

CONCERTGEBOUWCAHIER

dans in vlaanderen

- Charlotte Vandevyver
- Steven De Belder
- Lieve Dierckx
- Dafne Maes
- Pieter T'Jonck
- Elke Van Campenhout

Voorwoord

Beste lezer,

De derde editie van *December Dance*, dit keer met curator Anne Teresa De Keersmaeker, is de aanleiding voor een neergeschreven blik op de hedendaagse dans in Vlaanderen. Dit vierde *Concertgebouwcahier* bekijkt de dans vanuit het standpunt van de maker én de toeschouwer.

De Vlaamse hedendaagse dans gooit al decennialang hoge ogen in binnen- en buitenland. De rijkdom en de instroom aan makers en projecten die hieruit voortvloeien, houden meteen ook een gevaar in. Kan de publieksopbouw voor hedendaagse dans de hoge vlucht van de makers volgen? Is de context en de openheid bij het brede publiek aanwezig om de artistieke evolutie te vatten en te smaken?

In vier teksten en vijf interviews staat de verhouding tussen maker en toeschouwer centraal.

Hoe brengen choreografen hun fascinatie voor het menselijk lichaam, voor muziek, voor dans over? Wat is de taak en de noodzaak van danseducatie? Dit *Concertgebouwcahier* lanceert alvast enkele denksporen en voorstellen die onze blik openen, met dank aan hoofdredacteur Charlotte Vandevyver, de auteurs Pieter T'Jonck, Dafne Maes, Steven De Belder, Elke Van Campenhout en Lieve Dierckx, en de choreografen Marc Vanrunxt, Salva Sanchis, Eleanor Bauer, Charlotte Vanden Eynde en Geneviève Van Quaquebeke.

Veel leesplezier,

Jeroen Vanacker

Artistiek directeur *Concertgebouw Brugge*

Inleiding 6

— Charlotte Vandevyver

Hedendaagse dans in Vlaanderen 1993-2009 11

— Pieter T'Jonck

De (meervoudig) (singuliere) toeschouwer: of alles wat je zegt, zijn we zelf 31

— Elke Van Campenhout

Bewogen educatie: een must! 43

— Dafne Maes

P.A.R.T.S. – een lerende school 83

— Steven De Belder

De ruimte vullen met beweging: tussen podium en publiek 93

— Lieve Dierckx

Biografieën 117

Inleiding

Naar aanleiding van de derde editie van het internationale dansfestival December Dance, verdiept het Concertgebouw zich opnieuw in de hedendaagse dans. Waar de vorige editie van het *Concertgebouwcadier* de bruisende dansscene in Québec van een referentiekader voorzag, wordt hier teruggekeerd naar Vlaanderen.

Spreeken over ‘Dans in Vlaanderen’ beperkt zich al lang niet meer tot een begrensde gebied. Laat net de internationale dimensie een van haar wezenlijke kenmerken zijn. Vlaanderen en Brussel zijn als mekka van de dans een aantrekkingspool voor dansers van over de hele wereld. De artistieke dynamiek die in de stad leeft, wordt daarbij geschraagd door een behoorlijk uitgebouwd professioneel kader en dat mag gerust een unicum genoemd worden.

Pieter T’Jonck schetst in zijn bijdrage de evoluties in het danslandchap van 1993 (vanaf de start van het podiumkunstendecreet) tot vandaag. Via een beschrijving van de sleutelmomenten in de subsidiegeschiedenis en een overzicht van de belangrijkste spelers en tendensen in het veld, biedt hij een helder kader voor de lezer. In zijn conclusie formuleert hij een van de belangrijkste uitdagingen waar de danssector anno 2009 voor staat: de bekendheid en de spreiding van het werk in eigen land. Het succesverhaal van de hedendaagse dans in Vlaanderen heeft immers ook een keerzijde. De term hedendaagse dans herbergt een veelvoud aan praktijken. Het is een medium dat razendsnel evolueert, binnen wisselende samenwerkingsverbanden. Er zijn geen eenduidige kaders om naar hedendaagse dans te kijken, waardoor het al gauw labels als ‘moeilijk’ of ‘hermetisch’ opgespeld krijgt.

Binnen het bescheiden opzet van het *Concertgebouwcadier* werd de focus verscherpt en werd er specifiek ingespeeld op de verhouding tussen hedendaagse dans en publiek. De conclusie van Pieter T’Jonck vormde de aanleiding om vier auteurs uit te nodigen die zijn bijdrage flankeren met uiteenlopende perspectieven op het thema.

Elke Van Campenhout gaat dieper in op het potentieel dat de dans heeft ontwikkeld in het creëren van een onderhandelingsruimte tussen maker en toeschouwer. Ze houdt een pleidooi voor het benutten van deze tussenruimte, een derde weg als het ware, waarin de toeschouwer ‘zijn eigen keuzes kan maken, beseft dat hij een lichaam heeft om te ervaren, en dat dat lichaam niet losstaat van zijn hoofd maar een en dezelfde entiteit is’. Ze is ervan overtuigd dat we voor het ‘opleiden’ van die toeschouwer niet zozeer transparante voorstellingen nodig hebben, maar wel een andere visie op onderwijs en sociale zekerheid.

Dafne Maes treedt deze visie bij in haar bijdrage over danseducatie door te stellen dat ‘het onderwijs moet streven naar een open leercentrum dat zich naast abstracte kennis ook meer richt op ervaring en op creatief en zelfstandig denken’. Tegelijkertijd onderstreept zij ook de noodzaak om jongeren meer inzicht te verschaffen in de hybride danswereld. De danseducatie in Vlaanderen heeft nog een hele weg af te leggen. Dafne Maes formuleert aan de hand van haar onderzoek aan de VUB over danseducatie enkele concrete beleidsvoorstellen.

Is er ook bij de dansstudenten, de choreografen en dansers van de toekomst aandacht voor deze kwesties? Steven De Belder is coördinator van de P.A.R.T.S.-opleiding die in 1995 door Anne Teresa De Keersmaecker werd opgericht. Inmiddels is de school een begrip in de danswereld en Pieter T’Jonck beschrijft het instituut als het vliegwiel voor de dans in Brussel. Steven De Belder geeft ons een inzicht in de pedagogische visie van P.A.R.T.S. dat gericht is op de ontwikkeling van een kritische visie, het opleiden van dansers die zich kunnen aanpassen aan het individualistische stijlenpalet van de hedendaagse choreografie.

Ten slotte laat Lieve Dierckx vijf choreografen en dansers aan het woord over de manier waarop zij hun persoonlijke fascinatie voor dans overbrengen naar een publiek. In de gesprekken komen verschillende visies aan de oppervlakte, die soms radicaal botsen. Het is net die meerstemmigheid van dansers en choreografen die ertoe bijdraagt dat het danslandschap in Vlaanderen zo dynamisch is.

Charlotte Vandevyver

Hedendaagse dans in Vlaanderen 1993-2009

— Pieter T'Jonck

1993: een belangrijk overgangsjaar

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

Door dat succes kreeg ook de overheid belangstelling voor deze nieuwe dans. Na aanvankelijk ad hoc toegekende subsidies aan dansgezelschappen als Rosas, Ultima Vez of Les Ballets C de la B zag in 1993 het podiumkunstendecreet het licht. Door dat decreet kon de overheid dansgezelschappen en kunstencentra, die als onafhankelijke organisaties van in het begin de nieuwe theatermakers gesteund hadden, nu plots wel structureel steunen. 1993 is dus een symbolisch belangrijk moment. Het markeert een overgang van een overlevingsregime voor hedendaagse dans naar een situatie waarin de

dans stabiele structuren kan uitbouwen. Sindsdien ontwikkelde het danslandschap in Vlaanderen en Brussel zich razendsnel. Zo snel dat Brussel ondertussen wereldwijd bekendstaat als een mekka van de dans. Toch blijkt de subsidiëring van de dans, en de sterkere positie van de kunstencentra en later de werkplaatsen, niet de enige, noch een voldoende verklaring te zijn voor wat zich afspeelde.

De overheid volgt slechts schoorvoetend

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

De ‘grote’ – of anders gezegd behoorlijk gesubsidieerde – dansgezelschappen naast dat KBvV zijn sinds 1993 Rosas, Ultima Vez en Les Ballets C de la B. Zij werden vanaf 1993 structureel gesteund. Zij krijgen ook nu nog steeds het leeuwendeel van de subsidies. Het bizarre is zelfs dat ‘Les Ballets’, ondanks het advies van de beoordelingscommissie om hun subsidies te matigen, bij de subsidieronde voor 2010-2012 fors meer betoelaagd werd. Opmerkelijk en tekenend voor deze generatie van voortrekkers uit de jaren tachtig is dat twee andere organisaties, Needcompany van Jan Lauwers en Troubleyn van Jan Fabre, wel gezichtsbepalend waren voor de ontwikkeling van de dans in Vlaanderen, maar voor de subsidiërende overheid geen dans- maar theatergezelschappen zijn. Nu het nieuwe kunstendecreet alle kunsten op gelijke voet wil behandelen, zou dat onderscheid minder relevant moeten worden, maar de facto is dat

niet zo. Het is echter ondanks de vele onderlinge verschillen wel tekenend voor de kunstenaars van deze generatie: zij erkennen bestaande genreafbakeningen niet voetstoots, maar zochten in elk werk naar de geëigende vormelijke middelen om hun verhaal te vertellen.

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

Toch deed minister Bert Anciaux in zijn laatste beleidsjaren financieel opmerkelijke inspanningen voor dans. Bij de voorlaatste subsidieronde kondigde hij al een inhaalbeweging aan. Die bleek echter slechts een correctie op de teruggang van subsidies in 2005. Bij de laatste subsidieronde voor structurele erkenningen, op een ogenblik dat iedereen door de crisis vreesde voor een massale terugval van de subsidies, kwam hij echter wel sterk over de brug voor dans. Steeg het budget voor het kunstendecreet met zowat 14%, dan steeg dat van dans met 25,82%. Toch kan je ook daarbij de wenkbrauwen fronsen. Ten eerste zal er in de huidige legislatuur wellicht toch bespaard worden op de beloofde subsidies. Daarbij circuleren percentages die schommelen tussen één en vijf procent. Ten tweede werd het geld voor deze verhoging deels geput uit de pot voor projectsubsidies, zodat er wellicht binnenkort bij de niet-structureel erkende gezelschappen slachtoffers zullen vallen. Ten derde gingen noch

de voorlaatste, noch de laatste subsidieronde gepaard met structurele ingrepen om het danslandschap evenwichtiger uit te bouwen. Nochtans had de danswereld zelf daar met de steun van het Vlaams Theater Instituut op het einde van 2007 al concrete suggesties voor gedaan. Het onderzoeksrapport *Kanaries in de Koolmijn* (Vlaams Theater Instituut, 2007) formuleerde op zes terreinen – productie, individuele artiest, internationale werking, spreiding, publiekswerking en opleiding – een aantal concrete voorstellen naar zowel de sector als naar de overheid om tot een dansbeleid te komen. Het rapport had daarmee de vorm van een heus dansplan, dat ervoor moet zorgen dat de dynamiek in het Belgische, of minstens Vlaams-Brusselse, danslandschap behouden en versterkt zou worden. Sindsdien ondernam de overheid op een structureel niveau weinig stappen om hiervan iets te realiseren. Ten slotte gaf het subsidiebeleid onder minister Anciaux blijk van een zekere willekeur, en werd de facto vooral de meest ‘populaire’ dans structureel ondersteund. Zo werd bij de voorlaatste ronde een choreograaf als Arco Renz, die met zijn concept van ‘abstracte dramaturgie’ een bijzondere plaats inneemt in het huidige landschap, met een kluitje in het riet gestuurd. Bij de laatste ronde werd hij weer opgevist, maar nu moest Thomas Hauert eraan geloven. Het waarom van deze beslissingen blijft onduidelijk. Net zoals het onduidelijk is waarom het nieuwe gezelschap Eastman rond Sidi Larbi Cherkaoui bij de laatste ronde plots zo massaal gesteund moest worden, terwijl de minister eerder organisaties rond één persoon afwees.

De vraag is uiteraard: hoe hielden alle andere makers het hoofd boven water? Een verklaring is alvast dat er in de hele periode vanaf 1993 relatief veel projectsubsidies toegekend werden. Een andere is dat veel kunstencentra en werkplaatsen en zelfs de grote theaters ook in financieel opzicht een helpende hand toestaken. Het bekendste voorbeeld is dat van Rosas dat vijftien jaar lang onder het bewind van Bernard Foccroulle huisgezelschap van de Munt was, en daaraan aanzienlijke financiële middelen ontleende. Maar praktisch gesproken komt het huidige subsidieregime erop neer dat de meeste dansgezelschappen, groot en klein, hun subsidies gebruiken als een

vertrekbasis, en een groot deel van hun middelen niet halen uit het binnenland, maar genereren uit buitenlandse middelen als coproducties of residenties. De subsidies dienen in de danswereld dus als een (internationale) hefboom.

Niet enkel Vlaanderen...

De levendige dansscene in België is ook op een andere wijze geen exclusief Vlaamse zaak. Ook aan de andere zijde van de taalgrens heerst een grote bedrijvigheid in de danswereld. Daar is de subsidie-enveloppe echter nog beperkter. De keuzes die de overheid daar maakte waren ook veel behoudsgezinder. Weliswaar schafte de Franse Gemeenschap al vroeg het Ballet de Wallonie af, maar Charleroi/Danses dat in de plaats kwam, bewerkstelligde geen belangrijke nieuwe dynamiek omdat het te veel een vehikel bleef voor de eigen creaties van artistiek leider Frédéric Flamand. Recent kenterde de situatie, toen onder andere Thierry en Michèle-Anne De Mey en Pierre Droulers de organisatie overnamen. Zeker de eerste twee, een musicus-cineast en een danseres-choreografe hebben nauwe banden met veel ‘Vlaamse’ gezelschappen, in het bijzonder Rosas en Ultima Vez. Zeker is wel dat er vooral in Brussel meer overlapping tussen de dansgemeenschap aan Franstalige en Nederlandstalige zijde is dan de waterdichte institutionele schotten tussen beide landsdelen doen vermoeden. Dat heeft te maken met het uitgesproken internationale karakter van de danswereld. Veel dansers zal het worst wezen aan welke zijde van de taalgrens zij erkend worden, zolang zij maar kunnen werken. Sommige choreografen, zoals de in België residerende Française Karine Ponties, steken ook wel eens de taalgrens over, zij het dat Ponties dat deed als gastchoreografe voor de muziektheaterorganisatie LOD.

Maar een van de belangrijkste redenen dat Vlaanderen en Brussel zo in trek zijn als woon- en werkplek voor dansers en choreografen is dat de ‘grote’ gezelschappen in een sterk internationaliserend veld als een magneet op buitenlandse dansers gewerkt hebben. Dat is trouwens zonder enige twijfel ook de beste graadmeter voor de kwaliteit en het internationale aanzien van de Vlaamse dans.

Deze dansers bleven vaak, ook als ze niet langer deel uitmaakten van een gezelschap, in België hangen om in diverse, vaak los-vaste verbanden projecten op te zetten. Wellicht trok de dans door haar grotere zichtbaarheid ook veel jongeren met een artistieke belangstelling aan.

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

Daarnaast betekende ook de oprichting in 1996 van P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) een enorme boost voor de ontwikkeling van de dans in België, en dan vooral Brussel. Dansopleidingen in België stelden op dat ogenblik niet veel voor. Ze bleven vooral gericht op een training in klassiek ballet. Ook nu nog is het aanbod opleidingen en workshops voor professionele dansers vrij beperkt. Dat is bevreemdend, omdat dans de kunstvorm bij uitstek is waar voortdurende bijscholing aan de orde van de dag is. De ironie van de geschiedenis wil dat het vooral aan Franstalige kant is dat hier al jaren aanzienlijke inspanningen geleverd worden. Contredanse bijvoorbeeld is – en ook dit is bijzonder ironisch in het Belgische culturele klimaat – de heraut van de Amerikaanse *post-modern dance* met geregeld workshops van artiesten en theoretici als Bonnie Bainbridge, Lisa Nelson of Steve Paxton. La Raffinerie, de Brusselse poot van Charleroi/Danses, was onder andere enkele jaren de gastheer van D.A.N.C.E., een internationaal netwerk voor dansopleidingen. In Vlaanderen werden er vanuit verschillende hoeken – zoals Stuk Leuven of Dans in Kortrijk – pogingen ondernomen om een professionele vorming op het getouw te zetten, maar die raakten bij gebrek aan middelen nauwelijks van de grond. Pas recent kende Vlaanderen gesubsidieerde initiatieven, zoals Danscentrum Jette, die misschien een vergelijkbare slagkracht kunnen ontwikkelen. Maar ook het semiprofessionele circuit (zoals de deeltijdse kunstopleidingen) is in Vlaanderen zwak ontwikkeld, zeker als het om dans gaat. Het initiatief wordt wat dat betreft in belangrijke mate overgelaten aan een bloeiend privé-initiatief.

Vandaar dat P.A.R.T.S. zowat als een donderslag bij heldere hemel kwam. De school werd in 1995 opgericht door Anne Teresa

De Keersmaeker. Ze had immers als een van de eersten in de gaten dat de explosieve ontwikkeling van de dans in België geen stevig fundament had, maar eerder het gevolg was van een gelukkige samenloop van omstandigheden. Dat stevig fundament was uiteraard een goede opleiding. Die kan de opgebouwde ervaring van de vorige generaties doorgeven aan nieuwe dansers. Dat De Keersmaeker sinds 1992 huis-choreograaf van de Munt was had de slagkracht van haar organisatie aanzienlijk verhoogd. Zo kwam er ruimte vrij om samen met de Nationale Opera een dansopleiding te starten. De Keersmaeker werd geïnspireerd door het oude voorbeeld van MUDRA, de school van de vroegere Muntchoreograaf Maurice Béjart. Die was ook met de Munt verbonden. De Keersmaeker werd er trouwens zelf opgeleid.

Het model van deze school was baanbrekend op educatief vlak. In tegenstelling tot het reguliere kunstonderwijs in België moest je voor deze school solliciteren en werd er internationaal gerekruteerd. De opleiding was bovendien meer dan een louter technische opleiding. In het heel brede curriculum was plaats voor theoretische aspecten als algemene cultuurgeschiedenis en -theorie en voor onderricht in diverse dansvormen als klassiek ballet en de 'releasetechniek' van Trisha Brown. De lesgevers waren bovendien wereldwijd de besten in hun vak. Het effect was op heel korte tijd verbijsterend. P.A.R.T.S. had 'een gat in de markt' gevonden. De eerste lichting afgestudeerden maakte snel naam over heel Europa. Belangrijker was misschien wel dat er in deze school een intellectueel en artistiek netwerk van jonge choreografen ontstond dat standhield na de opleiding, al was het maar omdat veel studenten in Brussel bleven en werkkansen kregen binnen de gebouwen van Rosas en P.A.R.T.S. Ondertussen is de toekomst van deze school, na jarenlange onzekerheid over de financiering, verzekerd door een overeenkomst met het ministerie van Onderwijs. En ook de Munt blijft de school steunen, zelfs nu De Keersmaeker na 2007 met het aantreden van de nieuwe directeur Peter De Caluwé niet langer huischoreograaf van de Munt is.

De herkomst van nieuwe choreografen

Naast school en gezelschappen is er nog een belangrijke andere reden voor dansers en choreografen om Vlaanderen als uitvalsbasis te kiezen of er te blijven na hun opleiding of werk bij een gezelschap. Rond het jaar 2000 ontstonden ‘danswerkplaatsen’ als wp Zimmer (dat oprees uit de as van De Beweging) of Dans in Kortrijk, nu Buda. Tot dan kregen de kunstencentra in Vlaanderen van overheidswege de taak om jonge choreografen te ondersteunen. Hoewel de kunstencentra bijzonder belangrijk waren voor de dynamiek van de hedendaagse dans, bleken zij onvoldoende toegerust om deze taak waar te maken. Geleidelijk verschoof deze dan ook naar de werkplaatsen. Het bijzondere aan zo’n werkplaats is dat onderzoek en productie er ontkoppeld zijn van de finaliteit van (de spreiding van) een voorstelling. Jonge choreografen kunnen er in alle rust, en met een aanzienlijke dramaturgische en praktische ruggensteun, hun artistieke idioom of vraagstelling ontwikkelen. Dat model is vrij zeldzaam in Europa. De instelling van deze werkplaatsen is ook bijzonder gul naar buitenlanders. Zo was de opkomst van een baanbrekend gezelschap als het Frans-Oostenrijkse Superamas nooit mogelijk geweest zonder de steun van Dans in Kortrijk. Nieuwkomers onder de werkplaatsen zijn het Brusselse Nadine, Bains::Connective en de Piano-fabriek. Ook deze plekken bevestigden de naam van Brussel als een mekka van de dans.

Het bonte palet van nieuwe choreografen bewijst in elk geval dat de benaming ‘Vlaamse’ dans steeds minder betrekking heeft op de nationaliteit van choreograaf of dansers, en steeds meer, of bijna uitsluitend, op de plaats waar die dans gecreëerd wordt, namelijk Vlaanderen. Meestal is het vrij duidelijk welke ‘artistieke afkomst’ een debuterende choreograaf of ensemble heeft. P.A.R.T.S. leverde een grote reeks nieuwe namen op. Veel van deze ex-studenten werkten minstens een tijd in België, als danser bij een groter gezelschap, als performer in tal van projecten of als choreograaf. Vaak combineerden zij deze verschillende rollen. Thomas Plischke was zeker een van de meest opmerkelijke, maar zijn actieterrein is nu in hoofdzaak

Duitsland. Maar heel wat ex-studenten zijn hier nog wel actief. Een greep uit de enorm lange lijst geeft namen als Salva Sanchis, Arco Renz, Charlotte Vanden Eynde, Claire Croizé, Nada Gambier, Ugo Dehaes, Etienne Guilloteau, Ula Sickle, Erna Omarsdottir, Riina Saastamoinen, Lisbeth Gruwez, Andros Zins-Browne, Andy Deneys, Heine Avdal, Larbi Cherkaoui, Roberto Olivan, Cédric Charron, Alix Eynaudi, Maria Clara Villa Lobos, Melanie Munt, Mette Ingvarstsen, Benjamin Vandewalle, Eleanor Bauer en Tarek Halaby. En dan vergeten we er nog wel een stuk of wat. Ook uit Rosas zelf kwamen heel wat opmerkelijke choreografen voort, zoals Brice Leroux, Vincent Dunoyer, Thomas Hauert, Fumiyo Ikeda, Roberto Olivan of Johanne Saunier. Jean Luc Ducourt, die mee tekende voor enkele werken van Rosas maakt de jongste jaren opnieuw eigen werk. David Hernandez, die in P.A.R.T.S. doceert en veel met De Keersmaecker samenwerkt, produceerde onder andere in de Beursschouwburg eigen werk. Les Ballets C de la B bleek een ongewoon rijke bron van nieuw choreografisch talent te zijn. Christine De Smedt, Koen Augustijnen, Sam Louwyck, Gabrielle Carrizo, Lilia Mestre, Mette Edvardsen, Einat Tuchman, Hans Van Den Broeck en, niet te vergeten, Sidi Larbi Cherkaoui verdienden er hun sporen. Ultima Vez leverde heel wat minder choreografen af die in België bleven opereren. Recent waren dat vooral Saïd Charbi en Ana Stegnar en François Brice. Ultima Vez ondersteunt echter via het ‘Ulti-mates’-programma actief ex-leden die in het buitenland een gezelschap oprichtten, en biedt ook gezelschappen als ‘Peeping Tom’ of ‘Cie Soit’ administratieve en praktische omkadering. Last but not least: uit ‘Damaged Goods’, het ensemble van Meg Stuart, kwamen heel wat nieuwe namen voort zoals Ugo Dehaes, Heine Avdal, Yukiko Shinozaki, Davis Freeman (die ook bij Les Ballets C de la B werkte).

