



kanaries in MASTERPLAN VOOR DANS IN VLAANDEREN EN BRUSSEL de koolmijn

Dans in Vlaanderen en Brussel floreert, maar moet stilaan groeikansen krijgen om de verworven pionierspositie niet in het gedrang te brengen. Welke functies zijn er nodig in een dynamisch danslandschap? Waar zitten de knelpunten, waar vallen de gaten?

Een groep van kenners en liefhebbers boog zich over enkele heikele kwesties, zoals de productie van dans, de positie van de individuele kunstenaar, de internationale dimensie, spreiding, participatie en opleiding,... Hun analyses en aanbevelingen worden nu gebundeld in een 'masterplan voor dans', dat de huidige stand van zaken schetst en kansen voor de toekomst formuleert.

www.vti.be

VLAAMS
THEATER
INSTITUUT

kanaries in MASTERPLAN VOOR DANS IN VLAANDEREN EN BRUSSEL de koolmijn

Vlaams Theater Instituut, 2007

Vooraf	5
Dans in Vlaanderen 1993-2007	9
<i>Pieter T'Jonck</i>	
Masterplan voor dans	29
Inleiding	31
Eigenheid van dans en hybridisering	31
De eerste ronde van het Kunstendecreet	34
Een geïntegreerd dansbeleid?	37
Functies en actoren in dansland	39
Zes thema's	32
1. De productie van dans	32
2. De kunstenaar als individu	45
3. Internationale werking	73
4. Spreiding	95
5. Publiek	103
6. Opleiding	114
Slotsom: kanaries in de koolmijn	121

Vlaanderen is toonaangevend in de wereld als het op dans aankomt. Iedereen kijkt naar dit kleine lapje grond om te weten hoe het moet. Regelmatig moeten we uitspreken om ergens in de wereld te gaan uitleggen waarom het danslandschap en beleid in Vlaanderen zo floreert.

Waarom dan nog een masterplan voor dans?

De directe aanleiding ligt bij de eerste toepassing van het Kunsten-decreet. Zowel het advies van de beoordelingscommissie dans als de beslissing van Bert Anciaux, minister van Cultuur, Jeugd en Sport, resulteerden in grote onvrede in de danssector, bij groot en klein, bij structureel niet en structureel wel gesubsidieerd. Indirect leeft het gevoel dat – ondanks de vele jaren dat de dans in Vlaanderen nu al meespeelt aan de (wereld)top – dat die toppositie zich op beleidsniveau niet heeft vertaald in een echt doorleefd beleid op het vlak van dans. Ook zijn er niet voldoende instrumenten uitgebouwd om de toekomst voor dans in Vlaanderen te verzekeren. En ook dat creëert onvrede bij de spelers op het veld.

Om deze onvrede te kanaliseren en de problemen beter in kaart te brengen wijdde het VTI in ons tijdschrift *Courant* een heel dossier aan dans. De eigen cijferanalyse en de vele getuigenissen uit het veld vroegen om een grondige discussie. De vraag van Theo Van Rompay om te werken aan een geïntegreerd dansbeleid vormde het uitgangspunt voor Dinsdag Dansdag, een studiedag in kunstencentrum STUK, en uiteindelijk ook voor dit masterplan. De vaststelling op Dinsdag Dansdag was namelijk dat de eenzijdige blik, gericht op productie, moest verbreed worden. Alle aspecten die een dynamisch danslandschap mogelijk maken moesten in beeld én in verbinding worden gebracht.

Als intermediaire partner tussen overheid en praktijk heeft VTi – in samenspraak met Overleg Kunstenorganisaties (oKo) - de taak op zich genomen om de werkzaamheden rond het masterplan te coördineren. Een werkgroep met kennis van zaken op vlak van opleiding, creatie, spreiding, publiek, internationaliseren ging najaar 2006 aan de slag en werkte een jaar lang aan de uitwerking van de ideeën die op Dinsdag Dansdag op tafel werden gelegd. Ook het Koninklijk Ballet van Vlaanderen zat van bij aanvang mee aan de tafel, wat op zich ook een historisch feit te noemen is. Toch zult u in dit plan geen uitgebreide analyse van het ballet vinden. De ommekeer binnen het ballet is nog redelijk recent. Het is nog te vroeg om de positie van het ballet in het gehele plaatje te integreren. Waar mogelijk werden er wel al vergelijkingen gemaakt.

Hoe is het masterplan voor dans concreet opgevat?

Om te beginnen schetst Pieter T'Jonck de evoluties in het danslandschap van 1993 tot vandaag. Deze schets maakt niet rechtstreeks deel uit van het masterplan, maar plaatst de inhoud van het masterplan meteen in een historisch perspectief.

