreekbaar verbonden met de persoon van de curator of artistiek leider: heeft hij/zij de juiste ontdekkingen gedaan, de juiste trends tijdig opgespoord? Dat wordt op zijn beurt slechts evident indien dat ook van buitenaf, in de 'media', zichtbaar wordt. Het is daarom geen toeval dat de communicatieafdeling een cruciaal, steeds groeiend en sturend onderdeel van de werking van kunstencentra is. Die organisatie logica, een direct gevolg van een subsidie logica, maakt dat de kunst en de kunstenaar relatief steeds minder gewicht in de schaal werpen. Ze worden, in een extreem geval, gewoon de sluitpost van de begroting. Die kwaal is overigens niet typisch Vlaams of Belgisch. Ze is een internationaal fenomeen. Een goede zaak is het daarom echter niet.

Een tweede probleem is dat dans een werkvorm is met heel specifieke vereisten: om een taal of een vorm te ontwikkelen is het vaak aangewezen om langere tijd met dezelfde groep, een ensemble dus, te kunnen werken. Dans wordt zo een dure kunst. Projectsubsidies of beurzen voor artiesten bieden echter te weinig stabiliteit om zelfs maar te dromen van ensemblevorming. In het theater kwam dat systeem in Vlaanderen ooit – maar ondertussen ook weer lang geleden – in een slecht daglicht te staan door de abominabele productie van stadstheaters. Die bouwden dergelijk systeem sindsdien af, en in

de KVS is het gewoon helemaal afgeschaffd. Veel kleinere theaterensembles koesteren het model echter nog wel en ook NTG en Toneelhuis stoffen het intussen weer af, zeker toen ze zagen wat Toneelgroep Amsterdam met die formule wist te bereiken. Maar ondertussen bleef het wantrouwen tegenover ensembles wel hangen, en werd het ook onnadenkend en vooral onuitgesproken uitgebreid naar het terrein van de dans. Alsof ook dans beter af is met snel wisselende groepen performers. Daarbij gaat men echter voorbij aan twee feiten. Het eerste: het theater kan in Vlaanderen steunen op een paar grote infrastructuren zoals de stadstheaters. Dat is voor dans niet het geval. Het tweede: terwijl voor theater nieuwe gezelschappen rond één maker of een heel klein ensemble wel nog kunnen dingen naar structurele ondersteuning, is die weg voor dans quasi afgesloten. Dat zijn twee majeuze obstakels. Bij gebrek aan middelen om duurzame ensembles op te bouwen of duurzame huisvesting te verwerven, ontstaat zo als het ware vanzelf de situatie dat jongere artiesten van het ene project in het andere springen, van de hak op de tak. Met alle kwaliteitsverlies van dien. Ook al hebben ze dat systeem dan geïnterioriseerd, een beleid dat het ernstig neemt met dans als kunstvorm mag zoiets niet uitlokken. Op dit ogenblik, en dat is uitzonderlijk, helpen grote gezelschappen de kleine vaak uit de brand door hen ruimte en zelfs financiële hulp te geven. Het voorbeeld bij uitstek is Ultima Vez. Dat gezelschap wist als eerste eigen huisvesting te verwerven en zet die troef ook in om Peeping Tom en Compagnie Soit te ondersteunen, waardoor deze mee kunnen genieten van een up-to-date infrastructuur op maat van de noden van een dansgezelschap. Ook Workspacebrussels maakt gebruik van de dansstudio's van Ultima Vez, waardoor ook jonge makers van de infrastructuur kunnen genieten.



Undertone – Sidney Leoni (foto: Anthony Merlaud)

² Verschaffel, Bart. 'De zaak van de kritiek.' In: Bart Verschaffel. *De zaak van de kunst. Over kennis, kritiek en schoonheid*. Gent: A&S Books, 2011: p. 30.



Still Animals? – Tuur Marinus / Busy Rocks (foto: Liesbet Peremans)

BLINDE VLEKKEN EN HET BALLET

Het beleid kent veel blinde vlekken als het over dans gaat. Het expliciteert nauwelijks waarom dans belangrijk is of ondersteund moet worden. Het ontwikkelt weinig initiatieven om deze kunstvorm praktisch en ideologisch dicht bij de bevolking te brengen. Het heeft nauwelijks zicht op de specifieke noden en praktijken van die sector. De huidige plannen van de minister om de subsidieverlening niet meer via beoordelingscommissies maar via fondsen te laten verlopen, veranderen daar niets aan zolang de enveloppes waarover zo'n fonds zou kunnen beschikken – als er al een specifiek fonds voor dans komt – niet zijn aangepast aan de noden van die kunstvorm maar geënt zijn op een generiek idee over 'theater in het algemeen'. Dat blijft voorlopig echter koffiedik kijken.

Hoe groot de beleidsmatige blinde vlekken zijn bleek op een eigenaardige manier uit de problemen rond het Koninklijk Ballet van Vlaanderen. Uiteraard: ballet verschilt van hedendaagse dans omdat de artistieke roots elders liggen, maar het blijft wel dans. Een tweede verschil: het KBvV heeft

een eigen statuut, los van beoordelingscommissies. Je zou daaruit kunnen afleiden dat men het belang van zo'n ballet, in tegenstelling tot hedendaagse dans, heel hoog inschat, dat men dat belang goed kan omschrijven en dus ook precies weet wat daar financieel en beleidsmatig tegenover moet staan. Het omgekeerde is waar gebleken. Toen de vorige artistiek leider, Robert Denvers, in 2004 vertrok, werd de nieuwe artistiek leider, Kathryn Bennetts, binnengehaald als de grote verlosser. Inderdaad slaagde zij erin om, onder meer dankzij William Forsythe, een nieuw repertoire op te bouwen met enkele topwerken van Forsythe en geslaagde 'klassiekers' als *Het Zwanenmeer* of *Doornroosje* onder leiding van Marcia Haydée. Voor het eerst kreeg het KBvV zo serieuze internationale weerklank, en wist het ook buiten de muren van zijn eigen veilige vesting op het Antwerpse Eilandje te breken met gastoptredens in onder meer deSingel en zelfs het Kaaithheater! In 2007 noteerde ik nog:

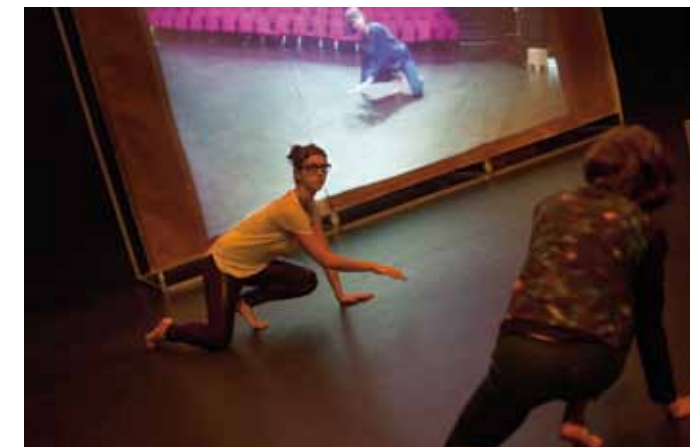
Eindelijk dient zich de kans aan op een dialoog en een uitwisseling tussen wat er in dit instituut en in het bredere veld van de hedendaagse dans gebeurt. Dat kan de kwaliteit en de diversiteit van de hedendaagse dans in Vlaanderen enkel maar vergroten. Dat is belangrijker dan het lijkt. Hoe divers en 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 reeds zo overrompeld 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 (...) 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. Dat relatieve gebrek aan binnenlands succes zou op termijn ook de bloei van het landschap kunnen teniet doen. Daar is dus nog veel (beleids-)werk aan de winkel.³

Mijn woorden waren nog niet koud toen de onweerswolken zich boven het KBvV samenpakten. Bennetts verkondigde aan ieder die het horen wilde dat ze geld tekortkwam om 'haar taak' naar behoren te vervullen. In 2008 bleken de verliezen van de organisatie dan ook opgelopen tot drie miljoen euro. Een ingrijpende reorganisatie volgde. Maar nog zweeg Bennetts niet. Zeker niet toen de minister in 2010, na een extra noodbudget van 2.5 miljoen euro, besloot dat het Ballet en de Vlaamse Opera moesten opgaan in één grote structuur om

verspilling tegen te gaan. Uiteindelijk vertrok Bennetts met slaande deuren in juni 2012, voerde 'transitiemanager' Dominique Savelkoul de fusie met de opera door en maakte een nieuwe 'redster', Assis Carreiro, haar opwachting. Curieus detail: tot nog toe was de artistiek leider van het KBvV altijd zelf ook choreograaf, om zo de eigenheid van het Ballet te beschermen tegen een te zakelijke aanpak. Met Carreiro heeft de Vlaamse overheid gekozen voor een directeur met in hoofdzaak ervaring in de organisatorische, beheersmatige aspecten van dansorganisaties. Zo kan de illusie ontstaan dat het probleem van het KBvV een gedegen antwoord werd geboden. Maar de eerste en cruciale vraag blijft onbeantwoord: wat is de taak van een 'nationaal ballet' als het KBvV en hoe verhoudt het zich tot andere dansgezelschappen? Op die vragen kwam nauwelijks een antwoord, zo blijkt uit de conclusie van een grondige analyse die Caroline van der Veer schreef voor *Rekto:Verso* in 2011:

Dat Schouwliege de situatie rond de instellingen wil herzien, getuigt volgens velen van moed. Hoe ze dat doet, vinden Bennetts en co. dan weer getuigen van pure *ignorance*. 'Het sluiten van een beheersovereenkomst tussen de Vlaamse overheid en een gemeenschapsinstelling zou veel meer moeten betekenen dan het louter in stand houden van een organisatie', zo schreef ook (Pascal, nvdr) Gielen al in *De kunstinstelling*. Al is het duidelijk dat er ingegrepen moest worden om het Koninklijk Ballet van Vlaanderen te laten overleven, het moet nog blijken of de aanpak van de minister de juiste is. Na het transitietraject mag er dan hopelijk wel een goed geoliede zakelijke organisatie komen, er is iets aan van het citaat dat de KBVV-site vermeldt bij de personalia van Bennetts. 'Conformity is the jailer of freedom and the enemy of growth'.⁴

Mutatis mutandis zijn al deze opmerkingen waar voor de hele danssector. Wat verwacht het beleid ervan? Waartoe dienen subsidies als werk nauwelijks vertoond kan worden in eigen land en dus in werkelijkheid ternauwernood bestaat? Maar ook: waarom zou men subsidiëren wat sowieso volk lokt? Wat is het criterium? En wat zijn dan de vereiste middelen? Zijn die dezelfde als in het theater, de beeldende kunst, film of nieuwe media? Gezien de geringe speelkansen vooral 'kleine gezelschappen' en 'jonge' artiesten treffen, blijft de meest dringende kwestie, naast het creëren van een ruimer draagvlak voor dans (zie hoger), op dit ogenblik nog steeds hoe men hen reële ontwikkelings- en speelkansen kan bieden, die bovendien sociaal nog enigszins aanvaardbaar blijven. Die bij uitstek politieke vragen blijven nu nog grotendeels onbeantwoord.



Gaze is a Gap is a Ghost – Daniel Linehan (foto: Jean-Luc Tanghe)

Als het beleid en de sector zich echter zelf die vraag niet stellen én beantwoorden, zullen anderen dat voor hen doen. De huidige economische malaise gaat immers gepaard met een politiek en maatschappelijk klimaat dat de kunsten weinig genegen is. Dans is erg kwetsbaar voor brutale politieke kortingen die daar het gevolg van kunnen zijn. Ondanks de ongeziene bloei in de afgelopen decennia slaagde dans er niet in om in Vlaanderen een navenant draagvlak te ontwikkelen. Het Nederlandse voorbeeld is op dat vlak onheilspellend. De combinatie van de aversie van Geert Wilders voor 'linkse hobby's' zoals kunst en de besparingswoede van de regering Rutte I leidden ertoe dat subsidies voor kunst drastisch krompen. Vooral meer experimenteel ingestelde en/of jongere makers werden daarvan het slachtoffer. Aan nationale symbolen als Opera of Ballet werd (veel) minder geraakt. Die draconische maatregelen deden wel veel stof opwaaien in de pers, en ook de sector zelf protesteerde (zwakjes), maar de gemiddelde Nederlander kon het blijkbaar worst wezen. Door die zwakke maatschappelijke weerklank zette het protest weinig of geen zoden aan de dijk. Uiteindelijk waren het de toezichthouders zelf van de 'Fondsen' die het doodvonnis voor de sector schreven. (Hopelijk is dat niet de rationale achter de huidige drang om ook in Vlaanderen te 'verfondsen').

De conclusie is dus nog steeds dezelfde als vijf jaar geleden: er is heel veel beleidswerk aan de winkel. Alleen is de urgentie nu groter en gaat het echt niet alleen om 'behoorlijk besturen'.

Pieter T'Jonck is burgerlijk ingenieur/architect en publicist (theater, dans, beeldende kunst en architectuur) voor onder meer *De Morgen* en diverse tijdschriften in binnen- en buitenland.

3 T'Jonck, Pieter. 'Dans in Vlaanderen 1993-2007.' In: Joris Janssens e.a. *Kanaries in de koolmijn. Masterplan voor dans in Vlaanderen en Brussel*. Brussel: Vlaams Theater Instituut, 2007: p. 26.

4 Van der Veer, Caroline. 'Het duet tussen de Opera en het Ballet.' In: *Rekto:Verso* 49 (december 2011): <http://www.rektoverso.be/artikel/het-duet-tussen-de-opera-en-het-ballet>



'WE ZIJN ALTIJD SOCIAL BODIES'

EEN INTERVIEW MET ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

Karliën Vanhoonacker

Een paar maanden geleden kwam *A Choreographer's Score* uit, een stijlvolle uitgave van de notities bij de eerste vier producties van Anne Teresa De Keersmaeker en Rosas, en vier dvd's waarop de choreografe anno 2012 zonder al te veel nostalgie de structuur en de making of ervan toelicht. In dit themanummer van *Courant* kan een gesprek met deze choreografe niet ontbreken. Een stand van zaken over de dans als metier en over de rol van dans binnen de snel evoluerende kunstpraktijk en de nog sneller draaiende maatschappij.

'MY WALKING IS MY DANCING'

We wanted to dance ourselves, het komt regelmatig terug in *A Choreographer's Score*. Was een eigen expressievorm vinden het vertrekpunt?

Die allereerste werken van de jaren tachtig, *Fase*, *Rosas danst Rosas*, *Elena's Aria* en *Bartók* die uitsluitend met vrouwen gedanst werden en waar ik zelf in meedeelde, gingen echt over *how to make dance*:

hoe maak je een choreografie, hoe organiseer je tijd en ruimte met bewegingen, hoe genereer je een dansvocabularium, hoe bouw je een relatie op met muziek? Wat me toen al erg bezighield was hoe je tegelijkertijd strakheid of schoonheid in een wiskundige abstractie, kon combineren met een haast wilde lijfelijkheid en zin voor anarchie. Hoe en waar ontstaat emotie? Dat ontwikkelde zich stap voor stap, ook letterlijk *my step by my step*. Ik wilde mijn eigen ding doen en mijn eigen bewegingstaal ontwikkelen.

Er was een grote intimiteit in die kleine bezettingen. *Fase* was een duo, *Rosas danst Rosas* en *Bartók* dansten we met vier en bij *Elena's Aria* ging het om slechts vijf danseressen. Het waren lange, langzame werkprocessen waarbij elke beweging ernstig werd genomen. Er werd heel secuur, op het maniakale af, te werk gegaan met een focus op constructie en detail. De werkperiode strekte zich uit over een tijdspanne van één jaar met een finale creatieperiode van vier maanden. Ik heb een duidelijke herinnering aan het schrijven van *Bartók*: als we 4 seconden per dag haalden, van maat 65 tot maat 69, 4 maten in de muziek, dan was dat een goed tempo. Traag. Gestaa. Ik vergelijk het graag met wat George Benjamin ooit zei: 'een opera schrijven duurt drie jaar'.

My walking is my dancing is een omschrijving die je de laatste jaren veel gebruikt. Wat bedoel je daar precies mee?

Het is een definitie die verwijst naar een onderzoek dat structureel begonnen is bij *Zeitung*. Een onderzoek naar de natuur, de basis van het bewegingsvocabularium. *How is vocabulary generated in the body?* Het is een parallel denken over zowel het lichaam als de natuur van beweging. In *Zeitung* werd de beweging gegenereerd vanuit drie centra: bekken, hoofd en torso. Het onderlichaam, de benen en voeten staan in relatie met het bekken, net zoals de armen en handen direct geconnecteerd zijn met de torso. Je combineert een verticale en een horizontale as. De verticale as van je wervelkolom verbindt de aarde met de hemel, en de horizontale as is *our social body*, het sociale lichaam dat reikt naar anderen, dat uitnodigt, dat van zich afduwt, dat beschermt, dingen aanwijst en uitdrukt. De eenvoud en strakheid van het vocabularium was al op een onbewuste manier aanwezig in die eerste



Anne Teresa De Keersmaeker (foto: Anne Van Aerschot)

stukken. Want eigenlijk gaat het over het lopen, het stappen als vertrekpunt van dans. De verticaliteit van de ruggengraat is de basis van alle menselijke beweging. Alle dieren lopen op vier poten, wij lopen op twee benen en onze wervelkolom staat recht. Dat is de basisevolutie die een mens doormaakt, van een kind dat groeit, een ruggengraat die zich ontplooit en die uiteindelijk weer naar beneden buigt, als je sterft.

My walking is my dancing: het mooie is dat stappen niet alleen je ruimte organiseert, maar eveneens je tijd. Naast je hartslag, die volledig mechanisch verloopt, en je ademhaling, waar je een zekere mate van controle over hebt, is stappen een derde basisritme van je lichaam. Het is een heel directe manier om tijd en ruimte te structureren.

Een theaterzaal is een van de weinige plekken waar de gsm uitgaat, waar mensen nog samen in een ruimte zitten voor een afgebakende periode.

Romeo Castellucci omschreef het onlangs nog als een van de weinige plekken waar we nog collectieve ervaringen hebben. We gaan niet meer naar de kerk en steeds minder naar de cinema. Er is nog sport, bij ons vooral voetbal. Maar de plekken waar we nog een collectieve ervaring kunnen delen, terwijl we lijfelijk aanwezig zijn binnen een afgebakende tijdspanne en waar er bovendien

plaats is voor gemeenschappelijke emotie en reflectie, worden heel zeldzaam. Zowel de hoeveelheid als het tempo waaraan er dankzij de technologie gecommuniceerd wordt, heeft de natuur van communicatie totaal veranderd. Dat is natuurlijk ook het hele spanningsveld tussen individualiteit en gemeenschap, een van de grote thema's van de moderniteit. De verheerlijking van het individuele ten opzichte van de plaats van het collectieve. Je ziet twee grote tegengestelde bewegingen: een hele geïndividualiseerde communicatie die gepaard gaat met een sterke vervreemding in tijd en ruimte. *It is a time of big potentials and big dangers*.

Voel je dat soort spanning ook in de dagelijkse praktijk? In de positie van de danser als individu en binnen een ensemble?

Mensen *shoppen* veel meer dan vroeger. Bij Rosas hebben we momenteel maar twee dansers vast in dienst. Dansers veranderen meer van werkplek. Dat heeft ook iets moois, ze werken hier en daar en weer elders. Door Rosas, en vooral ook P.A.R.T.S., is de *dance community* wel groter geworden. Er is een sterk gemeenschapsgevoel. Die bredere *community* van mensen probeert een zoektocht te delen. Ik heb het wel als een grote verandering ervaren dat dansers telkens weer komen en gaan, heel die va-et-vient. Maar ik heb daarmee leren werken, en de voordelen ervan ingezien. Het creëert een vorm van flexibiliteit.



Cesena – Rosas (foto: Anne Van Aerschot)



En Attendant – Rosas (foto: Anne Van Aerschot)

DE POLITIEK VAN HET LICHAAM

Internationale mobiliteit, wereldwijd toeren, het is op zich heel positief. Maar de keerzijde is de ecologische impact daarvan. Hoe ga je daarmee om?

Dat is problematisch. De laatste jaren proberen we vanuit esthetische en ecologische redenen heel minimaal te zijn in de enscenering. Onder het motto: laten we het met minder doen. *Less is more*, weg met de *emballage cadeau*. Omwille van duurzaamheid, maar ook omdat het intenser, sterker en authentieker is. Het werken met Ann Veronica Janssens, Michel François en Jérôme Bel heeft ertoe bijgedragen dat we de dingen concreet, helder en noodzakelijk maken. Maar dat reizen, zoals voor een week naar Australië vliegen, blijft echt een groot dilemma.

Heb je het gevoel dat er binnen de dans meer oor naar is? Ecologisch bewustzijn, vegetarisch eten, jij bent daar al veel langer mee bezig terwijl de aandacht daarvoor binnen de podiumkunsten eerder recent is.

Die zaken liggen heel dicht bij mezelf. Vanuit de dagelijkse praktijk van de macrobiotiek en daaraan verbonden het taoistische yin-yang-denken is er een zoektocht geweest naar hoe je je lichaam, je gezondheid verzorgt. En de vraag hoe je verbonden bent met een groter geheel, een grotere beweging. Is er iets zoals een natuurlijke orde der dingen? Het mooie aan deze oosterse filosofie is dat het vooral een denken over energie is en dat de theorie verankerd is in de praktijk en vice versa. Het is helemaal niet dogmatisch. Het is letterlijk gegroeid vanuit een dagelijkse ervaring en observatie van hoe de dingen en de mensen zich manifesteren en in voortdurende verandering zijn. Het zijn natuurfilosofieën uit verre tijden van mensen die dicht bij de natuur leefden en werkten.

Vind je dat de overheid een meer sturende rol mag spelen op het vlak van ecologie?

Ja, absoluut, door de urgentie van de huidige situatie. Het is een vaststaand feit dat de opwarming van de aarde sneller gebeurt dan de slechtste prognoses. We willen niet aanvaarden dat, zoals de Club van Rome het al in de jaren zeventig gezegd heeft, er een grens is aan de economische groei. De combinatie van bevolkingsexplosie en onze westerse levensstandaard is onhoudbaar. Bovendien krijg je nu steeds meer het gevoel dat er langzaam een houding komt van: *après nous le déluge*. Uiteraard weten we dat er iets anders tevoorschijn zal komen, maar tegen welke prijs? Het uitblijven van reacties op het mislukken van de klimaatconferentie in Doha is schrijnend. De overheden moeten grensoverschrijdend samenwerken en ook niet bang zijn om in de podiumkunsten meer dan richtlijnen te geven over duurzaamheid en ecologie.

Op welke manier is je omgaan met politieke gebeurtenissen veranderd de laatste tien jaar? In *Once* bijvoorbeeld maak je een duidelijke verwijzing naar de oorlog in Irak terwijl het maatschappelijk engagement in veel andere voorstellingen eerder impliciet aanwezig is.

In het geval van *Once* was het vertrekpunt de muziek, een live concert van Joan Báez, die deel uitmaakte van de artistieke politieke beweging van de jaren zestig. Maar ik had vooral een heel persoonlijke band met die muziek die ontstond toen ik nog heel klein was, omdat het een van de weinige lp's was die we bij ons thuis hadden.

De vraag is natuurlijk altijd wat je onder politiek verstaat. Als politiek het geheel is van structuren die onze maatschappij ordenen en de relaties tussen mensen in een gemeenschap, dan kan je zeggen dat er nog wel voorstellingen zijn – zonder het expliciete van *Once* – waar dat aanwezig is in verschillende gradaties. Voorstellingen zoals *I said I*, van Peter Handke, de aanwezigheid van het *Earth Charter* in *Keeping Still*. Het uitnodigen om anders te kijken naar hoe mensen samenkomen, wat ze delen en hoe die gemeenschap inspeelt op een individu is natuurlijk iets waarmee je voortdurend op een indirecte wijze bezig bent, doordat je met dans werkt, en doordat het instrument waarmee je werkt je lichaam is.

Er is niets hedendaagser dan het lichaam. Het is letterlijk 'hier en nu'. Een lichaam is altijd een drager van ervaringen. Je bent voortdurend bezig met de relatie tussen impressie en expressie, met wat van buiten naar binnen komt en omgekeerd.