En dan zijn er de buitenbeentjes Needcompany en Troubleyn, de organisaties van Jan Lauwers en Jan Fabre. In Lauwers’ werk speelt dans een grote rol. Mensen als Franck Chartier, Carlotta Sagna, Misha Downey draaiden lange tijd mee in deze (en andere) compagnies vooraleer hun eigen werk te maken. Grace Ellen Barkey, de levensgezellin van artistiek leider Jan Lauwers, creëerde daarnaast

de jongste jaren ook steeds meer eigen en eigenzinnig werk binnen Needcompany. Jan Fabre creëerde zijn belangrijkste werk als choreograaf in de jaren negentig, met grensverleggende producties als bijvoorbeeld *The sound of one hand clapping* of *Da un'altra faccia del tempo*. Maar dans blijft vaak wel een belangrijk onderdeel van zijn grote theater- en operawerk (*Je suis sang* of *Tannhäuser* bijvoorbeeld). Hij creëerde ook solo's voor Lisbeth Gruwez en Erna Omarsdottir. Een danseres als Heike Langsdorf of het duo Annabelle Chambon en Cedric Charron komen uit zijn gezelschap en maken nu eigen werk.

Een prikkelende omgeving

Bovenstaande opsomming doet ten onrechte vermoeden dat de dans in Vlaanderen onder te verdelen valt in 'scholen', gesticht door de artistieke leiders van grote gezelschappen. Dat klopt soms wel, maar in veel gevallen ook niet. Opmerkelijk is bijvoorbeeld dat zowel Christine De Smedt als Koen Augustijnen en Sidi Larbi Cherkaoui binnen Les Ballets C de la B, ooit opgericht door Alain Platel, als huischoreograaf actief zijn (geweest). De Smedt volgde een meer experimenteel parcours, dat onder meer resulteerde in *9x9*, een reeks werken die de impact van grote aantallen performers op de ervaring van een stuk onderzocht. Augustijnen daarentegen ontwikkelde in de lijn van Platel een sterk theatrale, verhalende en beeldende vorm van dans theater. Sidi Larbi is een verhaal apart, waarover verder meer. Hoe uiteenlopend ook, deze drie kunstenaars konden met succes hun werk internationaal laten circuleren. Het is slechts één bewijs van de blijvende diversiteit, levendigheid en kwaliteit van het Vlaamse danslandschap.

Binnen dat landschap blijven choreografen als De Keersmaeker, Vandekeybus of Platel weliswaar met soms belangrijke accentverschuivingen werken aan een oeuvre. Ze doen dat als auteurs. Dat geldt veel minder voor de jongste generatie. Rudi Laermans merkte als een van de eersten op dat de jongere generatie die notie van 'auteurschap' niet, of veel minder kent, maar graag en veel 'bricoleert'

met wat zich in een of andere samenwerking aandient. Dansers en choreografen blijken er steeds vaker op uit om binnen de beperkte duur van hun loopbaan zoveel en zo divers mogelijke ervaringen op te doen. De 'herkomst' van nieuwe makers zegt daarom niet altijd veel over het werk dat zij achteraf maken. De voorbije vijftien jaar kon je zo getuige zijn van buitenissige combinaties van makers. Vaak bleek werk van jonge makers ook een vorm van vader- (of moeder) moord. Wie een organogram tekent van de relaties tussen gezelschappen, dansers en choreografen komt zo al snel bij een hoogst verwarrend spinnenweb uit. Dat is trouwens, qua spreiding, de achillespees van het werk van deze jonge makers. Velen hebben hier geen lokaal netwerk waarop ze kunnen terugvallen, zodat ze binnen een kleine cirkel van toonplekken (ruwweg de 'Vlaamse Ruit', met markante uitlopers richting Kortrijk en recent ook Brugge) gevangen blijven. Het publiek van jonge choreografen en dansers bestaat, met een boutade, voor een groot deel uit jonge dansers en choreografen.

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

sinds 2006 trouwens de leiding van wp Zimmer overnam) enkele minstens even spectaculaire en betekenisvolle evenementen. Zo herdefinieerde Thomas Plischke in 2001 tijdens het tiendaagse evenement 'BDC/Tom Plischke and friends' volledig de bestaande notie van een podiumkunstwerk. Anderhalf jaar later hernam Plischke die stunt in een driedaags evenement in de Gentse Vooruit rond het thema 'queerness'. Dat bevestigde overigens de nieuwe, en meer experimentele koers die dat huis ging varen onder leiding van Barbara Raes en later Tom Bonte, toen Raes naar Buda in Kortrijk vertrok.

Een nieuwe ethiek en praktijk

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

Meg Stuart was onder de 'gevestigde' Vlaamse choreografen degene die een brug bouwde tussen de eerste generatie van choreografen en deze 'nieuwe' benadering van dans. Haar werk deelt met die eerste generatie de zin voor sterke beelden en een intens onderzoek naar de ontwikkeling van een danstaal. In de jaren 2000 kreeg zij in het buitenland veel waardering voor producties met een overdonderende

scenografie zoals *Alibi* of *Replacement*, die ook inhoudelijk nauw op elkaar aansluiten. Maar aan de andere kant was zij al in de jaren negentig een pionier in de verkenning van de grensgebieden tussen dans en architectuur en beeldende kunst. In 1994 was zij bijvoorbeeld te gast op de tentoonstelling 'This is the show and the show is many things' in S.M.A.K. Gent. Stuart initieerde vanaf 1996 ook het project 'Crash Landing'. Dat exploreerde de mogelijkheden van improvisatiedans, en deed daarvoor onder andere een beroep op Steve Paxton, een icoon uit de jaren zestig en wereldwijd de 'goeroe' van de improvisatiedans. Met dat onderzoek vestigde zij meteen ook opnieuw de aandacht op de grensverleggende conceptuele ontwikkelingen van de Amerikaanse postmoderne dans van de jaren zestig. Zij was een van de artiesten die er toe bijdroegen dat de reflexieve en (maatschappij)kritische kant van de dans weer onder de aandacht gebracht werd. Ten slotte sloot Stuart zich nooit op binnen haar eigen gezelschap, maar ging zij voortdurend samenwerkingen aan met andere choreografen en kunstenaars als Philipp Gehmacher, Benoît Lachambre, Stefan Pucher, Jorge Leon, Gary Hill en anderen. Hun bijdrage diende nooit om een bestaande praktijk te ondersteunen, maar had steeds een beslissende impact op de aard van het werk zelf. Het al geciteerde *Highway 101* bood een eerste grote synthese van deze diverse invloeden en behoort sowieso tot het meest belangwekkende dat in die periode mondiaal gepresenteerd werd.

In het spoor van Stuart

Het is niet moeilijk om in het werk van een nieuwe generatie van choreografen veel strategische en artistieke keuzes van Stuart te herkennen. De belangstelling voor de historische ontwikkelingen en posities binnen hedendaagse dans, de zin om in wisselende verbanden te werken, de zin om buiten de lijntjes van het standaardformat van de voorstelling te kleuren: het zijn evoluties die Stuart aankondigde. Zij werkt echter vanuit een vrij stabiele, eigen productiestructuur. Dat aspect is bij de jongste generatie choreografen steeds minder aan de orde. Die kiest vooral voor snel wisselende samenwerkingsverbanden. Een verklaring hiervoor is uiteraard het gebrek aan een

stevige financieel-organisatorische basis. Niet zelden verantwoordden deze choreografen die toestand echter ook ideologisch, als een weigering om mee te stappen in een commerciële logica van verhandelbare en gestroomlijnde kunstproducten. Organisaties als Nadine en Bains::Connective speelden hierop in. Zij zijn opgevat als een artistieke coöperatieve/proeftuin, waar de gedachte aan een toonbaar of verhandelbaar ‘product’ ver te zoeken is. Klapstuk 2005 in Leuven thematiseerde onder leiding van Sally de Kunst dit nieuwe gegeven door het festival om te bouwen tot een soort ‘work in progress’: jonge makers werden uitgenodigd om ‘in situ’ contacten te leggen en nieuw werk te maken. Dat waardevol experiment botste echter op de limieten van wat ‘toonbaar’ is. Toeschouwers die verwachtten het neusje van de danszalm te zien, voelden zich bekocht. De moederorganisatie Stuk besloot daarna het roer om te gooien en een volkomen nieuwe festivalformule op de rails te zetten. ‘Playground’ benaderde het nieuwe, veelkleurige landschap van de ‘performance’ vanuit een originele invalshoek: geruggensteund door zijn vertrouwde met beeldende kunst stelt Stuk in Playground een programma samen waarin beeldende kunst en live actie samenkomen in een nieuwe vorm, ‘live art’.

Nog meer aanbod, nog meer dwarsverbindingen

De rol van grote instellingen als de Munt in Brussel of deSingel in Antwerpen en van een festival als het Kunstenfestivaldesarts in Brussel, dat jaar na jaar een grotere bijval genoot, was in die periode evenmin te verwaarlozen. Deze organisaties, en dan in het bijzonder deSingel en Kunstenfestivaldesarts, bewerkstelligden wel vaker de doorstroming van nieuw talent naar het grote podium. Zo coproduceerde en presenteerde deSingel recent het werk van Thomas Plischke, die zich inmiddels artistiek associeerde met Kattrin Deufert. Op die manier kon dit werk doorstromen naar het grote podium. Deze instellingen hadden echter vooral de middelen in huis om naast het werk van vernieuwers als Bel, Charmatz of Hoghe ook het duurdere werk, dat voor kunstencentra financieel nauwelijks haalbaar is, naar hier te halen. Zo kon het Vlaamse publiek en de Vlaamse

dansgemeenschap al vanaf 1989 in deSingel van dichtbij de evolutie van een choreograaf als William Forsythe volgen. Forsythe had in de jaren negentig een enorme invloed met zijn vernieuwing van het klassieke ballet. Vanaf de jaren 2000 ging hij echter steeds vaker en steeds nadrukkelijker de experimentele toer op. Daarbij schuwde hij ook de maatschappelijke vraagstukken niet. Zo versterkte hij de hierboven geschetste evolutie. Deze instellingen zetten ook geregeld het werk van Amerikaanse choreografen als Trisha Brown of Merce Cunningham of een Europees icoon als Pina Bausch op het programma. Ze brachten op die manier de historische continuïteit van de hedendaagse dans voortdurend onder de aandacht. Maar anderzijds programmeerden deze instellingen tijdens deze hele periode ook een aanzienlijke portie theaterdans, naar het model dat in de jaren tachtig in heel Europa een grote vlucht kende. Die theaterdans, of bewegingstheater zo men wil, koppelt de dans steeds aan een sterke inhoudelijke lading. Ze hanteert daartoe vaak een hybride theatertaal waarin naast het woord ook mime een grote rol speelde. Samen met de sterke traditie die ter zake door Wim Vandekeybus en Alain Platel vertegenwoordigd werd, liet ook dat diepe sporen na in het landschap.

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

Het bleek een gouden combinatie. Binnen de kortste keren werd Cherkaoui door ballet- en dansgezelschappen, grote theaterhuizen, opera's en grote festivals gevraagd om nieuwe creaties te maken. Dat succes werd bij de jongste subsidieronde in Vlaanderen gehonoreerd met een forse subsidie voor Eastman, een nieuw gezelschap rond Cherkaoui. Met één klap behoort dit gezelschap zo tot de grotere broers onder de structureel gesubsidieerde.

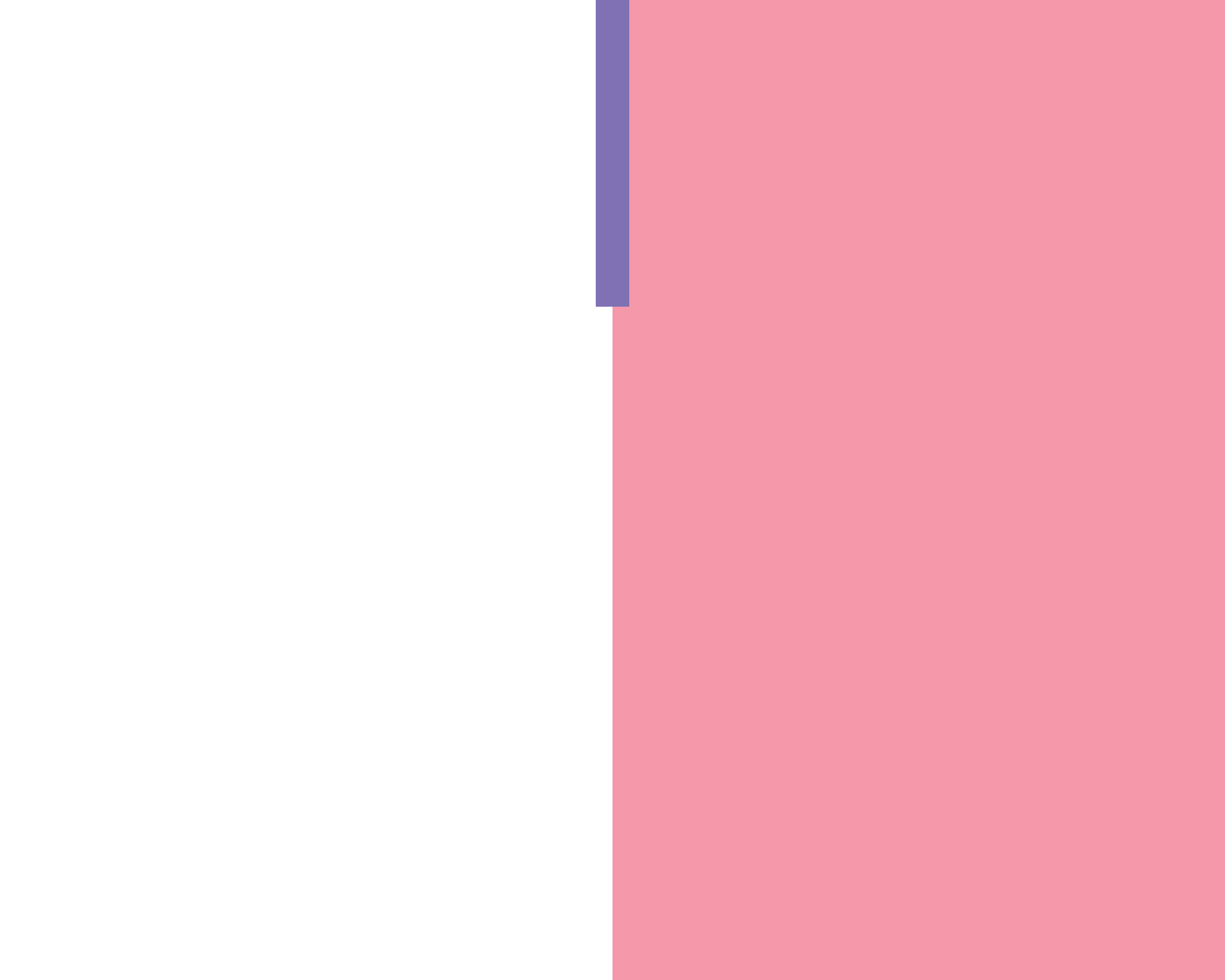
En het ballet dan...?

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

jarenlang opgesloten zat verdwenen waren. Eindelijk dient zich de kans aan op een dialoog en een uitwisseling tussen wat er in dit instituut en in het bredere veld van de hedendaagse dans gebeurt. Dat kan de kwaliteit en de diversiteit van de hedendaagse dans in Vlaanderen enkel maar vergroten.

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

Deze tekst is een herwerkte en gereviseerde versie van de tekst 'Dans in Vlaanderen 1993-2007', uit 'Kanaries in de koolmijn, Masterplan voor dans in Vlaanderen en Brussel', Vlaams Theater Instituut, 2007



De (meervoudig) (singuliere) toeschouwer: of alles wat je zegt, zijn we zelf

— Elke Van Campenhout

1. Wat voor toeschouwer ben je?

- a) Ga je graag naar het theater om je te identificeren met de miserie van een ander?
- b) Hoop je liever op een spektakel van onbereikbare schoonheid?
- c) Denk je dat kunst de wereld kan veranderen, en wil je dan ook het liefst zo snel mogelijk weten hoe?
- d) Of zit je te popelen om zelf de plaats van de performer in te nemen?

Van de passieve entertainmentzoeker tot de creatieve ‘spectator’. Van een uniform publiek naar de singuliere toeschouwer. De toeschouwer heeft vandaag een historisch ontwikkeld overschot aan mogelijkheden. Voor de ene is het theaterbezoek een verplicht nummer, een esthetisch fijnproeftje, een avondje uit met een vleugje controversie. Voor de ander zou elke voorstelling een politieke act op zich moeten zijn, een moment van gedeelde bekommernis om wat er buiten de schouwburgdeuren de spuigaten uitloopt. Een enkele stem gaat op voor een theater dat hem serieus neemt als toeschouwer, maar zelfs die simpele vraag stoot op heel wat oppositie.

In zijn toonaangevende tekst ‘The Emancipated Spectator’ ontmoet de Franse filosoof Jacques Rancière alvast enkele ingebakken

vooroordelen: de toeschouwer is niet passief, alleen omdat hij naar een voorstelling kijkt. Hij is een actieve deelnemer in de creatie van de voorstelling, in de productie van associaties en betekenissen, in de verbeelding van zijn eigen voorstelling in zijn hoofd. De geëmancipeerde toeschouwer is met andere woorden altijd betrokken bij het creatieve proces, en hoeft daarvoor niet noodzakelijk met politieke vraagstukken om de oren te worden geslagen, of met geweld van zijn stoel te worden gesleurd. Hij maakt zijn eigen voorstelling, en het is precies die keuzevrijheid die hem ‘emancipeert’, die hem een stem geeft in het proces, en die hem tot een ‘politieke’ speler maakt.

Maar natuurlijk is ook deze toeschouwer afhankelijk van de plek die hem wordt toegewezen: hoeveel plaats blijft er over in een voorstelling voor het creëren van je eigen betekenissen? Hoe belerend of opdringerig is de Boodschap van de Maker? Hoezeer zit de eis tot identificatie ingebakken in het voorstellingsstramien? In (ogenschijnlijke) tegenstelling tot theater heeft dans een groot potentieel ontwikkeld in de creatie van deze onderhandelingsruimtes tussen maker en toeschouwer. De voorstelling als een landschap aan mogelijkheden, als een plek voor collectieve maar even goed geïndividualiseerde negotie, is er een die in het theater maar zelden te zien is. Natuurlijk heeft dat veel te maken met het vaak dwangmatige karakter van de taal, die haar potentieel om betekenissen te openen vaak verwart met het vastpinnen van boodschappen op personages en objecten. Maar dans heeft ook de capaciteit om het denken in beweging te zetten, om het lichaam aan het denken te brengen, en om vanuit de gemeenschappelijke ervaring van de individuele toeschouwers een derde lichaam te creëren: het publieke lichaam, dat zich in het moment van de voorstelling vormt, dat zich uitrekt en opkromt, uitdijt en inkrimpt, fragmenteert en consolideert, in voortdurende dialoog met het object van zijn affectie.

2. In het afgelopen jaar was er één voorstelling die in deze context niet kan ontbreken: Jérôme Bels *Le Spectateur*. Waar deze choreograaf in voorgaande jaren tekende voor spraakmakende voorstellingen als *The Show Must Go On*, waarin hij de parameters van de choreografie

en theatraliteit effectief onderuithaalt, lijkt *Le Spectateur* op het eerste gezicht een stuk minder controversieel. Jérôme Bel staat hier op het podium als een conferencier, ietwat onhandig, met niets meer dan zijn herinnering, zijn biografie, de dansgeschiedenis als materiaal. Doorheen de voorstelling loodst hij de toeschouwer van de ene naar de andere ‘belangrijke’ voorstelling uit zijn eigen traject als maker: de eerste keer dat hij beseftte dat ‘duur’ een relatief begrip is in de ervaring van een voorstelling, omdat je haar gerust met je mee de metro kan opnemen, en kan laten doorlopen tot in je huiskamer. De eerste keer dat je ziet dat de aanwezigheid van een lichaam op scène op zich al zo sterk is dat het geen choreografie meer behoeft. Het moment waarop de alledaagsheid choreografisch materiaal wordt, of waarop het lichaam in stukken en brokken uit mekaar valt. In *Le Spectateur* portretteert de maker zich als toeschouwer. Als diegene die worstelt met voorstellingen, ze afwijst, terugkeert, en ze omarmt. De hele voorstelling gaat over het kijken naar voorstellingen, over het creëren van betekenis, over interpretatie en re-interpretatie, over de negotie tussen kijken en kunstwerk.