Het eerste effectieve deel van het masterplan gaat nader in op de ontstaansgeschiedenis van het masterplan én gaat in op de eigenheid van dans. Wat maakt dans nu zo specifiek, wie zijn de spelers, wat zijn de functies die nodig zijn in een dynamisch danslandschap? Het tweede deel gaat aan de hand van zes thema's in op de actuele noden en behoeften die vandaag in dansland leven. Het geheel van aanbevelingen per thema vormen samen de ingrediënten voor een toekomstgericht geïntegreerd dansbeleid. Aan het slot worden de belangrijkste aanbevelingen nog eens kort en krachtig verwoord.

Het masterplan vraagt om een gedeelde verantwoordelijkheid. De aanbevelingen in het plan gaan zowel richting overheid als richting praktijk. Er is werk aan de winkel voor alle partijen. Met dit masterplan nodigen we iedereen uit om de toekomst van de dans in Vlaanderen mee vorm te geven.

Ann Olaerts
Directeur Vlaams Theater Instituut

Dans in Vlaanderen 1993-2007

Pieter T'Jonck

1993: een belangrijk overgangsjaar

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

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

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

De overheid volgt slechts schoorvoetend

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

De 'grote' – of anders gezegd behoorlijk gesubsidieerde – dansgezelschappen naast dat KBvW zijn sinds 1993 Rosas, Ultima Vez en Les Ballets C de la B. Zij werden vanaf 1993 structureel gesteund. Zij krijgen ook nu nog steeds het leeuwendeel van de subsidies. Opmerkelijk en tekenend voor deze generatie van tachtigers is dat twee andere organisaties, Needcompany van Jan Lauwers en Troubleyn van Jan Fabre, wel gezichtsbepalend waren voor de ontwikkeling van de dans in Vlaanderen, maar voor de subsidiërende overheid geen dans- maar theatergezelschappen zijn. Nu het nieuwe Kunstendecreet alle kunsten op gelijke voet wil behandelen, zal dat onderscheid misschien minder relevant worden. Het is echter, ondanks de vele onderlinge verschillen, wel tekenend voor de kunstenaars van deze generatie: zij erkennen bestaande 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. Nochtans is er geen reden om de overheid ter zake van kwade trouw te verdenken. Eerder laat het zich aanzien dat ze slechts weinig vertrouwd is met de eigenheid van dans als een erg tijd- en plaatsrovende, en dus dure kunstvorm. Het Podiumkunstendecreet was inderdaad geschreven op maat van het theater.

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

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

Niet enkel Vlaanderen...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De herkomst van nieuwe choreografen

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

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

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

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

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

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

Een prikkelende omgeving

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

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

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

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

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

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

Een nieuwe ethiek en praktijk

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

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

In het spoor van Stuart

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

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

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

Nog meer aanbod, nog meer dwarsverbindingen

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

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

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

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


En het ballet dan...?

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

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

Dat is belangrijker dan het lijkt. Hoe divers en dynamisch de dans in Vlaanderen ook is, ze kent een aantal blinde vlekken. Hedendaags klassieke dans, jazz, hiphop, het blijft in het discours en in de praktijk grotendeels buiten beeld, wellicht omdat het aanbod al zo 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 laatste vijftien jaar zo snel dat de buitenwacht nauwelijks kon volgen. Dat wreekt zich af en toe in de bezoekcijfers voor het jongere werk, dat ook minder makkelijk gespreid raakt. De grote namen van de eerste generatie blijven publiekstrekkingen en ook veel choreografen die in de jaren 1990 opkwamen blijken ondertussen een trouw en groot publiek te hebben. Het gebrek aan binnenlands succes is dus relatief, maar niet onbelangrijk. Als jongere choreografen niet kunnen doorstromen kan dat op termijn ook de bloei van het landschap teniet doen. Daar is dus nog veel (beleids-)werk aan de winkel.

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



Masterplan voor dans

EIGENHEID VAN DANS EN HYBRIDISERING

Als je de optelsom maakt, is 'dans' een verzamelnaam voor heel uiteenlopende artistieke praktijken. Hedendaagse dans definiëren is niet gemakkelijk, schreef Steven de Belder in een recente schets van het danslandschap in Vlaanderen en Brussel:

Het is immers geen "stijl" met een afgeronde verzameling principes en vormen, die los kan bestaan van de persoon of personen die hem hebben ontwikkeld, zoals dat bij het ballet, moderne dans en de populaire dansstijlen wel het geval is. Hedendaagse dans is een zeer sterk geïndividualiseerde praktijk, waarin vele invloeden en tendensen terug te vinden zijn, maar geen enkele bepalend is. Hedendaagse dans, dat omvat de complexe choreografisch-muzikale structuren van Anne Teresa De Keersmaeker en de melancholische theatraliteit van Alain Platel, de fysieke uitbundigheid van Wim Vandekeybus en de bijna-verstilde precisie van Vincent Dunoyer, de krachtige beeldtaal van Meg Stuart en de bijna-informele presentatie van Carlos Pez, de dansante poëtische expressie van Anabel Schellekens en de koele conceptuele rigueur van Alexandra Bachzetsis, de bizarre dansprookjes van Grace Ellen Barkey en de modernistische betekenisloosheid van Alexander Baervoets, de gestructureerde improvisatie van Thomas Hauert en de Oosters geïnspireerde precisie van Arco Renz. Zo kan je nog wel even doorgaan tot quasi elke zich choreograaf noemende kunstenaar zijn of haar eigen niche gekregen heeft.