Zoals dit artikel in *De Standaard* over het onderzoek naar de snelheid waarop mensen stappen: *[citeert]* 'Levine concludeert dat snellere tempo's meer verband houden met economische welstand op ieder niveau (...). Het grootstedelijke tempo wordt gedictieerd door de strakke werktijden in fabrieken

en kantoren. (...) Er blijkt nog een factor mee te spelen: bevolkingsomvang. Met andere woorden, hoe groter de stad, hoe hoger het tempo. (...) Levine krijgt gelijk: het gemeten looptempo volgt de mondiale trend van economische groei. Chinese steden verdringen zich nu in de voorhoede; en Latijns-Amerika en Indonesië vormen niet langer de kalme achterhoede.' Heftig hé.

Dus traagheid is ook een politiek gegeven. Stille is een politiek gegeven. 'Politiek' komt van het Griekse woord *polis*, hoe de polis, de stad georganiseerd is, hoe mensen samenleven: mensen creëren hun omgeving en hun omgeving creëert hen. Er is een constante wisselwerking tussen je directe omgeving en jezelf, ook lichamelijk. Ik merk het bijvoorbeeld heel erg in genderkwesties bij de jonge vrouwen en mannen die nu op audities komen in P.A.R.T.S. Zij zijn fysiek anders dan twintig of dertig jaar geleden. Met het risico van te veralgemenend te zijn, durf ik te stellen dat mannen vrouwelijker en vrouwen mannelijker worden. Je ziet het vooral in oosterse landen zoals Japan waar ze vroeger hoofdzakelijk vegetarische voedingspatronen hadden, zonder zuivel en met weinig vlees. Daar zijn ze na de Tweede Wereldoorlog overgeschakeld op andere voedingspatronen met veel meer extreem voedsel: veel dierlijk, veel chemisch geraffineerd en meer bewerkt voedsel. Daarnaast zijn de danstrainingen en -opleidingen veranderd en kan je wel stellen dat de techniciteit verbeterd is. Zoals bij atleten die nu hoger springen en sneller lopen dan vijftig jaar geleden. Er is ook een verandering in het soort van dansbewegingen. De manier waarop jonge dansers met complexiteit omgaan is anders. Iemand vergeleek het met een potje bewerkte voeding. Op het etiket staan wel meer dan dertig ingrediënten met complexe namen waarvan je de helft niet kent, terwijl je vroeger een koekje at met drie of vier standaard ingrediënten zoals boter, melk, suiker en bloem. Dus we hebben nu meer verfijnd, complex maar ook meer artificieel samengesteld voedsel. Die samengestelde complexiteit manifesteert zich op veel niveaus. Je lichaam en je bewegingen dragen de complexiteit van de wereld waarin je leeft. Terugkerend naar de dans lijkt het alsof ik in de laatste stukken terugkeer naar een ander soort minimalisme. Dat wat ik bij gratie van onwetendheid in de eerste stukken intellectueel en intuïtief aanvoelde, namelijk een verlangen naar natuurlijke eenvoud.

DANS EN ENTERTAINMENT

Hoe heb jij de positie van hedendaagse dans zien evolueren in Vlaanderen en België gedurende de laatste tien, vijftien jaar?

Ik kan het alleen maar vergelijken met begin jaren tachtig. De wereld is veranderd. En ook de manier waarop kunst in het algemeen en de podiumkunsten in het bijzonder nu een andere plek innemen dan voordien. Ook een stad als Brussel is erg



The Song – Rosas (foto: Herman Sorgeloos)

geëvolueerd. Er heeft een enorme verstedelijking plaatsgevonden en in het geval van Brussel kan je zeggen dat de stad explodeert. Toen wij in de jaren tachtig in Le Coq zaten, was er om de drie weken een première terwijl er nu een gigantische aanbod van vooral kleinere projecten is. Er zijn haast geen grotere gezelschappen meer, of gezelschappen die nog met een vaste *community* van dansers en één vaste choreograaf werken.

In de jaren tachtig was de relatie met het spectaculaire, het populaire en ook het commerciële anders. Een deel van het veld werd aanzien als *l'art savant* en aan de andere kant had je de populaire cultuur, cultuur met grote en kleine 'c'. Dat waren twee gescheiden werelden. Het was ook alleen maar 'moeilijke kunst' die in aanmerking kwam voor subsidies. Vandaag zijn er toch een aantal choreografen die veel meer de spectaculaire en populaire toer opgaan en in de verschijningsvorm het zoekende

en het experimentele proclameren. Die mix was er toen niet zo. In bepaalde landen, vooral de Angelsaksische, waar er een langere traditie is van entertainmentbusiness en musichalls, is die samensmelting wel op een meer natuurlijke manier gebeurd. Wij kennen dat zo niet. Maar vandaag zie je een beweging in twee richtingen. Enerzijds heb je meer choreografisch werk dat spectaculair en in wezen commercieel is. Anderzijds zie je dat het commerciële inspiratie opdoet bij het experimentele en dat recupereert. Ook de daaraan verbonden wisselwerking tussen privé- en overheidsgeld is een hele moeilijke evenwichtsoefening in deze tijden van allesoverheersende liberale markteconomie.

Vind je dat dat druk creëert op het experimentele veld?

Het is vandaag meer dan ooit een uitdaging voorstellingen voor grote zalen, zalen van minimum zeshonderd man, te schrijven zonder artistieke compromissen te maken en zonder vijftig jaar dans- en theatergeschiedenis te ontkennen. Er zijn veel voorstellingen waarbij je het gevoel krijgt dat de geschiedenis van de hedendaagse dans en performance ontkend wordt, of dat er gewoon geen kennis van is. Het werk dat niet bang is om risico's te nemen is vooral werk voor kleinere zalen.

De overheid heeft er een hele tijd bewust en duidelijk voor gekozen om nieuwe vormen en experimenteel werk te ondersteunen. Je voelt dat dat onder druk staat omwille van publiekscijfers, toegankelijkheid enzovoort. Welke rol heeft de overheid daarin te spelen?

Het gaat over een totaalbeeld. Welke rol schrijft je toe aan de overheid en welke plaats geeft die overheid aan kunst? Vinden we dat de overheid de plicht heeft niet alleen voor de materiële welvaart

maar ook voor de geestelijke gezondheid van de bevolking te zorgen en een actieve rol te spelen in het beschermen van de publieke sfeer? Dat heeft te maken met visie en een mensbeeld, waarbij er niet alleen in termen van economisch rendement wordt gedacht, maar waar het over basiswaarden gaat. Dat staat momenteel erg onder druk. Kunst als zuiver entertainment dat vooral consumptiegericht is of kunst als verwondering en bevraging van de werkelijkheid. Maar dat is tegelijkertijd ook het dilemma van Europa en de westerse cultuur.

De manier waarop de sector zich organiseert, is doorheen de jaren sterk geëvolueerd. Welke evoluties zie jij in de (co) productiepraktijk? Wat zijn de voor- en nadelen?

Ik kan alleen vanuit mijn eigen ervaring spreken. De eerste tien jaar (van 1980 tot 1990 ongeveer) werden we geproduceerd door het kunstenaarscollectief Schaamte en Kaaitheater. Van 1992 tot 2007 waren we het huisgezelschap van De Munt, werkten we aan een groot repertoire en maakten we heel veel nieuwe creaties. In die periode was er natuurlijk meer financiële zekerheid dan de laatste jaren, maar er was ook een ander verantwoordelijkheidsgevoel. Er was een contract dat moest ingevuld worden: over de aanwezigheid in Brussel, over opleiding, over het maken van nieuwe creaties. Nu moet er veel meer naar coproductiegeld gezocht worden. Ik heb het gevoel dat ik omringd word door mensen die mij in de loop van die dertig jaar geholpen hebben om het werk organisatorisch en budgettair mogelijk te maken, en die gezorgd hebben voor een continuïteit. Ze wisten een harmonie te vinden tussen een artistieke logica – zonder daarin compromissen te sluiten – en een financieel, rechtvaardig en juist beheer, wat ook betekende dat ze soms limieten stelden. Er is een hele grote zin voor verantwoordelijkheid, aangezien het voor een deel overheidsgeld is. Ik prijs mezelf gelukkig dat ik door zulke mensen omringd ben, want ik merk dat jonge mensen onder druk van de markt veel tijd moeten steken in het zoeken naar middelen.

SOCIAL BODIES

Interculturaliteit is een thema dat de laatste jaren hoog op de agenda stond. Je hebt de voorbije jaren veel met gemengde groepen gewerkt.

Het *bilan* daarvan is dat het een hele mooie ervaring is. Vooral in schoolverband, bij P.A.R.T.S. Soms is het een hele conflictueuze situatie omdat de studenten los van hun omgeving in een andere context zitten, daar werken en op zoek gaan naar hun eigen identiteit. Zien hoe mensen zich ontwikkelen, veranderen en zien dat educatie bestaat, schenkt veel voldoening. Het is een bron van schoonheid. Daarin is die ervaring van P.A.R.T.S. heel bijzonder geweest. Er zijn nog maar weinig situaties in de we-



Steve Reich Evening – Rosas (foto: Herman Sorgeloos)

reld waar 35 mensen tussen 18 en 24 jaar 4 jaar lang werken aan hun lichamelijke en intellectuele ontwikkeling waarbij de focus op individualiteit zo groot is (in tegenstelling tot het internationaal *shoppen* dat studeren aan de universiteit soms is geworden). Er zit iets ouderwets in. Mensen van overal ter wereld, mannen en vrouwen bij elkaar, die vier jaar lang een groep vormen, en over die ganse periode gevolgd worden door een aantal leerkrachten. Het gevoel dat de veelheid der dingen steeds blijft groeien. Er heerst tegenwoordig haast een verheerlijking van het individuele, maar we zijn altijd *social bodies*, en bij dansen is dat nog veel meer zo dan bij beeldende kunst of bij letterkunde. *The learning happens in a group and in a community.*

Educatie, het doorgeven van kennis, het is heel belangrijk in je parcours.

Dat heb ik kunnen uitbouwen via de mensen rondom mij, Theo Van Rompay, Kees Eijndonk, Guy Gypens. Het gaat over hoe je een team creëert en hoe je het verleden met het heden en de toekomst verbindt. Ik heb een aantal keer ondoordachte beslissingen

genomen en ben aan dingen begonnen waarvan ik me de consequenties niet helemaal realiseerde. Misschien is het net als aan kinderen beginnen. *You don't dump them. Life will never be the same again* en het is het mooiste wat er in het leven is. Zoveel dansers ook die gekomen en gegaan zijn. Ik heb daar enorm veel van geleerd.

Een normale gang van zaken bij ouder worden is *scleroseren*: de ruggengraat wordt stram, we verliezen letterlijk aan beweging. Omringd zijn door jonge mensen geeft een alertheid. *It keeps you sharp*, fysiek en mentaal. En het leert je ook traagheid en geduld. Loslaten en laten gaan.

Karliën Vanhoonacker werkte jaren bij de VRT als reporter/redacteur bij kunst- en cultuurprogramma's. Van 2009 tot 2013 assisteerde ze Christophe Slagmuylder bij de programmering van het Kunstenfestivaldesarts. Ze is ook lid van de redactie van Etcetera. Momenteel is ze bij het Kaaitheater aan de slag.



Partita 2 – Rosas (foto: Anne Van Aerschot)



Tentative Assembly (the tent piece) – Eleanor Bauer / Good Move (foto: Stan Dobak)

'MIJN GENERATIE WIL VERZOENEN EN VERZAMELEN'

EEN INTERVIEW MET SIDI LARBI CHERKAOUI

Karlien Vanhoonacker



Sidi Larbi Cherkaoui (foto: Koen Broos)

Hollywoodregisseur Joe Wright wist hem te vinden als choreograaf voor zijn film *Anna Karenina*. Sinds drie jaar leidt hij zijn eigen gezelschap Eastman. En daarvoor ontwikkelde hij zijn kunnen bij les ballets C de la B en Toneelhuis waar hij bij de eerste lichting makers was die er onderdak vond. Een gesprek over de huidige ontwikkelingen binnen de dans en de rol van dans in de maatschappij met een choreograaf die heel wat bestaande structuren van binnenuit heeft leren kennen: Sidi Larbi Cherkaoui.

VAN FAME TOT FORSYTHE

Hoe ben je met de danswereld in contact gekomen?

Toen ik heel jong was, zag ik die typische tv-jeugdseries waarin dans werd verwerkt, zoals *Fame*. Ik ben van de MTV-generatie die beïnvloed is door alle popartiesten die dans gebruiken. Ik ben pas op

mijn negentiende in het hedendaagse danscircuit beland, nadat ik in 1995 'De beste Belgische dans-solo' gewonnen had, een danswedstrijd georganiseerd door Alain Platel en Victoria in Gent. Ik won met een amalgaam van stijlen: *voguing* gemixt met Afrikaanse dans en jazz, op muziek van Prince. Plots kwam ik mensen tegen van P.A.R.T.S., van *Damaged Goods*, Michel Uytterhoeven ... Op uitnodiging van Theo Van Rompay ben ik naar P.A.R.T.S. gegaan. Daar zijn mijn ogen echt opengegaan als het over hedendaagse dans gaat. Plots kon ik twee kanten van mezelf verzoenen die daarvoor zeer sterk opgedeeld waren. Ik had enerzijds mijn cerebrale kant als goede student Latijn-wiskunde. Vanuit mijn half-Marokkaanse achtergrond was ik bovendien sterk maatschappelijk geëngageerd. Anderzijds was er het dansen als uitlaatklep voor emoties, zonder dat er een link was met mijn meer intellectuele kant. In de hedendaagse dans zag ik plots een plek waar ik die twee kon samenvoegen.

Bij P.A.R.T.S. leerde ik het werk van Anne Teresa De Keersmaeker en Rosas kennen. De manier waarop ze muziek ontleedt en in kaart brengt op scène is heel boeiend. Daarnaast was er het werk van Pina Bausch, en van Forsythe, dat heel geometrisch was. Het besef dat je tekeningen en cirkels of vierkanten aan het maken was met je eigen lichaam. Die letterlijk bewegende architectuur vond ik heel interessant. Als kind tekende ik veel. Ik heb beweging en dans altijd gezien als een vorm van tekenen op het moment zelf. Bij Forsythe is het een visualisering van een beweging die de beweging van buitenaf bekijkt. Bij Trisha Brown is het het omgekeerde. Daar gaat het vooral over wat er in het lichaam gebeurt, hoe de spieren en de botten tot elkaar in verhouding staan en hoe je een beweging kan uitvoeren met de minste krachtinspanning. Nog altijd zal ik bij een hele complexe beweging proberen om ze op de meest simpele en efficiënte manier uit te voeren. En er was Alain Platel, die met dansers werkte die buiten de klassieke normen vielen en vanuit een sterk sociaal engagement vertrok.

Hoe was die beginperiode?

Het was een hele introverte periode. Ik was nogal gesloten omdat ik op zoek was naar een identiteit



Babel(words) – Eastman (foto: Maarten Vanden Abeele)

en naar een verhouding tot de verschillende identiteiten rondom mij. Ook bij P.A.R.T.S. moesten we op zoek naar onze eigenheid. Maar eigenheid is iets heel verraderlijks omdat je je wil verhouden tot je omgeving en je je er tegelijkertijd aan wil spiegelen. Op de een of andere manier werd dat maar heel selectief gestimuleerd, afhankelijk van wat er op dat moment 'in' was, eerder minimalistisch bewegen of eerder expressief, met veel bloed, zweet en tranen à la Jan Fabre. Voor mijn generatie dansers was het moeilijk om al die uiteenlopende dingen met elkaar te verzoenen. Je had zoveel referenties dat het moeilijk was om origineel te zijn, en het leek alsof je zomaar alles oppikte en nadeed. Ik ben opgegroeid in een tijd waarin alles en tegelijk niets belangrijk was. Daarin moest je je eigenheid vinden. Je zit in een identiteitscrisis als het gaat over wat je een publiek wil brengen. Het niet langer bang zijn om op iemand anders te lijken was mijn reddingsboei, om er mij niet langer tegen af te zetten. Dat was in mijn ogen wel een beetje de filosofie van de makers van de jaren tachtig: zich individualistisch afzetten tegen alles wat voordien de norm was. Mijn generatie wil eerder die eigenheden verzoenen en verzamelen in een hedendaagse vorm die dat allemaal toelaat, heel inclusief.

Zijn er voorstellingen uit de jaren negentig of tweeduizend die voor jou cruciaal waren?

Eidos:Telos van Forsythe was een stuk dat ik heel knap vond; het was mijn eerste ontmoeting met een Forsythe-voorstelling. Daarnaast waren er de klasiëkers als *Rosas danst Rosas*. *Bernadette* van Alain

Platel vond ik heel sterk. Ik had nog nooit zoiets gezien. Het was alsof iemand een glas koud water in mijn gezicht gooide, zo dicht leunde het aan bij mijn eigen jeugd. Toen ik *Bernadette* zag, zag ik eigenlijk mijn vriendenkring op scène. Ik was daar niet goed van. Dat was zo'n harde wereld, de wereld uit mijn jeugd die ik wilde ontvluchten. Het was slikken om dat plots in een theaterstuk te zien. Via het werken met Alain ben ik dat beginnen te appreciëren, maar aanvankelijk was ik daar kapot van. Op die leeftijd wilde ik niet zo diep geraakt worden.

Voelde je je kwetsbaar als jonge maker tegenover je publiek?

Ja, best wel. In geen enkele opleiding word je klaargestoomd voor de agressiviteit van een publiek. Als danser was ik heel wat gewend. Bij Alain hadden we toeschouwers die rechtstonden, die huilden, die buiten stapten. Dat was een goede leerschool. In mijn studententijd had ik een parallel leven als jazzdanser en gogodanser in discotheken. Discotheekbezoekers zijn het moeilijkste publiek omdat ze uiteindelijk zelf willen dansen en het kan hen geen barst schelen dat jij daar staat. Ik kon er enorm van genieten om een manier te vinden om toch aandacht te krijgen en hen mee te krijgen in mijn bewegingstrip. Die discotheek is nog altijd de beste leerschool. Maar feedback krijgen als maker over scenografie of dramaturgische keuzes was totaal nieuw voor mij. Plots zat ik in een wereld waarin ik alles intellectueel moest onderbouwen en verantwoorden, terwijl het hele idee was om een voorstelling te maken waarin je keuzes intuïtief zijn. Tot ik geleerd heb om zo transparant mogelijk mijn

keuzes toe te lichten en de architectuur van mijn eigen werk te tonen zodat mensen die er weinig affiniteit mee hebben, begrijpen wat ik doe. Maar wat de een zo pertinent vindt, vindt de ander zo oppervlakkig dat je op een bepaald moment met die hele feedback niets meer kan doen. Dat is ook zo in de maatschappij: iedereen denkt anders. Dat allemaal met elkaar verzoenen is een enorme opgave. Tot op vandaag ben ik nog altijd bezig met proberen te begrijpen wat ons allemaal verbindt.

Dan ben je bij Toneelhuis terechtgekomen. Je werd daar een van de vijf of zes makers. Hoe was dat?

Dat was een verademing omdat de meeste makers daar van mijn generatie waren. Plots zat ik daar samen met Wayn Traub, Benjamin Verdonck, Lotte van den Berg ... Allemaal mensen die op een gelijkaardige manier naar de realiteit keken. Al was hun werk erg anders, we wilden dezelfde dingen aankaarten. Ik genoot er echt van omringd te zijn door mensen in wie ik mij kon herkennen. In een theaterstructuur als Toneelhuis had ik opeens een 'meerwaarde' als choreograaf terwijl we bij les ballets C de la B met meer choreografen waren. Guy Cassiers is heel ondersteunend, een beetje zoals Alain Platel. Ze zijn van dezelfde generatie. Hij is heel genereus en stelt het theater open voor anderen. Als een van de makers was het een fantastische

plek om mezelf te vinden. Ik kon er nieuwe pistes opzoeken en dingen uitproberen die ik misschien niet zou gedurfd hebben in andere contexten. De dramaturgische onderbouw van mensen als An-Marie Lambrechts, Erwin Jans, maar ook van Guy Cassiers zelf leidde tot interessante feedback op mijn werk omdat ze op een heel andere manier met beweging en opbouw omgingen.

DANS ALS EMPOWERMENT

Vind je dat je door je verschillende posities of identiteiten soms gedwongen wordt om een bepaalde verdediging te voeren?

Ik ben een heleboel verschillende eigenschappen en kleuren in verschillende omstandigheden. In mijn leven moet dat allemaal kunnen samenwerken en een eenheid vormen, maar ik zal voor elke kleur opkomen. Als mensen zeggen dat ik tot de Vlaamse Golf behoor, antwoord ik: 'Ja, en "Larbi" betekent "de Arabier".' Dan ben ik de Arabier van de Vlaamse Golf. Alle minderheden waar ik bij hoor, wil ik op de een of andere manier beschermen en verdedigen, *I like to empower them*. Het is een zoektocht naar kracht, niet per se naar macht. Het gaat erom dat we naast elkaar kunnen staan en dat we even sterk zijn. Ik hou niet zo van de monopolie

sering van een bepaald ideeëngoed. Ik hou ervan als alle ideeën naast elkaar kunnen co-existeren. Ik ben echt op zoek naar verzoening. Dat klinkt flauw, maar er komt zoveel bij kijken dat verzoening bijna onmogelijk is. Daarom heb ik veel respect voor politiek. Als leidinggevende heb ik gemerkt hoe moeilijk het is om een plek te vinden waar mensen overeenkomen om iets te bereiken. Ik zou nooit politicus willen zijn, omdat ik weet hoe moeilijk het is om met al die verschillende richtingen om te gaan en dan een keuze te maken. Bomen of geen bomen op de Keyserlei, het moet een nachtmerrie zijn om daarover te oordelen. Als artiest heb je de luxe om je eigen keuzes te mogen maken en wordt dat ook van je verwacht. Daarom ben ik kunstenaar geworden. Ik had het gevoel daartoe in staat te zijn, eerder dan in al de rest.

Maar je bent wel bezig met politiek?

Zoals veel mensen ben ik benieuwd naar waar we naartoe gaan als maatschappij, als gemeenschap van mensen. Op de maatschappelijke ladder krijgt iedereen, dus ook artiesten, een plek die door elke generatie opnieuw bepaald wordt. Ik analyseer wel hoe een maatschappij omgaat met mensen die bepaalde eigenschappen hebben zoals ik. Ik ben bijvoorbeeld islamitisch opgevoed, maar ik ben geen terrorist. Nog nooit heb ik het verlangen gehad om met een bom in mijn schoenen naar Amerika te reizen. Nochtans heb ik dezelfde opvoeding gehad als de mensen die dat wel doen. Niet alleen je opvoeding telt, maar ook wat je daar vanuit je eigenheid als mens mee doet en de keuzes die je maakt. Creativiteit is daarbij het sleutelwoord. Als je niet meer creatief bent, voel je je in het nauw gedreven. Op dat moment heb je geen andere keuze meer dan kwaad te worden of iets te doen ontploffen. Creativiteit lijkt mij het enige wat gestimuleerd moet worden zodat mensen creatief kunnen omspringen met hun beperkingen en met de beklemmende situaties waarin ze terecht komen. Het enige wat mij gered heeft, is creativiteit en dat is niet enkel zo omdat ik kunstenaar ben. Ik had net zo goed journalist of bakker kunnen worden, dat zijn ook creatieve jobs. Ik kan eigenlijk geen enkele job opnoemen die niet creatief is. Ik geloof echt dat je creativiteit bij jongeren en volwassenen moet stimuleren om op die manier hun empathisch vermogen te vergroten.

Je hebt het over empowerment. Denk je dat een voorstelling daartoe in staat is?