Maar tegelijkertijd is dit ook een voorstelling die de toeschouwer op een heel gerichte manier inkapselt in zijn affectieve relatie tot de performer op scène. In al zijn onhandigheid creëert het ‘Jérôme Bel’-personage zijn eigen kwetsbaarheid, schuift hij zijn beperkte kennis naar voren als een vredespijp door identificatie. Langs de ene kant is er de vooronderstelling dat ‘Jérôme Bel’, de gevierde choreograaf ook ‘maar’ een gewone toeschouwer is. En dat de ‘doordeweekse’ kennis van de toeschouwer dus even belangrijk is als die van de maker op het podium. Maar langs de andere kant weten we ook dat deze heel bepaalde ‘doordeweekse’ kennis alleen maar een plaats op het podium kan krijgen, doordat ze zit verankerd aan de naam, aan het label van ‘Jérôme Bel’. Niet de doordeweekse mens waarmee we ons behoren te identificeren dus, maar de klinkende naam, pasmunt van de internationale podia, die alleen al door zijn aanwezigheid het belang van de voorstelling veiligstelt. Waar dus op het eerste gezicht een opheffing van het verschil tussen maker en toeschouwer wordt gecreëerd, toont zich in tweede instantie een veel reactionairder kunstenaarschap: de artiest in al zijn uniciteit die een geraffineerd spel

speelt met de manipulatie van de identificatie van de toeschouwer. Waarbij de kennis van de ‘maître ignorant’ (de onwetende meester, die geen kennis oplegt, maar die de productie van kennis in de leerling alleen stimuleert door hem te wijzen op zijn vermogen om dat te doen, eveneens een begrip van Jacques Rancière) enkel een *representatie* is van de ‘onwetende meester’: een constructie van onwetendheid die eigenlijk elke betekenisgeving al op voorhand vastlegt en indijkt. Want we kijken door de ogen van de meester naar wat we ons alleen maar met zijn hulp kunnen voorstellen. Wat we zien is gekaderd door zijn blik en zijn interpretatie. Wat we voelen, voelen we door zijn sentiment. In onze zoektocht naar een mogelijk ander model van ‘toeschouwerschap’ vandaag blijkt *Le Spectateur* dan ook niet het beste voorbeeld.

3. Er is vandaag heel wat debat over de ‘gemeenschap’ en over de mogelijkheid om een gemeenschap te creëren in het theater. Of sterker nog: om die gemeenschap een geweten te schoppen in de voorstelling. Er gaan zelfs stemmen op die pleiten voor een grotere verantwoordelijkheid bij makers, om de toeschouwers toegang te geven tot die ‘gemeenschap’, om hen de instrumenten te geven om samen naar buiten te kijken en zich een gedachte te maken van wat er daar gebeurt. Nu vind ik het persoonlijk erg moeilijk om me tot een ‘gemeenschap’ te verhouden. Nochtans zou het mij op het eerste gezicht, als ‘blanke’ ‘Vlaamse’ ‘vrouw’ niet al te moeilijk moeten vallen om mijn representatief publiek voor ogen te halen. Alleen zitten er zelfs in die drie overgesimplificeerde denotaties al zoveel tegenstellingen en valstrikken verborgen (‘Vlaamse vrouw’??) dat ik liever niet in die identiteit wordt aangesproken. In een tijdperk van complexe identiteiten, dat elke simpele identificatie met mijn geboorteland, sekse en culturele afkomst ver te buiten gaat, is de (re-)creatie van een gemeenschap binnen de kunsten ofwel naïef ofwel van bewust tijdelijke aard. In die zin wil ik het verder dan ook niet meer hebben over de publieke ‘gemeenschap’, maar over het collectief van individuele toeschouwers, die elk aanwezig zijn met hun eigen complexe en temporele identiteiten, met hun veranderlijkheid en plasticiteit. En dan heb ik het bewust over ‘plasticiteit’, als het creatieve vermogen om zowel

een vorm aan te nemen, als vorm te geven aan wat ik zie en ervaar. En niet over de modieuze ‘flexibiliteit’ van de wendbare toeschouwer om zich in te passen in alles wat er gebeurt.

Als we het proces van de toeschouwer beschouwen als een collectief proces, wil dit zeggen dat de ervaring van de individuele kijker zich inschrijft in de ervaring van het publiek. Dat er dus, met andere woorden, een voortdurende dialoog, trialoog, aan de gang is tussen de ervaring van de ene en de andere, tussen de affectieve overgave van de een en de intellectuele afstand van de ander. Een investering dus in een collectief lichaam van verschil, dat niet ophoudt zichzelf te herdefiniëren.

‘To think of the experience of the exhibition viewer as inscribed in any of the dynamics of collectivity and mutuality is to theorise it away from the realm of individual edification, curiosity and the pursuit of cultural capital. Away from the isolating imperatives of lost identification and absolute attention demanded of us by the traditional edicts of artistic engagement.’ (Irit Rogoff, ‘We. Collectivities, Mutualities, Paricipation’, tekst terug te vinden op a.aaaarg.org)

Een interessante voorzet op dit vlak was de voorstelling *Gerucht* van Lotte van den Berg. In deze ‘voorstelling’ zit het publiek op een tribune in een geluidsdichte ruimte, en kijkt door een groot raam aan de voorkant uit op het stadsleven eromheen. In de voorstelling die ik zag stond de box opgesteld op het Astridplein voor het Centraal Station in Antwerpen, en keken we in de vroege avond naar de overgang van het dagritme van de werkers naar het avondritme van de families: moeders die hun kinderen na school lieten spelen in de fonteintjes op het plein, singles die zich met hun voorverpakte eenpersoonsmaaltijden van EXKI om de hoek naar de trein haasten, jongeren die wat doelloos bij de bloembakken komen hangen en een sigaretje roken...

De voorstelling wordt wel gekaderd door vier acteurs die aan het begin van de voorstelling binnenlopen en de rest van de tijd over het plein wandelen, om de hoek verdwijnen, spulletjes verzamelen, en terugkeren; maar ze zijn niet meer dan indicatoren in wat de

voorstelling echt interessant maakt: het feit dat je expliciet de vrijheid krijgt om vanuit het overaanbod aan tekens uit het leven van elke dag je eigen voorstelling te creëren. Om voor jezelf, geruggensteund en/of tegengesproken door de reacties van je medekijkers, een idee te vormen van wat nu precies grappig is, wat mogelijk tragisch, wie de protagonist is en wie de bijrol heeft in ons verhaal. En om tegelijkertijd geconfronteerd te worden met je eigen vooronderstellingen (single? waarom? doelloze jongeren? wat een cliché!) en beperkingen om het potentieel van dat dagelijkse leven te kunnen inschatten. De dramatische lijn die de acteurs ondanks zichzelf aan dit proces toevoegden, was voor mij persoonlijk dan ook redundant, omdat de triangel-negotie tussen mezelf, de andere toeschouwers, en het mogelijke 'object van mijn affectie' al een overvloed aan mogelijkheden creëerde.

4. In de voorgaande punten werd hier en daar al geduid op het belang van het 'affectieve', zowel in de omgang met het kunstwerk, als in de onderhandeling binnen het 'publieke' lichaam. Dit affectieve lichaam is bij uitstek een lichaam in beweging, een lichaam dat zich niet laat beleren of vastleggen in 'voor-bepaalde' identiteiten, waarvan ook al op voorhand is vastgelegd wat ze moeten 'leren'.

Maar wat wordt daaronder dan begrepen? Wat betekent het om een 'affectieve' kijker te zijn? In dit punt zou ik graag pleiten voor de opheffing van een andere diepgewortelde oppositie: die tussen enerzijds de rationele, kritische kijker en anderzijds de emotionele, bewogen kijker. De eerste is vaak geïnformeerd, kent zijn kunstgeschiedenis (of pretendeert dit toch), en positioneert zich 'buiten' het kunstwerk: hij is degene die kijkt, afweegt, en oordeelt. Die het werk weet te plaatsen en de intenties van de maker weet te toetsen. Die wikt en weegt, en het product te licht of te zwaar bevindt. Die het kunstwerk binnen een grotere context weet te plaatsen, en hieruit zijn belang kan distilleren.

De tweede is de kijker die vervoerd wil worden, die zich emotioneel wil laten overdonderen, die geen graten ziet in een beetje goed geconstrueerde manipulatie, en liefst de voorstelling buitenstapt met het gevoel 'iets te hebben meegemaakt'. Waar het belangrijkste

instrument van de eerste kijker zijn kritisch vermogen is om een onderscheid te kunnen maken tussen het een en het ander, is de belangrijkste drijfveer van de tweede identificatie: de mogelijkheid om voor even uit het eigen lichaam te kunnen stappen, om zo paradoxaal genoeg, dichterbij tot zijn 'eigen' emoties te komen. Zo kan ik diep ontroerd worden door de ellende van mijn 'Andere' medemens (of die nu migrant, hoer of wereldverbeteraar is), en toch enkel en alleen terugkeren naar het comfort van mijn eigen emoties, naar de veilige thuishaven van mijn gevoeligheid voor wat mij te buiten gaat.

Het is grappig om te zien hoe deze twee kijkers mekaar argwanen en uit de weg gaan. Hoe de kritische kijker gruwelt van manipulatie en identificatie, en de emotionele kijker moord en brand schreeuwt bij het opperen van enige 'conceptualisering'. Beiden zitten vastgebeiteld in een vooraf bepaald beeld van hoe de kunstervaring zou moeten worden geconstrueerd, en uiteraard beantwoordt dit beeld ook aan een idee over de circulatie van betekenis in een samenleving. In het eerste geval is de kijker hyperalert voor de manipulatie van informatie en betekenis die hem doorgaans omringt: de partiële berichtgeving in de media, de promotie van de vrije consument in de reclame, de 'flexibele bevrijding' van de werker die hem aan zijn eigen morele verantwoordelijkheid vastnagelt. In het tweede geval stelt de kijker-burger zich op als een die de vervoering van het gemeenschapsdenken niet uit de weg gaat, die graag eens een traantje wegpinkt bij de Witte Mars, en die ervan uitgaat dat een emotionele betrokkenheid bij de wereldellende verder reikt dan het aanharken van zijn eigen achtertuin.

In dit punt zou ik willen pleiten voor een derde type theaterbezoeker: diegene die zijn eigen keuzes kan maken, die beseft dat hij een lichaam heeft om te ervaren, en dat dat lichaam niet losstaat van zijn hoofd, maar een en dezelfde entiteit is. En zelfs dat dit lichaam geen individueel lichaam is, maar een sociaal lichaam waarbinnen betekenissen circuleren, affectieve impulsen die een verschil instigeren, hoe minimaal ook, in de constructie van betekenis, en het perspectief dat je ontwikkelt naar de voorstelling toe. Het affectieve is in die zin verschillend van het emotionele, dat het nog niet vastligt, dat

je ontroerd wordt, kippenvel krijgt, oogvocht voelt opkomen, maar daar nog geen ‘redenen’ voor hebt geconstrueerd, nog geen ‘omdat’ (omdat ik triest ben dat Medea haar kinderen vermoordt, omdat ik opgewonden wordt van een naakte vrouw op het podium, zelfs al is die bedekt door een dikke laag choco, of misschien juist daarom). Het affectieve lichaam zoekt geen eerstegraadsbetekenis in zijn ervaring van die minimale fysieke ervaring, maar laat die groeien in zijn complexiteit, als een intellectuele oefening in het denken van het onmogelijke, in het bedenken van potentieel verschil. Emotie wordt het pas wanneer alles weer net werd als voorheen, wanneer dingen opnieuw betekenen wat ze dramaturgisch behoren te betekenen, wanneer we alles mooi hebben ‘gelezen en begrepen’, en ons begrip onderschrijven met de ‘correcte’ emotie (die het grootste deel van de tijd inderdaad de emotie is van de gemeenschap, en van wat binnen de grenzen van die gemeenschap als emotioneel erfahrbaar wordt geduid).

5. Dus opnieuw: is er plaats voor die affectieve toeschouwer, voor die kijker die voortdurend zijn perspectief wil bijstellen in samenspraak met de maker die hem dat toelaat? Voor diegene die aanwezig durft zijn, en de complexiteit van wat hij ervaart een plaats durft geven? Voor diegene die uit zijn ivoren toren van gelijkgezinden durft komen, en zijn eigen onwetendheid durft toelaten en onderhandelen? Als er één ding is dat een toeschouwer niet hoeft te doen, is het om het eens te zijn. Als er één ding is dat een maker niet hoeft te doen, is het om een boodschap te formuleren die zodanig transparant is dat onze emotionele en intellectuele respons al op voorhand is ingecalculleerd, zelfs al is het voor het goede doel.

Als we geen vertrouwen hebben in de capaciteit van de toeschouwer om zich als een affectief (dus intellectueel-emotionele hybride) te verhouden tot de voorstelling, dan is de oplossing er niet een van esthetische simplificatie, maar van een herdenken van ons sociaal engagement. Wat we niet willen is eenvormige voorstellingen produceren, omdat we bang zijn dat ‘het publiek’ het niet zal begrijpen, maar wel het respect opbrengen voor de (meervoudig)(singuliere) toeschouwer die even (emotioneel) intelligent is als ieder ander.

Zelfs zonder voor- en nabesprekingen, zelf zonder hem bij het handje te nemen. Als we daaraan twijfelen moet daarvoor niet de hele kunstensector worden hervormd, maar in de eerste plaats het onderwijs, de sociale zekerheid, en het politieke bestel. Maar dat is een beetje buiten de lengte van deze tekst gerekend. Net zoals het in een democratisch systeem absurd is dat mijn verkozen overheidsfunctionaris mij er voortdurend op wijst dat ik niet mag stemmen op LDD ‘omdat dit een gevaarlijke keuze is voor de democratie’, en op die manier dus eigenlijk het basisvertrouwen van de democratie, namelijk ‘dat de kiezer altijd gelijk heeft’ onderuithaalt. Net zo is het niet de taak van de programmator of de criticus om voor mij te beslissen wat ik wel en niet aankan als toeschouwer. Omdat ik niet één toeschouwer ben, maar velen, omdat ik geen ‘doelgroep’ ben maar een plastisch individu, omdat ik niemand nodig heb om mijn ideeën en mijn emoties te programmeren, maar iemand die mij toelaat om ze te deprogrammeren, om tot ongehoorde ideeën te komen, om mijn rol van ‘geëmancipeerde, creatieve toeschouwer’ te vervullen. Dat is mijn esthetisch vermogen, mijn sociaal engagement, en mijn politieke kracht.

6. Epiloog:

The Farewell, Claire Croizé.

In *The Farewell* staat Claire Croizé alleen op het speelveld, in T-shirt en trainingsbroek. Bij aanvang van Mahlers ‘Der Abschied’, begint ze onverstoord aan haar opwarming. Beetje bij beetje neemt het lichaam de rondingen van de muziek over. Geeft het zich over aan de pathetiek, het verlangen. Maar tegelijkertijd vermijdt het elke sentimentaliteit. Het lijkt een tegenstelling ‘pathetiek zonder sentiment’, maar het ‘affectieve’ zit precies in deze kloof tussen beide. In de rilling die je als toeschouwer onwillekeurig door je lichaam voelt gaan, bij het luisteren naar die muziek, bij het zien van die schoonheid. Maar tegelijkertijd toont zich in dit vloeiende ballet ook de onmogelijkheid, de futiliteit van dat lichaam dat worstelt met een affectieve kracht die het ver te boven gaat. Als toeschouwer oscilleer je heel de tijd tussen die affectieve vervoering, en het besef dat dit soort schoonheid niet meer van deze tijd is, als ze ooit al een tijd heeft

gehad. Ben je getuige van de constructie, de eerlijke strijd, de verwoede poging om haar toch een plaats te geven.

Een streven dat in het tweede deel in de Rondo Burlesque van Mahlers Negende Symfonie, nog meer onder vuur komt te liggen, in de expliciete constructie van diagonalen en omkeringen, van virtuositeit en feilbaarheid, die je in tweede instantie doet terugkijken op de sterke fysieke beleving die je als toeschouwer had bij het eerste deel, en die nu door de bijna burleske, opgedraaide gein van het tweede deel in vraag wordt gesteld. Bevraagd, maar niet vernietigd. Daar staat de laatste, eenvoudige bewegingsfrase in complete stilte garant voor.

In *The Farewell* worden precies die grenzen opgetrokken tussen emotie en ratio, tussen manipulatie en kritische afstand, tussen passief en actief. De voorstelling opent mogelijkheden, niet door wild aan de theatercodes te gaan schudden, maar door deze zachtjes in beweging te brengen, in het zinderende licht, tot ze oplossen en nieuwe allianties aangaan. Een geëmancipeerde voorstelling, die zich niet hoeft recht te houden aan hip engagement, of modieuze gevoeligheden. Een performance, die in al zijn vrijmoedige présence durft spreken over dingen waar volgens velen 'niet meer over gesproken hoeft te worden'. Says who? en vooral, waarom?

Bewogen educatie: een must!

— Dafne Maes

De noodzaak van danseducatie

Vrijdagmiddag. Kaaitheater. Brussel.

Generale repetitie van Anne Teresa De Keermaekers' voorstelling *Steve Reich Evening*. Zesvonderd pubers als publiek, van ongeïnteresseerden tot gepassioneerden, ingeleid of nog niet ingewijd. Gejoel en gewoel, boerengeroep, geklap, gsm's die rinkelen en krakende chipszakken...

Hoewel dans weerklank vindt in alle lagen van de samenleving en er heel veel wijdverspreide, door velen beoefende kunstvorm is, blijkt er bij veel mensen een grote afstand te bestaan ten opzichte van podiumdans. De kennis en het begrip van wat er zich tegenwoordig allemaal afspeelt in de hedendaagse dans is heel klein. Salsa, hiphop, videoclip van Madonna en Michael Jackson zijn bij veel mensen bekend. Hedendaagse, internationaal gerenommeerde choreografen zoals Wim Vandekeybus, Anne Teresa De Keermaeker en Jan Fabre daarentegen zijn minder bekend; om nog maar te zwijgen van de kleinere gezelschappen of formaties die hun weg proberen te zoeken in het danslandschap. *'Laat ons niet vergeten dat hedendaagse dans in Vlaanderen een bijzondere en te koesteren kunstvorm is, met een hoge concentratie aan artistieke kwaliteit en de capaciteit om te verbazen en te ontroeren, om verwondering, interesse en fascinatie op te wekken. Overheid, bemiddelaars en publiek zijn echter nog onvoldoende overtuigd van die kwaliteit'*, zo betoogde Steven De Belder in Courant #77 van het Vlaams Theater Instituut in 2006. Anno 2009

staan we niet veel verder. Vlaanderen is een toonaangevend plateau voor het internationale dansgebeuren, maar toch heerst hierover een grote onwetendheid, gepaard gaande met een begripsverwarring. Hedendaagse dans definiëren is niet makkelijk. De oorzaak hiervan is historisch gegroeid. Dans kent immers een lange traditie en vanaf het begin van de twintigste eeuw is er een echte revolutie zichtbaar. Naast het klassieke ballet ontstaat stilaan de moderne dans. De voorlopers van de ‘modern dance’ in Amerika zijn onder andere de expressionistische danseressen Isadora Duncan en Loïe Fuller. Martha Graham is de grondlegster van de Grahamtechniek, vanaf 1920 synoniem voor ‘modern dance’. Merce Cunningham zet de eerste stappen tot de conceptuele kunst, de postmoderne dans. In Duitsland is Pina Bausch de moeder van het neo-expressionisme in de moderne dans. Zij is de grote madame van tijds- en ruimtestructuren, repetitiviteit en het woord én het toonbeeld van het postmoderne dans-theater (rond 1950-1970). Het zijn vooral de ontwikkelingen in de jaren 1980 die het danslandschap laten daveren. Het epicentrum verschuift van de VS naar Europa, meer bepaald naar Vlaanderen. Naast de klassieke dansinstituten zoals het Ballet van de XXste eeuw van Maurice Béjart en Het Koninklijk Ballet van Vlaanderen brengt the New Belgian Wave – ook wel Vlaamse Golf genoemd – een nieuwe schwing in de dansgeschiedenis. De voortrekkers uit de jaren tachtig zoals Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre, Jan Lauwers, Wim Vandekeybus, Alain Platel, Marc Vanrunxt... opereren los of in de marge van bestaande gezelschappen, theaters en subsidiestromen. Ze danken hun doorbraak in belangrijke mate aan het feit dat zij als eersten over de grens heen kijken en voortdurend de klassieke parameters van de dans in vraag stellen. Werkelijk alles kan op scène: alledaagse bewegingen, naakt, niet-dansers, spektakel... De hedendaagse choreografen vertonen enkele gemeenschappelijke kenmerken, maar altijd is er sprake van een sterke persoonlijke signatuur. De veelvuldige dansproducties die het publiek in de grote kunsten-centra en kleine zaaltjes ziet, zijn een eindeloze serie van prille, broze en multidisciplinaire experimenten vol (technische) onvolkomenheden, maar vervuld van heel scherpe, innovatieve ideeën. De voorstellingen 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. In de 21e eeuw wordt de Vlaamse Golf stilaan grijs, en nieuw talent staat te trappelen om zich te profileren als choreograaf of dansmaker. De danspraktijk anno 2009 is heel diffuus en hybride. Er zijn geen klassieke compagniestructuren meer, maar een versnipperd veld met vele individuele makers. Er is niet alleen sprake van dans, maar ook van bewegingstheater, dans-theater, performance, researchprojecten... We kampen met een terminologisch probleem: eenzelfde term dekt uiteenlopende inhoud. Hedendaagse dans hanteert een code die voor verscheidene mensen vrij ontoegankelijk is, waarvoor heel veel mensen geen sleutels hebben om het te koppelen aan hun eigen belevingswereld.

Danseducatie kunnen we in dit verhaal bekijken als een ‘toeleiding’ tot iets wat moeilijk of niet meer begrijpbaar is voor de modale mens. Anne Bamford (2006) spreekt van education in the arts (teaching in fine arts, music, drama, dance); dit is danseducatie met als finaliteit een stevige inwijding in de wereld van de dans. Dit wil niet zeggen dat danseducatie enkel noodzakelijk is bij moeilijk begrijpbare dans(voorstellingen). De noodzaak van danseducatie heeft een diepere aard, onafhankelijk van de inhoud van bepaalde voorstellingen. Door mensen voeling te doen krijgen met hedendaagse dans, hen te sensibiliseren, drempelverlagend te werken, hen te prikkelen, te leren kijken naar een divers dansaanbod en hen hieraan te laten participeren, ontwikkel je impliciet ook culturele competenties en cultureel kapitaal. De doelstelling van danseducatie vertaalt zich niet meer in het kunnen dansen of veel naar dansvoorstellingen kijken, maar eerder in het contact met de kunstvorm dans, waardoor mensen voldoende mogelijkheden krijgen om zich te kunnen ontplooiën in een veranderende samenleving. We kunnen hier spreken van education through the arts (the use of arts as a pedagogical tool in other subjects such as numeracy, literacy and technology) (Bamford, 2006); dit is danseducatie als middel tot persoonsvorming en maatschappelijke bewustwording of weerbaarheid.

Danseducatie zou een combinatie moeten zijn van education in and through the arts. Dit levert immers een win-winsituatie op waarbij mensen inzicht krijgen in de hybride danswereld (education in the arts) en sterkere kwalificaties verkrijgen om zich door het leven te 'bewegen' (education through the arts), maar eventueel ook meer participeren. Moet danseducatie dan verplicht worden? Niets moet, alles mag. Je moet mensen zoveel mogelijk de kans geven om dingen te onderzoeken, maar je moet ze ook de kans geven om te zeggen 'dit is nu niets voor mij'. Het is een goed middel, maar het mag geen dwangbuis worden.

Het danseducatieve aanbod

Er zijn verscheidene vormen van danseducatie: workshops, inleidingen en nagesprekken bij voorstellingen, tools (danskoffer, lesbrief, spel), interactieve websites... Het is niet de bedoeling om hier het danseducatieve aanbod nauwgezet in kaart te brengen, maar wel om een blik werpen op interessante organisaties, projecten en samenwerkingsverbanden rond danseducatie.

Het Vlaams Theater Instituut is het steunpunt voor de podiumkunsten. Danseducatie vormt niet de kernactiviteit, maar als essentieel onderdeel van de podiumkunsten voert het hiernaar onderzoek (onder andere 'Kanaries in de Koolmijn', 'Masterplan voor dans in Vlaanderen en Brussel' (2007)), organiseert het instituut debatten en studiedagen (onder meer 'De dans ontsprongen', 'Dans voor een jong publiek tijdens het Krokus Dansfestival 2009 in CCHasselt') en publiceert het omtrent danseducatie (onder andere 'Pop-Up!', 'De plek van kinderen en jongeren in een dynamisch podiumlandschap' (2009)). Onder leiding van het Vlaams Theater Instituut in coproductie met het toenmalige Vlaams ministerie van Onderwijs, Dienst, Media en Informatietechnologie werd in 1990 de danseducatieve tool 'Dance, I think the body likes to move' geproduceerd. Een tool die ondanks zijn leeftijd nog steeds heel actueel is.

Kunsteducatieve organisaties zoals onder andere Danskant, Mooss, Wisper, Artforum, De Veerman, Piazza dell'Arte... zijn bemiddelaars

en aanbieders van danseducatieve tools en (vooral actieve) cursussen. Ze zijn verspreid onder verschillende decreten (kunstendecreet, jeugddecreeet, sociaal-cultureel decreet...). De diverse decreten en subsidieregelingen bemoeilijken soms de werking van deze kunsteducatieve organisaties. Is het een oplossing om iedereen onder eenzelfde decreet te brengen? Jelle De Grauwe ijverde in 2005 al voor één koepeldecreeet dat vertrekt vanuit een ondubbelzinnige definitie van de kunsteducatie. Een interessant agendapunt voor de nieuwe regering.

Omdat publieksverbreding en -participatie al enkele jaren centraal staan in het beleid, krijgen dansgezelschappen de mogelijkheid om binnen het kunstendecreet subsidies aan te vragen voor hun educatieve werking. Enkele dansgezelschappen organiseren voornamelijk workshops met betrekking tot de bewegingstaal of het repertoire van de respectievelijke choreograaf. Toch zien we ook een groeiende aandacht voor andere danseducatieve projecten.

Ultima Vez (Wim Vandekeybus) organiseerde in samenwerking met CANON Cultuurcel een aantal sessies met actieve workshops specifiek voor leerkrachten om hun bewustzijn rond hedendaagse dans aan te scherpen. Voor BRXLBRAVO 2009 dompelden zij in samenwerking met de Koninklijke Vlaams Schouwburg (KVS) verscheidene leerlingen onder in de wereld van Wim Vandekeybus met een uitgebreide inleiding op zijn werk, een toonmoment van de film *Blush* en daaraan gekoppeld een aangepaste dansworkshop.

Rosas (Anne Teresa De Keermaeker) organiseerde in september 2008 in samenwerking met twee Brusselse scholen het project RondOm-Dans. Voor de eerste editie werd de voorstelling *Steve Reich Evening* als uitgangspunt genomen. Een bezoek aan Rosas/P.A.R.T.S. en een open gesprek met de Rosasdansers maakten deel uit van het programma. Daarnaast was er een theoretisch luik dat op school werd uitgewerkt. Dit parcours wilde de leerlingen optimaal voorbereiden op het bijwonen van de generale repetitie van *Steve Reich Evening*, die speciaal hiervoor tijdens de schooluren werd georganiseerd.

Door deze verschillende formules hebben enkele dansgezelschappen de smaak te pakken wat betreft kwaliteitsvolle danseducatie en zetten ze zich daarvoor actief in. Toch wordt er bij tegenvallende inkomsten gemakkelijker bezuinigd op educatieve dan op artistieke activiteiten. We geven hier een aanzet voor een nieuwe discussie: is het van belang dat de dansgezelschappen een evenwicht vinden tussen creatie en educatie of moeten ze zich enkel toespitsen op de productie en de omkadering aan anderen overlaten?

Er zijn verscheidene 'kleinere' spelers in de danssector die naast de productie van dansvoorstellingen, occasionele kwalitatieve danseducatie aanbieden. Passerelle (Pol Coussement) is de voortrekker van dans, art workshops maar werkt nauw samen met zijn partners die in andere Vlaamse steden gelijksoortige workshops aanbieden (CCHasselt, Wisper en Retina Dance Company). Inti (Anabel Schellekens en Thomas Devens) biedt naast artistieke creaties introductielessen aan voor het middelbaar onderwijs. De workshop omvat twee sessies (een theoretische les en een korte presentatie) optioneel gekoppeld aan een bezoek aan een van hun voorstellingen. Retina Dance Company (Filip Van Huffel en Natalie Gordon) heeft naast zijn voorstellingen een sterk danseducatief netwerk uitgebouwd, gaande van lessen en workshops tot (inter)nationale projecten zoals onder andere de RAUWprojecten die ze organiseren met en voor kinderen, jongeren en volwassenen. Cacao Bleu (Anne-Lore Baeckeland) vormt een brug tussen hedendaagse dans en een jong publiek door danseducatieve projecten uit te werken in scholen en door hun installaties (D3D). Deze danseducatieve projecten zijn nog te onzichtbaar, krijgen te weinig ondersteuning en worden daardoor onvoldoende gewaardeerd.

In dit verhaal mogen we ook de jeugdtheaters en -gezelschappen zoals BRONKS, Kopergietery, HETPALEIS en FABULEUS niet uit het oog verliezen. Ze investeren al geruime tijd in kunsteducatie. Slechts enkele hiervan focussen ook op danseducatie via omkaderingen van dansvoorstellingen, danscursussen... en dit niet noodzakelijk om hun zalen vol te krijgen.

De lokale cultuurcentra spelen steeds meer een belangrijke rol bij de omkadering van dansvoorstellingen en het aanbod van workshops. Er bestaan nauwe samenwerkingen met de overheid, de culturele instellingen, de scholen... Dans in Limburg is een samenwerkingsverband vanuit de provincie Limburg tussen verscheidene cultuurcentra. Het waakt over de programmering van kwaliteitsvolle dansvoorstellingen en de educatieve omkadering ervan. Het beschikt over één danseducatieve tool voor het lager onderwijs, namelijk de danskoffer *Vrij bewogen* die geproduceerd werd in samenwerking met Rasa vzw.

CANON Cultuurcel is de cultuurcel van het Vlaamse onderwijsministerie en wil bruggen slaan tussen cultuur en onderwijs. Daarom investeert CANON in onderzoek, overleg en studiedagen. CANON stimuleert de creatieve schoolpraktijk met verhalen uit scholen, met geld voor concrete projecten en met een eigen, welgekozen aanbod van publicaties en methoden. De medewerkers presenteerden in 2006 het boek *'Van de dans affgezien'* over kinderen, jongeren en dans(educatie) in Vlaanderen. Ze produceerden een danseducatieve tool (Dansblik) voor het lager onderwijs. De grootte van het aanbod in scholen en de kwaliteit van danseducatie varieert aanzienlijk naargelang de schoolcultuur en de deskundigheid die op school aanwezig is. Enkele enthousiaste leerkrachten gaan aan de slag met Dynamo3 (CANON Cultuurcel) of andere subsidiekanalen en werken interessante danseducatieve projecten uit. Tussen de scholen onderling en tussen de scholen en het culturele werkveld is er te weinig communicatie, samenwerking en afstemming omtrent deze danseducatieve projecten.

Het kunsteducatieve aanbod dat specifiek gericht is op dans is een klein, vooral actief aanbod dat achterstand heeft tegenover andere kunsten (theater, muziek) in de educatie. Zowel in het culturele werkveld als het onderwijs is het danseducatieve aanbod zo verspreid en versnipperd over verschillende werkingen heen dat er geen zicht is over het geheel. De mentaliteit van 'wij weten het en wij doen het goed' scheidt een cultureel klimaat waar iedereen op zijn eigen

eilandje werkt zodat ad-hocprojecten de overhand krijgen. Er is dus een gebrek aan afstemming en (h)erkenning.

Sommige organisaties die voorzien in een danseducatief aanbod hebben geen overzicht over wie het materiaal effectief gebruikt. Het danseducatieve aanbod wordt vaak gebruikt door mensen die al gepassioneerd zijn door dans en ermee vertrouwd zijn. De producers van een danseducatief aanbod moeten hierover reflecteren: 'waar zijn we mee bezig? Wat is het effect van die dingen? Hoe bereiken we een zo divers mogelijke doelgroep?'

Er zijn momenteel geen meetinstrumenten om de kwaliteit van het danseducatieve aanbod te bestuderen. Onderzoek heeft uitgewezen dat slechte kunsteducatie niet alleen een negatieve impact heeft, maar zelfs nefast kan zijn voor de artistieke ontwikkeling (Bamford, 2006). Indien het eerste contact van iemand met danseducatie slecht is, kan deze persoon aversie ontwikkelen tegenover danseducatie. Elke nieuwe aanraking gaat dan gepaard met afwijzing. De kwaliteit van danseducatie is een gedeelde verantwoordelijkheid van zowel het culturele werkveld als de vragende partijen.



CANON Dynamo dansproject in school te Roeselare (2008)

Er is dringend nood aan onderzoek naar het danseducatieve aanbod; wat er allemaal voorhanden is, waar het zich bevindt, hoe en door wie het gebruikt wordt en de kwaliteit ervan. Alleen zo kunnen vraag en aanbod voldoende op elkaar afgestemd worden. Om de zichtbaarheid en de samenwerking te vergroten tussen de partijen is een bundeling van het danseducatieve aanbod noodzakelijk. Dit kan in de vorm van een databank als markt- en informatieplaats waar zowel het danseducatieve aanbod wordt gepresenteerd als de vragende partijen kunnen zoeken naar dit aanbod, en vragen kunnen stellen, tips geven en ervaringen uitwisselen. Het moet een 'plaats' zijn waar er voldoende wisselwerking mogelijk is tussen vraag en aanbod. De website van CANON Cultuurcel (www.canoncultuurcel.be) is een heel mooi voorbeeld. Via hun website proberen de initiatiefnemers het cultuuraanbod zo goed mogelijk te communiceren naar de verschillende onderwijspartners. CANON Cultuurcel werkt vanuit het ministerie en is gericht op cultuur in het onderwijs. De voorgestelde databank moet een ruimer doelpubliek kunnen omvatten. Een ander idee is om het danseducatieve aanbod per jaar te bundelen, analoog naar het voorbeeld van de publicatie BRUSK, een bundeling van het kunsteducatieve aanbod voor kinderen en jongeren in Brussel (2009) in opdracht van Lasso, het Brusselse netwerk voor kunsteducatie en publieksbemiddeling. Misschien is het ook interessant om jaarlijks een danseducatieve markt te organiseren waar vraag en aanbod elkaar ontmoeten en zo ook sterke samenwerkingsverbanden worden gesmeed.

Is het onderwijs een geschikte plaats voor danseducatie?

Diverse studies (onder andere Programme for International Student Assessment (PISA), Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD,2003), Global research compendium on the impact of the arts in education (Bamford, 2006)...) wezen uit dat de mate waarin een kind in aanraking komt met cultuur niet alleen leidt tot betere sociale, culturele en creatieve competenties, maar ook een positieve invloed heeft op schoolprestaties. De school vervult een heel belangrijke rol bij de inclusiegedachte. Ze kan kunst en cultuur aanbieden voor alle leerlingen en creëert hiervoor gelijke kansen. Het

onderwijs is dus een uitstekende plek om voorspelbare en afwijzende reacties tegenover een vreemde kunstvorm – wat dans voor veel jongeren zeker is – te tackelen.

Hedendaagse dans is niet hip en zeker niet in het onderwijs. *We look upon our body as a form of transport for our head* (Robinson, 2005). In het overheersend cognitieve schoolsysteem heeft het cultuurbeleid dat participatie en educatie benadrukt sinds een aantal jaren openingen gemaakt voor kunst en cultuur, maar toch is gebleken dat muziek of theater gemakkelijker geïntroduceerd worden in het onderwijs dan dans.

Conform de vrijheid van het onderwijs ligt de verantwoordelijkheid vooral bij de leerkrachten om met danseducatie aan de slag te gaan. Vaak integreren alleen de gepassioneerde leerkrachten occasioneel danseducatie in hun lessen en dat op soms heel conservatieve wijze. Veel leerkrachten ervaren drempels om met danseducatie aan de slag te gaan door onder andere de actieve component (het zelf bewegen). Hierdoor ontstaat een kloof tussen de vraag (de leerkrachten én leerlingen ervaren angst bij de actieve component) en het aanbod (voornamelijk actieve workshops). Daarnaast zijn veel leerkrachten weinig vertrouwd met het creatieve en artistieke proces en amper bewust van de doelstellingen en voordelen van danseducatie. Er is ook geen enkele notie van een theoretische fundering of filosofische basis met betrekking tot danseducatie. Hoe kan een leerkracht kennis overbrengen naar zijn leerlingen als hij zichzelf op onbekend terrein bevindt?

De drempels bij de leerkrachten om met danseducatie aan de slag te gaan, vinden enerzijds hun oorsprong in de versnipperde en ongedefinieerde danssector, maar ook in hun opleiding tot leerkracht die hen onvoldoende (creatieve) methodieken aanreikt voor danseducatie. De lerarenopleidingen voor zowel leerkrachten lager en secundair onderwijs als kunstenaars moeten doorgelicht worden en het curriculum en het aandeel van dans hierin moeten herbekeken worden. De vakspecifieke en vakoverschrijdende eindtermen van het onderwijs

vragen immers niet alleen de vakspecifieke leerkrachten zoals ‘lichamelijke opvoeding’ en ‘expressie’, maar ook andere leerkrachten (Nederlands, wiskunde...) om dans te integreren in het onderwijs.

De lerarenopleiding in het hoger kunstonderwijs – voor dans is er enkel de eenjarige docentenopleiding aan het Koninklijk Conservatorium afdeling dans van de Artesis Hogeschool Antwerpen – moet een plek worden waar kunstenaars naast artistieke competenties ook de juiste pedagogische invulling meekrijgen om dans door te geven aan leerlingen. Deze lerarenopleiding moet zijn verantwoordelijkheid nemen om niet alleen actieve methodieken aan te reiken, maar ook receptieve en reflectieve methodieken. Ze moeten de leerkrachten zo opleiden dat ze later niet alleen naar het kunst secundair onderwijs (KSO) en het deeltijds kunstonderwijs (DKO) doorstromen, maar ook naar het algemeen (ASO), technisch (TSO) en beroepsonderwijs (BSO) én de culturele sector (kunsteducatieve organisaties, educatieve werking van dansgezelschappen...).

De opleidingen tot leerkracht in het lager en secundair onderwijs moeten naast de aanwezige pedagogische competenties voldoende creatieve methodieken aanreiken om dans te integreren in het onderwijs zodat deze leerkrachten zich gesterkt voelen mits in een duidelijk referentiekader te werken rond danseducatie in de klas. Naast de opleidingen zijn bij- en nascholingen voor de leerkrachten belangrijke spelers om informatie over de danssector, het danseducatieve aanbod en verschillende methodieken door te geven.

In internationale literatuur is er wel degelijk informatie te vinden over methodieken voor danseducatie, maar in België is er geen algemene vastomlijnde methodiek die gevolgd wordt. Er zijn verscheidene organisaties die hun eigen algemene methodiek voor kunsteducatie ontwerpen die deels toepasbaar is op danseducatie (Jan De Braekeleer ontwierp binnen de werkingen van Mooss en Wisper ‘actieve kunsteducatie’, een begeleidingsmethode voor actieve educatie). Ook hiervoor werkt iedereen op zijn eilandje. Doordat jongeren een stuk mondiger zijn geworden, minder faalangst hebben en

minder conformistisch zijn, is het nodig om de bestaande methodieken door te lichten en aan te passen. Er is nood aan een nieuw (universeel?) methodisch kader voor danseducatie dat niet gekopieerd moet worden, maar enkel een houvast dient te bieden voor elke gebruiker en participant van danseducatie.

Aanbevelingen voor danseducatie in het (secundair) onderwijs

In november 2006 gaf CANON Cultuurcel de opdracht om een danseducatieve tool te ontwikkelen voor het secundair onderwijs. Er werd rechtstreeks samengewerkt met de hedendaagse dansgezelschappen Rosas (Anne Teresa De Keersmaeker), Les Ballets C de la B (Alain Platel) en Ultima Vez (Wim Vandekeybus), het theater- en dansgezelschap FABULEUS en Kopergietry, een theaterhuis voor een jong publiek. Een werkgroep werd samengesteld van vertegenwoordigers uit deze dansgezelschappen en de twee jeugdgezelschappen die geregeld aftoetsten met leerkrachten uit het secundair onderwijs. De tool had als doel een informatiedrager te zijn over dans en beweging die op maat van jongeren werd gemaakt en binnen het secundair onderwijs kon worden ingezet als kennismaking met en reflectie rond hedendaagse dans en als mogelijke prikkel tot participatie. De zoektocht naar deze tool was een heel moeilijk en lang proces. In welke vorm kunnen we de tool presenteren (boek, website, een combinatie van beide)? Welke overkoepelende thema's en subthema's kunnen aan bod komen zodat de hele danswereld vertegenwoordigd is? Welke insteken gebruiken we en hoe duiden we de verschillende niveaus? Richten we ons tot een actieve of receptieve/reflectieve methodiek? Deze vragen kwamen meermaals aan bod. Gedurende de zoektocht werd het duidelijk dat het ontwerp van een danseducatieve tool impliciet ook de denkopdracht naar een methodiek meebrengt. Deze twee (tool en methodiek) zijn immers onlosmakelijk met elkaar verbonden. In februari 2008 was de danseducatieve tool nog niet in zijn eindfase en werd beslist om deze on hold te zetten.

De productie van deze tool samen met het onderzoek naar danseducatie in het secundair onderwijs leverde veel informatie over hoe

danseducatie er idealiter uitziet. Voor de masterscriptie werd een testcase ineengestoken op basis van het geleverde onderzoek voor de danseducatieve tool. De testcase bestond uit drie lesinhouden die overeenkwamen met de drie verschillende graden en respectievelijke doelstellingen in het secundair onderwijs. Deze werden in verscheidene middelbare scholen in Vlaanderen getest, in de verschillende onderwijsvormen (ASO, BSO, TSO en KSO), de diverse graden (eerste, tweede en derde graad) en verschillende lessen, zowel vakspecifiek (lichamelijke opvoeding, expressie) als vakoverschrijdend (wiskunde, Nederlands, fysica, schilderen/juwelen...). Hieronder geven we enkele conclusies en aanbevelingen.

De onwetendheid en begripsverwarring rond hedendaagse dans veroorzaken onzekerheid en verwarring bij leerkrachten én jongeren als ze met danseducatie aan de slag gaan. Voor iemand die (hedendaagse) dans nog nooit heeft gezien, geldt hetzelfde als voor iemand die nog nooit voetbal heeft gezien en die meegesleept wordt naar een cupmatch en vervolgens moet beschrijven wat hij nu gezien en ervaren heeft. Dat gaat gewoonweg niet. Er is nood aan een begrippen- en referentiekader voor dans. Er zou een 'dancapedia' moeten bestaan om zich op te baseren, een gegevensbank waarin alle dans termen duidelijk gedefinieerd worden en de hele danssector in al zijn vormen geschetst wordt.

Uit de testfase in de verschillende onderwijsvormen, -graden en -lessen bleek dat het kennisniveau over hedendaagse dans voor bijna iedereen begint bij nul. Zelfs in het kunst secundair onderwijs waar leerlingen kunnen kiezen voor de afdeling dans heerst er verwarring. Meisjes die naar de audities komen zijn teleurgesteld als ze te horen krijgen dat hiphop niet in het curriculum zit. Voor danseducatie in het onderwijs kan je vertrekken van een 'basisconcept' waar de uitdieping hetzelfde blijft, maar de insteek telkens verschillend is. Allereerst is het dus belangrijk om je groep te identificeren: tot welke onderwijsvorm, graad, richting en les behoren ze? Welke kennis bezitten ze al, welke drempels zijn bij hen aanwezig en rond welke doelstellingen (education in en/of through the arts) ga ik werken?

Een duidelijke afstemming is noodzakelijk. Onderzoek geeft aan dat het heel belangrijk is om in te spelen op de belevingswereld en de interesses van jongeren. Je ziet de betrokkenheid van jongeren echt groeien als je bepaalde dingen toont die ze al kennen en waarin ze geïnteresseerd zijn. Zo werd er in een les bijvoorbeeld gewerkt met het fragment Krumping uit de film *Rize* van David LaChapelle; dit is een hyperenergieke dansvorm, een combinatie van combat clownmime en Afrikaanse tribal dance. Dit wekte grote interesse bij jongeren. Van daaruit probeer je linken te leggen naar de minder toegankelijke dansvormen zoals klassiek ballet, moderne en hedendaagse dans. Beweging en populaire dans kunnen via spelen en vervormen, veranderen in dans op een artistiek niveau. Tools die nu voorhanden zijn, zoals een lesbrief of leskoffer, volstaan niet meer. Om jongeren te enthousiasmeren werken digitale communicatiemiddelen zoals dvd, game of interactieve website beter dan uitleg op papier. En deze zijn ook gemakkelijker te updaten. Danseducatieve tools moeten minimum vijf à tien jaar bruikbaar zijn en geregeld een update krijgen om aan te sluiten bij een snel veranderende dans-(educatieve) sector en jongerencultuur.