Het feit dat de Belgische Revolutie in gang gezet is door een opera in De Munt, spreekt boekdelen. Het is evident voor mij dat kunst een enorme impact heeft op mensen, al gaat er misschien maar 3 procent van de bevolking naar het theater. Die 97 procent die niet naar het theater gaat, is wel beïnvloed door het ideeëngoed dat doorgegeven wordt in het theater en dat doorsijpelt naar iedereen. Met de kleren die we dragen is dat net hetzelfde. Mensen kunnen zeggen: 'de modewereld ligt buiten mijn bereik'. Maar wat nu mode is, wordt binnen tien jaar in de C&A getransformeerd en zal



Rein – Eastman (foto: Koen Broos)

toch in een of ander Marokkaans dorp gedragen worden. Al die innovaties sijpelen op een bepaald moment door. Ik geloof dus zeker dat er een impact is; geen rechtstreekse, maar op termijn. Dat gaat in twee richtingen. Kunst is een spiegel van onze maatschappij. Wat we op scène zien, zijn ofwel beelden van wat gaat komen, ofwel van wat geweest is of van wat er nu is.

Babel(words) was een oefening in het verzoenen van maatschappelijke en artistieke elementen. De voorstelling verwijst uiteraard naar de toren van Babel en de versnippering van talen en culturen. *Babel(words)* was mijn utopie om te tonen hoe mooi die diversiteit is, dat een eigenheid enkel mooi is als ze zich verhoudt tot een andere. Het is zoals het verschil tussen het Arabisch en het Zweeds. Als je die twee talen naast elkaar zet, hoor je hoe ongelooflijk wijd de menselijke taal wel kan reiken. Dan merk je pas dat we alle klanken kunnen maken, net zoals we ons op alle mogelijke manieren kunnen bewegen. Die verschillen stellen ons in staat *to show how we can do anything*. In *Myth* waren de personages omringd door hun eigen schaduwen die je wel kan zien maar die ongrijpbaar blijven. Het gevoel van gemanipuleerd te worden is zowel in *Myth* als in *Foi* heel aanwezig. Het is een gevoel dat ik zelf ook had en soms nog heb. Het is een gevoel dat we allemaal kennen, alsof onze voorouders en onze omgeving al onze acties bepalen.

Ecologie werd de laatste jaren steeds meer een thema binnen de podiumkunsten. In hoeverre ben jij daarmee bezig?

Ik eet vegetarisch, drink geen alcohol, heb zonnepanelen thuis en ik recycleer. Vroeger droeg ik constant t-shirts van Greenpeace en ik schrijf nog elke maand een bedrag aan hen over. Ik maak deel uit van die hele groene generatie. Ik heb ook groen gestemd; ik ben dus redelijk groen. Maar de internationale mobiliteit en de ecologische voetafdruk daarvan, daar kunnen we boeken over schrijven.



Puz/zle – Eastman (foto: Koen Broos)



Play – Eastman (foto: Koen Broos)

Het is een hele complexe oefening. Ik reis bijvoorbeeld veel met de trein en ik heb bewust geen auto. Maar dat betekent niet dat ik nooit meer in een auto zit, want soms is er geen alternatief. Bij alles wat je rond ecologie doet, kan je meteen veel kritiek geven. Om de maatschappij te veranderen, moet je iedereen eerst met woorden overtuigen om daarna ook daadwerkelijk actie te kunnen ondernemen. Pas toen recyclage als een noodzaak werd aangevoeld door de gemeenschap, werd het verplicht. Daarom moeten we wel in politiek geloven. Het is de enige manier om iederéén aan te zetten iets te doen. Als het wettelijk verboden wordt op bepaalde plekken te roken, dan wordt er minder gerookt. Daarom is politiek er, niet om te zeuren over welke taal we uiteindelijk moeten of niet mogen spreken als tweede of derde taal. Ecologie is het eerste maatschappelijke probleem dat aangepakt zou moeten worden. Met vertrouwen op individuele verantwoordelijkheid alleen kom je er niet. Niemand is altijd consequent. Ik doe wat ik kan maar ik leef met de typische Vlaamse schuldgevoelens van iedereen die op een bepaald moment wel eens iets in de verkeerde vuilnisbak gooit. Ik ben daarin niet naïef.

DE EMANCIPATIE VAN DE DANSER

Heb je het gevoel dat de rol van dans binnen de maatschappij de laatste jaren veranderd is, vergeleken met je beginperiode?

We bereiken meer publiek, er is een grotere aanvaarding van en fierheid over het medium. Wij kunnen met een dansvoorstelling naar Australië gaan, terwijl dat met een theatervoorstelling omwille van de taal minder evident is. Maar ook bij dans zijn er beperkingen. Mensen zeggen: 'dans is een universele taal'. Dat klopt, maar niet elk universum is hetzelfde. In Amerika moet je op een andere manier werken dan in Vlaanderen of Frankrijk. Een

Amerikaans publiek ontwikkelt op een heel andere manier een waardeoordeel dan een publiek in deSingel. Ze lachen met andere dingen, ze vinden totaal andere dingen saai. Hetzelfde met Hongkong, Seoul of Tokio. In Tokio is het zalig om te werken, het publiek begrijpt mijn werk daar heel goed. Misschien heeft het te maken met mijn eigen affiniteit met die plek, maar de toeschouwers analyseren daar heel nauwkeurig, alsof het om een kabukivoorstelling gaat. Ze willen je echt begrijpen en ze zullen oordelen vanuit details, niet vanuit een algemeen gevoel. Ze begrijpen dat de waarde misschien verborgen is en niet aan de oppervlakte ligt.

In Europa voel ik echt een schizofrenie tussen de wil om geboeid te worden – *throw it in my face* – en de overtuiging dat emoties oproepen te gemakkelijk is, ook al zit men te huilen. Dan denk ik echt: 'Met alle respect, je weet niet wat je wil.' Je ziet dat meer in Europa, zeker in Frankrijk. Hoe is je kunstbeleving? Wat is je verwachtingspatroon als je een theater binnenstapt? Wat is je openheid naar iemands werk nog? Naam en faam van een kunstenaar zijn erg bepalend voor de manier waarop toeschouwers de voorstelling beleven, bijvoorbeeld in Frankrijk. Het werk wordt vereenzelvigd met de maker terwijl het steeds het resultaat is van een samenloop van omstandigheden en van een samenwerking tussen mensen. Je moet dat soms kunnen loskoppelen van de maker. Die ontwikkelt de ene voorstelling op die manier, de volgende op een andere manier. En je kan het ene liever zien dan het andere. Maar je kan niet zeggen: 'Het gaat niet goed met Larbi, want hij heeft een voorstelling gemaakt die ik minder graag zag.' Ik ben meer dan mijn werk. Dat soort discussies is elders minder aanwezig.

Vind je dat de danssector te prescriptief is, te veel voorschrijft?

Neen, het gevaar van overversimpeling en een vernauwde visie schuilt ook in andere domeinen. Alles kan een instituut worden, op een negatieve manier. Het is noodzakelijk om daar voorzichtig in te blijven en niet te denken dat jouw opinie belangrijker is dan die van een ander. Ik zeg dat met heel veel liefde, omdat ik denk dat het belangrijk is open te staan voor andere manieren van kijken, al komen die niet overeen met je eigen gevoel.

Hoe heb je sinds je beginperiode de podiumkunsten en de dans zien veranderen?

Er heeft een emancipatie van de danser plaatsgevonden. De hedendaagse danser kreeg meer en meer een eigen identiteit. Iemand als Sylvie Guillem, die verschillende generaties heeft overbrugd, is vanuit de balletwereld in de hedendaagse danswereld gestapt en is van daaruit een spilfiguur geworden als hedendaagse performer. Sommige hedendaagse dansers vinden haar misschien te klassiek, maar door haar keuzes om te werken met mensen als Russell Maliphant en Akram Khan is ze als danseres de choreografen bijna gaan overstij-

gen. Dat vind ik heel interessant. We komen van de jaren tachtig waarin de choreograaf haast een goddelijke status had, als referentie, als de 'artiest'. In deze tijd is de artiest gewoon iemand die samenwerkt met anderen. Zelfs Jan Fabre, die zo'n straf werk gemaakt heeft, heeft bepaalde performers nodig om zijn idee vorm te geven. De werkelijkheid, het concrete, de danser zelf is nog altijd heel belangrijk in het overdragen van betekenis. En dan is het niet om het even welke danser.

Is dat iets wat je kan veranderen? Er wordt toch heel sterk met de choreograaf als uitgangspunt, als product bijna, gecommuniceerd?

Ik probeer daar wat afstand van te nemen en mijn naam te zien als een identiteit die buiten mezelf staat. Als ik mijn naam ergens zie staan, ben ik dat niet. Ik vergelijk mezelf vaak met mensen die tien keer bekender zijn dan ik, zoals Oprah Winfrey; zij kunnen niet meer naar de supermarkt zonder overstelpt te worden. Er wordt van alles over hen gezegd en geschreven, ze krijgen labels opgeplakt en ze worden gebruikt om een ideologie te verkondigen of verdedigen. Men gebruikt je om iets te bereiken. Zelfs als een journalist over jou schrijft, formuleert hij jouw woorden met zijn bewoordingen en gedachten. Dat is allemaal oké, maar je moet daar afstand van kunnen nemen en er vragen bij blijven stellen. Je kan alleen zo duidelijk mogelijk proberen te zijn. Je moet je leren uitdrukken, want als je het loslaat wordt het een monster, een octopus. En je moet een zekere integriteit proberen te bewaren.

Probeer je je naam in te zetten, los van je voorstellingen? Zet je in je zoektocht naar verzoening bijvoorbeeld je rol als publieke figuur in?

Ik kom er wel graag voor uit dat ik homo en Marokkaan ben – twee elementen van mijn identiteit waarop ik toen ik jong was erg werd aangevallen. Zo kan ik mensen doen inzien dat daar niets mis mee is en kan ik tonen wat die mix als resultaat kan hebben. Aan de andere kant organiseer ik niets speciaals met de holebigemeenschap of met vrienden van Marokkaanse origine tijdens de ramadan. Dat is mijn realiteit niet. Het zou heel *fake* zijn om dat wel te doen. Ik heb op dit moment geen behoefte om me daar meer mee te identificeren dan ik nu al doe.

Babel(words) was een oefening in verzoening. Het was ook de eerste voorstelling van mijn eigen gezelschap, Eastman, dat opgericht werd in 2010. Het was een voorstelling waarvan ik coauteur was, samen met Damien Jalet. Hij komt uit Brussel, is Franstalig. Ik ben Nederlandstalig en we werken al twaalf jaar harmonieus samen. Ondanks alle politieke problemen is dat dus zeker haalbaar en er zit een meerwaarde in. We hadden onze première in De Munt, een van de weinige federale culturele plekken. Dat waren allemaal statements die een zekere historische of culturele waarde hebben.

VAN LONDEN TOT CHINA

In een steeds internationalere context worden steeds meer coproducties gemaakt. Op welke manier heb jij dat zien veranderen? Er wordt geklaagd dat de coproductiebedragen steeds kleiner worden en er voor een project meer partners nodig zijn.

Ja, dat klopt. Alles heeft zijn voor- en nadelen. Het Ballet van Vlaanderen moet bijvoorbeeld geen enkele coproductie aangaan. Ze hebben misschien een paar sponsors maar ze kunnen met het geld dat ze krijgen hun structuur onderhouden. (Al zou ik nu niet in hun schoenen willen staan.) Wij moeten altijd creatief zijn. Als je ziet wat ik in de laatste twee jaar geproduceerd heb – *Babel(words)*, *TeZukA*, *Puz/zle*, *Play* – met de helft of een derde van de middelen van andere gezelschappen die niet bekender zijn, dan kan ik daar bitter over zijn. Ik kan daarover klagen of ik kan zeggen: dat is de realiteit op mijn 36ste en ik probeer er het beste van te maken. Maar het zegt wel iets over onze manier van omgaan met een volgende generatie. Sommige mensen durven mij een 'jonge maker' te noemen, terwijl ik al vijftien jaar bezig ben. Ik ben van de generatie van Charlotte Vanden Eynde en Ugo Dehaes. Ik weet hoe moeilijk het was voor hen en voor mij. Maar ik heb een manier gevonden dankzij les ballets C de la B, dankzij Guy Cassiers en dankzij het buitenland. Daardoor heb ik een zekere autonomie verkregen in Vlaanderen. Ze konden niet meer om mij heen. Maar dat was absoluut niet evident, ik heb veel geluk gehad. Er zijn andere mensen die zeker evenveel – of meer – talent hebben dan ik die het veel moeilijker hebben. Ik heb het beste kunnen maken van wat mij geboden werd.

Heb je het gevoel dat de situatie er moeilijker op geworden is voor een danser of een choreograaf ondanks de indruk dat er meer mogelijkheden zijn?

Veel, veel moeilijker. Mensen onderschatten de voor- en nadelen van coproducties. Enerzijds is het fantastisch dat je je werk in Londen en elders kan tonen. Anderzijds is het veel complexer om dat geld vanuit het buitenland te gaan managen. Met één pot geld in Vlaanderen is dat veel makkelijker. Het positieve voor de economie in Vlaanderen is dat er geld binnenstroomt dankzij de kunst, in tegenstelling tot wat economen ons willen doen geloven over de kunstsector. Als ik betaald word voor een Engelse film, betaal ik daar belastingen voor in Vlaanderen. Het zijn aanzienlijke bedragen die via coproducties en dergelijke binnenkomen. En dan heb ik het enkel nog maar over het budget van de voorstelling. Het gaat ook over werkgelegenheid in de theaters, van de poetsvrouw tot diegene die de tickets verkoopt. Daar zit een economie achter waar te weinig bij stilgestaan wordt. Het restaurant van deSingel heeft publiek omdat er mensen naar een voorstelling komen kijken. Er wordt een gemeenschap gecreëerd door kunst. Het geld dat je aan kunst besteedt, mag je niet enkel zien in het

licht van een goede of slechte voorstelling. Het gaat veel verder dan dat. Je creëert een discours, journalisten reflecteren daarover, een cameraman kan ermee aan de slag. Zo kan kunst zich gaan verhouden tot de maatschappij.

Maar vanuit mijn positie als maker denk ik niet dat het er simpeler op is geworden, bijvoorbeeld als het gaat over verwachtingspatronen. Als ik in Avignon speel, heerst er een heel andere verwachting dan wanneer ik in deSingel in première ga. Toen *Sutra* gemaakt werd, kwamen er leden van de Chinese overheid en van de boeddhistische gemeenschap. 'Censuur!' riepen de Engelsen. Maar zij kwamen ook kijken of het wel 'Engels' genoeg was of klaar voor een publiek. Op dat vlak vind ik het echt niet vermoeiender om door de Chinese overheid beoordeeld te worden. Die mensen kwamen kijken, ze vonden het oké en vroegen of ze met mij op de foto mochten. Enkel als ik voel dat er geen openheid is, loop ik weg en ga ik ergens anders naartoe waar ik die openheid wel vind. Er zal altijd wel een plek zijn, ergens.

Geeft het feit dat je een eigen gezelschap hebt je een andere verantwoordelijkheid? Hoe ga je als werkgever binnen een budgettaire realiteit om met het precaire statuut van dansers?

Binnen Eastman proberen we zo veel mogelijk te toeren, om op die manier langere contracten en werkstabiliteit te kunnen garanderen. Eastman krijgt ongeveer 700.000 euro per jaar. Dat is eigenlijk te weinig om een hele structuur uit te bouwen om artiesten te kunnen ondersteunen. Het creëert werkgelegenheid voor anderen, maar dat brengt het geld niet meteen naar de artiesten zelf. Als we er niet in slagen de juiste tournee te organiseren of optimaal te plannen, zitten we soms vast. Daardoor blijft mijn gezelschap ook een open huis waar mensen binnen en buiten kunnen. Ik zal hen altijd stimuleren om ook bij anderen te werken en zal ik nooit 'neen' zeggen als ze ergens anders moeten werken. Ik herinner me zelf nog goed hoe moeilijk het was toen er een zekere exclusiviteit van mij werd verwacht, terwijl die niet wederzijds was. Zolang ik iemand geen jaarcontract kan geven, kan ik niet verwachten dat hij zich een jaar vrijhoudt voor mij. Dat is gewoon absurd. Dat soort dilemma's en problemen heb ik zeker en vast. En dat is nieuw voor mij. Toen ik bij Toneelhuis zat, werd dat allemaal voor mij gedaan. Daar was een hele structuur om dat op te vangen. Bij Eastman moeten we het warm water uitvinden. Gelukkig heb ik mensen die al ervaring hebben opgedaan in andere gezelschappen.

Je bent veel bezig met interculturaliteit, het samenbrengen van mensen met verschillende achtergronden en verschillende profielen. Ben je daar ook mee bezig als het over publiek gaat? Ben je bezig met wie er naar je voorstelling komt, met toegankelijkheid, de ticketverkoop?

Ik hoop dat er een heel divers publiek wordt angesproken door mijn werk. Ik speel daarop in door in veel verschillende zalen te spelen. In Parijs sta ik in La Villette, maar soms ook in zalen die zich eerder met muziek profileren. De appreciatie is daar anders. Ik voel me meer begrepen door een muziek- en theaterpubliek, dan door een danspubliek. Dat er veel mensen van de Marokkaanse gemeenschap in België naar mijn werk komen kijken, maakt mij heel gelukkig, maar het maakt mij even gelukkig als de doorsnee Vlaming – als die al bestaat – komt kijken.

De ene voorstelling is meer geschikt dan de andere om naar Marokko te verplaatsen, zoals *Dunas*. Met *Puz/zle* zou het ook gaan, maar met een voorstelling als *Foi* is dat veel minder evident. In Frankrijk zijn er mensen uit de Joodse gemeenschap weggegaan omdat ze problemen hadden met een beeld in de voorstelling in combinatie met een Arabische naam. De Arabische gemeenschap spreekt er mij soms op aan dat ik Joodse liederen zing in een voorstelling. Iemand uit Vlaanderen hoort een exotisch lied, maar wie Arabisch of Hebreeuws kent, hoort het verschil en merkt meteen dat ik in de taal van de 'vijand' zing. Ik doe dat heel bewust, het creëert een dialoog met bepaalde minderheden die voor mij heel belangrijk is. Zo heb ik gesprekken gehad over de vraag of we al dan niet zouden spelen in Israël. Daar wil ik graag stelling in nemen. Een economische boycot vind ik heel normaal, maar bij een culturele boycot stel ik me veel vragen. Ik ben ervan overtuigd dat er, gezien mijn Arabische naam, in Israël een klik wordt gemaakt bij de toeschouwers, dat er daardoor al een soort *shock* is. Vanuit die overtuiging vind ik het moeilijk om daar niet te gaan spelen. Aan de andere kant moet dat natuurlijk gecompenseerd worden door ook naar de bezette gebieden te gaan. Dat wordt dan financieel een hele oefening. Wat ik altijd heb bewonderd bij les ballets C de la B is hun extreem engagement, zeker bij Alain Platel zelf. Ik probeer – misschien op een naïeve manier – met een enorm ideaalbeeld in mijn hoofd eerder te denken aan verzoening dan een kamp te kiezen. Ik probeer in dialoog te blijven met diegenen die het meest agressief zijn.

GOLFBEWEGINGEN

In welke mate is je dans- en bewegingstaal en je inspiratie daarvoor de laatste jaren veranderd?

Sinds mijn samenwerking met Akram (*Khan*, *nvdr*) en María Pagés is het ritmischer geworden, al was in *Rien de Rien* het ritme al heel aanwezig. Ik heb nog altijd dezelfde obsessies, maar ik verdiep me in meer verschillende dingen. Je ziet golfbewegingen in mijn werk. Er waren momenten dat ik sterk met *body language* bezig was naast periodes met meer abstracte dansbewegingen. Maar mentaal was alles al aanwezig vanaf het begin en het wordt nu alleen maar verdiept. Uiteindelijk gaat het om



TeZuKa – Eastman (foto: Hugo Glendinning)

het lichaam. Net als bij pianospelen heeft het te maken met een vorm van coördinatie van het lichaam. Je moet je eigen lichaam leren kennen en de verhouding van een lichaam tot een ander lichaam. Eerder dan over het individu hou ik ervan te praten over relaties tussen mensen: over hoe ze elkaar aanraken, hoe ze met elkaar omgaan. Of dat nu op een gewelddadige manier is, op een heel tedere manier of alles wat daartussen ligt. Ook de combinatie van mensen met objecten is interessant: stenen in *Puz/zle*, inkt in *TeZuKa*, hout in *Sutra*, of poppen in *Play*. Instrumenten zijn ook objecten. Een muzikant is een danser die met een object omgaat waar hij klank uit genereert.

Wat wil je uit de voorbije vijftien jaar meenemen naar de toekomst?

Ik wil vooral een goede balans vinden tussen repertoire en toekomstig werk. Van een voorstelling als *Babel(words)*, die uiteindelijk nog maar twee jaar oud is, wil ik dat ze de kans krijgt om nog te spelen op verschillende plekken. Dit jaar gaat ze naar Auckland en Korea. Gezien de financiële realiteit was dat moeilijk, maar ik vind het echt belangrijk. Ik ben erg begaan met repertoire; we moeten dat uitdragen. Het is fijn dat *Babel* vorig jaar opnieuw in deSingel kon staan. Het is bijna gemakkelijker om steeds nieuw werk te maken dan om het oudere werk te laten voortleven. Daarin zijn we soms consumenten geworden die voortdurend het volgende willen. We moeten een productie laten groeien en ontwikkelen. Het is boeiend als je de lijn doortrekt naar het popgevoel. Ik ben nu bijvoorbeeld aan

het samenwerken met Cirque du Soleil rond bepaalde scènes in een voorstelling. Je kan je de vraag stellen of dat werk relevant of interessant is in het licht van de kunstgeschiedenis, maar ik ben van mening dat al die dingen worden meegenomen. Overal zitten elementen die ons stimuleren tot wat we doen.

Jouw dansers geven les aan het conservatorium. Denk je er soms aan om een school op te richten, ook in het kader van repertoire dat je doorgeeft?

Neen, ik ben heel blij met de relatie met het conservatorium. Alles valt op zijn plaats: we zitten in hetzelfde gebouw en het is heel logisch en evident om de dansers van het gezelschap daar les te laten geven. Iris Bouche, die de artistieke coördinatie doet, is een danseres en choreografe met wie ik heb samengewerkt en met wie ik het goed kan vinden. Ik kan de school niet in betere handen zien dan in de hare en ik wil dat enorm ondersteunen, maar ik vind mezelf helemaal geen goede lesgever. Ik geef ook niet zo graag les. Waar begin je? Bij de tenen, de voeten, de handen? Er is zoveel dat een mens moet begrijpen over zijn eigen lichaam. Ik voel me daarin zelf nog een student die aan het leren is. Alle nieuwe informatie probeer ik te integreren en toe te passen, maar dat allemaal doorgeven is nog iets anders. Ik maak liever. Ik sta graag aan de bron van iets wat zijn eigen leven gaat leiden. Ik zie het educatieve in de uitwisseling met professionele dansers. Uiteindelijk is leren iets wat we ons hele leven moeten doen, dat houdt nooit op.

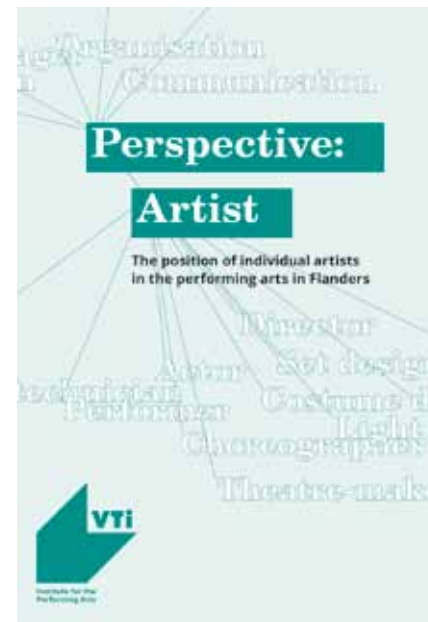
DE POSITIE VAN DE KUNSTENAAR IN HET LANDSCHAP

Floris Cavyn

Met **Who's Who** (<http://whoswho.vti.be>) ontwikkelden VTI en Constant vzw een nieuwe webapplicatie die de netwerken van kunstenaars en organisaties in kaart brengt. De gegevens voor de netwerkvisualisering komen uit de VTI-databank die opgebouwd is aan de hand van producties die een link hebben met het Kunstendecreet.