Inhoudelijk is het heel interessant dat danseducatie bestaat uit een actieve (zelf bewegen) én receptieve (kijken) én reflectieve (kijken en nadenken) component. Veel leerkrachten grijpen vaak naar de vertrouwde, maar eenzijdige receptieve en reflectieve methodiek. Dans is een medium waar de actieve component een absolute basisvoorwaarde vormt. Het is dus onvermijdelijk dat we bij danseducatie dus ook zelf gaan bewegen. Een combinatie van het actieve en het cognitieve leidt tot verschillende inzichten. Het ene kan niet zonder het andere; door het zelf te doen, ga je anders kijken en die ervaringen bepalen mee hoe je het zelf zal proberen of experimenteren. Een lesinhoud van danseducatie kan er bijvoorbeeld als volgt uitzien; je start met het bekijken van een fragment of foto's waarover je dieper kan reflecteren. Je kan ingaan op de dansgeschiedenis of filosoferen over wat dans voor jou betekent naargelang de insteek die je als leerkracht bepaalt. Vervolgens kan je dit toepassen op een eenvoudige actieve opdracht. Of andersom: na een eigen fysieke ervaring materiaal

bekijken en daarover reflecteren. Pas wel op: het actief doen kan immers contraproductief werken indien het een verplichting wordt, indien je moet bewegen om dans te begrijpen. Aanvullend moeten leerkrachten ook durven expertise (professionele kunstenaars) erbij te halen als ze het nodig vinden. Indien een professional enkel ad hoc werkt, heeft dit vaak een verkeerde impact omdat je indirect aan je leerlingen het signaal geeft dat dans iets speciaals is. Een combinatie in de vorm van een partnerschap – de samenwerking van een leerkracht met een professional – is een gigantische meerwaarde. Beiden hebben een andere impact en kunnen elkaar aanvullen en ondersteunen.

Dans mag niet in een hokje gestopt worden. Het is niet enkel de opdracht van de leerkracht lichamelijke opvoeding of expressie om iets rond dans te organiseren. De vakoverschrijdende eindtermen van het secundair onderwijs geven aan dat dans ook onderdeel uitmaakt van andere vakken zoals Nederlands, fysica... Maar hoe kan je dans nu integreren in een les fysica? Je kan bijvoorbeeld vertrekken vanuit een formule uit de fysica zoals zwaartekracht en dit linken naar dans; hedendaagse dans gebruikt heel sterk de zwaartekracht, terwijl het klassiek ballet zich vooral in de lucht voortbeweegt. Dit kan je dan combineren met een fragment van een hedendaagse dansvoorstelling die inspeelt op dit thema of met actieve opdrachten rond het uitdagen van de zwaartekracht. Mogelijkheden genoeg om dans te integreren in andere vakken. Hiervoor is er nood aan voldoende scholing in verschillende methodieken in de opleidingen tot leerkracht en een duidelijke trajectlijn van lager onderwijs tot secundair onderwijs.

Wie is verantwoordelijk voor danseducatie?

De top-downverantwoordelijkheid van de overheid bestaat uit de ondersteuning van (inter)nationaal onderzoek naar danseducatie, het scheppen van een positief cultuurklimaat in de scholen en de jeugdsector en het vergroten van de groeikansen van nieuwe dans(educatieve) platforms en organisaties en gezelschappen waar een educatieve werking ingebouwd en vanzelfsprekend is.

Het onderwijs moet streven naar een open leercentrum dat zich naast abstracte kennis ook meer richt op ervaring en op creatief en zelfstandig denken. Op lange termijn dient er proces- en projectgeoriënteerd gewerkt te worden. Elke school moet beginnen met het scheppen van een positief klimaat rond dans zodat dit een vanzelfsprekendheid wordt. Daarnaast moet het onderwijs cultuur als een volwaardige partner zien en moet het openstaan voor het danseducatieve aanbod van de culturele organisaties.

Enkele aanbevelingen:

- * De school kan vertegenwoordigd worden door een neutraal netwerk van verscheidene leerkrachten deskundig en gepassioneerd in dans. Hun taak bestaat erin om de aanwezige cultuurcoördinator voldoende te begeleiden bij de integratie van kwalitatieve danseducatie in het onderwijs en om 'good practices' uit te wisselen met andere scholen en de culturele sector. Ze zijn voldoende aanwezig op platforms van scholen, culturele instellingen en beleidsmedewerkers.
- * De lerarenopleidingen (in de hogescholen en universiteiten) en de docentenopleiding dans (Koninklijk Conservatorium Dans Artesis Hogeschool Antwerpen) maken als partners van theorie- en praktijkvorming een duidelijk onderscheid tussen methodieken voor (actieve) techniek en methodieken voor een meer receptieve en reflectieve danseducatie en hebben oog voor de doorstroming van de afgestudeerden naar verschillende sectoren (cultuur én onderwijs).

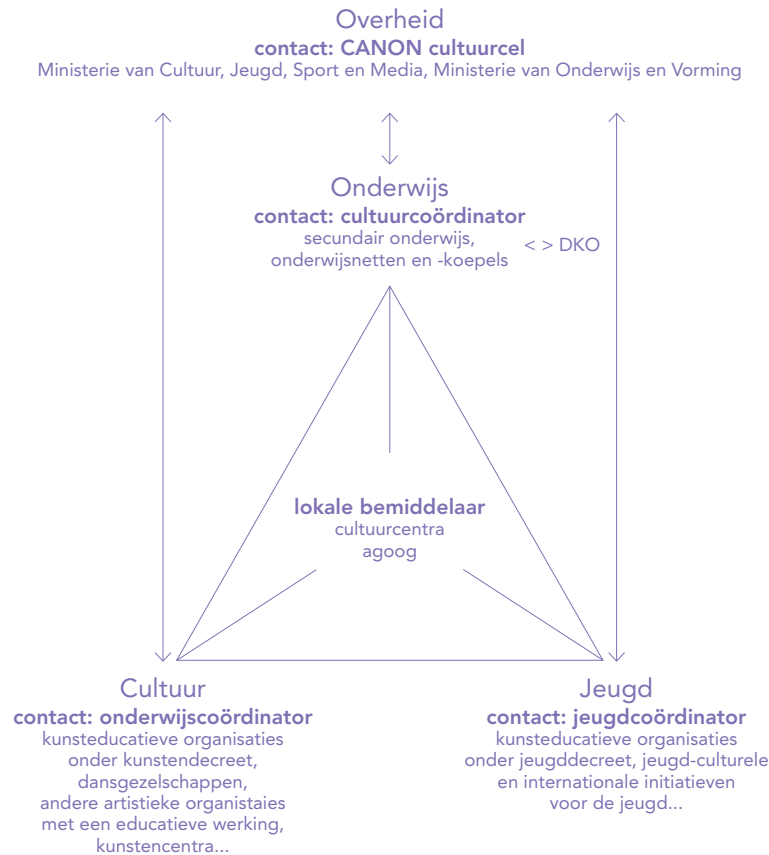
Elke culturele instelling die een danseducatief aanbod presenteert moet een specifieke visie en doelstelling hieromtrent ontwikkelen en zich expliciet richten naar haar doelgroep. Het onderwijs en de jeugdsector moeten als volwaardige partners gezien worden.

Enkele aanbevelingen:

- * Voor de dansgezelschappen kan een gezamenlijke danseducatieve werking uitgebouwd worden waarvoor vast educatief personeel kan aangesteld worden. Deze danseducatieve medewerkers fungeren als schakel tussen de verschillende dansgezelschappen. Het netwerk werkt samen met verscheidene andere culturele instellingen, het onderwijs en de jeugdsector.
- * De cultuurcentra kunnen zich op een gepaste manier schikken in hun rol als bemiddelaar voor danseducatie waarbij ze voldoende samenwerken met verschillende contactpunten. Op provinciaal vlak kunnen cultuurcentra in de vorm van een samenwerking danseducatieve bevindingen met elkaar delen.
- * De kunsteducatieve organisaties vergroten hun samenwerking met de dansgezelschappen, het onderwijs en de jeugdsector en verrichten verder onderzoek naar specifieke methodieken in samenwerking met het onderwijs.

Danseducatie is een gedeelde verantwoordelijkheid en hiervoor is er nood aan duidelijke afspraken. De taken van de organisaties verschillen immers fundamenteel, en er moet vermeden worden dat er opdrachten doorgeschoven worden naar elkaar. Samenwerking is onontbeerlijk zodat niet alles overal opnieuw gebeurt en dat niet iedereen het warm water moet uitvinden.

Bewogen educatie: een must!



Samenwerking kan gestimuleerd worden onder de vorm van een structureel platform tussen het middenveld; cultuur, onderwijs én jeugd waarbij een lokale bemiddelaar – de cultuurcentra of de agoog – als intermediair fungeert en waarbij sprake is van een permanente uitwisseling met het beleid. De bemiddelaar fungeert als neutraal platform/neutrale consultant die contact heeft met de verschillende sectoren – voor cultuur via de onderwijscoördinator, voor onderwijs via de cultuurcoördinator, voor jeugd via de jeugdcoördinator en

voor het beleid via CANON Cultuurcel. De bemiddelaar verzamelt alle informatie over het danseducatieve aanbod en spreekt de vragende partijen hieromtrent aan en adviseert hen. Er moet daarnaast ook een transparante samenwerking komen tussen binnenschoolse en buitenschoolse danseducatie (deeltijds kunstonderwijs, DKO) zodat beide efficiënt met elkaar kunnen overleggen.

Samenwerkingsverbanden op lokaal vlak kunnen niet opgelegd worden, dat moet organisch groeien. Daarom is dit ontwerp heel eenvoudig zodat organisaties, scholen en instanties de mogelijkheid krijgen om binnen deze structuur vrij te bewegen. Een uitstekend voorbeeld van samenwerking is het gloednieuwe cultuureducatief netwerk Magda. De stad Leuven en de provincie Vlaams-Brabant trekken samen met een klankbordgroep van cultuureducatieve experts uit de sector ten strijde om het cultuureducatieve verhaal voor kinderen en jongeren nóg sterker maken.

Epiloog

Danseducatie staat in haar kinderschoenen. De aandacht en interesse voor danseducatie borrelt en bruist, maar er is nog veel werk voor de boeg om te komen tot kwalitatieve en effectieve danseducatie.

Elk van de partijen (overheid, onderwijs, jeugd en culturele sector) heeft zijn eigen verantwoordelijkheid, maar alleen een gezamenlijke inspanning leidt tot effectieve resultaten. Het gaat daarbij niet alleen om tijd en geld maar vooral om kansen aanbieden, kennisuitwisseling, onderling overleg en samenwerking.

LITERATUUR

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

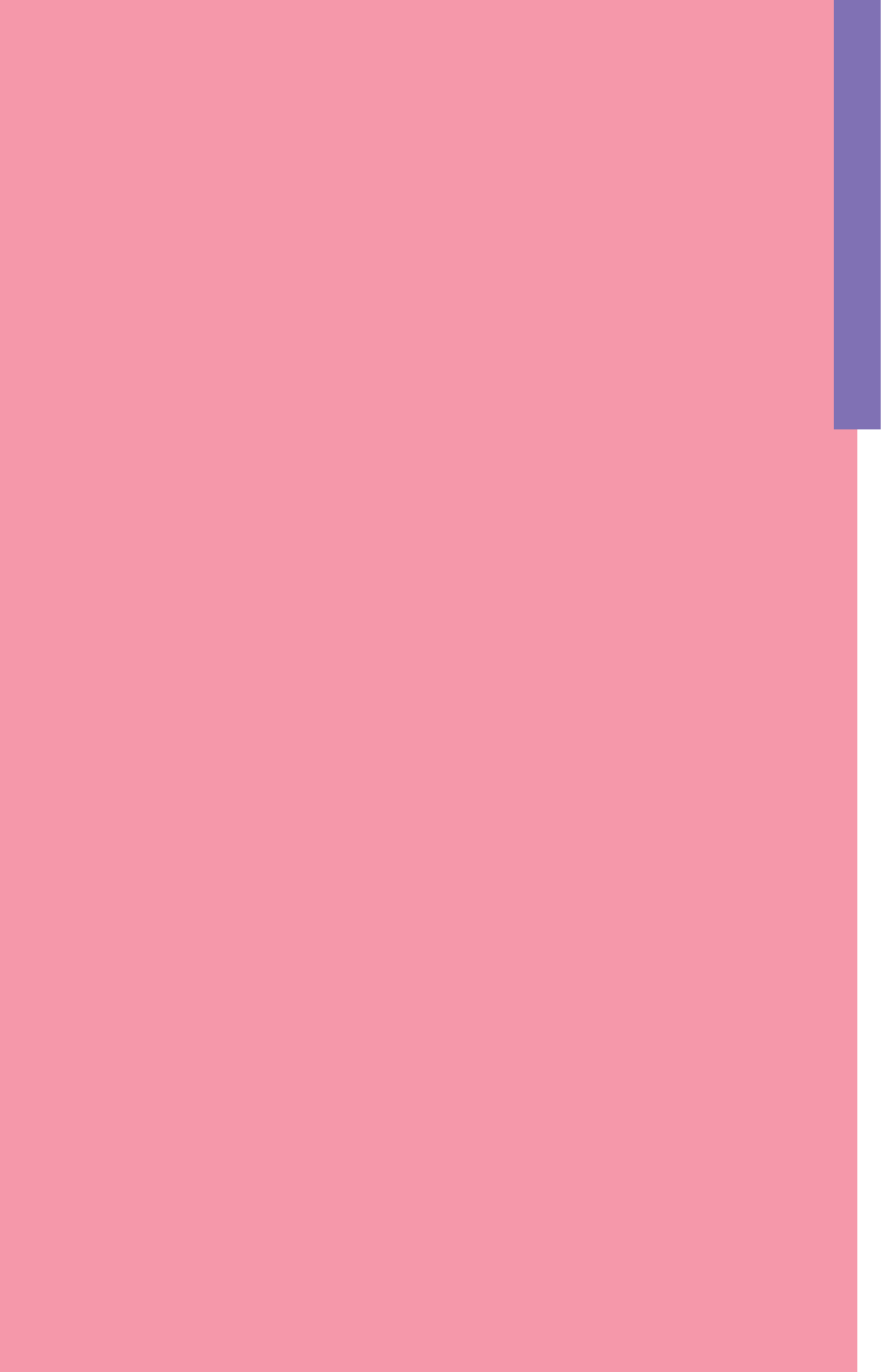
De Belder, S. (2006, mei-juli). *Een huis met vele kamers en een glazen plafond. Status quaestionis van de hedendaagse dans in Vlaanderen*. Courant #77, (77), 5-10.

De Grauwe, J. (2005). *Het beleid van de kunsteducatie in Vlaanderen. Een algemene schets, casestudy en kritische analyse*. Antwerpen: De Veerman vzw.

Maes, D. (2008, juni). *Bewogen lessen. Danseducatie in het secundair onderwijs in Vlaanderen*, Niet-gepubliceerde masterscriptie, Vrije Universiteit Brussel, Brussel.

Robinson, K. (2007, januari). *Do schools today kill creativity? TED Talks*. Geraadpleegd op 14 Mei, 2008, op <http://www.youtube.com/watch?v=iG9CE55wbY>

Utrecht, L. (1988). *Van hofballet tot postmoderne dans: de geschiedenis van het academische ballet en de moderne dans*. Zutphen: De Walburg Pers.



volgende pagina:
'Alibi', productiefoto
Choreografie Meg Stuart
Productie Damaged Goods
(illustratie bij 'Hedendaagse dans in
Vlaanderen 1993-2009' p. 11)

00:02:02:18





vorige pagina:

'Rosas danst Rosas', productiefoto
Choreografie Anne Teresa De Keersmaeker
Productie Rosas
(illustratie bij 'Hedendaagse
dans in Vlaanderen 1993-2009' p. 11)

rechts:

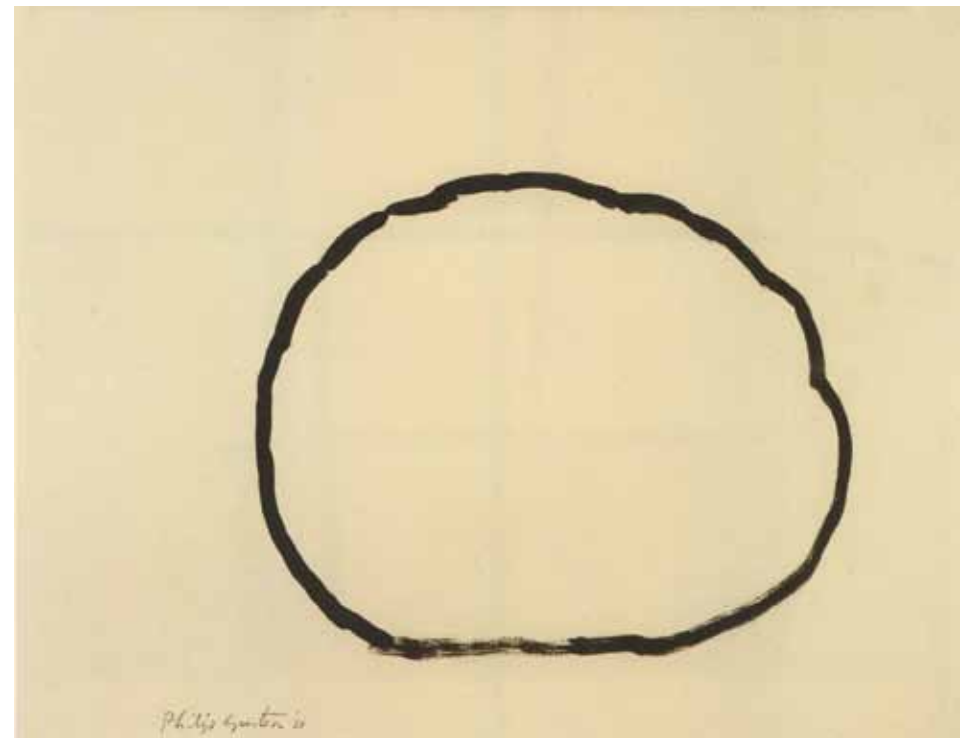
'The Farewell', productiefoto
Choreografie Claire Croizé
Productie Action Scénique
(illustratie bij de epiloog van 'De (meervoudig) (singuliere)
toeschouwer: of alles wat je zegt, zijn we zelf' p. 39)

volgende pagina:

'Beginning/Endings', productiefoto
Choreografie Charlotte Vanden Eynde
Productie Kwaad Bloed vzw
(illustratie bij 'Kwetsbaarheid zonder doekjes om' p. 107)







boven:
'Untitled, 1967'
tekening van Philip Guston
(illustratie bij 'Dans is een weefsel' p. 95)

links:
'Extraction', productiefoto
Choreografie Marc Vanrunxt
Productie Kunst/Werk
(illustratie bij 'Dans is een weefsel' p. 95)

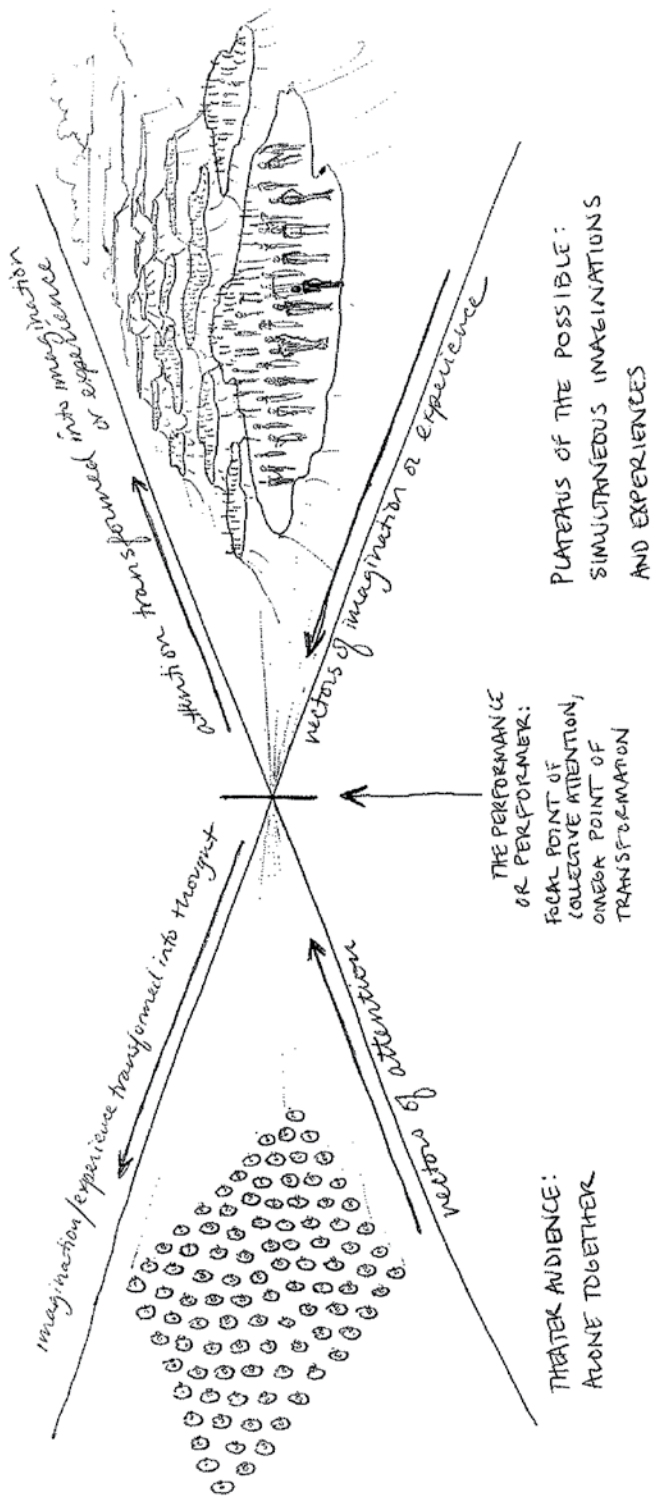




vorige pagina's:
'P.A.R.T.S.'
(illustratie bij 'P.A.R.T.S. -
een lerende school' p. 83)

links:
'Workshop Retina Dance Company'
(illustratie bij 'Bewogen educatie:
een must!' p. 43)

volgende pagina:
'Ideal Performance Diagramme'
tekening van Eleanor Bauer
(illustratie bij 'Intuïtie is de sleutel' p. 103)



P.A.R.T.S. – een lerende school

— Steven De Belder

IN: In januari 2010 begint P.A.R.T.S. zijn tweejaarlijkse auditieronde. Ruim duizend jonge dansers en choreografen wagen hun kans in twintig audities in zestien landen. 130 van hen stromen door naar een intensieve finale auditie in Brussel, van wie er 35 in september 2010 aan de opleiding starten beginnen. De studenten komen meestal uit zo'n twintig landen uit alle continenten. Zij worden Generatie X, met wie P.A.R.T.S. eind 2010 zijn vijftiende verjaardag viert.

UIT: 24 studenten van Generatie VII creëren dit academiejaar hun afstudeerwerk: eigen choreografieën of een repertoirestuk, hun visiekaartje dat ze in mei-juni 2010 presenteren in kunstencentra en festivals in België en daarbuiten. Het is de laatste fase van hun opleiding én de opstap naar hun professionele leven. Ex-studenten dansen in de gezelschappen van grote choreografen als Anne Teresa De Keersmaecker, Wim Vandekeybus, Mathilde Monnier, Pina Bausch of Trisha Brown, of werken als onafhankelijke choreograaf of freelance danser, de nomaden van de podiumkunscène.

DAARTUSSEN: een opleiding van vier jaar, in twee cycli ('training' en 'research') van telkens twee jaar aan de Performing Arts Research and Training Studios in Brussel. Anne Teresa De Keersmaecker (Rosas) en Bernard Foccroulle (De Munt) richtten de school in 1995 op. Het pedagogisch programma is een vertaling van De Keersmaeckers artistieke praktijk en reflectie. Het omvat een technische training die klassiek en hedendaags met elkaar confronteert, improvisatie, compositie en repertoire, een sterk muzikaal luik, een cruciale

confrontatie met theater en theorie, aandacht voor oosters lichaamswerk (yoga, shiatsu) en veel ruimte voor de ontwikkeling van een eigen choreografische praktijk. P.A.R.T.S. is in de eerste plaats een artistiek project. Bijna alle docenten zijn kunstenaars met een actieve creatieve praktijk als danser of choreograaf. Zij vormen de eerste levenslijn tussen school en professioneel veld, introduceren nieuwe inzichten en praktijken. Ze werken ook allen freelance voor de school, waardoor het programma heel flexibel is, al zijn er uiteraard ook docenten die al bijna vijftien jaar lang jaarlijks terugkeren. P.A.R.T.S. is ook resoluut internationaal: zo'n tachtig procent van de docenten en studenten komt uit het buitenland. Dankzij het beurzensysteem, mee gefinancierd door de Europese Commissie, is de school niet alleen een multiculturele maar ook een sociaal diverse gemeenschap. Ten slotte is P.A.R.T.S. al bijna vijftien jaar een kleine onafhankelijke instelling, die losstaat van de rest van het hoger onderwijs. De artistieke oriëntatie vraagt om een maximaal aanpassingsvermogen – P.A.R.T.S. is een lerende school die door het eenvoudige organigram snel kan inspelen op de eigen ervaringen en de veranderende context.

De school werd opgericht op een kantelmoment in de ontwikkeling van de hedendaagse dans. Dat gebeurde op verschillende domeinen. In de jaren negentig raakte de reflectie over pedagogische modellen voor hedendaagse dans stilaan in een stroomversnelling. In België was er de groeiende professionalisering van het jonge veld voor hedendaagse dans, en in Vlaanderen stond ook het hoger kunstonderwijs voor een nieuwe uitdaging na de hogeschoolhervorming. In wat volgt schets ik deze drie contexten, hun relatie op het project 'P.A.R.T.S.' en de invloed die de school er op zijn beurt op uitoefent.

Bij de oprichting van P.A.R.T.S. schreef Anne Teresa De Keersmaeker: 'Iemand leren dansen kan ik niet. Dansen leert men zichzelf. Maar misschien kan ik een verlangen meegeven. Een ervaring. En plaats maken voor uitdagingen.' Kunst en opleiding zijn al lang geen vanzelfsprekend begrippenpaar meer. De moderniteit bracht de kunst in een staat van permanente zelfbevraging en revolutie. Hoe kan je dat doorgeven aan volgende generaties kunstenaars zonder het te

verraden, maar ook zonder de bagage van het verleden te ontkennen? Tegenover de 'idealistische' teneur van zo'n manifest staat uiteraard ook de praktische kant – hoe vertaal je zo'n ideaal in de praktijk? P.A.R.T.S. werd opgericht ex nihilo als een persoonlijk en privaat initiatief. Er bestond geen professionele opleiding voor hedendaagse dans, en er woog geen historische (oude lesplannen, benoemde docenten...) of bureaucratische ballast (programmacommissies, vakgroepen, faculteiten...) op het programmaontwerp. Het begon letterlijk met enkele mensen rond de tafel, een wit blad en de vraag: 'wat zullen we doen?' De Keersmaeker trok voor inspiratie naar Pina Bausch, William Forsythe en Trisha Brown, drie choreografen die ze bewonderde, en kwam telkens met hetzelfde antwoord terug: je moet doen wat jij denkt dat je moet doen. Zelden kon het denken over een opleiding zo focussen op de kern van de zaak: het opleiden van jonge kunstenaars.

De verhouding tussen structuur en openheid, tussen aanleren en laten ontdekken, tussen verleden en toekomst, is uiterst pertinent in de hedendaagse dans. Traditioneel gezien richt dansonderwijs zich in de eerste plaats op het doorgeven van danstechniek. Maar de ontwikkelingen vanaf de jaren zestig hebben de unieke technische basis van de dans onderuit gehaald. Hedendaagse dans is niet te herleiden tot een codeerbare en doorgeefbare techniek. De waaier aan benaderingen die de choreograaf zich naar eigen inzicht kan toe-eigenen is zo breed dat zelfs de meest banale definitie van dansen – het lichaam in gestructureerde beweging – haast betekenisloos wordt. Elke choreograaf neemt elke keer opnieuw een positie in ten opzichte van zijn eigen medium, zet zijn eigen definitie van 'dans' en 'choreografie' in in een symbolisch krachtenveld.

Niettemin behoudt techniek als 'toolbox' voor het dansen en choreograferen een centrale plek in het werk van de hedendaagse choreografen, en blijft het ook een kernkwestie voor het onderwijs in hedendaagse dans. Maar hoe benader je de danstechniek dan op een actuele en relevante manier? Toen P.A.R.T.S. werd opgericht waren er nog niet zo veel gestructureerde antwoorden op die vraag.

De keuze die het programma maakte was dan ook opmerkelijk: studenten krijgen een dagelijkse training in ballet en releasetechniek. Ze combineren de heel gestructureerde en methodische benadering in het ballet met de open vorm van de releasetechniek, die focust op de efficiëntie van het bewegen en de creatie van een groter en duurzamer palet van beweging in plaats van op het voorschrijven van bepaalde types of combinaties van beweging. ‘Release’ is een open methode waarin de leraar doorheen de keuzes die hij/zij maakt een grote rol heeft, en waarin er ook ruimte is voor invloeden uit andere disciplines en lichaamspraktijken – yoga of tai chi, of modellen voor bewegingsefficiëntie zoals de Alexandertechniek, Feldenkraistechniek... ‘Techniek’ wordt letterlijk genomen: de mechanica van het lichaam is het uitgangspunt, de methode reikt van een zuiver anatomische benadering naar de exploratie van de creatieve mogelijkheden ervan.

Een belangrijk voordeel is dat de danser sterker bewust wordt van de stilistische keuzes die hij maakt, omdat deze minder direct voortvloeien uit het danstechnische systeem zelf. De keuze die P.A.R.T.S. vijftien jaar geleden maakte was revolutionair – het overslaan van de technieken uit het modernisme werd op onbegrip onthaald. Maar de demarche was juist, want het leidt dansers op die zich kunnen aanpassen aan het individualistische stijlenpalet van de hedendaagse choreografie. En ondertussen is het ook ruim verspreid geraakt in andere dansopleidingen.

Anne Teresa De Keersmaeker is gefascineerd door de taal van de dans, die ze in haar eigen werk op alle mogelijke manieren exploreert en bevraagt. Die dubbele ingesteldheid, liefde ervoor en ernstige, kritische bevraging ervan, wilde ze in haar pedagogisch programma vertalen. Bij de oprichting van de school weerklonk de kritiek dat P.A.R.T.S. een ‘fabriek voor Rosasdansers’ zou zijn. Maar dat bleek helemaal niet het geval, net omdat de keuzes zo overduidelijk persoonlijk zijn. De opleiding staat niet voor dé hedendaagse dans in het algemeen. Kunst is particulier, dus ook een kunstopleiding kan enkel particulier willen zijn. Voor de studenten geeft dat het voordeel van

de duidelijkheid, ze kunnen zich tot die keuze verhouden omdat deze niet als universeel wordt gepresenteerd. Bovendien is de school ook niet gericht op reproduceren. Naarmate de student opklimt over de vier jaar laat het programma steeds meer ruimte voor de ontdekking van de eigen bewegingsmogelijkheden en de eigen creatieve stem. In de *research cyclus* wordt dat zelfs de norm: de student bepaalt zijn eigen traject doorheen het aanbod, zijn zelfevaluatie is een centraal punt in het leerproces. Ook in het professionele veld maakt de auteur-choreograaf steeds vaker plaats voor de ‘dans-maker’ met een grotere creatieve inbreng, en combineren kunstenaars de rollen van danser, choreograaf of zelfs dramaturg en technicus. Maar het past ook in de filosofie van het ‘laten-ontdekken’. De output van de school bewijst dat een singuliere visie een gedifferentieerd resultaat kan produceren: ex-studenten dansen in de meest diverse dansgezelschappen, en hun eigen choreografisch werk bestrijkt alle stilistische en ideologische hoeken van de hedendaagse dans. Er is geen ‘P.A.R.T.S.-stijl’ die de dansers en choreografen die uitstromen gemeen hebben. Zoek maar eens de overeenkomsten tussen het werk van Arco Renz of Salva Sanchis, van Charlotte Vanden Eynde of Claire Croizé, van Tarek Halaby of Benjamin Vandewalle. Wellicht delen ze een attitude: een kritische visie, een streven naar onafhankelijkheid en permanente ‘zelf-heruitvinding’. Die kwaliteiten kan je niet aanleren of in vakbeschrijvingen gieten. Ze komen voort uit een geest die aanwezig is in de school, soms tot wanhoop van de mensen die het programma concreet gestalte moeten geven... P.A.R.T.S. is een permanente evenwichts-oefening tussen beheersen en loslaten, tussen de klassieke ‘verticale’ en de hedendaagse ‘horizontale’ pedagogie.

In de nationale context kwam P.A.R.T.S. op een uitgelezen moment. In het midden van de jaren negentig kon de hedendaagse dans doorgroeien tot een volwaardige kunstvorm: Rosas werd het huisgezelschap van De Munt, gezelschappen als Ultima Vez en Les Ballets C de la B braken internationaal door en dans werd voor het eerst als aparte kunstvorm erkend in het nieuwe subsidiesysteem. Een tweede golf hedendaagse choreografen die de definitie van dans nog verder zou uitkleeden kwam al aan de deur kloppen: Meg Stuart startte haar

gezelschap in Brussel en de eerste ‘conceptuele’ choreografen volgden enkele jaren later. Hoewel veel choreografen zelf geen formele dansopleiding hadden doorlopen en van dat ‘dilettantisme’ hun handelsmerk maakten, groeide de behoefte aan een pedagogisch kader. De bestaande initiatieven voor dansopleiding, van amateurscholen tot het deeltijds en het hoger kunstonderwijs, negeerden de nieuwe dansvorm immers totaal en bleven zweren bij het ballet en de moderne dans, die nauwelijks nog relevantie hadden in het gebied van de professionele kunstpraktijk. Een actuele hedendaagse dansopleiding zou het veld minder afhankelijk maken van een uitzonderlijke pioniersgeneratie en ook het publieke draagvlak kunnen vergroten. In de schoot van dansfestivals De Beweging (Antwerpen) en Klapstuk (Leuven) werden pogingen gedaan om een opleiding op te starten, maar deze bleken niet duurzaam op lange termijn.

Dat Anne Teresa De Keersmaeker uiteindelijk de handschoen opnam en het in Brussel wel lukte was geen toeval. De choreografe volgde zelf wel een formele dansopleiding, onder andere aan Mudra, de school die door Maurice Béjart was opgericht en die samen met Béjart uit Brussel verdween. Als huischoreografe van De Munt stond De Keersmaeker in de uitgelezen positie om na te denken over verleden en toekomst, haar eigen werk en repertoire en haar medium. Ze kreeg meteen een belangrijk deel van het dansveld mee. Trisha Brown, William Forsythe en Pina Bausch stuurden nauwe assistenten als leraren en medewerkers, en ook Belgische choreografen als Wim Vandekeybus en later Meg Stuart gaven les aan P.A.R.T.S. En dat trok uiteraard ook meteen een schare interessante studenten van over de hele wereld aan, benieuwd naar wat die concentratie van talent en visie te bieden had.

Mede door zijn vliegende start werd de school al snel een belangrijke speler in de hedendaagse dans in Vlaanderen en Brussel. Ex-studenten duiken op in bijna alle dansgezelschappen in België, en vinden ook hun weg naar grote en kleine buitenlandse compagnies. Elke generatie levert ook minstens enkele beloftevolle choreografen af, die hun kansen krijgen in het systeem van werkplaatsen, festivals

en kunstcentra, en kunnen doorgroeien naar stevigere posities in het choreografische middenveld. Ze hebben dat veld verbreed door hun eclectische aanpak, hun ambitie om een eigen artistieke plek te ontwikkelen en door het sérieux van hun exploraties. De overgrote meerderheid van ex-studenten is professioneel actief in het dansveld (in België of daarbuiten), wat in deze economisch precaire en artistiek volatiele sector uitzonderlijk genoemd mag worden.

Ook binnen de context van het hoger onderwijs neemt de school een aparte plek in. De school werd opgericht na de hervorming van het Vlaamse hoger onderwijs waarbij alle kleine hogescholen in grotere koepels gehergroepeerd werden, en waar een moratorium werd gezet op nieuwe instellingen en opleidingen. P.A.R.T.S. functioneert nog steeds als een privaat initiatief: in de eerste jaren gefinancierd door Rosas en De Munt, nadien door het ministerie van Onderwijs binnen de buitengewone en experimentele categorie van de voortgezette hogere kunstopleidingen. De school kan wel geen officiële diploma's afleveren. Dit stelt weliswaar een aantal praktische problemen voor de studenten, maar deze blijken binnen het kader van de internationale hervorming van het hoger onderwijs ('Bologna') in toenemende mate oplosbaar. Maar de voordelen van dat onafhankelijke statuut zijn veel omvangrijker: de vrijheid om het programma te ontwikkelen en bij te sturen vanuit de eigen ervaring en prioriteiten, en de kans om de artistieke dimensie van het project centraal te blijven stellen. Die onafhankelijkheid blijft een precair gegeven, maar het ziet ernaar uit dat ze ook op termijn kan worden gehandhaafd.

Het succes van P.A.R.T.S. stelt een uitdaging aan de organisatie van het hoger kunstonderwijs, al te vaak bedolven onder regels en structuren die vloeken met de singulariteit en flexibiliteit die voortstaan in het professionele kunstenveld. Kunst, en kunstopleiding in haar zog, valt niet te objectiveren, en je raakt veel verder als die eenkennigheid voluit kan worden erkend. In het zog van het ethos van het kunstenveld bouwde de school een onderwijssysteem op dat zijn eigen waarden en uitgangspunten expliciet aan de dag stelt, dat wendbaar is en dus snel kan reageren op nieuwe ontwikkelingen.

Een systeem ook dat sterk genoeg is om zijn eigen uitgangspunten te verdedigen en te versterken, zodat het geen doelloos en aan modes onderhevig experiment wordt. Het is een model dat stilaan op meer plekken opduikt, zowel in binnen- als buitenland. Eind jaren negentig waren er in Europa misschien zo'n vijf opleidingen die resoluut kozen voor hedendaagse dans, vandaag een veelvoud ervan. Het is goed om vast te stellen dat ze heel sterk gericht zijn op een artistiek en actueel programma. De grotere 'concurrentie' dwingt P.A.R.T.S. op zijn beurt om zijn eigen missie en methodes te blijven herdefiniëren en scherp te stellen.

De ruimte vullen met beweging: tussen podium en publiek

Gesprekken met dansers en choreografen

— Lieve Dierckx

Al in de jaren zestig van de vorige eeuw maakte de postmoderne dans in de Verenigde Staten komaf met regels en voorschriften uit de eerdere danstradities van het ballet en de moderne dans. In de nasleep daarvan kwamen we twintig jaar later hier te lande een Vlaamse Golf die tot het einde betekende van de hegemonie van het Ballet van de XX^{de} Eeuw van Maurice Béjart en het Koninklijk Ballet van Vlaanderen, de twee grote gezelschappen die lange tijd het gezicht van de dans in Vlaanderen bepaald hadden. Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus en Jan Fabre werden in Vlaanderen de jonge goden van wat we nu omschrijven als hedendaagse dans. Intussen heeft ook het ballet de invloeden uit moderne dans en hedendaagse dans en performance in zijn bewegingstaal geïntegreerd.

Dans als podiumkunst is dus al een hele tijd niet meer gebonden aan een geïkt vocabularium of aan grote verhalen. Narrativiteit en expressie zijn er gereduceerd tot randverschijnselen en bieden geen sleutels meer om te kijken.

In dans geldt nu: alles is mogelijk. Dans schrijft en spreekt met kwaliteiten van beweging, met het lichaam. Elk artistiek onderzoek dat het lichaam in beweging – van bijna stilstand tot extreme virtuositeit – centraal stelt, kan dans zijn. Bovendien gaan choreografen graag en vaak samenwerkingsverbanden aan met kunstenaars en vakmensen

uit andere disciplines, van beeldende kunstenaars tot spitswetenschappers. Voor de toeschouwer is het net vanwege die veelvoud aan mogelijke verschijningsvormen lang niet eenvoudig om dans als kunstvorm te begrijpen.

De vraag is dan: moet dans 'begrepen' worden? Op welke manier willen dansers en choreografen de toeschouwer aanspreken? Wat willen ze teweegbrengen? Op welke manier willen dansmakers de ruimte tussen podium en toeschouwer invullen, er de ruimte laten resoneren?

De volgende teksten zijn de neerslag van gesprekken waarin vijf dansers-choreografen praten over hun beweegredenen – en die zijn hier letterlijk te nemen – om dans als kunst te bedrijven. Wat is hun fascinatie voor dans, zit er ook beweging in die fascinatie en hoe willen ze die communiceren met het publiek? Wat zijn hun verwachtingen als het gaat om kijken naar dans?

Marc Vanrunxt

Dans is een weefsel

De focus van mijn fascinatie voor dans is in de loop van mijn carrière sterk veranderd. In het begin had ik vooral behoefte om mezelf uit te drukken – ik noem het mijn dagboekfase. Later verschoof het brandpunt naar de verkenning van de mogelijkheden van het medium dans. En dat ging samen met de ontdekking van het publiek.

'Het' publiek bestaat natuurlijk niet. Een publiek, dat zijn allemaal individuen die ik elk individueel wil aanspreken op mijn voorwaarden. Dat klinkt misschien arroganter dan wat ik bedoel; ik wil hen aanspreken met mijn manier van kunstenaar zijn. In dat contact met het publiek gaat het de jongste jaren over voortdurend aftasten, opstretchen, zoeken naar grenzen en mogelijkheden.

Fascinatie voor muziek

Kijk, we weten allemaal hoe het wél kan. Er zijn enkele wetten en regels die evengoed gelden als je een hit wil maken in de popmuziek. Ook in hedendaagse dans weten we ongeveer hoe een voorstelling er kan of moet uitzien. Maar zelf ben ik voortdurend heel erg bezig om die wetten en regels níét toe te passen. Ik wil er aan voorbijgaan, steeds blijven zoeken naar nieuwe wegen, net om te communiceren met het publiek. We weten ook heel goed wanneer iets mislukt – door iets heel saais, taais of oninteressant te maken. We weten evengoed hoe we het publiek kunnen choqueren of provoceren of de zaal uitjagen. Maar ook dat is absoluut niet mijn ambitie.

Mijn fascinatie voor de muziek van Morton Feldman kan misschien verduidelijken waar het voor mij in dans om gaat. Voor veel mensen is die muziek nog steeds erg moeilijk. Maar het gevoel voor tijd dat zij oproept, is iets dat nog altijd ruimte laat voor exploratie; het gaat

om een proces dat nog niet is afgelopen, nog niet voldongen. In mijn voorstellingen probeer ik op dezelfde manier vormen, structuren en beleving van tijd af te tasten.

Dat ik nieuwe muziek gebruik, maakt mijn voorstellingen wellicht niet eenvoudiger. De appreciatie voor hedendaagse muziek ligt zo mogelijk nog moeilijker dan voor hedendaagse dans. Serge Verstocket van Champ d'Action – het hedendaagse muziekensemble waarmee ik vaak samenwerk – kan je daar alles over vertellen. Er wordt heel weinig nieuwe muziek geschreven. Blijkbaar is er in de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw op het vlak van nieuwe muziek zoveel gebeurd, dat er nog steeds verteerd moet worden. Naar veel werk uit die periode moeten we nog leren luisteren.

De muziek van Robert Ashley in mijn recentste voorstelling *Extraction* (2009) is nog een voorbeeld om uit te leggen wat ik in dans probeer te doen. Toen ik zijn muziek koos voor de voorstelling was ik bang dat ze beschouwd zou worden als een provocatie. Veertig minuten lang naar een opsomming van namen luisteren is niet vanzelfsprekend. Maar het publiek voelde dat niet zo aan. Volgens mij raakt deze muziek, blijft ze interessant en mooi omdat – dat weet ik zeker – Robert Ashley ze in 1972 ook niet als provocatie bedoeld heeft, wel als een verkenning van grenzen, een verlangen naar 'anders', maar zonder vernieuwing omwille van het nieuwe. Hij is trouw aan zijn eigen principes, en van daaraf onderneemt hij een poging om verder te gaan in de notie van wat muziek kan zijn. Als choreograaf werk ik op dezelfde manier. Muziek als die van Robert Ashley geeft me ook vertrouwen en moed om verder te gaan. Net omdat het niet evident is. Ze geeft op een goede manier een gevoel dat er iets overwonnen is, dat er een stap vooruit gezet is. En hoewel je blijkbaar niet meer zo mag denken, geloof ik toch heel erg dat het in kunst gaat om stappen vooruit te zetten, een berg op te klimmen. Door te durven.