In 2007 publiceerde VTi het boek *Metamorfose in podiumland*, de eerste 'veldanalyse' waarin de belangrijkste evoluties in de organisatie van de podiumpraktijk van de afgelopen decennia zichtbaar werden gemaakt op basis van de cijfers uit de podiumdatabank <http://data.vti.be>. Naast de opmerkelijke groei en internationalisering van de sector, de sterk ontwikkelde vernetwerking van organisaties en de hybridisering van de genres, viel de trend van de *individualisering* op: de positie van de kunstenaars in de podiumsector bleek sinds het begin van de jaren negentig sterk veranderd. Nogal wat organisaties vormden zich om tot flexibele en interdisciplinaire productiekeren die een los-vaste relatie onderhouden met kunstenaars. Die kunstenaars gaan hun eigen weg bij verschillende organisaties, vaak in diverse disciplines, steeds zelfsprekender in een internationale omgeving en doorgaans via korte contracten.

Deze verander(en)de verhouding tussen podiumkunstenaars en de ondersteunende structuren in de sector bracht VTi ertoe haar eigen werking als steunpunt te herdenken. Waar het tijdens de jaren negentig nog enigszins volstond om met de *organisaties* in de sector te communiceren om ook de kunstenaars te bereiken, geldt dat vandaag niet meer. Bovendien ontstaan met de uitbreiding van de freelance artistieke arbeidsmarkt nieuwe noden van kunstenaars waarop we als dienstverlenende organisatie antwoorden willen bieden. Een van de belangrijkste instrumenten daarvoor is *First Aid @ VTi*, een vaste afspraak, tweewekelijks op dinsdag, waar beginnende kunstenaars terecht kunnen voor een antwoord op maat op hun vragen over subsidiedossiers, werkruimtes, contacten en contracten. Ook in het onderzoek heeft VTi de afgelopen jaren sterk ingezet op de positie van de kunstenaar in de veranderende sector. De resultaten van dit onderzoek verschenen in diverse publicaties. Een selectie daarvan lieten we vertalen in het Engels en werd gebundeld in *Perspective: Artist. The position of the individual artists in the performing arts in Flanders*.



*In **Courant 103: Crossroads**. Over de samenwerking binnen en buiten de podiumkunsten gingen we dieper in op de verschillende vormen van samenwerking binnen de podiumkunsten: tussen kunstenaars, gezelschappen, (co)producenten, werkplaatsen, managementbureaus, speelplekken ... in zowel binnen als buitenland. We merken dat projectmatig werken aan belang wint, en dat er flexibiliteit en efficiëntie mee gepaard gaat. Tegelijk zijn die projectmatige samenwerkingen ook kwetsbaar, want er zijn steeds meer en kleinere partners nodig om ze te realiseren.*

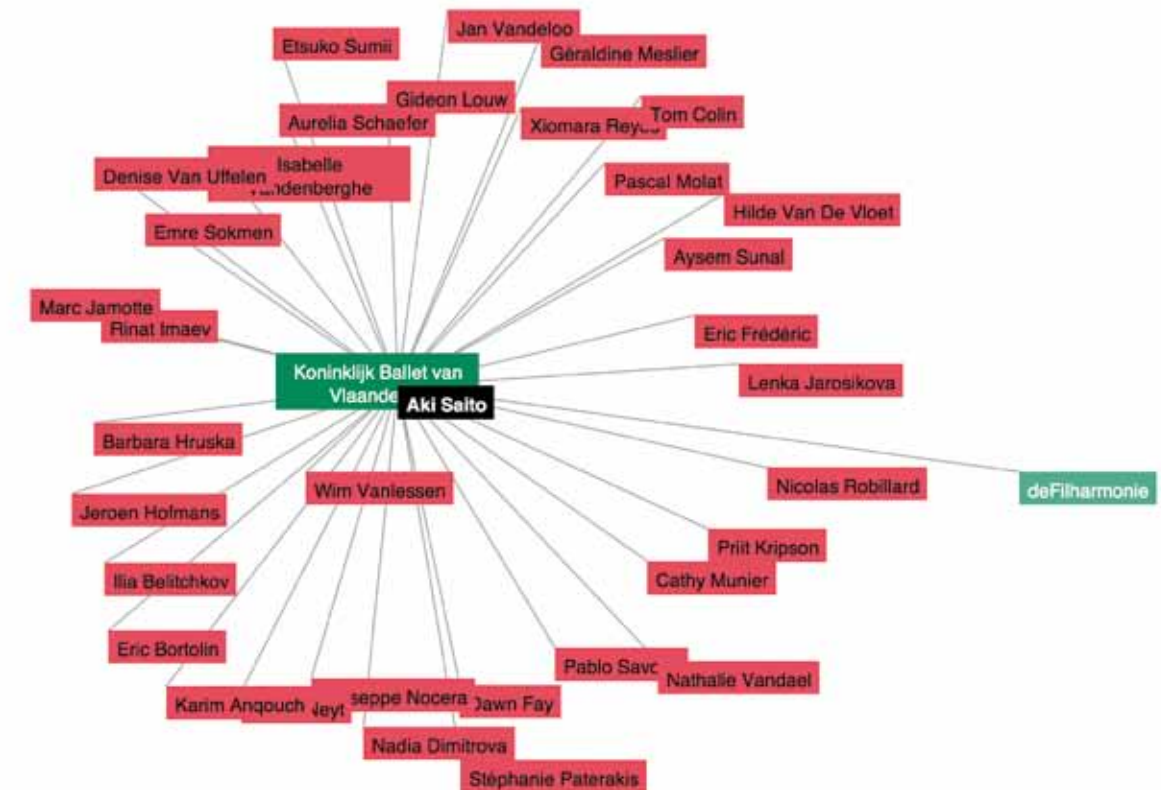
Who's Who kan alvast een uniek zicht bieden op de plaats van kunstenaars en producenten in het Vlaamse podiumkunstenlandschap en op de verbanden tussen beide. Van elk individu en elke organisatie die sinds de jaren negentig bij een professionele Vlaamse (co)productie betrokken was, is er een netwerkvisualisering terug te vinden.

Door de eigenheid van de databank kent Who's Who echter enkele grenzen. Enkel de producties waar een Vlaamse (co)producent aan meegewerkt

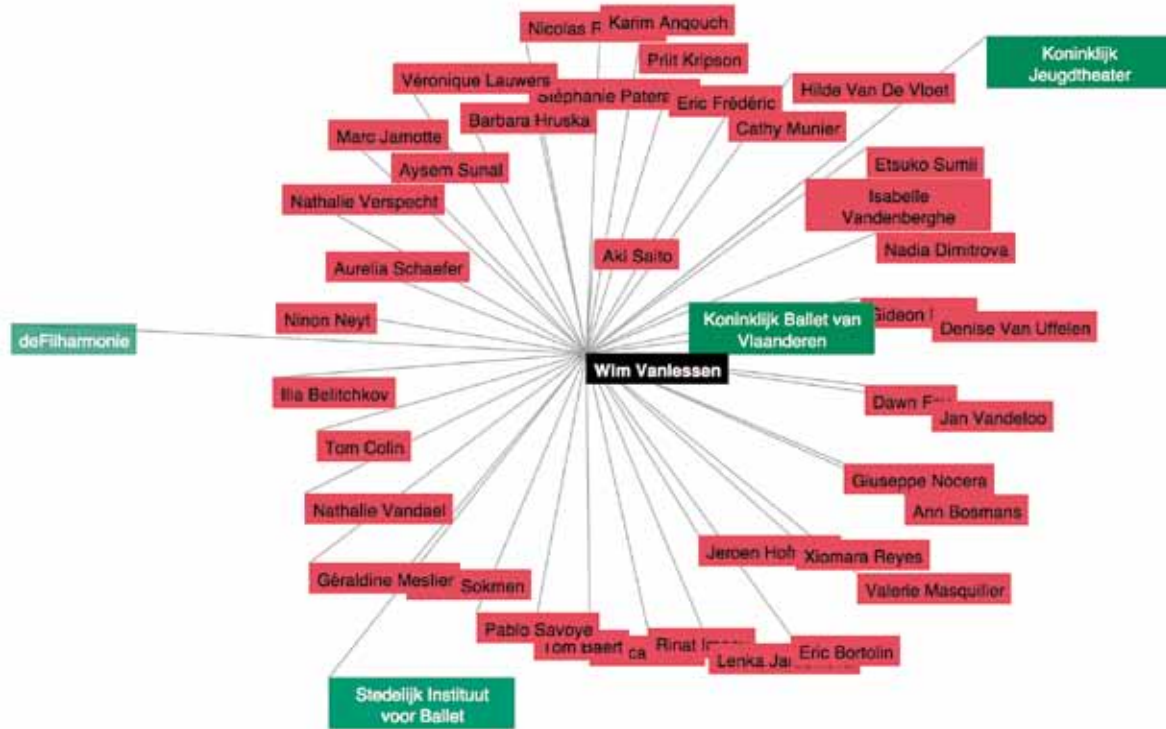
heeft, worden opgenomen in de databank, waardoor het netwerk zich beperkt tot de link met de Vlaamse producties. Daarnaast is het belangrijk op te merken dat enkel de individuen worden weergegeven die een *artistieke* inbreng hadden in het tot stand komen van producties. Mensen die in de sector werken in administratieve of andere niet-artistieke functies, komen dus niet aan bod. De activiteiten van kunstenaars zijn bijzonder divers. Naast het creëren van of deelnemen aan producties geven ze vaak ook les, nemen ze opdrachten aan buiten de podiumkunsten, gaan ze informele samenwerkingen aan ... De netwerkvisualisering op basis van podiumproducties geeft dus onvermijdelijk maar een deel van de artistieke activiteiten en netwerken van kunstenaars weer. Who's Who toont met andere woorden geen volledige trajecten van kunstenaars.

Toch is Who's Who interessant om diverse redenen. In één oogopslag kun je zien met welke organisaties en kunstenaars een bepaalde kunstenaar of organisatie doorheen de jaren al heeft samengewerkt. Een kunstenaar kan deel uitmaken van een vast ensemble, een eigen organisatie leiden, of als 'individuele kunstenaar' werken. Hoe dichter een kunstenaar of organisatie bij het centrum van het netwerk staat, hoe hechter de band. Daarnaast geeft de visualisering ook zicht op heel diverse posities die kunstenaars innemen in een landschap in relatie tot andere kunstenaars en tot organisaties. Ook wordt de diversiteit aan rollen zichtbaar die kunstenaars opnemen binnen producties – bij de ene productie is iemand danser, bij de andere choreograaf en bij nog een andere lichtontwerper of dramaturg. We tonen enkele voorbeelden uit de danssector die de diverse posities illustreren:

Aki Saito is als balletdanseres verbonden aan het vaste ensemble van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen (KBvV). Op de visualisering is het KBvV een van de slechts twee organisaties verbonden met Saito. Het Ballet staat ook bijzonder dicht bij Saito, wat de intense samenwerking weergeeft. De enige andere organisatie, de Filharmonie, waarmee het KBvV een samenwerking aanging voor een aantal producties, staat veel verder van het centrum af. Het vaste ensemble eist in dit geval een prominente rol op in het carrièreverloop van Saito in Vlaanderen.

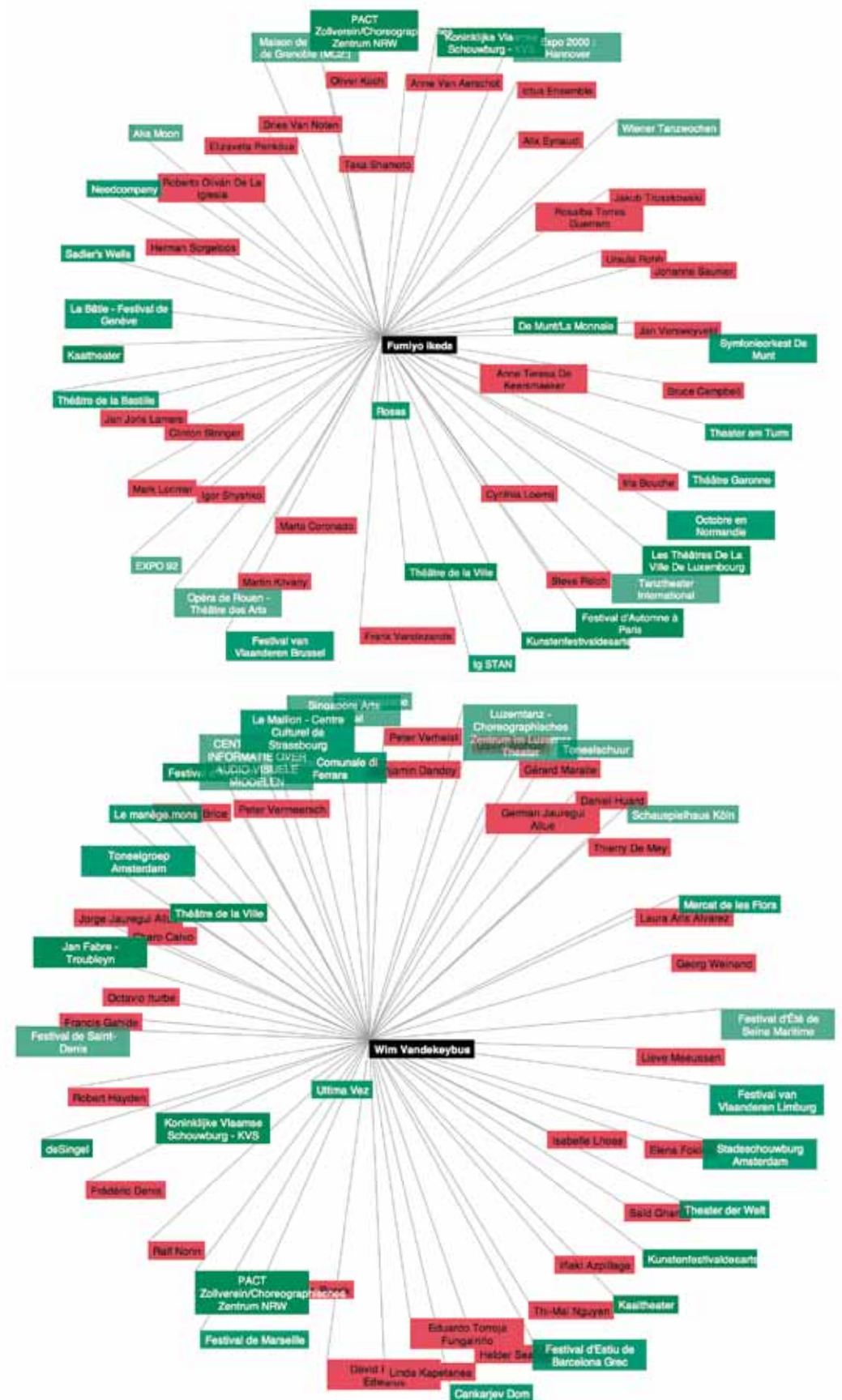


Ook bij **Wim Vanlessen**, net als Saito een van de hoofddansers van het KBvV, zie je het Ballet dicht bij het centrum. Wel zie je bij Vanlessen meer organisaties verschijnen in de periferie van zijn netwerk, al zijn die eerder gekoppeld aan de opleiding die de danser genoot. Het is duidelijk dat het KBvV de belangrijkste organisatie is in het traject van Vanlessen. De kunstenaars in het netwerk van zowel Saito als Vanlessen zijn voornamelijk dansers verbonden aan het KBvV.



Fumiyo Ikeda danst bij het vaste ensemble van Rosas, al maakte ze ook uitstapjes naar andere organisaties. Toch is Rosas de centrale organisatie in haar netwerk. Ook De Munt neemt een centrale positie in. Rosas was dan ook lange tijd verbonden aan het operahuis. In vergelijking met Saito en Vanlessen zie je wel veel meer organisaties – vaak internationale coproducenten van Rosas – opduiken in het netwerk van Ikeda. Aangezien Ikeda samenwerkte met verschillende organisaties, infiltreren kunstenaars uit die samenwerkingsverbanden haar netwerk, terwijl de kunstenaars gelinkt aan de dansers van het KBvB vooral uit het vaste ensemble komen.

Anders is het bij **Wim Vandekeybus** die met Ultima Vez over een eigen structuur beschikt. Ultima Vez staat dan ook heel centraal in het netwerk van Vandekeybus. Andere organisaties in het netwerk zijn vooral internationale coproductanten en ook een aantal festivals. De vaste structuur van Vandekeybus werkt met een wisselende bezetting, wat ook valt af te leiden uit de veelheid aan uitvoerende kunstenaars aanwezig in het netwerk.



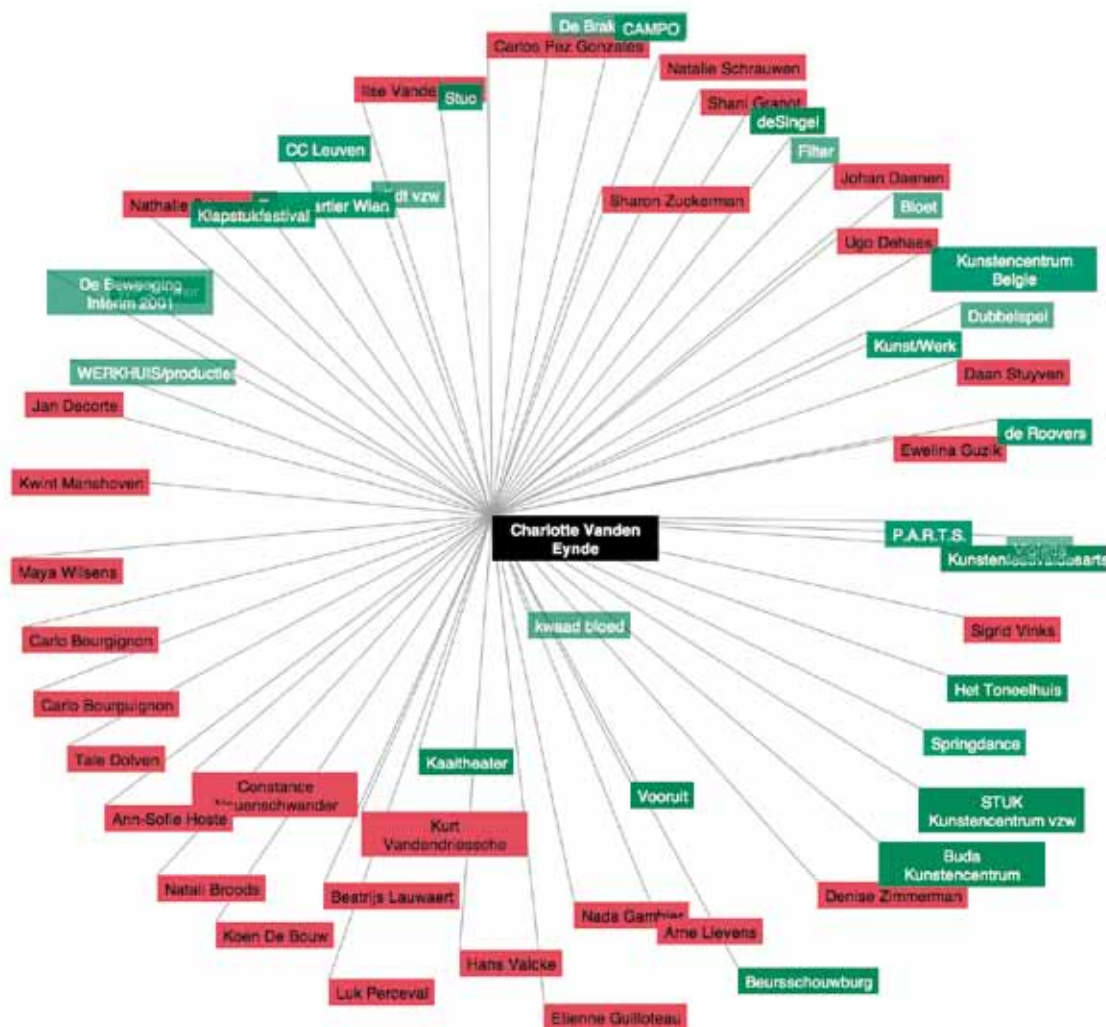
Courant 104



37 >> NAAR DE INHOUDSTAFEL



Hetzelfde geldt voor **Charlotte Vanden Eynde**, die samen met Dehaes kwaad bloed oprichtte, maar nu alleen haar weg zoekt in het veld en een gelijkaardig netwerk vertoont als Dehaes.

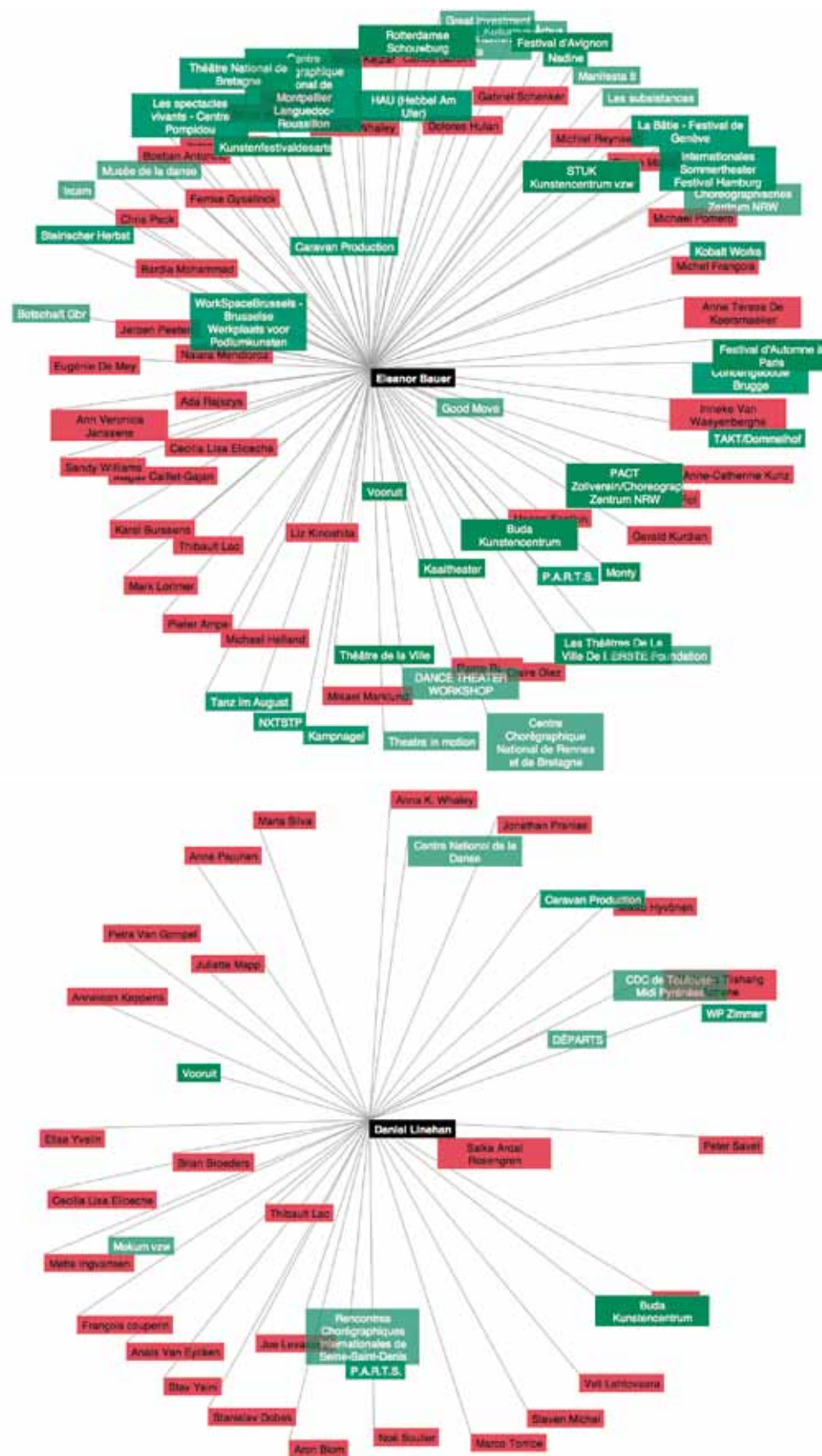


Die Vlaamse kunstencentra zijn ook prominent aanwezig bij **Eleanor Bauer**, net zoals het alternatieve managementbureau Caravan Production. De binnenste kring van het netwerk van Bauer bestaat voornamelijk uit binnenlandse organisaties, terwijl de buitenste zowel internationale coproducten bevat als kunstenaars. Minder lang bezig in een Vlaamse context, maar vergelijkbaar met Bauer is **Daniel Linehan**. Hier zie je de alternatieve managementbureaus Mokum en Caravan Production opduiken, net als de werkplaatsen wp Zimmer en Workspacebrussels. Die laatste speelt ook een rol in het netwerk van Bauer.