In de studio ben ik een veel grotere held dan tijdens een voorstelling, dan sta ik doodsangsten uit met in mijn hoofd een beeld van mensen die *en masse* buitenlopen. Elke voorstelling. Maar tijdens de repetities moeten mijn dansers nog hoger, nog verder of net nog minder en

nog veel trager bewegen, al naargelang de behoefte van het moment. *(lacht)*

Missie voor dans

Ik zie het als mijn missie om de acceptatie van hedendaagse dans als autonome kunstvorm te promoten, tegenover de massa dans die gemaakt wordt als entertainment of als divertissement – waar tussen haakjes ook belangrijke en mooie dingen kunnen gebeuren. Het belang van hedendaagse dans is voor mij eenvoudiger uit te leggen aan de hand van wat andere mensen doen. Neem *Works by 3/1* (2008) van choreograaf Jean Luc Ducourt bijvoorbeeld: dat zit er zo recht op. Het bewegingsmateriaal dat hij gebruikt is heel vertrouwd (noot: basispassen uit ballet) maar via vorm, structuur en timing gaat hij met een voorstelling recht naar de essentie van waar het in goede hedendaagse dans om gaat, een essentie die nooit echt te benoemen valt. Het geheel levert een diepe ervaring op, alles is er zo helder, de juiste vorm, de juiste structuur én ook de juiste présence van de dansers. Dat is erg zeldzaam. Het heeft me ontroerd, ook door een soort van herkenning, want wat hij doet is, met mijn eigen middelen en met een heel ander bewegingsmateriaal, ook mijn streven.

Je hebt toch heel vaak een erg eenzaam gevoel als maker. Nochtans zijn er de dansers die je steunen en meedenken en die, eens de klik gemaakt, zelf dieper en verder in de goeie richting bewegen, en mij vervolgens mee verder nemen; in de goeie richting bedoel ik. *(lacht)* Eva Kamala Rodenburg heeft *Extraction* vanaf de eerste repetitieweek opgepakt en naar een hoger niveau getild, en mij daardoor ook. Een hele mooie samenwerking is dat, als je elkaar optilt waardoor je ook het publiek op sleeptouw kan nemen, wat toch een beetje de bedoeling is.

Nu ik zelf niet meer meedans, kan ik meer aandacht besteden aan de inbreng van iedereen die meewerkt. De voorstelling zie ik als een weefsel waarin ik niet alleen de dansers wil laten schitteren, maar ook de muzikanten en de beeldende kunstenaars met wie ik samenwerk.

Het is een proces van gelijkwaardigheid ten dienste van de choreografie, van de compositie, van de ervaring. Ik zoek die gelijkwaardigheid ook op om frictie tweeweg te brengen, om te botsen, om te verheven, alles ter meerdere eer en glorie van het geheel van de choreografie.

De smaak van dans

Het publiek hoort ook tot het weefsel van de voorstelling. En natuurlijk draagt het ook een verantwoordelijkheid. Elke kijker is verantwoordelijk voor zijn eigen voorstelling. Hoe je kijkt, wat je er in investeert, krijg je ook terug. Als je op een slechte manier in een voorstelling zit, dan krijg je een slechte voorstelling, daarvan ben ik overtuigd. Er is een wisselwerking.

Het zou mooi zijn als je tegen je publiek kon zeggen: laat jezelf in de vestiaire en sta open voor wat er gebeurt als je de zaal binnenkomt. Dat is de basispremissie. Dat is wat ik vraag van het publiek: kijk en luister alsjeblieft. Nog niet denken of oordelen, eerst kijken en luisteren en dan kunnen de gedachten komen, en de associaties en de ervaring. Het is hetzelfde als in een goed restaurant: je moet proeven, anders gaat de sensatie aan je voorbij. Als je het beste gerecht voorgeschoteld krijgt, maar je eet zonder je te concentreren, of zonder je open te stellen voor de sensaties van de smaak, dan gaat de ervaring verloren. Het eerste kwartier in mijn werk dient daarom, onbewust vaak, als focustijd. Dat aankomen in de voorstelling is nodig om zelf op verhaal te komen, maar ook om het publiek toe te laten om zich af te stemmen op wat er te gebeuren staat. Als je als kijker die connectie niet vindt, denk ik dat het verschrikkelijk moet zijn om werk als het mijne uit te zitten. *(lacht)*

— Marc Vanrunxt (°1960)

Danser-choreograaf sinds 1981. In zijn eigenzinnige choreografieën gebruikt hij vaak 'nieuwe' muziek en werkt hij graag samen met beeldende kunstenaars. Wordt geregeld uitgenodigd als gastdocent. Hij coacht jonge makers en geeft dramaturgisch advies.

Salva Sanchis

Van dans word je wijzer

Dans is mijn *tool* om na te denken over de wereld en over mezelf. Tijdens mijn acteeropleiding had ik het gevoel dat ik wel in een mooie jurk zat, maar eentje die me niet paste. Ik was vooral geïnteresseerd in improvisatie, maar met tekst ging me dat te traag, het was me te cerebraal. Ik was al twintig toen ik eindelijk begon te dansen, en het was een omgeving die me van meet af aan voldoening gaf. Hedendaagse dans, daar ben ik blijven inhaken vanwege het onderzoekende aspect en de vrijheid ervan. Die twee elementen houden mijn fascinatie gaande. Ik heb in hedendaagse dans het gevoel dat er altijd meer voor me ligt dan achter me. Want naast alle invloeden uit heden en verleden, blijven er in hedendaagse dans zoveel terreinen die nog niet geëxploreerd zijn.

Dans maken is ook een manier om mijn gedachten te organiseren, net zoals wanneer ik praat. Als ik wil praten moet ik mijn gedachten organiseren om ze in woorden om te zetten waarmee ik vervolgens kan communiceren. Dans is een communicatievorm die lichaam en geest verbindt. Ik beseft steeds meer dat onze westerse cultuur een groot probleem heeft door lichaam en geest te willen scheiden. Die typisch westerse illusie dat het rationele kan gescheiden worden van het fysieke is niet langer houdbaar. De enige hoop die we hebben op wijsheid is om die denkwijze te doorbreken, want een logica die losstaat van het lichaam werkt gewoon niet. Dans doet me aan den lijve ondervinden dat het lichaam integraal deel uitmaakt van denkprocessen én van de interactie met mijn omgeving. Dans is voor mij dus een *tool* om wijzer te worden.

Mijn interesse ligt in onderzoek, in stappen vooruit zetten. Als ik daarin slaag als kunstenaar wordt iedereen er beter van, rijker. Toen

ik de beeldende kunst van Mark Rothko ontdekte, kon ik me verbinden met iets wat voor mij nieuw en anders was, en dat heeft van mij een rijker mens gemaakt. Een deel van mij waar ik niet van afwist is door zijn kunst opengebloeid. En het is dat voortdurend openen dat ik opzoek in mijn dans.

Als choreograaf zet je deuren open en het is de keuze van het publiek om binnen te gaan, of niet. Het is niet dat je als kijker voor een gesloten deur staat en dat je de sleutel moet vinden. Rothko heeft met zijn abstracte vlakken voor mij de deur opengezet op een heel heldere, heel genereuze manier. Maar als je ervan wil proeven, moet je je openstellen.

Ik zal in een voorstelling nooit structuren of een boodschap veranderen om het voor het publiek makkelijker te maken om de voorstelling te begrijpen. Voor mij houdt het feit dat je een voorstelling maakt, al de stap naar het publiek in. Timing, planning en uitvoering op het podium vormen mijn manier om te communiceren met het publiek. Ik heb niet het gevoel dat ik nog andere dingen moet doen om het publiek voort te helpen. Het enige wat ik kan doen is zo duidelijk mogelijk mijn dans, mijn beweging en compositie als woorden aanbieden.

Meer mensen bereiken is niet het punt in kunst, het punt is eerlijk te zijn in je werk. De taak van een kunstenaar is om eerlijk werk te maken. Als ik een kok ben, zal ik met goede ingrediënten proberen iets te koken wat ik interessant vind; iets dat liefst ook met vakmanschap gemaakt is. Maar ik zal geen ketchup toevoegen met het idee dat er dan misschien meer mensen van mijn gerecht zullen eten. Ik voeg alleen ketchup toe als ik denk dat mijn gerecht ketchup nodig heeft om een beter gerecht te zijn. De verantwoordelijkheid van de kunstenaar is niet om tegemoet te komen aan het publiek, zijn taak is om grenzen te verleggen. Daar gaat het volgens mij om.

Kijken naar dans

Probeer niet te begrijpen wat je ziet. Je moet als kijker niet teveel proberen te begrijpen, omdat er niets te begrijpen valt. Het enige

wat je moet doen is een connectie tot stand brengen, jezelf toestaan geraakt te worden. Er valt iets te ervaren, er valt te genieten. En misschien valt er later, op een volgend niveau, wel iets te analyseren, als je dat wenst. Vergelijk het met een roman lezen. Je kan genieten van het verhaal of je kan ervoor kiezen er een literair essay over te schrijven. Je kan de vorm en structuur van de roman ontleden, maar eigenlijk was dat niet de bedoeling van de schrijver. Voor choreografie geldt hetzelfde. Het is aan de kijker om de keuze te maken om ontvankelijk te zijn, te genieten van de pure ervaring. Dat is niet vanzelfsprekend, zelf moet ik ook wel eens mijn oordeel uitschakelen terwijl ik naar een voorstelling kijk: niet voortdurend zitten denken, wat vind ik hiervan, wat ga ik er straks tijdens de pauze over zeggen, wat was er goed aan, wat niet? Dat is een plaag, vreselijk. Want terwijl je zo denkt, zie je niet wat er voor je gebeurt. Dat is de negatieve kant van de zaak. Maar de positieve kant is zo mogelijk nog erger. Als je heel erg van iets houdt, kan je het vaak ook niet meer zien.

Ik werk soms samen met Helmut Lachenmann, een componist van hedendaagse muziek. Hij vertelde me in dat verband iets wat ik heel juist vind. Hij zei: als mensen naar Mozart luisteren, luisteren ze in feite niet naar Mozart. Ze luisteren alleen naar zichzelf en naar het plezier dat het horen van zijn muziek in hen teweegbrengt. Dat is een chemisch proces, het gaat om het plezier van het herkenbare. Dat is het probleem met Mozart, dat zijn muziek mensen in die aangename modus brengt, waarin ze enkel naar zichzelf luisteren. Ze maken een connectie met herkenbare reactiepatronen in zichzelf, niet met de muziek. Dat is spijtig, want moesten ze echt een verbinding met de muziek kunnen maken, dan zouden ze ontdekken dat Mozart fantastisch is.

Ik vind dat een mooie gedachte. Ik heb niets tegen genieten; van iets genieten is geweldig, maar de echte communicatie zit in de connectie. Mensen vinden soms dat een voorstelling hermetisch of vreemd is. Maar het vraagt zo'n groot werk en zoveel heel bijzondere inspanningen om een voorstelling naar het podium, voor het publiek te brengen – hoe kan ze dan hermetisch zijn? De voorstelling is *right there*, ze is dáár, ze vraagt alleen dat je toestaat je door haar te laten raken.

Hedendaagse dans mag soms vreemd lijken, maar dat is omdat het andere mechanismen gebruikt dan het geschreven woord, dan film of theater. Die zijn even noodzakelijk als in, zeg maar, abstracte beeldende kunst. Abstracte kunst is niet *béter*, alleen raak je er andere dingen mee aan dan in figuratieve kunst, waar figuratieve kunst niet bijkan. En dan kan je je als bezoeker afvragen wat zo'n kleurvlak betekent. Wel, het is gewoon wat het is. Soms vergt het een lange tijd om dat gegeven toe te laten als kijker, het vraagt ervaring ook. Je kan niet van de ene dag op de andere beslissen om anders te kijken. Je kan dat wel willen, maar het heeft tijd nodig.

For every thought supported by feeling,
There is a muscle change.

Mabel E. Todd 'The Thinking Body'

— **Salva Sanchis** (°1974)

Danser-choreograaf sinds 1998. Hoorde bij de eerste lichting afgestudeerden aan P.A.R.T.S. Heeft een veertiental eigen werken op zijn naam. Is als choreograaf heel geïnteresseerd in improvisatie en jazz. Choreografeerde samen met Anne Teresa De Keermaeker de voorstellingen *Desh* en *Love Supreme* voor Rosas.

Eleanor Bauer

Intuïtie is de sleutel

Het begrip fascinatie op zich intrigeert me. Gefascineerd zijn door iets houdt een gebrek aan controle in, het betekent dat je aandacht gevangen is, letterlijk, alsof het ding jou controleert. In mijn opleiding bij P.A.R.T.S. was het *bon ton* om fascinatie als romantisch te bestempelen. Als je een geloofwaardige hedendaagse danser, choreograaf of denker wilde worden, moest jij het medium beheersen en niet omgekeerd, dat was de boodschap. Je hoorde te vertrekken van vragen als 'waar gaat het hier om?', 'wat is belangrijk voor mij?' Achteraf beschouwd was er zo geen ruimte voor verleiding en mysterie, alleen een scepticisme tegenover fascinatie met het idee: wij zijn wel slimmer dan dat. Intussen heb ik voor mezelf uitgemaakt dat net die fascinatie dans zo interessant maakt. Dans slaagt erin om telkens te ontsnappen aan een discours. Dans bewijst zichzelf, je kan erover spreken en denken, maar je kan er nooit de vinger op leggen. Mijn volgende project met Mårten Spångberg gaat daarover, hoe dans en het lichaam zich op de buitengrens van het discours bevinden en hoe we ze daar kunnen houden, uit de greep van verwachtingen of antwoorden op vragen die gesteld worden.

Want als je rondkijkt, merk je dat programmateksten over dans voortdurend vertrekken van vragen. Vragen als 'welke toekomst is er voor het lichaam?', 'wanneer verandert perceptie in ervaring?' Ze zetten bij voorbaat een kader uit waarmee je vervolgens geacht wordt een dansvoorstelling te interpreteren. Dat interesseert me steeds minder, ik heb zelf ook met kaders gewerkt in mijn voorstellingen – zo moet je naar dit kijken, en zo daarnaar. Maar daar ben ik uitgegroeid, ik wil niet meer aan mensen vertellen hoe ze moeten kijken naar mijn werk.

Intuïtie

Als je voorgekauwde signalen en kaders weglaat, kan je zoveel meer richtingen uit in het maken en kijken naar dans. Wat mezelf betreft, betekent dat niet dat ik minder 'leesbaar' werk wil maken, wel dat ik meer aandacht wil besteden aan het intuïtieve als manier om aan dans betekenis te geven. Intuïtie is de snelste weg om informatie die je binnenkrijgt te assimileren.

Mark Lorimer, een danser bij Rosas vond in een interview dat mensen over hun angst voor hedendaagse dans heen moeten. Dans als kunstmedium zou volgens hem de minst lastige te begrijpen van alle kunstvormen moeten zijn omdat iedereen, uitzonderingen niet meegerekend, over een natuurlijke, sociale vaardigheid beschikt om bewegingstaal en lichaamstaal te begrijpen. Op straat weet iedereen meteen wat het betekent als iemand met zijn schouders hoog opgetrokken loopt of als iemand zijn borst vooruitsteekt. Lichaam en beweging geven ons op een primair intuïtief niveau een oneindige hoeveelheid kleine laagjes informatie mee.

De kritiek dat hedendaagse dans moeilijk zou zijn, vind ik onterecht en ook oninteressant. Ik denk dat er in alle kunstvormen hermetisch werk bestaat. Voor mij is de *bottom line*: als je niet geïnteresseerd bent in beweging, ga dan niet naar een dansvoorstelling kijken. Net als wanneer je niet naar griezelfilms moet kijken als je geen angst wil ervaren.

Ik ben er niet voor om publiek raad te geven over hoe te kijken naar dans. Bepaalde informatie kan interessant zijn, een beetje zoals wanneer je naar de extra's kijkt bij een film op een dvd, de interviews met de acteurs of met de regisseur. Maar het feit dat je zou opgevoed moeten worden om naar dans te leren kijken, lijkt me een droevig gegeven. Vertrouw vooral op je eigen beleving van wat je ziet, want daar dient de voorstelling voor, ze is daar om je een ervaring te geven. En als je verveling ervaart: er zijn boeken geschreven over hoe diep de ervaring van verveling kan zijn, en over hoe het hoogste stadium van verveling naar verlichting leidt. (*lucht*)

Kijken

Het boeiendste aan dans is hoeveel verschillende manieren er zijn om naar dans te kijken. Er is niet één manier. Het gaat er vaak om je tijdens het kijken te ontspannen in plaats van te willen begrijpen wat er gebeurt of te willen achterhalen wat de choreograaf en de dansers van je willen; om niet te denken in termen van sleutels die je hele kijkervaring kaderen. Als je er als toeschouwer in slaagt om die strijdlustige drang om hún perspectief te begrijpen achterwege te laten, dan brengt je eigen perspectief je tot een beleving van wat er gebeurt. En het ding waarnaar je kijkt kan jou willen of niet, maar zelf heb ik de ervaring dat hoe meer je jezelf toestaat te ontspannen en toe te laten, hoe duidelijker je achteraf begrijpt wat je zag.

Anne Teresa De Keersmaeker is goed in het maken van voorstellingen die een soort van totale kijkervaring bieden. Tijdens het repetitieproces voor *The Song* zei ze iets als: "dans is de meest universele en de meest individuele kunst." Iedereen heeft een lichaam dat niemand anders heeft en iedereen drukt zich er op zijn eigen manier mee uit. Tegelijk werkt het lichaam volgens basisprincipes die voor iedereen gelden. De voorstellingen van Anne Teresa De Keersmaeker drijven vaak op die zwaaibeweging tussen het individuele en het globale. Omdat ik geblesseerd was heb ik de voorstelling ook van buitenaf kunnen zien. Wat me trof is dat ze zo uitsluitend over dans gaat. Het handelt niet om interpretaties of grote thema's. Die thema's kwamen wel aan bod in het repetitieproces; we hadden het over zaken als de eb- en vloedbeweging van de Nijl ten tijde van de oude Egyptenaren, tot en met de toekomst van het fysieke lichaam. Maar in de voorstelling zelf geeft die voorbereiding niet meer dan een extra kleur, en ik denk dat het is wat ze wilde; dat het publiek naar de voorstelling kijkt als naar een kleur die voor iedereen wat anders oproept, een bijzondere soort aandacht, of een sensualiteit, of een gevoel. Tijdens het kijken kan er van alles en nog wat door je heen gaan, gedachten over liefde en leven, over geschiedenis en mensheid, maar ook gewoon over mooie dansbewegingen. Maar uiteindelijk gaat *The Song* – naar mijn gevoel – vooral over eenvoud.

Dat is nu net zo interessant aan dans, dat er niet zoals in theater een verhaal is waarop je je moet vastpinnen en dat je van a tot z meeneemt doorheen de voorstelling. Je perspectief kan gedurende de voorstelling voortdurend verschuiven. Omdat er geen narratief aspect aan vastkleeft, is de ervaring van een dansvoorstelling erg flexibel. Tijd bijvoorbeeld is iets wat er in *real time* kan krimpen en uitzetten.

In mijn eigen werk is entertainment erg belangrijk om de aandacht van het publiek te vangen. Als mensen lachen, voel ik me blij. Dat is een heel simpel gegeven maar het heeft me veel tijd gekost om toe te geven dat het mijn beweegreden is.

Op een podium gaat het over aandacht krijgen en geven. Als performer vraag je om aandacht, je gaat ermee aan de slag bij het maken van je voorstelling. Wanneer wil ik meer? Wanneer wil ik minder? Het is de lijm die je voorstelling samenhoudt.

— **Eleanor Bauer** (°1983)

Danseres-choreografe en onderzoekster. Kwam in 2004 naar Brussel om de twee jaar durende onderzoekscyclus te volgen aan P.A.R.T.S. Ze choreografeert, schrijft over dans en is betrokken bij theoretische onderzoeksprojecten over dans. Maakt sinds kort deel uit van Rosas en danst in *The Song*.

Charlotte Vanden Eynde

Kwetsbaarheid zonder doekjes om

Wat me als kind meteen fascineerde in de balletklas was dat je er niet hoefde te spreken. Je kwam in de les en het enige wat de lerares zei was: “nu gaan we die arm zo houden en dat been daar – goed, en nu mag je dat doen.” En niemand sprak nog. We waren allemaal gewoon samen aan het bewegen. Dat vond ik fantastisch. Ik was een heel verlegen kind, het was erg moeilijk om te praten met andere mensen. Met dans had ik het gevoel dat ik me wel ongedwongen kon uitdrukken. Mensen begrijpen soms niet hoe ik als erg verlegen mens op een podium kan staan. Maar er gelden daar andere codes. Er is van bij aanvang een bepaald respect, mensen willen je zien, zijn stil en applaudisseren, meestal toch. (*lacht*)

Associaties zonder woorden

Als het over dans gaat, is het sowieso altijd zoeken naar woorden. Associaties zijn van meet af aan belangrijk geweest in wat ik probeer te doen. Er speelt zich in een mens zoveel af dat zich niet laat uitdrukken in woorden. Zodra je dat nog maar begint te proberen wordt het al iets anders, ook in de interpretatie die de ander eraan geeft. Met associaties kan je dingen woordeloos houden. Soms gebruik ik in mijn hoofd wel een soort verhaalstructuur om mijn voorstelling vorm te geven, maar ik wil liever niet dat anderen weten wat dat verhaal is. Mijn werk mag geen betekenis opdringen, mensen moeten zich vrij voelen om zelf een betekenis te geven aan wat er gebeurt. Wat ik wel graag wil teweegbrengen is een vorm van herkenning, maar de precieze inhoud van die herkenning blijft open. Ik wil ook graag dat mensen ontroering voelen, dat het kijken tot een diepere laag doordringt. Dat ze zelf ook kwetsbaar worden en dat je op dat niveau ook een herkenning krijgt.