<http://whoswho.vti.be>

De publicatie *Perspective:Artist. The position of the individual artists in the performing arts in Flanders* is gratis, alleen de eventuele verzendkosten worden aangerekend. Stuur een mailtje naar communicatie@vti.be.

Floris Cavyn is projectmedewerker bij VTi.





ONTWIKKELINGEN VAN DE 'VLAAMSE' DANS IN INTERNATIONAAL PERSPECTIEF

Bart Magnus, Delphine Hesters, Joris Janssens, Wessel Carlier, januari 2013

Courant 77 van mei 2006, de eerste 'danscourant', presenteerde voor het eerst een onderzoeks-artikel op basis van de gegevens van de VTi-podiumdatabank. Joris Janssens en Dries Moreels analyseerden toen welke kunstenaars en organisaties begin jaren tweeduizend betrokken waren bij de Vlaamse dansproductie. Vanaf dan zou de geduldige dagelijkse registratie van producties in de podiumdatabank niet enkel dienstig blijken als kroniek van de Vlaamse podiumkunsten, maar ook voor een meer systematische duiding van enkele grote evoluties die we ervaren in de praktijk. Deze eerste vingeroefening in *Courant 77* vormde etappe nummer een in een traject dat geleid heeft tot de cijfermatige stoffering van twee veldanalyses: *Metamorfose in podiumland* (2007) en *De ins & outs van podiumland* (2011). Beide publicaties brachten vijf metamorfosen in kaart die de sector in de periode van 1993 tot 2009 kenmerkten: kwantitatieve groei, individualisering, hybridisering van de genres, versterking van de coproductiepraktijk en internationalisering. Onder deze noemers zijn de meest betekenisvolle tendensen die vervat liggen in de dataset omvattend zichtbaar gemaakt en geïnterpreteerd. De podiumdatabank biedt echter nog mogelijkheden tot verfijning.

In de veldanalyses behandelden we de podiumkunsten als een geheel, als een voldoende homogene set waarbinnen de vijf metamorfosen zich op een gelijkmatige manier hebben gerealiseerd. Hoewel dit uitgangspunt grosso modo geldig blijft, is het interessant en zinvol om de subsectoren (dan denken we in de eerste plaats aan theater, muziektheater en dans) ook afzonderlijk in het vizier te nemen en zo de diversiteit binnen de podiumkunsten zichtbaar te maken. In dit artikel hernemen we enkele thema's specifiek voor de danssector, namelijk groei, hybridisering en internationalisering. Nieuw is dat we binnen de analyse van het internationale karakter van de dans een onderscheid kunnen maken in het type internationale partnerschappen waarin de Vlaamse producenten betrokken zijn en op basis daarvan een meer accuraat beeld kunnen schetsen van het aantal buitenlandse voorstellingen van de Vlaamse producties. Bovendien voeren we de analyses vandaag voor de periode 1993-2011 en kunnen we dus twee jaar verder kijken dan in de laatste veldanalyse.

EEN DEFINITIE VAN 'DE DANSSECTOR'

In dit artikel willen we zicht krijgen op enkele eigenheden van de danssector. We moeten dus de 'dansproducties' selecteren uit het geheel van de podiumdatabank. Dat gebeurt op basis van de genrelabels die VTi-medewerkers aan elke productie toekennen op basis van wat gezelschappen en producenten communiceren. Doorheen de jaren zijn verschillende genrelabels gebruikt die verwijzen naar vormen van dans, in ruime zin. Het gaat dan niet enkel over noemers als 'dans', 'hedendaagse dans' of 'ballet', maar ook over 'bewegingstheater', 'performance', 'danstheater', 'crossmedia-performance' en 'kinderdans'. Deze labels – en daarmee alle producties waarnaar ze verwijzen – hebben we ondergebracht in de cluster 'dans'.¹ Als we verderop schrijven over de danssector of de Vlaamse dansproductie, gaat het om deze cluster. Producties kunnen meerdere labels toegekend krijgen. Naast het label 'hedendaagse dans', kan bijvoorbeeld ook het label 'teksttheater' aan een productie gehangen worden. Een productie die zo gedefinieerd is, zal bijgevolg niet enkel in de cluster 'dans' terechtkomen, maar daarnaast ook behoren tot de cluster 'theater'. Lidmaatschap van clusters is met andere woorden niet exclusief.

De specifieke toewijzing van genres aan clusters is in veel gevallen evident (ballet hoort bijvoorbeeld thuis in de cluster 'dans'), maar is soms ook discutabel. Een van de moeilijker te klasseren labels dat een prominente plaats krijgt in dit stuk, is performance. Dit genrelabel werd niet enkel ondergebracht bij de cluster 'dans', maar ook bij de cluster 'theater' en de cluster 'andere disciplines'. Elke productie die als performance in de databank staat, wordt met andere woorden beschouwd als 'iets met dans', 'iets met theater' én 'iets met nog wat anders'. Daarmee hebben we dus beslist dat elke performance in zekere zin hybride is. Voor de ene concrete productie zal dat ongetwijfeld beter opgaan dan voor de ander. Omdat de term 'performance' in de realiteit erg breed of inclusief wordt ingezet,

¹ In totaal gaat het over wel 45 genrelabels die ondergebracht zijn onder de cluster 'dans'. Een groot deel van die 45 is echter maar een enkele keer gebruikt. De meer 'marginale' labels zoals 'buikdans', 'mime' of 'cabaret' die we minder vanzelfsprekend associëren met 'de Vlaamse dans', hebben dan ook geen invloed op de grootte van de evoluties die we verderop voorstellen.

zagen we echter geen meer elegante of geldige oplossing. We maken dit wat concreter. *Radical Wrong* van Ultima Vez staat gelabeld als een performance. Dat deze productie van een dansgezelschap via die weg in de cluster 'dans' terecht is gekomen, vinden we vanzelfsprekend. Dat is echter minder het geval voor producties zoals *Youdream* van Superamas of *Terra Nova* van CREW. In de eerste plaats omdat in deze voorstellingen amper gedanst wordt, maar ook omdat zowel Superamas als CREW zich binnen het Kunstendecreet bekenen tot de theatersector.

VAN DE OPGANG EN HET PLAFOND

In een eerste stap brengen we de evolutie in het aantal dansproducties in kaart, met op de achtergrond de totale podiumproductie. Grafiek 1 geeft het aantal dansproducties weer als deel van het totale aantal podiumproducties, in absolute aantallen, van 1993 tot en met 2011.

De blauwe balken geven zicht op de evolutie in de Vlaamse dansproductie. De eerste opvallende tendens is de sterke en snelle stijging van het aantal producties in de cluster 'dans' in de jaren negentig: van 47 in seizoen 1993-1994 tot 167 in 2000-2001; een groei van 350% in 7 jaar tijd. Dat hedendaagse dans als zelfstandige kunstvorm in het Podiumkunstendecreet van 1993 werd ingeschreven, is aan deze opgang ongetwijfeld niet vreemd. Wat volgt is een kleine terugval tot 143 producties in 2002-2003 en een nieuwe stijging tot een piek van om en bij de 300 producties in 2006. In de periode van 2007 tot 2011 schommelt het aantal

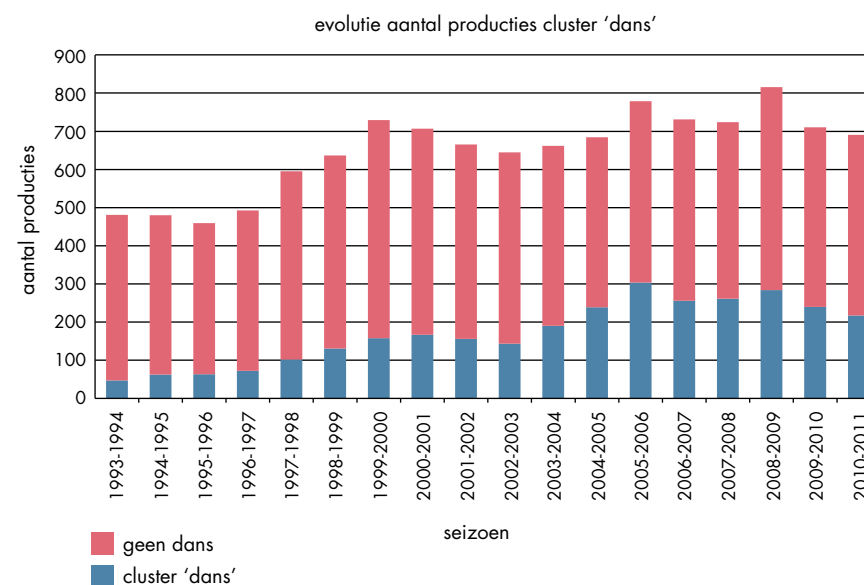


Monique – Alix Eynaudi (foto: Alexander Meeus)

dansproducties per seizoen tussen 200 en 300, al geeft de algemene trend een neergaande lijn aan. Sinds het in werking treden van het Kunstendecreet is de dansproductie dus, in kwantitatieve termen, over haar hoogtepunt heen.

De conjunctuur van de op- en neergaande lijn die we net beschreven loopt opvallend in de pas met de algemene evolutie in de totale podiumproductie. Het geheel van de podiumproductie dat niet tot de cluster 'dans' behoort – op de grafiek de rode delen van de staven – groeit en varieert in mindere mate. In 1993-1994 ging het om 434 producties; in 2010-2011 om 474. In de 16 tussenliggende seizoenen schommelt het aantal producties-zonder-dans tussen 410 en 510, met twee uitschieters in de opeenvolgende seizoenen 1999-2000 (571) en

Grafiek 1. Evolutie aantal dansproducties binnen producties podium (1993-2011)



2000-2001 (540). De groei van de totale podiumproductie valt dus voor een belangrijk deel toe te schrijven aan de groei van het aantal dansproducties (waarbij 'dans' dus breed gedefinieerd is – we komen daar later op terug.)

Dit plaatje vertaalt zich in de evoluties in het relatieve aandeel van dans in podiumland. Wanneer we de plaats van de cluster 'dans' binnen het geheel van de podiumkunsten bekijken, kunnen we vaststellen dat dans doorheen de jaren een steeds prominenter plaats heeft verworven. Waar in 1993-1994 ongeveer 10% van de producties in onze databank een danslabel kreeg, is dat in seizoen 1998-1999 20% en in 2004-2005 35%. Sinds 2005 schommelt het aandeel van dans tussen 30 en 40%. Sinds dat jaar is met andere woorden een op drie van de Vlaamse podiumproducties een dansproductie of een productie waar dans (in ruime zin) deel van uitmaakt.

HYBRIDISERING, PERSPECTIEF DANS

De vorige grafiek toont de opgang van de dans binnen de Vlaamse podiumkunsten. In wat volgt, bekijken we in hoeverre dans als een eigenstandige vorm een plaats heeft verworven binnen het geheel, dan wel hoezeer dans verknoot is met andere disciplines. Zoals eerder gemeld kunnen producties verschillende genrelabels opgespeld krijgen. Producties die tot de cluster 'dans' behoren en die dus samen het blauwe vlak vormen in grafiek 1, hebben naast een danslabel mogelijk nog andere labels gekregen. In de volgende grafiek maken we binnen de cluster 'dans' een onderscheid tussen 'pure dans', dus voorstellingen die *enkel* een danslabel kregen en 'hybride' producties: producties die naast de

cluster 'dans' ook behoren tot (een) andere cluster(s) (theater, muziektheater, figuren/objecten en andere disciplines). Binnen de hybride producties lichten we bovendien de producties uit die het genrelabel 'performance' gekregen hebben. Zoals eerder geduid zijn dit immers producties die omwille van dit ene label door ons geklasseerd zijn als hybride. Door de prominente plek die performance het afgelopen decennium verworven heeft, zetten we deze groep producties graag zichtbaar apart.

Het gele vlak geeft het aantal producties weer die het label 'performance' kregen (onafhankelijk van de vraag of ze naast dit label nog andere labels kregen, al dan niet binnen de cluster 'dans'). Bovendien gaven we al enkele voorbeelden van dergelijke producties. Het rode en blauwe vlak vormen samen de rest van de cluster 'dans'. Het blauwe vlak stelt de producties voor die *enkel* in de cluster 'dans' zijn ondergebracht en die dus 'pure dans' zijn. Daaronder vallen onder meer *Impressing the Czar* door het Koninklijk Ballet van Vlaanderen (labels 'dans' en 'ballet'), maar ook een voorstelling als *Babel* van Eastman. Het rode vlak geeft de producties weer die niet enkel in de cluster 'dans' zijn ondergebracht, maar ook bij een andere cluster. De meeste producties van Needcompany vallen bijvoorbeeld onder deze noemer. Vaak krijgen ze een combinatie van de labels 'dans', 'theater', 'dans theater' en 'muziek' mee. In grafiek 2 liggen de drie types producties gestapeld, waarbij ze opgeteld de totale dansproductie voorstellen.

Onderstaande grafiek heeft een duidelijke boodschap. Waar de stijging van het aantal dansproducties in de jaren negentig vooral een stijging is van het aantal 'pure dansvoorstellingen', zien we dat de stijging in de cluster 'dans' in de jaren twee-

duizend zich voornamelijk situeert binnen de hybride producties. In dezelfde periode, sinds 2000, blijft het aantal 'pure dansvoorstellingen' schommelen rond de 125 producties per seizoen. Binnen de hybride producties valt vooral het stevige aandeel performances op. Daarbij kunnen we de bedenking maken dat de opmerkelijke opgang van de performance, zichtbaar in het groeiende gele vlak in de grafiek, zowel kan verwijzen naar een sterke evolutie van wat op de Vlaamse podia te zien is (zie onder meer 'hybridisering'), als naar de groeiende populariteit van de term 'performance' voor producties die zich niet vanzelfsprekend in een van de klassieke genres laten definiëren en die er misschien altijd al geweest zijn. Waarschijnlijk spelen beide elementen een rol.

Grafiek 2 toont dat de kwantitatieve opgang van de dansproductie in de jaren tweeduizend zowat volledig bepaald wordt door de hybride producties, met in de hoofdrol de performances. Daarom moeten we de nodige kanttekeningen plaatsen bij onze eerdere conclusie waarbij we de groei van de totale podiumproductie voor een belangrijk deel op het conto van de dans schreven. De dans kan immers niet *alleen* aanspraak maken op de hybride producties die in deze context niet enkel danslabels toegewezen kregen, maar ook labels van andere subdisciplines in de (podium)kunsten.

PARTNERS IN HET BUITENLAND

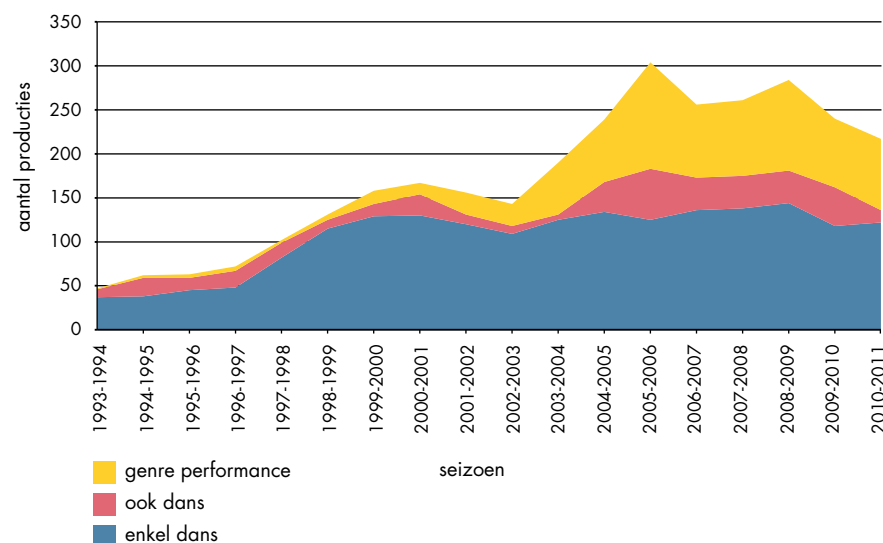
De veldanalyses van VTi gaven de internationalisering van de hele podiumkunstensector aan. Binnen de podiumsector wordt dans echter algemeen beschouwd als de meest internationaal georiënteerde subsector, met veel internationale coproducties, voorstellingen die vlot voorbij de landsgrenzen toeren en een bonte populatie van dansers en choreografen die vanuit Vlaanderen opereren. De publicatie *Kanaries in de koolmijn. Masterplan voor dans in Vlaanderen en Brussel* (2007) toonde dat ook aan. Daarom gaan we in het tweede deel van onze analyse van de dansdata graag in op het internationale gehalte van de dansproductie en bestuderen we met name de praktijk van het internationaal coproduceren en toeren.

In *De ins & outs van podiumland* werd het internationaal coproduceren en toeren voor de hele podiumproductie beschreven. Daarbij maakten we een onderscheid tussen twee soorten samenwerkingen. Enerzijds zijn er producties die 'puur Belgisch' zijn, in die zin dat alle producenten en coproductanten Belgische organisaties zijn. Anderzijds zijn er producties die gerealiseerd worden in een internationaal samenwerkingsverband; waar naast Belgische organisaties dus ook buitenlandse betrokken waren. In deze nieuwe analyse brengen we binnen de internationale samenwerkingsverbanden verder onderscheid aan. Daarbij kunnen we gebruikmaken van de afzonderlijke labels voor 'hoofdproducenten' en 'coproductanten' in onze databank. Een

'coproductie' kan in de praktijk op erg verschillende manieren ingevuld worden en wordt bovendien op diverse manieren voorgesteld in programmabrochures, nieuwsbrieven en het andere communicatiemateriaal op basis waarvan onze databank tot stand komt. De inhouden van de gebruikte termen ('coproductie', 'in samenwerking met' etcetera) zijn niet altijd duidelijk en verschuiven waarschijnlijk doorheen de tijd. Bij de registratie van de producties baseren we ons daarom op het basale onderscheid tussen verschillende betrokkenheden van organisaties: 'hoofdproducenten' voor organisaties met eindverantwoordelijkheid en 'coproductanten' voor de organisaties die op andere wijze deelnemen aan de *partnerships*. (Het weinigzeggende en vlot gebruikte 'met dank aan' wordt door ons niet meegenomen als samenwerkingsverband.)

In de volgende grafiek geven we voor alle producties in de cluster 'dans' weer in welk type samenwerkingsverband ze tot stand zijn gekomen. We maken daarbij het onderscheid tussen producties die in een

Grafiek 2. Evolutie 'pure dans' en hybride producties in de cluster 'dans' (1993-2011)



Over de podiumdatabank

De basiseenheden van de podiumdatabank zijn producties uit het gesubsidieerde podiumkunstenlandschap. Op basis van flyers, brochures, nieuwsbrieven en ander documentatiemateriaal dat de gezelschappen VTi bezorgen, maken onze medewerkers dagelijks productiefiches aan met daarin de titel van de productie, artistieke medewerkers en hun functie(s), producenten en coproductanten, de genres waarmee de productie benoemd wordt, premièredatum en -plek, seizoen en buitenlandse speelreeksen. Het 'gesubsidieerde' veld wordt eerder ruim geïnterpreteerd. Niet enkel rechtstreeks binnen het Kunstendecreet gesubsidieerde producties (projectmatig of structureel) komen in de databank terecht, maar ook producties die in samenwerking met gesubsidieerde organisaties (festivals, kunstencentra, gezelschappen, werkplaatsen, kunsteducatieve of sociaal-artistieke organisaties ...) tot stand kwamen. Bij twijfel over de juistheid van de gegevens wordt de producenten om bijkomende informatie gevraagd en aan het einde van elk seizoen krijgen ze de mogelijkheid om correcties aan te brengen op de gegevens in de databank.

Elke productie krijgt een seizoen toegekend. Seizoenen in de databank beginnen telkens op 1 juli. Naar aanleiding van een speeldatum van dezelfde productie in een ander seizoen wordt een nieuwe productiefiche aangemaakt, die nu het statuut krijgt van 'herneming'. Door onder meer de opkomst van de zomerfestivals en anders geplande tournees, met vaak een korte premièrereeks in het ene seizoen met het oog op een ruimere tournee het jaar erop, beantwoordt een 'herneming' in de databank niet altijd aan een herneming van een voorstelling zoals we die kennen in de praktijk. Door de verschillende productiefiches van eenzelfde moederproductie gekoppeld te houden in de databank, is het echter mogelijk voldoende controle in te bouwen bij de interpretatie van de gegevens.

louter Belgische samenwerking gerealiseerd zijn (groen), producties die door een Belgische hoofdproducent, in samenwerking met (een) internationale partner(s) zijn gemaakt (rood), producties van internationale hoofdproducenten die met Belgische coproducten zijn gerealiseerd (geel), en producties waarbij Belgische en internationale organisaties zich samen als coproductent profileerden, zonder een hoofdproducent aan te duiden (blauw).

Voor we in de data duiken nog volgende opmerking: zoals eerder gesteld gebeurt de invoer in de databank vanuit het 'Vlaamse' perspectief: de Vlaamse professionele, gesubsidieerde podiumproductie wordt geregistreerd, in lijn met de bevoegdheidsverdeling in ons federale land: cultuur is gemeenschapsmaterie. Bij het toekennen van specificaties aan producenten en coproductenten hantieren we echter toch de term 'Belgisch'. Dat is historisch zo gegroeid en werd nooit herzien. Zo komt het dat een productie waaraan een Franstalige organisatie heeft meegewerkt enkel in de databank terechtkomt als er ook een Vlaamse gesubsidieerde organisatie aan meewerkte, maar dat vervolgens die Franstalige en Vlaamse organisaties samen als 'Belgische organisaties' beschouwd worden. Compagnie Thor van Thierry Smits kreeg bijvoorbeeld nooit Vlaamse subsidies, maar een productie als *V.- Nightmares* werd wel gecoproduceerd door Kaaitheater. Aangezien Compagnie Thor en Kaaitheater de enige betrokken organisaties zijn bij de productie in kwestie, vormen ze volgens ons dus samen een 'puur Belgisch' samenwerkingsverband

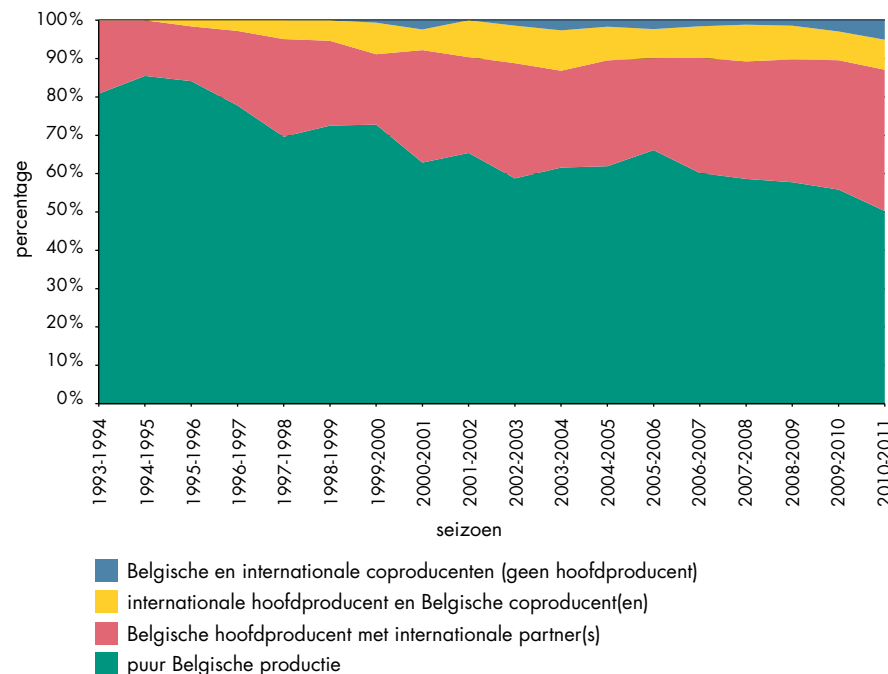
en geen 'internationale samenwerking'. Dat laatste had ook gekund vanuit het federale perspectief.

Waar de dansproductie in seizoen 1993-1994 nog 80% 'puur Belgisch' was, en dus voor vier vijfde van de producties met enkel Belgische producenten en coproductenten gerealiseerd werd, is vandaag slechts 50% enkel Belgisch. Anders gesteld: ongeveer de helft van de Vlaamse dansproductie komt tot stand via internationale samenwerkingsverbanden.

Ter vergelijking: in de *Ins & Outs* maakten we een gelijkaardige analyse voor het geheel van de Vlaamse podiumkunsten. Daaruit bleek een gestage toename van het aandeel van internationale coproducties, van 20% in 2001-2002² tot 25% in 2008-2009. Als we die periode voor de dans uitlichten, zien we in diezelfde jaren een toename van 35% naar 42%³. In de cijfers van de totale podiumproductie zitten de dansdata vervat. Als we de dansproducties zouden verwijderen uit de cijfers van de *Ins & Outs*-analyse,

- 2 Voor de gegevens met betrekking tot de internationale werking van de organisaties gaan we maar terug tot 2001-2002, omdat de gegevens van internationale tournees van voor deze periode onvolledig zijn.
- 3 Doordat de gegevens op aangeven van de producenten geregeld worden gecorrigeerd en aangevuld (zie kaderstuk op p. 45) verschillen de absolute aantallen van deze analyse met de cijfers in de *Ins & Outs*. Grosso modo verandert er echter niets aan de verhoudingen zoals die in de *Ins & Outs* werden beschreven.

Grafiek 3. Relatief aandeel vier types samenwerkingen cluster 'dans' (1993-2011)



zou de 25% uit 2008-2009 dus een stuk dalen, waardoor des te meer zichtbaar zou worden dat de dans bij uitstek de internationaal opererende subsector is binnen de podiumkunsten.

Binnen de internationale samenwerkingsverbanden maken we nog enkele onderscheiden. Het type dat in onze databank als meest prominent naar voor komt, is de samenwerking tussen Belgische hoofdproducenten en een of meerdere internationale partners (mogelijk als hoofdproducent, maar doorgaans als coproductent). In 1993-1994 stond dit soort samenwerking voor 20% van de dansproductie, in 2010-2011 voor 36%. In de podiumdatabank registreerden we ook een aantal producties waarbij Belgische en internationale partners beiden aangegeven stonden als coproductent, zonder specificatie van de hoofdproducent. In de laatste subcategorie van de internationale samenwerkingsverbanden speelt de Belgische organisatie de rol van coproductent in een productie van een internationale hoofdproducent. Sinds 1999-2000 is dit type goed voor zo'n 8% van het geheel. Opvallend is dat dit soort samenwerkingen in 1993-1994 nog niet in de databank voorkwam, en nu al enige tijd voor een duidelijk gedeelte van de internationale samenwerking staat. Belgische organisaties gaan dus niet meer alleen geld zoeken in het buitenland om de eigen productie mogelijk te maken, maar dragen met hun middelen ook bij tot buitenlandse dansproducties. Zo neemt de wederzijdsheid toe. De realisatie van meer financiële slagkracht voor kunstencentra sinds het Podiumkunstendecreet van 1993 is daar een belangrijke factor in.

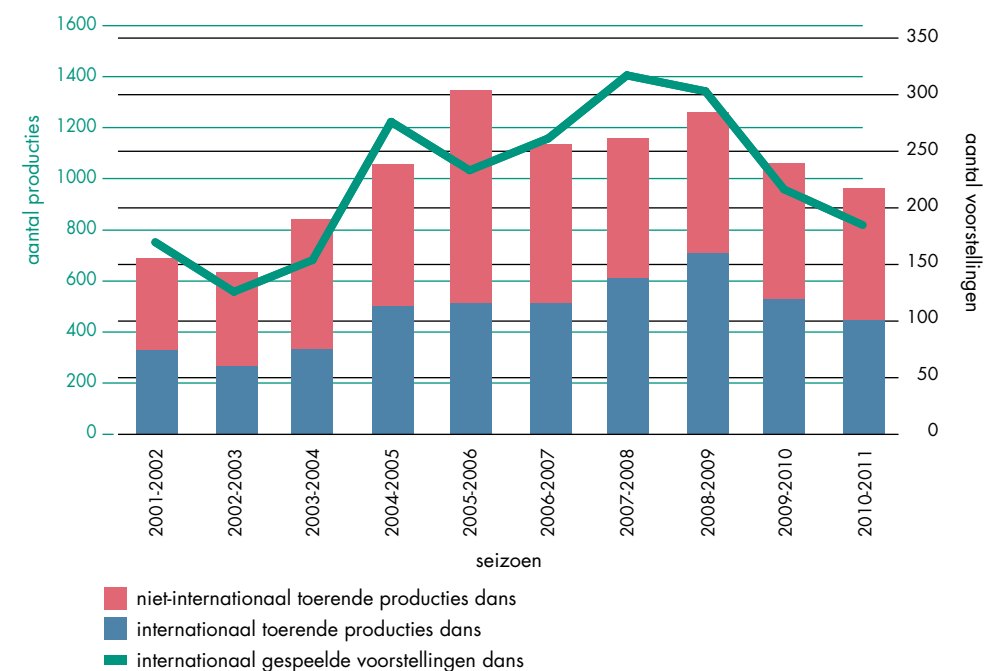
DE INTERNATIONALE TOER OP

Samenwerken met buitenlandse partners is maar één aspect van internationaal opereren in de podiumkunsten. Een ander aspect is het vertonen van producties in het buitenland. Grafiek 4 geeft de aanwezigheid van de Vlaamse dans op buitenlandse podia weer op twee verschillende manieren. De staven geven aan hoeveel producties uit de cluster 'dans' voorstellingen (een of meer) brengen buiten België en maken zo een onderscheid tussen voorstellingen die enkel in België te zien waren en voorstellingen die naar het buitenland reisden. Daarnaast toont grafiek 4 ook in een lijn de evolutie in het aantal voorstellingen die deze producties samen in het buitenland gespeeld hebben.

Bovenstaand staafdiagram geeft duidelijk weer dat seizoen na seizoen een stevig aandeel van de producties uit de cluster 'dans' naar het buitenland trekt. Het aandeel producties met minimaal één voorstelling buiten onze landsgrenzen reikt van 38% in 2005-2006 tot 56% in 2008-2009.

Wat het aantal gespeelde voorstellingen betreft, geeft grafiek 4 als algemene trend een stijging van circa 600 voorstellingen in 2002-2003 tot zo'n 1.400 in 2007-2008 en een stevige daling in de daaropvolgende jaren terug naar 819 voorstellingen in 2010-2011. Afwijkend van deze algemene lijn zien we een piek tot 1.222 voorstellingen in het buitenland gerealiseerd door de producties binnen de cluster 'dans' in 2004-2005.

Grafiek 4. Dansproducties met voorstellingen in het buitenland + internationaal gespeelde voorstellingen (2001-2011)



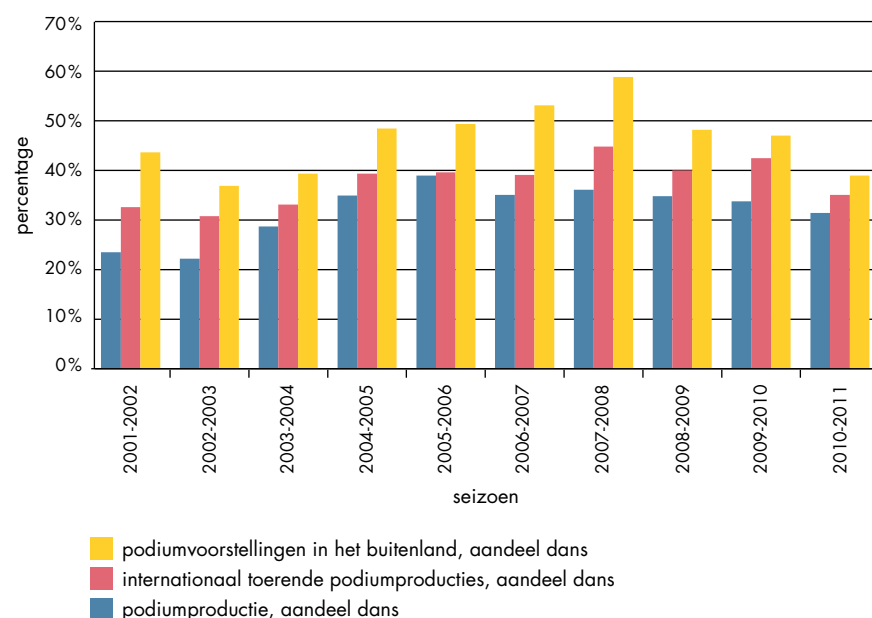


solid.states – Kobalt Works (foto: Jean-Luc Tanghe)

Wanneer we het totale aantal internationale voorstellingen gerealiseerd door de cluster 'dans' delen door het aantal internationaal toerende producties, kennen we het aantal voorstellingen dat deze producties gemiddeld realiseren. In de weergegeven periode gaat het over 8 à 11 voorstellingen in het buitenland.⁴ Het gemiddelde vertelt echter weinig,

4 Ter vergelijking: De gemiddelde lengte van een internationale speelreeks voor het geheel van de podiumkunsten bedroeg in de *Ins & Outs* tussen 7 en 9 voorstellingen, naargelang het seizoen.

Grafiek 5. Verhoudingen aandeel dans op basis van producties, internationaal toerende producties en internationale voorstellingen



aangezien de verschillen tussen de individuele producties erg groot zijn en de voorstellingen dus niet gelijkmatig over alle producties gespreid liggen. Concreter: in het laatste seizoen, 2010-2011, speelde de productie met het meeste aantal voorstellingen in het buitenland 120 keer buiten België (*Out of Context - for Pina* van les ballets C de la B). De producties die in het buitenland te zien waren, maar daar de kortste tournees realiseerden, speelden slechts één keer internationaal. Het gaat in dat laatste geval om 26 producties, onder andere *i see you* van Kabinet K. en *The Organ Project* van Salva Sanchis, geproduceerd door Kunst/Werk. Gezien de grote verschillen in lengte van internationale tournees is het raadzaam om naast het gemiddelde ook even naar de mediaan⁵ te kijken. Voor seizoen 2010-2011 is de mediaan 4. De helft van de 101 internationaal toerende producties van dat seizoen speelt dus minder dan 4 voorstellingen in het buitenland. De helft speelt er meer dan 4. Voor de seizoenen weergegeven in bovenstaande grafiek schommelt de mediaan tussen 4 en 7.

5 De mediaan geeft de categorie waarvoor geldt dat de helft van de cases een lagere waarde heeft en de helft van de cases een hogere waarde. In onze analyse geeft de mediaan dus het aantal voorstellingen waarvoor geldt dat de helft van de producties met een internationale tournee minder voorstellingen in het buitenland speelt en de helft meer voorstellingen. De mediaan helpt ons dus een beter zicht te krijgen op de spreiding van de gegevens.

Om voorgaande cijfers voor de cluster 'dans' in perspectief te plaatsen, kunnen we ze in relatie brengen tot de vergelijkbare gegevens voor de totale podiumproductie.

Grafiek 5 herneemt vooreerst het relatieve aandeel dans in de algemene podiumproductie (blauwe staven), dat in absolute cijfers ook al zichtbaar was in grafiek 1. In de *Ins & Outs* constateerden we tussen 2001-2002 en 2008-2009 een toename van het aandeel producties met ten minste één internationale voorstelling van 36% (2001-2002) naar 50% (2008-2009). Van deze producties bevindt 31 tot 45% zich in de cluster 'dans' (rode staven). Kijkend naar het aantal producties dat internationaal toert, neemt dans dus een hap uit het geheel die per seizoen 0 tot 10% hoger ligt dan het percentage dansproducties op het geheel van de Vlaamse podiumkunstenproductie. Als we naar het aantal voorstellingen kijken dat deze producties in het buitenland spelen, zien we dat het percentage dans nog toeneemt, fluctuerend tussen 37% en 59% (gele staven). Dat lijkt erop te wijzen dat dansproducties langere speelreeksen in het buitenland hebben dan niet-dansproducties.

VAN INTERNATIONALE SAMENWERKING TOT REIZEN

In de laatste stap in de analyse brengen we enkele van bovenstaande resultaten over internationaal samenwerken en internationaal toeren met elkaar in verband. Daarbij stellen we de vraag of Vlaamse producties die tot stand komen in een internationaal samenwerkingsverband ook grotere internationale tournees kunnen realiseren.

Om bovenstaande vraag te beantwoorden, selecteren we enkel de producties uit de cluster 'dans' waarvan een Belgische organisatie als hoofdproducent optrad. (Wat daarbij wegvalt zijn de producties van internationale hoofdproducenten waarbij de Belgische organisaties als coproducteur optraden en de producties waarbij geen hoofdproducenten gespecificeerd werden.)

De gemiddelde buitenlandse tournee van de 'puur Belgische' producties blijkt 4 tot 8 voorstellingen lang in de periode 2001-2011. De gemiddelde buitenlandse tournee van de Vlaamse producties die op internationale coproductoren konden rekenen is daarentegen 11 à 16 voorstellingen lang. De mediaan ligt voor de puur Belgische producties op 3 à 6 voorstellingen; voor de producties uit internationale samenwerkingsverbanden op 5 à 11. We kunnen dus duidelijk stellen dat, hoewel puur Belgische producties ook duidelijk de weg vinden naar het buitenland, internationaal samenwerken samengaat met langere internationale speelreeksen.

CONCLUSIE

Bij wijze van afsluiter zetten we de belangrijkste conclusies van onze analyses nog eens beknopt op een rij. Globaal genomen kende de Vlaamse dansproductie in de periode van 1993 tot 2011 – net als de podiumsector als geheel – een stevige kwantitatieve groei, van zo'n 50 tot 300 producties. Sinds 2007 lijkt echter een plafond bereikt en zien we zelfs een kleine daling in het aantal dansproducties. Opvallend is dat de sterke groei in de jaren negentig toe te schrijven valt aan 'pure dansproducties', terwijl de groei in de jaren tweeduizend op het conto te schrijven valt van hybride producties, waarin naast dans ook andere genres aan bod komen. Binnen de hybride producties valt dan weer de sterke opgang van het genre performance sinds 2000 op.

Dans is bij uitstek de internationaal opererende sector binnen de podiumkunsten. Waar in 1993 het merendeel van de dansproducties nog 'puur Belgisch' was, komt vandaag ongeveer de helft van de producties binnen de Vlaamse dansproductie tot stand in een internationaal samenwerkingsverband. Daarbinnen gaat het in hoofdzaak om partnerships tussen Vlaamse hoofdproducenten en internationale coproductoren, maar intussen treden in 8% van de producties dans in onze databank de Vlaamse organisaties op als coproducteur voor internationale hoofdproducenten. Ook de aanwezigheid van de Vlaamse dans op buitenlandse podia is markant. Tegen het einde van de jaren tweeduizend speelt meer dan de helft van de Vlaamse dansproducties een of meer voorstellingen in het buitenland. Wat het totaal aantal gespeelde voorstellingen in het buitenland betreft, zagen we een sterke stijging van buitenlandse opvoeringen tot seizoen 2007-2008, gevolgd door een stevige daling in de daaropvolgende jaren. Een laatste aspect dat we in de cijfers bovenhaalden is dat internationaal samenwerken en internationaal toeren hand in hand gaan. Internationale coproducties zijn geen *conditio sine qua non* voor de realisatie van een buitenlandse tournee, maar de producties die tot stand kwamen in samenwerking met buitenlandse partners, kunnen globaal genomen op meer buitenlandse voorstellingen rekenen. Wanneer we deze cijfers in relatie brengen tot de totale podiumproductie, blijkt dat de dans globaal genomen sterker internationaal opereert dan de podiumsector als geheel. De cluster 'dans' vertegenwoordigt vandaag ongeveer 30% van de Vlaamse podiumproductie, terwijl de dansproducties zo'n 40% van de internationaal gespeelde voorstellingen van onze Vlaamse podiumproductie voor hun rekening nemen.

De auteurs zijn medewerkers van VTi.



'VANDAAG HEBBEN WE OPNIEUW SCHOTTEN NODIG'

THEO VAN ROMPAY OVER DE NOOD AAN EEN GEÏNTEGREERD DANSBELEID

Joris Janssens

Eind 2007 verscheen *Kanaries in de koolmijn*, het masterplan voor dans in Vlaanderen en Brussel¹. De kiemen voor dit werkstuk lagen in een interview dat *Courant* in 2005 afnam met Theo Van Rompay, adjunct-directeur van de dansopleiding P.A.R.T.S. (en sinds 2008 ook lid van de Adviescommissie Kunsten). De Vlaamse dans stond op het punt een belangrijke historische kans te missen, stelde Van Rompay toen. Vanuit het perspectief van het Vlaams cultuurbeleid noemde hij de *boom* in de Vlaamse dans een 'toevalligheid', omdat ze louter vertrekt vanuit de dynamiek in het veld. Ondanks die *boom* van dans in Vlaanderen werd er onvoldoende cultuurpolitiek nagedacht over het samenspel van productie, onderzoek, presentatie en opleiding. *Kanaries in de koolmijn* wilde een bijdrage leveren aan het vullen van die leemte. Een werkgroep dacht aanbevelingen uit om de verschillende functies in dansland beter op elkaar te doen ingrijpen. Vandaag zijn we vijf jaar verder, en actualiseren we in een nieuw gesprek met Theo Van Rompay dat idee van een 'geïntegreerd dansbeleid'.

In de inleiding bij zijn landschapsschets, vooraan in deze tweede 'dans-Courant', constateert Pieter T'Jonck dat er sinds het masterplan in dansland 'niet zo gek veel veranderd' is.

Er is inderdaad continuïteit. De *founding fathers* van de dans in Vlaanderen, de pioniers, staan er vandaag nog altijd. Tot op heden blijft er een grote artistieke dynamiek, zowel in het werk van Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus als in het brede palet dat Alain Platel bestrijkt ... Dat is heel goed. Tegelijk zijn er zaken fundamenteel veranderd. Sinds 2008 zijn er in de dans heel wat nieuwe structuren bijgekomen: Sidi Larbi Cherkaoui/Eastman, fieldworks, Cie Soit, Peeping Tom, Action Scénique, Kobalt Works, Kris Verdonck/A Two Dogs Company ... De dynamiek die we ten

tijde van het vorige gesprek zagen, heeft zich intussen vertaald in solide constructies. Een hele set van namen was toen nog nieuw, maar behoort intussen tot onze canon. Dat is schitterend, want precies dat was jarenlang de probleemstelling: dat het zo moeilijk was voor nieuwe danskunstenaars om zich te vestigen naast die invloedrijke pioniers. Dat is niet langer het geval en dat stemt hoopvol voor de toekomst. Er is geen status quo, dit is een cruciale doorbraak op langere termijn.

Als Pieter T'Jonck het heeft over een status quo, dan gaat het vooral over een aantal uitdagingen waar dansland mee te kampen had en heeft, bijvoorbeeld de spreiding van die rijke productie in Vlaanderen, publieksoontwikkeling, maatschappelijke verankering, het valoriseren van het internationale prestige in Vlaanderen ...

Dat klopt, laat ons beginnen met het spreidingsprobleem. Je zult mij nooit horen zeggen dat er te veel geproduceerd wordt. Er kan in een artistiek veld toch nooit te veel kwaliteit zijn? Van overaanbod is dus geen sprake. Dat neemt niet weg dat er te weinig gespeeld wordt.

De managementbureaus zijn een relatief recent fenomeen. Dat soort van structuren zie je nu ook in andere sectoren opgang maken, maar ze zijn toch ontwikkeld vanuit het dansveld. Hun nut is sterk verbonden met de specificiteit van onze sector. Die oriënteert zich internationaal en is ook sterk gefragmenteerd, met veel kleine en individuele spelers. Het fenomeen van de managementbureaus lost wel iets op, maar niet alles. Dat soort van structuren heeft zich sterk *geïdeologiseerd*. Ze zijn geen administratieve units meer, maar maken artistiek bepaalde keuzes voor sommige kunstenaars. In een landschap waarin veel kunstenaars weinig roots in Vlaanderen hebben, is er echter nood aan instanties die, los van artistieke selecties, een neutrale zakelijke ondersteuning kunnen bieden. De individualisering in de podiumkunsten is niet tegen te houden. Dat vergroot de nood aan dienstverlenend administratief werk dat zijn credits *niet* haalt uit de associatie met kunstenaars, maar wel uit de kwaliteit van de dienstverlening. Ook wat spreiding betreft, weet ik niet of de managementbureaus die kaart voldoende trekken. Misschien scoort distributie algemeen wel te laag in de aandachtsscope van mensen die in onze sector werken.



I'm looking for the face I had before the world was made – Soetkin Demey & Sara Vilardo
(foto: Giannina Urmeneta Ottiker / Workspacebrussels)

De markt is hypercompetitief geworden. Je moet optornen tegen populair werk dat ook sterk ondersteund wordt door de media. Veel verdienen de cultuurcentra daar niet aan, want die stand-upcomedians spelen op partage. Maar de zalen zitten wel vol en allicht speelt dat publieksargument in de lokale dynamiek wel mee. Feit is dat er veel artistiek potentieel is, en veel interessante speelplekken, maar dat het enorm veel tijd vraagt om beide aan elkaar te koppelen. Binnen de dans zag ik dat in 2005 niemand doen en vandaag nog steeds niet. Er is in Vlaanderen een heel fijnmazig netwerk van cultuurcentra, maar een groot deel van die markt wordt niet geëxploreerd. De meeste afstuderende podiumkunstenaars weten niet hoe dat netwerk functioneert. Onze producenten zijn heel sterk georiënteerd op de internationale markt. Ze maken gemakkelijker contact met New York of Parijs dan met Heusden-Zolder. Programmatoren bij cultuurcentra worden dan weer geconfronteerd met een groeiend aanbod. Ze hebben nood aan een gidsfunctie. Wie neemt dit vandaag de dag op?

Ook het participatiedebat blijft actueel, weliswaar met nieuwe termen zoals 'maatschappelijke inbedding' en 'draagvlak'.

Wat betekent dat precies, wat is de zorg? Moet het geproduceerde werk blijk geven van een bepaald engagement? Of moet integendeel de participatie

verhoogd worden? Als het het eerste is, dan ben ik voor honderd procent tegen. Alles begint bij de autonomie van de kunstenaar. Dat is niet wereldvreemd, het is de basis van alles. Er is maar kunst omdat er kunstenaars zijn, en iedereen kan kunstenaar worden. Tegelijk is er geen enkele kunstenaar die in een ivoren toren wil werken. De notie van participatie is dus interessant. Wat betekent participatie, zonder dat je uitspraken doet over de aard van de kunst, die zou moeten veranderen? Met het moeilijkste kunstwerk kun je naar om het even wel publiek gaan, maar die brug leggen is heel moeilijk. Programmatoren bouwen meer credits op door zich te associëren met kunstenaars, dan door moeilijk werk open te plooiën voor een breder publiek. Opnieuw: dat is niet het meest coole aspect van met kunst bezig zijn. Maar het is wel de essentie.

Het gesprek over participatie moet je alleszins niet met cijfers voeren. In het gesprek met populisten is dat een verloren strijd. Wie vindt dat er te weinig mensen naar theater gaan, kun je niet met cijfers overtuigen. Kunst is niet voorbehouden aan een minderheid, maar kunst zal altijd relatief gezien een minoritaire kwestie zijn in een samenleving. Dat maakt kunst ook een gemakkelijke prooi voor populisten. We moeten met alle politici het gesprek aangaan. Als het gaat over draagvlak, dan moeten we goede kunst maken, daar een breed publiek voor vinden en erover in gesprek gaan met de *decision makers*.

¹ Janssens, Joris e.a. *Kanaries in de koolmijn. Masterplan voor dans in Vlaanderen en Brussel*. Brussel: Vlaams Theater Instituut, 2007.