Dans is woordeloos en bovendien is het lichaam er essentieel. In dans kan je lichaam een kunstwerk worden. Dat heb ik altijd geweldig gevonden, al die mooie vormen die je kunt maken met je eigen lijf. (*lacht*) En daar kan je vervolgens nog objecten, kostuums of projecties op aanbrengen, het lichaam wordt dan een canvas. In het begin van mijn carrière was ik sterk met die vormelijkheid bezig. Ik onderzoek het lichaam als een materiaal bijna, het was verder borduren op de fascinatie voor vormen die ik als kind had op balletles. *Lijfstof* (2000), een voorstelling die ik maakte met Ugo Dehaes, ging sterk in die richting van beeldende kunst.

In de huidige fase van mijn carrière ben ik meer gefocust op het theatrale. Naast de verhalende associaties die in mijn hoofd zitten, leg ik ook meer verbanden naar het dagelijkse leven, meer bepaald naar dagelijkse bewegingspatronen. Omdraaien, naar iets reiken, bukken, je handen op je hoofd leggen. In de beeldtaal die ik vroeger met het lichaam maakte, ging het dagelijkse lichaam bijna verloren in de vorm. In mijn jongste voorstelling ben ik erop gefocust om dat dagelijkse lichaam dicht bij mij te houden.

Transparantie

Ik wil dicht bij mezelf blijven om me bloot te kunnen geven aan het publiek, zodat mensen zich in mij kunnen herkennen. Ik wil transparant zijn voor het publiek, het mag me zien zoals ik ben. Ik probeer mijn blik open te houden en de beweging doorzichtig. Want ik wil de mens die ik ben niet achter de danseres verschuilen. Het maakt voor mij deel uit van de essentie van de scène dat ik er mezelf toon zoals ik ben. Via die ingesteldheid kan ik communiceren met de toeschouwer. Iemand die zich kwetsbaar opstelt is geloofwaardiger, je kan aannemen dat er geen bijbedoelingen zijn, dat er een zekere directheid is. Zo ben ik, en ik wind er geen doekjes om. Ik apprecieer die transparantie ook bij anderen. Als die er niet is, mis ik iets essentieels. Tegelijk probeer ik bij de toeschouwers eenzelfde soort kwetsbaarheid op te roepen. Hen zo uit te dagen om mee te gaan in de voorstelling, om zich open te stellen voor beelden en bewegingen

die ze in eerste instantie misschien niet begrijpen, of waartegen ze weerstand of vooroordelen koesteren.

In de communicatie met het publiek is het aanwakkeren van de verbeelding voor mij essentieel. Met een geprikkelde verbeelding kan je denkpatronen of gedragspatronen omgooien en breder denken. Ik kan me voorstellen dat er veel mensen zijn die het tijdsverlies vinden om met fantasie bezig te zijn, maar zelf weet ik dat je er sterker van kunt worden. Het heeft ook iets heel bevrijdend als je naar kunst kijkt, gelijk welke kunstvorm, dat je jezelf kunt loslaten en kunt opgaan daarin. Je komt in een andere dimensie terecht.

Na een opvoering van *Vrouwenvrouwen* (1999), waarin vier vrouwen op scène stonden, kwam een man me vertellen dat de voorstelling hem deed denken aan zijn kindertijd. Dat vond ik heel mooi want ik had al heel wat mannen gehoord die zich helemaal niet konden herkennen in dat werk. Het was te vrouwelijk, niet voor hen gemaakt. Ik maakte me er zorgen over want ik wil niemand uitsluiten in mijn werk. Maar toen die man me aansprak dacht ik, blijkbaar kan het wel, het is maar een kwestie van hoe je er tegenaan kijkt en hoe vrij je de interpretatie maakt.

Leren kijken

Er is wel voorkennis nodig om naar hedendaagse dans te kijken, het vergt een opvoeding. Het idee dat je over kunst moet leren vinden veel mensen onzin. Die hebben iets van 'je moet een schilderij kunnen bekijken zonder een kunstgids te lezen', maar dat klopt niet helemaal. Zelf begrijp ik hedendaagse beeldende kunst of muziek vaak niet goed, maar ik ga ze daarom niet veroordelen. Ik zal eerder denken dat het gewoon mijn ding niet is of dat ik niet over de *tools* beschik om mij daarmee te kunnen verbinden.

Wat dans betreft, moet je om te beginnen heel veel gaan kijken, naar veel verschillende dingen. Als je als balletliefhebber naar hedendaagse dans kijkt waar soms nauwelijks de ene voet voor de andere gezet

wordt, dan is er onbegrip. Maar je moet je ook openstellen voor al die verschillende interpretaties van wat dans kan zijn. Hoe meer je kijkt, hoe meer je kan vergelijken. Een voorbespreking of een boekje bij de voorstelling vind ik een nuttig hulpmiddel om opener te kijken. Onwetendheid veroorzaakt vaak vooroordelen of enge reacties. Maar in eerste instantie zou in opvoeding en onderwijs meer gewerkt moeten worden om de verbeelding en de fantasie die elk kind heeft open te houden door middel van muziek, tekenen en beweging. Vanaf een bepaald moment lijkt het alsof men zegt: nu is het welletjes geweest, nu is het niet meer nodig. Dat is zo jammer want fantasie en verbeelding zijn ook een vorm van communicatie tussen mensen. Als iemand vanuit zijn verbeelding een kunstwerk maakt, wordt dat een medium voor communicatie tussen mensen. Dat is toch fantastisch, want misschien gaan diezelfde mensen ruziemaken als je ze gewoon samen rond een tafel zet.

— **Charlotte Vanden Eynde** (°1975)

Danseres-choreografe. Studeerde aan het Hoger Instituut voor Dans in Lier en aan P.A.R.T.S. (lichting 1999). Heeft een tiental eigen choreografieën en performances op haar naam. Volgde een deeltijdse opleiding film- en videokunst aan het KASK in Antwerpen. Werkte samen met onder andere theatermaker Jan Decorte, met choreografen Ugo Dehaes en Marc Vanrunxt. Speelde de hoofdrol in de film *Meisje* van de Brusselse cineaste Dorothée Van den Berghe.

Geneviève Van Quaqueebeke

De passie om te fascineren

Toen ik vier jaar was volgde ik mijn eerste balletklas. Meteen werd duidelijk wat ik wilde worden: ballerina. En dat is altijd zo gebleven. In de loop van de jaren heb ik de discipline van ballet leren kennen en het harde werk, maar er zit in mij een passie om dit beroep te doen. Dat komt van binnenuit, ik voel die noodzaak. Passie is anders dan fascinatie, die overdondert je, die kan je hebben voor iets waar je even bij gaat stilstaan en zegt: dat is knap of, dat zou ik ook willen kunnen.

Emotie

Wat me zo passioneert in dans is mijn gevoel daarin. Ik kan er heel mijn emotie in kwijt. Het is natuurlijk leuk om je techniek te verfijnen en perfectie na te streven in een kunst waarvan de techniek goed bekend is. Maar voor mij telt dat ik mijn emotie in een choreografie kan neerzetten en kan overbrengen naar de toeschouwers.

Ballet is een kunst met een strikt technisch kader, maar een goede danser wordt gemaakt door wat hij er zelf inlegt. Sommige choreografen hebben een talent om meer te halen uit dansers dan het puur technische; ik denk aan Forsythe, die haalt het individu zo naar boven. De danser zelf moet daarin willen meegaan, de emotie willen uiten. Dat is de vrijheid die de danser heeft, om het artistieke te laten primeren, met de techniek als ondersteuning. Die combinatie maakt het waard om op een podium te staan. Als je dan de verbeelding van mensen kan aanspreken, ze laten wegdromen, of het nu om een klassiek of een hedendaags balletstuk gaat, dan heb je je rol op het podium vervuld, en het publiek gegeven waarvoor het gekomen is. Of je nu in een hedendaags of in een klassiek gezelschap danst, mensen kunnen raken is wat telt.

Voor mezelf geldt dat ik werk met de emotie van de dag en dat ik probeer om daar zo diep mogelijk in te gaan. Vooral abstracter werk benader ik vanuit die pure emotie, daarvoor ga ik tot het extreme. Ik zal naar het innerlijke kijken, op zoek naar een andere uitstraling, hoe je daarmee kunt spelen. Als ik dertig voorstellingen speel, wil ik een manier vinden om het spannend en boeiend te houden. Ik vind het belangrijk om een heel goed gevoel te hebben over de prestatie die ik op het podium neerzet. Dat de spanning erin blijft, het gevoel dat je kunt doorgroeien, dat je nieuwe dingen kunt vinden. Dat als je teruggaat naar een voorstelling terwijl je intussen een andere productie hebt gedaan, je een nieuwe benadering kunt uitproberen en kijken welk verschil je voor de voorstelling of voor jezelf hebt gemaakt.

Mix

Op mijn twintigste dacht ik dat het allemaal puur technisch moest zijn, juist en correct uitgevoerd. Dat is intussen wel helemaal veranderd. Ik heb doorheen de jaren naast klassiek werk ook veel moderne, neoklassieke en hedendaagse balletchoreografieën uitgevoerd. Er zitten daarin andere lijnen, andere visuele posities, er wordt gewerkt met improvisaties en contactimprovisaties. Die ervaringen neem ik nu mee als ik klassiek werk dans en het geeft me een enorme vrijheid. Het is jammer dat je daar in je carrière zo lang naar op zoek bent, naar hoe het ook anders kan, hoe je op een andere manier in een beweging kunt gaan of een partner anders kunt benaderen. Sommige dansers komen er nooit aan toe. Zolang ik dans wil ik die ervaring perfectioneren, uitdagingen aangaan om die vrijheid te blijven voelen en er steeds extremer in te gaan.

Ik ben vaak op zoek naar dingen die mijn passie voeden. Als ik naar een voorstelling van Jan Fabre ga kijken, vind ik zijn beeldvorming gewoon fantastisch. Als danser geeft je dat een ander perspectief. Kijken naar andere kunstvormen kan veel kan bijdragen tot wat je zelf presteert en wat je kan overdragen op het publiek. In de balletschool en in gelijk welke dansschool zou je dat moeten meekrijgen, dat het allemaal veel breder is dan dit alleen.

Ik denk dat het voor een balletdanser interessant is om aandacht te hebben voor het circuit van hedendaagse dans. Er zou meer uitwisseling en wederzijdse interesse moeten zijn. Natuurlijk zijn er met onze klassieke basis hier een beetje voorgeprogrammeerd: de techniek, de basis en het esthetische zijn ons vanaf jonge leeftijd opgelegd. In hedendaagse dans moet je dat kunnen loslaten en een echt klassiek geschoolde danser heeft daar veel moeite mee. Om op dat punt te komen heb je tijd nodig. Veel klassiek geschoolde dansers denken nog altijd dat dans geen dans is als het geen 'techniek' heeft. Maar evenveel mensen in het klassieke ballet denken er niet zo over, en vinden beide vormen evenwaardig. Hedendaagse dans vereist een andere techniek die je ook onder de knie moet krijgen. Maar ik denk dat het perfect kan, als je je erop toespitst, trainingen volgt en met een goede hedendaagse choreograaf samenwerkt. Jean Luc Ducourt bijvoorbeeld werkt als choreograaf van hedendaagse dans met klassieke dansers. Hij laat hen ballettaal op een hedendaagse manier dansen. Die *switches* zijn helemaal niet vanzelfsprekend voor klassiek geschoolde dansers, maar ik heb er een enorm respect voor.

In ballet hebben we vaak heel korte creatieperiodes. Soms verlang ik naar meer research en meer diepgang en daarom zou ik ook wel hedendaags of meer projectgericht werk willen doen, waar vaak wel een langere tijd naar een creatie toegewerkt wordt. Ik wil graag nog veel verder en veel dieper in de emotie en in de beweging kunnen gaan of in het vertalen wat een choreograaf van je verlangt. Dat is iets wat hoog op mijn verlanglijstje staat.

Feedback

Ik wil graag dat de toeschouwers de emotie in de voorstelling kunnen begrijpen. Dat ze erin kunnen meegaan en opgeslorpt worden terwijl ze naar de voorstelling kijken. Net zoals wanneer je een boek leest en volledig in het verhaal opgaat of in de manier van schrijven. Voor mij geldt hetzelfde, ik wil het gevoel geven aan de toeschouwers dat ze moeten terugkomen, dat ze meer willen zien, dat ze gefascineerd raken door wat wij aan het doen zijn.

Het belangrijkste is dat ik iemand kan raken, of het nu puur technisch is – dat iemand zegt ‘waauw’ – of puur emotioneel of zelfs als iemand zegt: ik vond het niet goed. Dat is natuurlijk niet leuk, maar het is wel een emotie waarmee hij aan de slag kan om vergelijkingen te maken met andere stukken. Die connectie met de toeschouwers wil ik maken, hen iets meegeven naar huis, om over na te denken of om bij weg te dromen of om te zeggen: ‘dat wil ik nu ook eens gaan proberen’, of: ‘ik wil die danser leren kennen’.

Mensen zijn vaak bang om ons als artiest te benaderen, er blijft toch een barrière tussen podium en publiek. Ze lijken te denken dat kunstenaars moeilijk zijn om mee te praten. Ik vind het jammer dat we niet meer te weten komen over de emoties van het publiek, wat er bij de toeschouwers opkomt na het stuk, wat hun bevindingen zijn over die avond. En het hoeft echt niet te gaan over hoe goed de voorstelling was. Die feedback mis ik soms wel. Ook om te weten wie komt kijken en wie geïnteresseerd is en waarom iemand twee of drie keer komt kijken. Soms leer je na een tijdje toch die mensen kennen die vaker komen en dat is heel boeiend.

— **Geneviève Van Quaabeke** (°1979)

Opgeleid aan de Koninklijke Balletschool van Antwerpen. Danste van 2000 tot 2003 voor Les Ballets de Monte Carlo. Is *principal dancer* aan het Koninklijk Ballet van Vlaanderen. Schreef ook eigen choreografieën..

Biografieën

— **Steven De Belder**

Steven De Belder studeerde filosofie, geschiedenis en theaterwetenschappen in Antwerpen en Gent. Hij werkte van 1999 tot 2003 als onderzoeker theaterwetenschap aan de UIA en werkt sinds 2003 voor PARTS, waar hij als pedagogisch coördinator van de hogere Research Cyclus is en het Départs-netwerk beheert. Van 1998 tot 2001 was hij assistent van de artistieke leiding bij De Beweeging. Tussen 2001 en 2003 was hij lid en interim-voorzitter van de Danscommissie. Hij is bestuurder bij verschillende dansgezelschappen en zorgt occasioneel voor (geschreven en live-) omkadering bij dansvoorstellingen.

— **Lieve Dierckx**

Lieve Dierckx is vertaler/tolk en theaterwetenschapper, optie dans. Ze schrijft over dans voor o.a. Urbanmag, Etcetera, Rekto:verso, Documenta en het Corpus Kunstcritiek van het Vlaams Theater Instituut. Voor Sarma vzw werkte ze samen met Staf Vos (K.U.L.) aan een anthologie rond danskritiek in het Expo-jaar. In 2009 nam ze als criticus deel aan het Residentie/Reflectie-programma van KunstenfestivaldesArts en aan de Advanced Performance Training (a.pt) -workshop van Katrin Deufert Thomas Plischke, 'Consequences'. Ze is ook lid van de Beoordelingscommissie Dans.

— **Dafne Maes**

Dafne Maes studeerde in 2005 af als danseres aan het Koninklijk Conservatorium (Artesis Hogeschool Antwerpen). Ze werkte met choreografen als Ann Van den Broek (WArd/waRD), Thomas Steyaert, Filip Van Huffel en Paul Wenninger. In het kader van haar masteropleiding 'culturele agogiek' aan de Vrije Universiteit Brussel liep ze stage bij Ultima Vez/Wim Vandekeybus. Voor haar masterscriptie onderzocht ze danseducatie in het secundair onderwijs in Vlaanderen en de aandacht van het beleid hiervoor. Ze werkte als educatief medewerkster bij Ultima Vez, Toneelhuis, HETPALEIS en Kaaitheater en ze geeft regelmatig inleidingen, nabesprekingen en workshops om zo haar passie voor dans door te geven aan jongeren. Ze danst in de productie Solar City van de Kopergieterij samen met performer-danser Randi De Vlieghe en muzikant Sioen. Vanaf januari 2010 verricht ze onderzoek naar nieuwe creatieve leermethodieken voor danseducatie aan Artesis Hogeschool Antwerpen (promotor Pascale De Groote) in samenwerking met Vrije Universiteit Brussel, Retina Dance Company, Vlaams Theater Instituut, CANON Cultuurcel, Wisper en de Veerman.

— **Pieter T'Jonck**

Pieter T'Jonck is ir. architect en publicist. Hij woont en werkt in Leuven. Hij is medezaakvoerder van het architectenbureau T'Jonck-Nilis Ir. Architecten. Hij levert al sinds het begin van de jaren 1980 bijdragen aan diverse kranten, tijdschriften en boeken over theater, dans, beeldende kunst en architectuur. Daarnaast geeft of gaf hij les aan o.a. de UGent, Hogeschool Gent en was hij advisor bij Dasarts Amsterdam.

— **Elke Van Campenhout**

Elke Van Campenhout werkte geruime tijd als critica podiumkunsten voor De Standaard en de klassieke radiozender Klara. Gedurende 3 jaar was ze tevens de redacteur van het performancetijdschrift Etcetera. Sinds 2005 werkt ze als freelance dramaturg en artistiek onderzoeker, o.a. voor het Kunstenfestivaldesarts en de Brusselse werkplaats nadine, en voor verschillende internationale kunsthuisen. In 2007 startte ze de full-time post-master opleiding a.pt (advanced performance training) op in Antwerpe: een internationale onderzoeksomgeving voor kunstenaars en theoretici, gebaseerd op de principes van zelf-organisatie en samenwerking (www.apass.be).

— **Charlotte Vandevyver**

Charlotte Vandevyver studeerde Theaterwetenschappen aan de Universiteit Gent. Sinds 2005 werkt ze in het culturele veld, met een sterke focus op hedendaagse dans (Klapstuk #12, Sarma, Etcetera, Masterplan voor dans VTi, Kunstencentrum Vooruit, BUDA Kunstencentrum, Good Move). In het voorjaar 2009 startte ze als coördinator van Laboratorium vzw, een interdisciplinair project waarbinnen kunstenaars en wetenschappers de methodologie van Jan Fabre onderzoeken.

Sinds 2007 combineert ze deze losse opdrachten met een deeltijdse aanstelling aan de afdeling Theaterwetenschap van de Universiteit Antwerpen. In dat kader coördineert ze de opleiding ManaMa Theaterwetenschap, begeleidt ze de stages van de Bachelor Theater, Film en Literatuur en doceert ze het vak 'dans-theorie en choreografische analyse'. Ze is voorzitter van de beoordelingscommissie dans.



BORGERHOFF & LAMBERIGTS NV

WE PUBLISH

Gent, Belgium

info@borgerhoff-lamberigts.be

www.borgerhoff-lamberigts.be

ISBN 9789089310828

NUR 660

© 2009, Borgerhoff & Lamberigts nv

Concept Concertgebouwcahier: Jeroen Vanacker

Hoofdredactie: Charlotte Vandevyver

Auteurs: Charlotte Vandevyver, Steven De Belder, Lieve Dierckx, Dafne Maes, Pieter T'Jonck, Elke Van Campenhout

Eindredactie: Ludovic Vanhee

Coördinatie: Joni Verhulst, Samme Raeymaekers, Els Verbeke

Illustraties: CANON Cultuurcel (p. 50), Chris Van der Burght (p. 66), Jean-Luc Tanghe (p. 68), Raymond Mallentjier (p. 71), Herman Sorgeloos (p. 72), David Bergé en Sabina Holzer (p. 74), Bart Grietens (p. 76), Retina Dance Company (p. 78)

Ontwerp omslag en binnenwerk: Jurgen Maelfeyt

Gedrukt in Gent, België

Eerste druk: november 2009

Niets uit deze uitgave mag worden veeveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, elektronische drager of op welke wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

CONCERTGEBOUW

't Zand 34, 8000 Brugge, www.concertgebouw.be



Reeds verschenen

Dans in Québec

Guy Cools, Isabelle Poulin, Philip Szporer, Isabelle Van Grimde
isbn - 9789089310279

Québec. Al meer dan vijftig jaar is dit Canadese 'eiland' vervlochten met toonaangevende choreografen. In de schaduw van de grote VS-buur en door impulsen van over de Grote Plas bouwde Québec een broedplaats uit voor dans-talent. Ook heel wat Vlaamse choreografen tekenden er mee de lijnen van de hedendaagse dans uit. Dankzij kortsluitingen tussen eigenzinnige kunstenaars en vernieuwende choreografen vormt Québec vandaag een van de epicentra van de dans.

In vier essays nemen de Vlaams-Canadese dansdramaturg Guy Cools, dansjournaliste Isabelle Poulin, film- en documentairemaker Philippe Szporer en choreografe Isabelle Van Grimde u in hun eigen stijl mee door het Québecse dans-universum. Aangevuld met werkschetsen en foto's van choreografieën is deze eerste reeks van danscahiers een ontdekking voor cultuurfanaten.

Georg Friedrich Händel

Ignace Bossuyt
isbn - 9789089310484

Voor de tweede uitgave in de reeks Concertgebouwcahiers verdiept professor Ignace Bossuyt zich in het leven en werk van Georg Friedrich Händel. Deze biografie rolt een verhelderende leidraad uit voor elke liefhebber van barokmuziek. Ignace Bossuyt knoopt de muzikale ijkpunten van de meester aan elkaar, en dat zijn er heel wat. Met een repertoire van ruim zeshonderd werken laat het veelzijdige leven van de barokcomponist zich niet makkelijk samenvatten. Daarom worden in deze biografie ook de achterliggende maatschappelijke dynamieken tegen het licht gehouden. Het cahier bevat diepgravende duiding, aangevuld met prachtige illustraties.

Johannes Brahms

Steven Vande Moortele i.s.m. Pieter Bergé, Ignace Bossuyt,
Kristof Boucquet, Jan Christiaens, Simon Van Damme
isbn - 9789089310774

Samen met vijf andere Vlaamse musicologen schreef Steven Vande Moortele een toegankelijke gids over Johannes Brahms. Brahms' oeuvre wordt er niet alleen systematisch per genre besproken, maar ook in een ruimere cultuurhistorische en biografische context gesitueerd. De auteurs gaan na wat Brahms leerde van zijn directe voorbeelden Beethoven, Schubert en Schumann en van oude meesters als Bach en Schütz. Bovendien analyseren ze hoe Brahms' even doorwrochte als verinnerlijkte muziek, niet minder dan de muziek van zijn tijdgenoot en zogenegde tegenpool Wagner, naar de toekomst vooruitwijst.