One/Zero – Benjamin Vandewalle (foto: Tom Cornille)



Sketches/Notebook – Meg Stuart/Damaged Goods (foto: Eve Wolf)



The Old King – les ballets C de la B (foto: Helena Gonçalves)



Faire un four – Sara Manente (foto: Sara Manente)

GEÏNTEGREERD DANSBELEID

In zijn reactie op Kanaries in de koolmijn pleitte Rudi Laermans voor een dansbeleid zoals in Duitsland. Het Tanzplan Deutschland voorzag in een tijdelijke, financiële impuls die heel specifiek inzet op een aantal functies (bijvoorbeeld op de relatie met onderwijs).

Een 'geïntegreerd dansbeleid' zou heel divers ingevuld kunnen worden. Moet zoiets permanent in het beleidsdebat aanwezig zijn, of slechts als tijdelijke impuls? Beide zijn mogelijk. Alleszins hebben we nood aan een vertrekpunt waarbij een aantal lijnen worden uitgezet voor een korte en vooral lange termijn. Daar hebben we nog steeds nood aan. Sinds 2006 hebben we daar nauwelijks vooruitgang geboekt.

Vandaag is er een hele discussie over de zogenoemde 'schottenloosheid'. Ik heb daar problemen mee. Er is een bijna perfide aanslag gepleegd op dat begrip. Vandaag moeten we durven zeggen dat we opnieuw 'schotten' nodig hebben. Er is slechts één zinvolle invulling van het begrip 'schottenloosheid': dat de wetgever het standpunt inneemt dat er geen superieure kunsten of kunstvormen zijn. Ze organiseren zich anders – soms meer individueel, soms collectief – maar ze kunnen in principe geen exclusieve claim leggen op ondersteuning door de overheid. Tot zover ben ik mee.

Dat betekent echter niet dat er een soort van een-gemaakt, ongediversifieerd instrumentarium moet zijn. Hier wordt de schottenloosheid op een hele foute wijze als begrip gehanteerd. Gelijkschakeling tussen de kunsten is niet productief. Het is niet omdat managementbureaus nuttig zijn in de dans, dat dat voor alle sectoren opgaat. Niet overal is dezelfde structurele ondersteuning noodzakelijk. In zijn nota over het kunstenbeleid² pleit Bart Caron voor een diversificatie van het beleidsinstrumenta-

rium: de beeldende kunsten hebben nood aan een aankoopbeleid, de podiumkunsten niet. Dat is een goed voorbeeld; alle sectoren hebben hun specificiteiten. Het beleid moet daarover nadenken en een divers instrumentarium ontwikkelen. Het moeilijke punt is dat je er vervolgens over moet waken dat er geen hiërarchieën zijn, en dat die sectorspecifieke instrumenten met elkaar in balans zijn. Als een aankoopbeleid nodig is voor beeldende kunst, mag dat niet meer of minder belangrijk zijn dan maatregelen in andere sectoren. Dát is het schottenloze. Om dat evenwicht te bewaren, hebben we een wetgeving nodig die heel flexibel is en veel mogelijk maakt, maar die daarbinnen kansen geeft aan de specificiteit van sectoren. Hoe organiseer je dat? Volgens mij kan dat enkel vanuit een perspectief dat vertrekt vanuit de bestaande artistieke disciplines. Maar dat mag vandaag bijna niet meer gezegd worden.

Hoe moet dat concreet georganiseerd worden? Enerzijds heb je nog wel de specificiteit van teksttheater of dans. Maar anderzijds is er een groeiend veld van 'podiumkunsten' voor wie die traditionele vakjes niet meer relevant zijn. Bovendien zijn er steeds meer interdisciplinair werk en sectoroverschrijdende samenwerkingsverbanden.

De huidige 'schotten' zijn het resultaat van een historisch proces. Historische ontwikkelingen hebben zich beleidsmatig verankerd: in het onderscheid tussen het Kunstendecreet en een aantal fondsen als het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF) en het Vlaams Fonds voor de Letteren (VFL), in een bepaalde onderverdeling van beoordelingscommissies binnen het decreet ... Die wordingsgeschiedenis heeft tot bepaalde anomalieën geleid. Audiovisuele producties zitten verspreid over het VAF en het Kunstendecreet. Binnen de podiumkunsten zijn er beoordelingscommissies voor theater, dans en muziektheater, maar klassieke muziek, jazz, wereldmuziek en muziekclubs zitten allemaal onder die ene grote commissie 'Muziek'. Mijn zorg is: laat dit brede kunstenveld niet één pot nat worden, maar breng daarbinnen een bepaalde articulatie aan, die een logica heeft en die ons in staat stelt problematieken te groeperen. Dan kom je al heel ver

met een aantal grotere schotten, bijvoorbeeld: de podiumkunsten, de beeldende kunsten (of wat vroeger de *fine arts* heette), de beeldkunsten (audiovisueel, inclusief nieuwe media), muziek en letteren. Er is volgens mij niet zoveel dat daarbuiten valt. Werkelijke cross-overs die geen plaats vinden in dit raster, zullen zeldzaam zijn. De zogenaamde hybridisering binnen het Kunstendecreet heeft veeleer betrekking op kunstencentra, festivals en andere bemiddelaars. In die hoek zijn er inderdaad geen afgebakende sectoren meer. Maar het is beter om voor deze instellingen een beleidsmatig correct kader te formuleren, dan alle kunstenaars plots als hybriden te gaan beschouwen en beoordelen!

Binnen het hoger vermelde kader van vijf (of meer) schotten voer je een heel ander gesprek over die zogenaamd heel diverse spelers. Binnen de podiumkunsten is het eenvoudig om een teksttheatergezelschap als De Tijd te vergelijken met Eleanor Bauer, een *wilde madam* van de nieuwe generatie in de performance. Dat werk is inhoudelijk weliswaar erg verschillend, maar beleidsmatig kun je dat op dezelfde manier benaderen. De overlap is nog heel groot. Met *multiscreen* videokunst of installatiekunst is er duidelijk veel minder verwantschap, buiten het feit dat het allemaal kunst is – verder geraak je niet in je beleidsdefinitie

Natuurlijk, en dat is zeker een grote vergissing van het Kunstendecreet vandaag: er moet altijd een restcategorie zijn. Want er zijn altijd praktijken die buiten die schotten vallen. Maar noem mij vandaag tien kunstenaars die waarlijk multidisciplinair werken? Ik denk dan niet aan een samenwerking tussen een choreograaf en een muzikant, waarbij de eigenheid van hun disciplines niet aangetast wordt. En ook het werk van CREW gedijt perfect binnen de wereld van de podiumkunsten.

Binnen de podiumkunsten kun je vervolgens verschillende petjes opzetten om naar het landschap te kijken. Zo kun je bijvoorbeeld op een bepaald moment de situatie van dans onder de loep nemen. In die zin moet een geïntegreerd dansbeleid misschien geen permanent, maar een tijdelijk aandachtspunt zijn. Zo'n moment hadden we in 2006, toen we een werkgroep vanuit de sector opzetten

om een masterplan te ontwikkelen. Ook een beleid kan op een bepaald moment het initiatief nemen om een dansbeleid uit te stippelen. Op dezelfde manier kan het relevant zijn om de notie van repertoiretheater te overdenken en te actualiseren. Maar je gaat daarom beleidsmatig toch geen schotten zetten tussen dans en teksttheater? Dans is binnen de podiumkunsten geen gesloten gemeenschap die je institutioneel moet afzonderen.

Een ander punt van ergernis in de discussie over de schottenloosheid is het vertoog in sommige sectoren over een noodzakelijke budgettaire 'inhaaloperatie'. Het heet nu – bijvoorbeeld – dat een historische budgettaire achterstand van de beeldende kunst ten opzichte van de podiumkunsten slechts voor een stuk ingelopen is, dat er 'nog een lange weg te gaan is'. Is dat zo? Op welke parameters is dat oordeel gevestigd? Welk onderzoek heeft dat aangetoond? En wanneer worden beide sectoren dan gelijk betoelaagd? Als ze in totaliteit evenveel middelen krijgen, of evenveel per organisatie? En is een organisatie in beeldende kunsten te vergelijken met een toneelgezelschap? Het is nu vaak appels met peren vergelijken. Als je beide sectoren op een nuttige manier in de balans wil leggen, dan moet je de vraag stellen wat het precies betekent als je een bepaalde structuur ondersteunt. In de podiumkunsten, theater en dans, heb je bijvoorbeeld te maken met een kunst die op alle vlakken – zowel in zijn maken als in zijn tonen – hyperarbeidsintensief is. In de beeldende kunst is dat minder het geval. Ik beweer niet dat er geen inhaaloperaties nodig zijn. Ik vind de discussie daarvoor alleen veel te veel nattevingerwerk vandaag.

PROJECTCULTUUR

Zie je ontwikkelingen in de danspraktijk waar het beleidsinstrumentarium op dit moment geen antwoord op heeft? Of is die nood aan een diverser instrumentarium vooral voor andere sectoren relevant? Vanuit andere sectoren hoor je immers de opmerking dat het Kunstendecreet te veel 'op maat van de podiumkunsten' gesneden is.

² Caron, Bart. *Conceptnota voor nieuwe regelgeving over een vernieuwd Kunstendecreet*. Brussel: Vlaams Parlement, 26 november 2012.



Unfold – Kabinet K (foto: Kurt Van der Elst)

Allicht zal je blik op het beleidsinstrumentarium verschillen naargelang van de discipline waarin je actief bent. Maar binnen de podiumkunsten is het huidige instrumentarium nogal goed. Je hebt grote instellingen, structurele enveloppes voor twee of vier jaar, projecten en kunstenaarsbeurzen, internationale initiatieven ... Dat dekt het palet nogal volledig.

Weliswaar is het idee intussen ook gemeengoed dat het projectmatige instrumentarium flexibeler moet worden. Ook meerjarige projecten moeten mogelijk zijn, en die moeten langer op voorhand aangevraagd kunnen worden. Zo kan het beleid inspelen op een belangrijke trend in de praktijk. Projecten zijn niet altijd de opstap naar een structurele werking of een eerste stap in een ontwikkelingslijn, zoals dat vroeger het geval was. Er is integendeel een projectcultuur ontstaan. Kunstenaars zijn vaak eerder geïnteresseerd in het verwerven van een persoonlijke positie die het mogelijk maakt om heel diverse projecten met elkaar te combineren, als freelancers. In zijn nota geeft Caron aan dat je kunstenaars niet moet veroordelen tot dit deels onzekere statuut. Hij heeft gelijk. Maar vele podiumkunstenaars zoeken die flexibiliteit nadrukkelijk op, dus je moet dat ook mogelijk maken. Het is eigen aan de hedendaagse praktijk.

Tegelijk is de vraag naar duurzaamheid en continuïteit in de loopbaan van podiumkunstenaars nadrukkelijk aan de orde. De huidige manier van werken is efficiënt en flexibel, maar plaatst precies de kunstenaars in de meest risicovolle positie. Moet het beleid ook initiatieven nemen om bijvoorbeeld ensemblevorming te stimuleren?

Ensemblevorming is binnen het huidige decreet ook perfect mogelijk, daar heb je geen stimuli voor nodig. De laatste jaren zijn er heel wat nieuwe werkingen in dans structureel erkend. Dat is belangrijk, ook al gaat het niet om vaste ensembles.

Gelukkig zijn we ergens onderweg het idee kwijt-geraakt dat structuren rond één kunstenaar niet ondersteund kunnen worden. Dat was het beleid in 2006. De argumentatie daarvoor klonk goed – 'Je kunt als gemeenschap toch niet aan alle kunstenaars een eigen structuur geven?' – maar ze is demagogisch. Je moet de inzet van de middelen niet beoordelen op het aantal regisseurs of choreografen in een organisatie, maar wel op andere parameters: de kwaliteit van de producties, het aantal gespeelde voorstellingen, het publieksbereik, de appreciatie, de globale tewerkstelling binnen zo'n structuur ... Of je daar nu één kunstenaar centraal hebt, of een collectief van vijf of zelfs tien makers, dat doet niet ter zake.

Die beleidsmaatregel kwam voort uit een reflectie op de groei in het landschap sinds de jaren tachtig en negentig. Sinds het begin van het Podiumkunstendecreet zie je vooral veel instroom van nieuwe structuren, maar weinig uitstroom. Men wilde vooral de instroom beperken. De discussie over uitstroom is veel moeilijker.

De discussie over uitstroom is enkel een probleem omdat de overheid te weinig vooruitdenkt en aandacht heeft voor de toekomst. Dat maakt het moeilijk om argumenten voor uitstroom te vinden. In principe kan iedereen uitstromen; niemand heeft privileges. Maar als je de keuze maakt, dan moet je die wel goed argumenteren.

In de vorige beslissingsronde hebben de commissies beslist om een aantal structuren positief te beoordelen maar geen geld te geven. De publieke verantwoording was enorm. Hoe kan iets dat positief beoordeeld wordt, geen geld krijgen? Uiteindelijk heeft de minister dat signaal opgepikt. Applaus op alle banken omdat er meer geld vrij kwam. Ook ik was tevreden, want er is nooit genoeg geld voor de kunsten. Maar laat ons wel wezen, het principe is onzin. Het is toch juist het streefdoel dat er zoveel kwaliteit aanwezig is, dat er een overaanvraag is?

De overheid moet selectief zijn. Er is geen inherent recht op geld omdat je goede kunst maakt. Er is een brede gemeenschap – economen spreken in deze over een *markt* – waarbij de overheid ingrijpt waar ze dat nodig acht. Maar ook buiten het gesubsidieerde veld bestaat er heel veel goede kunst. Popmuziek is niet 'slecht', integendeel, ze is fantastisch. Maar ze wordt niet gesubsidieerd. In een heel breed veld heeft de overheid met andere woorden de taak om beargumenteerde keuzes te maken. Uitstroom van structuren is dan enkel moeilijk omdat de overheid niet over haar taakstelling nadenkt en geen strategisch toekomstplan ontwikkelt.

Joris Janssens is directeur van VTi.

DANSEN DANSEN! ONBEKEND IS ONBEMIND

EEN ONDERZOEK NAAR DANSEEDUCATIE

Dafne Maes

Waarom bewegen jullie?

Is hedendaagse dans veel vallen?

Als je een foute beweging maakt op de scène, word je dan ontslagen?

De dansers raken elkaar aan op verschillende intieme plaatsen, word je dan niet verliefd op elkaar?

Dit zijn maar enkele vragen die jongeren uit een vijfde jaar middelbaar stelden na een hedendaagse dansvoorstelling. Dafne Maes verrichtte van 2010 tot 2012 Projectmatig Wetenschappelijk Onderzoek naar danseducatie aan het Koninklijk Conservatorium - Artesis Hogeschool Antwerpen. Ze stelde een basiscompetentieprofiel op voor danseducatieve begeleiders en ontwikkelde creatieve leermethodieken voor danseducatie. In dit artikel schetst ze haar onderzoeksresultaten.

DANSEEDUCATIE EN HAAR UITDAGINGEN

Enkele belangrijke stijlbreuken in de dansgeschiedenis – van het academische klassieke ballet tot de moderne dans en later de postmoderne hedendaagse dans – hebben geleid tot verschillende mogelijkheden om dans te interpreteren. De danstaal veranderde van iets eenvoudig representeren/afbeelden naar commentaar geven of iets uitdrukken dat meer dan één betekenis kan hebben. Hedendaagse dansvoorstellingen vallen niet meer op een eenduidige manier te lezen. De kijker moet als het ware participeren aan de voorstelling om er zijn of haar eigen interpretatie in te leggen. Hoe je als individu naar dans kijkt, kan heel verschillend zijn.

Het begrijpen of aanvoelen of van dans en kunst is geen evidentie, maar een leerproces met dynamiek en crisissen, al dan niet onder (educatieve) begelei-



Dansworkshop door Dafne Maes voor leerkrachten in opleiding op de Cultuurdagen georganiseerd door CANON Cultuurcel in deSingel (Antwerpen) op 28 februari 2012. Foto: Peter De Jongh.

ding.¹ Danseducatie kunnen we definiëren als het ontwikkelen van competenties (kennis, attitudes, vaardigheden) die het mogelijk maken om dans in al zijn uitingen en vormen te leren kennen, ervaren, beleven, waarderen, interpreteren en beoefenen. Anne Bamford spreekt in die context van *education in the arts*.² Door mensen voeling te doen krijgen met hedendaagse dans, hen te sensibiliseren, te prikkelen, te leren kijken naar een divers dansaanbod en hen daaraan te laten participeren, ontwikkelen ze

1 Elias, W. (1999). Stromingen in de theorie van de kunsteducatie. In G. Pas. *En waarover spreekt het kunstwerk?* (pp. 34-47). Brussel: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, departement Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur.
Elias, W. (2001). Het maatschappelijk belang van culturele en kunstzinnige educatie. In J. De Groof, W. Scheck, & H. Penneman (eds.), *Cultuur en participatie: opleiding-vorming-begeleiding* (pp. 49-74). Leuven: Garant.
Vanderstichelen, S. (2002). Kunsteducatie, de hedendaagse troubadour. In W. Elias, & T. Vanwing (eds.), (2002). *Vizier op agogiek* (pp. 312-317). Leuven-Apeldoorn: Garant.
Elias, W. (2012). *Moderne kunst*. Antwerpen: Luster.

2 Bamford, A. (2006). *The wow factor. Global research compendium on the impact of the arts in education*. Berlijn: Waxmann Verlag.

daarnaast impliciet ook culturele competenties en cultureel kapitaal. Dan spreken we van *education through the arts*.³ Dat is danseducatie als middel (in plaats van doel) tot verdieping van de volledige mens. Het gaat dan over persoonsvorming en maatschappelijke bewustwording of weerbaarheid. Danseducatie zou idealiter een combinatie moeten zijn van *education in the arts* waarbij mensen inzicht krijgen in de hybride danswereld en *through the arts* waarbij men sterkere (culturele) kwalificaties verkrijgt om zich door het leven te bewegen.

Anno 2013 groeit de aandacht voor kunst- en cultuureducatie aanzienlijk op verschillende (inter-)nationale (beleids)niveaus en in uiteenlopende contexten. Maar toch is er een specifieke uitdaging voor (dans)educatie. De intrinsieke aantrekkingskracht van dans is enorm groot. Dans vindt weerklank in alle lagen van de samenleving, is heel wijdverspreid en wordt door veel mensen beoefend als vrijetijdsbesteding.⁴ In veel gevallen wordt in deze context gedanst louter omwille van het fysieke plezier. Andere motieven (communicatie, expressie, kijken) blijven veelal afwezig. Dans wordt vaak gereduceerd tot technieken en stijlen en tot danspassen op tellen. Deze mainstreambenadering haalt het vaak van dans als artistieke vorm. Het specifieke karakter van (hedendaagse) dans, namelijk dans als non-verbale fysieke, communicatieve en vluchtige taal, is een uitdaging voor het publiek. Vaak heeft men geen referent of kader om te interpreteren. Er is paniek wanneer iets niet geduid kan worden en het niet snappen van het verhaal wordt vaak een excuus voor het niet houden van een voorstelling. Vlaanderen is een toonaangevend plateau voor het internationale dansgebeuren, maar toch heerst er bij het minder bekende en vertrouwde publiek een grote onwetendheid die gepaard gaat met begripsverwarring.

NAAR EEN BASISCOMPETENTIEPROFIEL VOOR DANSEDUCatieve BEGELEIDERS

Danseducatie is in Vlaanderen een gedeelde verantwoordelijkheid van verschillende instanties, organisaties en opleidingen. In eerste plaats zijn er het (Vlaamse) onderwijs- en cultuurbeleid en de inrichtende macht/netten en koepels die ervoor kunnen zorgen dat danseducatie in het curriculum van het leerplichtonderwijs zit en dat er mogelijkheden worden voorzien in de vrije tijd. Daarnaast is een van de meest doorslaggevende factoren voor kwalitatieve danseducatie het enthousiasme en de expertise van de danseducatieve begeleiders in

de praktijk. Kwaliteit hangt dus nauw samen met vorming. Hierin zijn de opleidingen die leraren en educatoren vormen van groot belang – en dat geldt zowel voor de reguliere leerkrachtenopleidingen als voor de dansopleidingen. Dansers combineren immers uit cultuurpolitieke, economische en artistieke motieven verschillende jobs en projecten in verschillende contexten waar ze telkens moeten terugvallen op een andere mix van competenties om de projecten zo kwaliteitsvol mogelijk in te vullen (*multiple job holding*).⁵ Dus ook dansers die voor zichzelf een louter artistiek parcours wensen, nemen *en cours de route* vaak een educatieve rol op. Indien dansopleidingen meer aandacht zouden besteden aan expertiseontwikkeling in danseducatie, komt dat niet enkel de deelnemers aan educatieve projecten ten goede, maar ook de inkomenszekerheid van dansers. Ook de culturele sector kan nog veel meer inzetten op danseducatieve projecten in samenwerking met verschillende partners.

In het onderzoek werd een aanzet gegeven voor een basiscompetentieprofiel voor de danseducatieve begeleider (leerkracht secundair onderwijs, leerkracht deeltijds kunstonderwijs en (dans)lesgever in de culturele sector).⁶ Dit profiel focust op vijf hoofdcompetenties waarvan één specifieke artistieke competentie gericht op beweging en dans; de andere zijn (ped)agogische competenties toepasbaar op de algemene kunst- en cultuureducatie. In wat volgt licht ik deze competenties kort toe.

De artistieke competentie 'danszinnigheid ontwikkelen' focust op artistieke ontplooiing. Indicatoren voor deze competentie zijn het onderscheiden en appreciëren van dans in al haar uitingen (communicatiemiddel, vrijetijdsbesteding, kunstuiting ...); affiniteit hebben met de danselementen (lichaam, tijd, kracht en ruimte); leergierig en actief op zoek gaan naar artistieke historische en actuele ontwikkelingen binnen de (dans)sector met oog voor cross-over naar andere kunstdisciplines en (bij- en na)scholen over systemen, werkvormen en methodieken gelinkt aan dans, werkgebieden en contexten. Deze competentie zou in vervolgonderzoek verder uitgewerkt moeten worden voor de verschillende functies die een rol te vervullen hebben in danseducatie met een focus op beweging en/of dans en oog voor de diverse doelstellingen. Daarbij kan dans ingezet worden als doel (technische of artistieke ontwikkeling) of als middel (komen tot lichaamsbewustzijn, fysiek besef en een gezonde levensstijl.).



Dansworkshop door Anne Teresa De Keersmaecker ter ere van educatief project 'RondOmDans' in samenwerking met Rosas en leerlingen vijfde jaar middelbaar ASO Maria-Boodschap Lyceum Brussel (2009). Foto: Anne Van Aerschoot.

De andere (ped)agogische competenties focussen op de 'artistieke attitude': de manier waarop een artiest/danser/choreograaf werkt.

Experimenteren/innoveren: open houding, out-of-the-box-denken, durven abstraheren en decoderen, divergent denken versus convergent denken als voorwaarde voor creativiteit.⁷

Coachen/begeleiden: persoonsontwikkeling, competentiegericht leren, plaats voor een open dialoog met positieve interactie tussen het doorgeven van ervaring en het zelf ontdekken.

Organiseren/coördineren: organiseren, plannen en beheren van werkprocessen, flexibiliteit, oog voor balans proces-product, kritische (zelf)evaluatie.

Samenwerken: co-coaching en partnering/netwerken, duidelijke visie, doelstellingen en afspraken aangepast aan de context, kwalitatieve langetermijnwerking met focus op duurzame relatie.

Waar ligt het evenwicht tussen artistieke en (ped)agogische competenties? Logischerwijs hangt dat af van de context, de doelstellingen en het individu. Volgens de vakliteratuur is het ontbreken van pedagogische bekwaamheid (technieken/methodieken) erger dan het ontbreken van (artistieke) kennis van het vak/onderwerp dat wordt onderwezen.⁸ De (technisch) perfecte danser is niet per se de perfecte docent. Elke begeleider moet beschikken over een artistieke minimumkennis en heeft oog voor de artistieke manier van denken en kijken in plaats van dans(educatie) te reduceren tot het overbrengen van (enkel) techniek.

3 Ibid. 2.

4 Smits, W., Siongers, J., Vangoidsenhoven, G., & Vanherwegen, D. (2009). *Amateurkunsten in beeld gebracht*. Gent: vzw Forum voor amateurkunsten. Janssens, P. (2012, 9 februari). We gaan massaal naar de danses. Dansdocent dreigt een knelpuntberoep te worden. *De Standaard*.

5 Menger, P.M. (1999). Artists labor markets and careers. *Annual Reviews of Sociology*. (25), 541-574.

6 Dit basiscompetentieprofiel werd opgesteld in 2011. In mei 2012 werd in opdracht van het departement Onderwijs en Vorming en het departement Cultuur, Jeugd, Sport en Media een onderzoek verricht door Tempera naar de beroepencluster cultuureducator en het competentieprofiel voor de begeleider van kunstbeoefenaars. Er zijn enorm veel raakvlakken en overeenkomsten tussen beide onderzoeken.

7 Convergent denken is gericht op het vinden van één oplossing of de beste uit een paar oplossingen. Bij divergent denken bedenk je zoveel mogelijk oplossingen die mogelijk tot een oplossing van het probleem of het bereiken van het gestelde doel leiden.

8 Warburton, E.C. (2008). Beyond Steps. The Need for Pedagogical Knowledge in Dance. *Journal of Dance Education*. 8 (1), 7-12.
Harland, J. (2005). *The arts-education interface: a mutual learning triangle?* Slough: NFER.
Torff, B. (2005). Sessions DN: Principals' perception of the causes of teacher ineffectiveness. *Journal of Educational Psychology*, 97 (4), 530-537.
Torff, B. (2005). Getting it wrong on threats to teacher quality. *Phi Delta Kappan*, 87 (4), 302-305.



Auditieworkshop bij Ultima Vez/Wim Vandekeybus in KVS (2011). Foto: Danny Willems.

(CREATIEVE) METHODIEKEN VOOR DANSEDUCTIE⁹

Dans bestaat uit telkens andere combinaties van de basiselementen lichaam, tijd, kracht en ruimte en is onderhevig aan verschillende contexten. Danseducatie zou bijgevolg moeten focussen op open kijken, denken en leren lezen, eerder dan op het zoeken naar een verhaal of betekenis. De aandacht zou moeten gaan naar het zelf proberen te construeren van betekenis(sen)/interpretaties in dialoog met anderen. Kernwoorden daarbij zijn veiligheid, vrijheid, uitdaging en interactie. Belangrijk is een veilige omgeving die helpt te vertrouwen op het eigen potentieel, verbeelding en denkprocessen en waar men een eigen mening kan vormen en met elkaar kan delen. Met vrijheid bedoelen we vrijheid voor eigen expressie, beleving, bewustwording en verwoording,

om verschillende mogelijkheden/oplossingen (zie ook divergent denken) naast elkaar te plaatsen. De danseducator moet ten slotte zorgen voor uitdaging door voldoende vragen te stellen en mogelijkheid te laten voor interactie door de deelnemers, zodat ze vrij kunnen associëren, en met elkaar en de begeleider in open dialoog gaan. Enkele belangrijke uitdagingen voor danseducatie zijn een goede balans vinden tussen imitatie en creativiteit; product en proces, het decoderen van informatie naar herkenbare thema's, linken naar interesses en de leefwereld van de doelgroep, oog voor samenwerking met verschillende partners en interdisciplinair werk.

Methodieken hangen – zoals competenties – af van context, doelstellingen en doelgroep. Toch zijn er een aantal leertheorieën die interessant zijn voor danseducatie. Ik focus op drie leertheorieën en illustreer telkens hoe hun inzichten vertaald werden naar de danseducatieve website www.dansendansen.be die in 2012 ontstond in het kader van het onderzoek. Elke leertheorie heeft ook een directe invloed op de relatie docent/student.

In de verschillende scholen, opleidingen en kunst- (educatieve) instellingen ligt de nadruk soms nog te veel op een traditionele overdracht van kennis en

techniek in plaats van op het prikkelen van creativiteit en zelfexpressie van de doelgroep.¹⁰ Dit (leerkrachtgestuurde) instructivisme (didactische aanpak waarbij de kennis van de begeleider 'waar' is en wordt opgedeeld in kleinere onderdelen om in een logische volgorde aan de lerende te presenteren) zou hand in hand moeten gaan met het constructivisme (actief construeren van kennis gekoppeld aan persoonlijke unieke voorkennis gericht op het vergroten van het persoonlijke vermogen van het individu). Daardoor verandert de rol van de begeleider van 'allesweter' naar 'coach' die de verschillende leerstijlen, intelligenties en interesses van de doelgroep in acht neemt. Ook de rol van de lerende verandert van iemand die enkel informatie ontvangt naar een actieve participant met zijn eigen bagage en leermethode die zijn eigen kennis en inzichten construeert. *Dansendansen.be* is een website waar (dans)begeleiders enorm veel uiteenlopende informatie kunnen vinden en downloaden over dans in de vorm van teksten, foto's, videomateriaal en opdrachten in relatie tot verschillende andere onderwerpen en thema's. Telkens worden zowel begeleider als doelgroep gestimuleerd om ook zelf na te denken, vragen te stellen en actief, constructief kennis op te bouwen. *Dansen dansen wil motiveren om nieuwe dingen uit te proberen, andere wegen te bewandelen, out of the box te denken, doen, te kijken en vooral veel fun te hebben.*

Er bestaan enorm veel verschillen in hoe mensen kennis verwerven en representeren. Iedereen heeft een eigen uniek patroon van intelligenties. Gardner spreekt over *multiple intelligences*.¹¹ Drie intelligenties van Gardner – lichamelijke, ruimtelijke en muzikale intelligentie – sluiten heel goed aan bij dans. In onze westerse cultuur en in ons onderwijs ligt er een sterke nadruk op de verbaal-linguïstische en de logisch-mathematische intelligentie. Het is echter enorm belangrijk om als begeleider in te spelen op verschillende leerstijlen. Zo krijgen we een verschuiving van standaardisatie naar maatwerk; werken op een heel persoonlijke, individuele manier in het kader van competentie-ontwikkelen onderwijs. *Dansen dansen stimuleert om telkens verschillende intelligenties aan te spreken: verbale, fysieke, muzikale, ruimtelijke, interpersoonlijke ...*

Idealiter vindt er voor danseducatie een combinatie van de drie aanpakken plaats: actief (doen), receptief (kijken) en reflectief (denken). Door te voelen en te doen, kan je komen tot het (beter) begrijpen van dans en ga je ook op een andere manier kijken. Het actieve aspect is een meerwaarde en helpt je dans te appreciëren. De totaalbeleving helpt je om je de dingen eigen te maken, zodat de kans groter is dat het blijft hangen. Deze benadering sluit nauw aan bij het ervaringsgericht leren van Kolb.¹² Zo wordt leren een cyclisch proces waarbij de dynamiek van elke persoon wordt aangesproken. *Dansen dansen vertrekt vanuit de basiselementen van dans (lichaam, tijd, kracht en ruimte) waarbij verschillende subthema's (bewegen, zwaartekracht, plaats, geluid ...) worden uitgewerkt aan de hand van diverse vragen. Deze vragen dagen je uit op verschillende manieren, door te kijken (receptief), te denken (reflectief) en te doen (actief) of een combinatie ervan. Elke vraag belicht telkens één of meerdere heel eenvoudige, laagdrempelige opdrachten.*

MEER INFORMATIE OVER DANSEN DANSEN

Dansen dansen wil (dans)docenten inspireren, prikkelen en motiveren om dans in relatie tot verschillende onderwerpen en thema's te bekijken, erover na te denken en in de praktijk te brengen met jongeren in verschillende contexten (cultuur en onderwijs). Dansen dansen heeft als doelstelling op lange termijn als forum te fungeren waar iedereen die een passie en interesse heeft voor dans terecht kan voor uiteenlopende informatie over dans met linken naar verschillende thema's en onderwerpen, maar ook hulp en tips kan vragen en zelf ideeën kan tentoonstellen.

www.dansendansen.be

Dafne Maes is hedendaags danser (onder meer bij Ann Van den Broek, Randi De Vlieghe, Goele Van Dijck) en freelance educatief medewerker voor Ultima Vez/Wim Vandekeybus en Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker. Ze verrichtte van 2010 tot 2012 Projectmatig Wetenschappelijk Onderzoek naar danseducatie aan het Koninklijk Conservatorium - Artesis Hogeschool Antwerpen.

⁹ Een grote inspiratie met betrekking tot creatieve methodieken voor danseducatie waren de educatieve praktijkprojecten georganiseerd voor Ultima Vez/Wim Vandekeybus en Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker, net als het boek *Methodiek kunst/erfgoededucatie. Theorie en praktijk* gepubliceerd in 2009 door Mooss.

¹⁰ De Commissie Onderwijs Cultuur (2008). *Gedeeld verbeeld. Eindrapport Commissie Onderwijs Cultuur*. Brussel: Agentschap voor Onderwijscommunicatie. Vlaams Ministerie van Onderwijs & Vorming, werkgroep Inhoudelijke Vernieuwing DKO (2008). *Verdieping/Verbreiding. Perspectieven voor inhoudelijke vernieuwing van het deeltijds kunstonderwijs*. Brussel: Vlaams Ministerie van Onderwijs en Vorming.

¹¹ Gardner, H. (2002). *Soorten intelligentie. Meervoudige intelligenties voor de 21ste eeuw*. Amsterdam: Nieuwezijds.

¹² Kolb, D.A. (1984). *Experiential learning. Experience as the source of learning and development*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall P T R.

KALENDER

FEBRUARI

Jonge Sla en Transitienetwerk Cultuur

Op www.jongesla.be kan je een pak informatie vinden om de transitie naar een duurzame kunstenpraktijk aan te vatten: goede praktijken van collega's, drie checklists en een CO₂-calculator op maat en basisinformatie over alle milieuthema's. In een e-publicatie verzamelden we de beste voorbeelden van goede praktijken en duurzame creaties uit de afgelopen jaren. Surf naar www.jongesla.be/publicaties om de publicatie gratis te downloaden. Via deze link kan je ook alle informatie vinden over de bijeenkomst 'Kunst- en vliegwerk' over internationale mobiliteit: een statement van Lieven De Cauter, de presentatie over de impact van de luchtvaart en een opiniestuk van Wouter Hillaert. Ten slotte tippen we het artikel *Jonge Sla in de stad* voor al wie wil weten hoe kunstenaars meewerken aan duurzame, creatieve steden, te downloaden op hetzelfde webadres.

Daarnaast is VTi actief in het **Transitienetwerk Cultuur**, een breed gedragen netwerk van cultuurmensen. De reflectie- en actiedag 'Van denken naar doen' in Leuven bracht eind november 2011 heel wat mensen bij elkaar die willen werken rond de thema's cultuur, ecologie en transitie. Die positieve energie werd gebruikt om het Transitienetwerk Cultuur te verankeren, dat zichzelf drie opstartprojecten tot doel stelt: een webplatform 'duurzame cultuurpraktijk' creëren, het organiseren van 'trage tafels' (sectorbrede overlegtafels rond vraagstukken over rechtvaardige duurzaamheid) en een jaarlijkse trefdag op poten zetten. Minister Schauvliege geeft het netwerk de komende drie jaar een ondersteuning van 100.000 euro per jaar. In februari 2013 start het Transitienetwerk Cultuur met de uitvoering van deze plannen. Meer details volgen later op www.vti.be.

Voor meer info: nikol@vti.be

First Aid @ VTi – infonamiddag projectsubsidies Kunstendecreet

19|02|2013

Het Kunstendecreet van de Vlaamse overheid richt zich tot het professionele kunstenveld: kunstenaars en organisaties werkzaam in of behorend tot een

van de volgende sectoren of mengvormen daarvan: theater, muziektheater, dans, kunstencentra, werkplaatsen, kunsteducatie, muziek, audiovisuele kunsten, sociaal-artistiek, architectuur, vormgeving, beeldende kunsten, en nieuwe media. Het internationale luik van het Kunstendecreet voorziet in subsidies voor de internationale werking van zowel kunstenaars als organisaties.

Vanaf 2013 wordt er 10% van het beschikbare budget gereserveerd voor projectmatige ondersteuning, wat een verdubbeling is in vergelijking met vorig jaar. Voor initiatieven die starten vanaf 1 juli 2013 nadert de indiendatum. Ten laatste op 1 maart kunnen individuele kunstenaars een aanvraag voor een ontwikkelingsgerichte beurs of projectsubsidie indienen. Organisaties kunnen projectmatige subsidiëring aanvragen tot 15 maart.

Daarom organiseren VTi en het Agentschap Kunsten en Erfgoed op 19 februari een infonamiddag waar podiumkunstenaars die een aanvraag voorbereiden bijkomende informatie kunnen krijgen van medewerkers van de afdeling Kunsten. We beginnen om 14 uur met de aanvragen voor kunstenaars. Om 15.30 uur start de sessie over de aanvragen voor organisaties. Telkens wordt ook toelichting gegeven over de mogelijkheden voor ondersteuning van internationale werking. Omdat aanvragen moeten ingediend worden in het Nederlands, is dat ook de voertaal tijdens deze infonamiddag. Er is wel mogelijkheid om vragen te stellen in het Frans en het Engels. We voorzien ook een vertaling naar het Engels (op papier) van de presentatie.

Praktisch

Datum: dinsdag 19 februari 2013 van 14:00-17:00

Planning

14:00 - projectsubsidie kunstenaars (indiendatum 1 maart 2013)

15:30 - projectsubsidie organisaties (indiendatum 15 maart 2013)

Plaats: VTi, Sainctelettesquare 19, 1000 Brussel

Gratis, maar inschrijven is noodzakelijk

Inschrijven voor één sessie of allebei via www.vti.be/infonamiddag

Voor meer info: floris@vti.be

Special Theater der Zeit

eind februari 2013

Eind februari verschijnt een speciale editie van het gerenommeerde tijdschrift *Theater der Zeit* over Vlaams en Nederlands theater. De editie zal officieel voorgesteld worden in Hebbel am Ufer in Berlijn. De *special* bundelt bijdragen van zowel Vlaamse als Nederlandse auteurs waarin verschillende aspecten van beide regio's nader worden toegelicht. Karel Vanhaesebrouck schreef een korte landschapsschets over de organisatie van het Vlaamse podiumkunstenveld, met daarin de belangrijkste spelers, terwijl Wouter Hillaert de omgang met repertoire binnen dat veld duidt. Daarnaast zijn er nog bijdragen over SkaGeN, Tristero en Studio ORKA.

Het Nederlandse luik behandelt onder andere de relatie tussen politiek en theater, opkomend (jong) talent en grensoverschrijdende samenwerkingen. Verder biedt het nummer een visuele samenvatting van de belangrijkste speelplaatsen in beide regio's, een aantal nuttige adressen en een overzicht van Vlaamse en Nederlandse producenten die actief zijn in Duitsland (en daarbuiten).

De speciale editie van *Theater der Zeit* kwam tot stand door een nauwe samenwerking tussen de redactie van het tijdschrift, het voormalige Theater Instituut Nederland (TIN) en VTi. De datum van de officiële presentatie wordt nog bekendgemaakt op www.vti.be.

Voor meer info: floris@vti.be

Circuit X

seizoen 2012-2013

De tweede editie van Circuit X, dat een doorstroming van waardevol podiumwerk beoogt, loopt vol op in de cultuur- en gemeenschapscentra. Momenteel nemen 29 cultuur- en gemeenschapscentra deel. De 5 producties die de jury van Het Theaterfestival selecteerde, zijn nog op verschillende plekken te bekijken. Pik zeker ook het nagesprek mee. De prospectie voor het seizoen 2013-2014 is momenteel volop bezig. Eind maart beslist de jury van Het Theaterfestival over de selectie voor volgend seizoen.

Voor alle info over de voorstellingen, speelplekken en data: www.circuitx.be.

Makers die info over hun voorstelling willen bezorgen, kunnen een mail sturen naar Els De Bodt (Het Theaterfestival): els@theaterfestival.be.

Centra die geïnteresseerd zijn om deel te nemen, kunnen contact opnemen met David Vande Cauter (LOCUS): david.vandecauter@locusnet.be - 02 213 10 50.

Voor meer info: marijke@vti.be

www.circuitx.be

APRIL

Het Groene Boek #3

28|04|2013

Op 28 april strijkt de derde editie van Het Groene Boek neer in het Kaaitheater, met stevig gekruide lezingen en debatten over de transitie naar een sociaal-ecologische samenleving, spraakmakende documentaires, een omvangrijke boekenbeurs en veel informatiestands van ngo's die werken rond ecologie. Rode draad van deze editie is de wijze waarop de consumptiemaatschappij ons hoofd en hart heeft veroverd. Daarover gaat het startdebat met de Duitse sociaalpsycholoog Harald Welzer (auteur van *Klimaatoorlogen*), professor Paul Verhaeghe en de Nederlandse romanschrijver Marcel Möring.

Onder de titel 'De Tijdstrijd' zitten professor Jan Blommaert (auteur van *De 360° werknemer*), Koen Haeghens (redacteur bij *De Groene Amsterdammer* en auteur van *Neem de Tijd. Overleven in de to go-maatschappij*) rond de tafel met essayist Stefan Hertmans en Ann Demeulemeester van de Verenigde Verenigingen. Verder is er ook een 'toekomstgesprek' met onder meer Hans Bruyninckx (toekomstig directeur van het Europees Milieuagentschap), Matthias Lievens (coauteur van *De Mythe*

van de Groene Economie) en columnist Fikry El Azouzi. Ook komen de thema's klimaatverandering en grondstoffenschaarste aan bod, worden literaire sleutelteksten en eco-auteurs uit de kast gehaald en vertellen doeners over hoe je transitie in je eigen leven in de praktijk brengt.

Het Groene Boek is een samenwerking van Denktank Oikos, Jeugdbond voor Milieu- en Natuurstudie JNM, Milieu-informatiecentrum ARGUS, Kaaitheater, Uitgeverij EPO, Crosstalks (VUB) en VTi - steunpunt voor de podiumkunsten, i.s.m. MO, Masereelfonds en Vormingplus.*

Praktisch

Datum: zondag 28 april van 11:00-20:00

Plaats: Kaaitheater, Sainctelettesquare 20, 1000 Brussel

Voorverkoop: voorverkoop: € 6, kassa: € 8, werklozen en studenten: € 6. Tickets zijn te koop bij het Kaaitheater.

www.hetgroeneboek.be

www.kaaitheater.be

Courant 105 – alternatieve economische modellen**15|05|2013**

Tijdens de Crossroadsconferentie eind augustus 2012 besloot moderator Franky Devos (BUDA) de workshop 'alternatieve economische modellen' met de vraag: 'Kan je als kunstensector de financiële crisis aangrijpen om een artistiek discours te ontwikkelen dat daartegenin gaat, dat daar alternatieven voor zoekt, dat op zoek gaat naar oplossingen?' VTi voelt zich aangesproken: *Courant 105* zal de verbanden verkennen tussen podiumkunsten en economie, voorbij het cliché van de tegenstelling tussen autonomie en instrumentalisering. Maatschappelijke evoluties inspireren kunstenaars, kunstorganisaties onderzoeken alternatieve modellen voor samenwerking en financiering; deze processen van verandering willen we in de kijker zetten geven én voeden. We zullen veel aandacht besteden aan kunstenaarsprojecten en presenteren graag een aantal interessante onderzoekstrajecten en nieuwe praktijken die binnen podiumkunstenorganisaties lopen. Dat allemaal met de bedoeling om het thema vanuit zo veel mogelijk invalshoeken te belichten: complementaire munten, samenaankoop, nieuw mecenaat, kennisdeling met bedrijven, coöperatief ondernemen, volkslening, vrijwilligerswerk ...

Courant 105 verschijnt half mei op papier en op www.vti.be.

Voor meer info: nikol@vti.be

Kwartspublicatie mei 2013

Onder de noemer 'Kwarts' ontwikkelen VTi, BAM, Muziekcentrum Vlaanderen en VAI samen een 'onderzoeksagenda' voor de kunsten in Vlaanderen. De doelstelling op lange termijn is om gegevens over de artistieke praktijk op een structurele manier te verzamelen en te analyseren op een manier die aanknopingspunten biedt voor de verdere ontwikkeling van het beleid en de praktijk. De eerste Kwartspublicatie komt uit in mei 2013 en presenteert bijdragen rond het centrale thema 'financiële en zakelijke modellen' in de Vlaamse kunsten. In samenwerking met de economische faculteit van de KULeuven werken de kunststeunpunten aan een analyse van de gegevens van het Agentschap Kunsten & Erfgoed om inzicht te krijgen in de markt- en subsidieafhankelijkheid van de structureel gesubsidieerde kunstorganisaties binnen het Kunsten-decreet. Verder zal de publicatie onder meer een artikel bevatten van onderzoekers van de Antwerp Management School over de symbolische waarde van kunst, een kwalitatief onderzoek van BAM naar de uitdagingen voor de audiovisuele vertoners en een bijdrage van het Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten over tewerkstelling in gesubsidieerde organisaties binnen PC304. De Kwartspublicatie biedt een uniek platform voor het presenteren van onderzoek naar de Vlaamse kunsten dat in erg diverse onderzoeksomgevingen gevoerd wordt (kunststeunpunten, overheid, universiteiten, private spelers, sociaal fonds). De meeste bijdragen zijn het resultaat van samenwerkingsverbanden tussen deze instellingen.

Blijf op de hoogte via www.vti.be.

Voor meer info: delphine@vti.be



It's going to get worse and worse and worse, my friend – Voetvolk (foto: Luc Depreitere)

COLOFON

CONTACT

VTi

Saintelettesquare 19

1000 Brussel

T +32 2 201 09 06

F +32 2 203 02 05

info@vti.be

www.vti.be

data.vti.be

Plan en wegbeschrijving: check www.vti.be (contact)

KERNOPDRACHT

VTi is het steunpunt voor de podiumkunsten. Als kritisch forum vuren wij het publieke debat aan en zijn we een draaischijf voor informatie over verleden, heden en toekomst van de Vlaamse podiumkunsten in een internationaal perspectief. Wij staan garant voor een kwalitatieve dienstverlening aan de professionele sector, de overheden, de opleidingen, de media, de onderzoekscentra, het publiek, etc.

MEDEWERKERS

Diane Bal, Wessel Carlier, Floris Cavyn, Christel De Brandt, Martine De Jonge, Marijke De Moor, Delphine Hesters, Joris Janssens, Stijn Lens, Stefan Maenen, Bart Magnus, Greet Simons, Annelies Van den Berghe, Nikol Wellens

OPENINGSUREN

di-vr 10:00-18:00

zaterdag, zondag en maandag gesloten

De bibliotheek, videotheek en databank raadplegen kan gratis en zonder registratie van persoonlijke gegevens. Boeken ontlene kan enkel mits betaling van een bijdrage van 5€ (12 maanden geldig). Die laat u toe boeken te ontlene en bovendien krijgt u 4 maal per jaar *Courant* thuis gestuurd. De bibliotheekcatalogus raadplegen kan op data.vti.be.

BOOKSHOP

Onze bookshop vind je in de VTi-bibliotheek of op www.vti.be.

MET STEUN VAN

De Vlaamse overheid



Wij gebruiken uw persoonsgegevens alleen om u op de hoogte te houden van onze activiteiten. Inzage en eventuele aanpassingen zijn mogelijk, zoals voorzien in de wet van 08/12/1992 ter bescherming van de persoonlijke levenssfeer.

COURANT 104

Coördinatie dossier: Delphine Hesters

Redactie: Floris Cavyn, Marijke De Moor, Delphine Hesters, Joris Janssens, Bart Magnus,

Annelies Van den Berghe, Nikol Wellens

Eindredactie: Marijke De Moor

Concept huisstijl: Base Design

Vormgeving: www.guntherfobe.be

Coverbeeld: *EXIT* – A Two Dogs Company

(foto: Hendrik De Smedt)

Druk: Newgoff

Courant wordt gedrukt op 100% gerecycleerd papier.

ISSN 0776-1198



Deze uitgave wordt ter beschikking gesteld overeenkomstig de bepalingen van de Creative Commons Public License, Naamsvermelding – Niet commercieel – Geen afgeleide werken België 2.0, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/be/deed.nl>

Vlaams Theater Instituut vzw
Saintelettesquare 19, 1000 Brussel
Tel. +32 (0)2 201 09 06
info@vti.be

www.vti.be