Het plaatje wordt nog diverser als je ook ballet in het vizier neemt. Er zijn inderdaad heel verschillende en soms eeuwenoude tradities waaruit dansmakers al dan niet kunnen putten. Tegelijk is dans ook een zeer open systeem met een sterke drang naar vernieuwing en originaliteit, waarbij gangbare grenzen en categorieën graag en veelvuldig in vraag worden gesteld. Dans is een context die gemakkelijk nieuwe, vreemde elementen importeert. Uit *Metamorfose in podiumland*, de veldanalyse die het Vlaams Theater Instituut (VTI) voorjaar 2007 uitvoerde, bleek een toenemende hybridisering van de podiumkunsten. Steeds meer producties leggen bruggen tussen verschillende disciplines – binnen en buiten de schone kunsten. Daarbij heeft dans zeker een voortrekkersrol gespeeld. Niet alleen de scheidingswand met de andere podiumkunsten, maar ook die met andere kunstendisciplines, media, design en technologie, blijkt steeds meer osmotisch te zijn.

Het is niet toevallig dat die openheid van dans voor nieuwe en originele invalshoeken hand in hand gaat met een grote zelfreflexiviteit. Dat zie je in de voorstellingen zelf, waar de bestaanswaarden van dans, van bewegings- en andere talen, zeer gretig ter discussie worden gesteld. Dat zie je ook in de discursieve en cultuurpolitieke omkadering van de danspraktijk. Op verschillende plekken in Europa – in Duitsland, Zwitserland, Nederland – zijn de laatste tijd initiatieven ontwikkeld waarbij wordt nagedacht over wat dans is en wat dans ter ondersteuning nodig heeft. In Duitsland maakte de Kulturstiftung des Bundes – een stichting op federaal niveau – 12,5 miljoen euro beschikbaar om tegemoet te komen aan de structurele noden voor dans. De sector werd gevraagd suggesties te doen voor de besteding van dit bedrag. Het zogenoemde *Tanzplan Deutschland*, dat loopt tot 2010, is geen studie maar een ondersteuningsprogramma dat verschillende acties coördineert. Het ondersteunt lokale actoren en educatieve projecten. In Zwitserland verscheen *Projet Danse. Pour un encouragement global de la danse en Suisse*, een onderzoeksrapport van onder meer

Pro Helvetia in samenwerking met vertegenwoordigers van de danssector. In Nederland verscheen in april 2007 het rapport *Dans zichtbaar beter*. Deze zelfreflectie van de danssector kwam er onder impuls van de Directies Overleg Dans, de belangenbehartiger van de grotere dansorganisaties, en van de Stuurgroep Dansplan 20/20, waardoor ook andere, kleinere organisaties vertegenwoordigd waren. Ook in Denemarken werden actiepunten geformuleerd (www.dansenshus.dk). En nu ligt er ook een 'masterplan dans' met een Vlaams-Brussels perspectief op tafel.

Gelijktijdig met een toenemende hybridisering lijkt zich dus een noodzaak voor te doen om ook na te denken over de eigenheid en identiteit van dans. In een tijd waarin grenzen lijken te vervagen, is het nodig om af en toe te wijzen op de eigenheid van dans, omdat – ondanks de hybridisering – dans een paar specifieke kenmerken heeft met een grote impact op zijn productie, distributie en communicatie. Want ook al zijn er nogal wat voorstellingen waarin posthumanisme en *virtual reality* onder de loep komen, dans blijft in de meeste gevallen een kunst van het lichaam. Dans maken is fysieke arbeid en dat stelt specifieke eisen aan opleiding en training van dansers. Ook is dans steeds beweging in tijd en ruimte. Dat maakt de creatie arbeids- en tijdsintensief en stelt specifieke noden met betrekking tot repetitieruimte en infrastructuur. Dat dans in de eerste plaats lichaamskunst is, eist een investering *an sich*, nog los van kosten verbonden aan het produceren.

Dergelijke factoren maken van de productie van dans – in vergelijking met andere (podium)kunsten – een relatief dure onderneming. Maar de eigenheid van dans biedt economisch ook mogelijkheden. Dans opereert meer dan andere podiumkunsten in een internationale omgeving. Taalbarrières spelen immers geen rol van betekenis. Internationaal werken biedt niet alleen een inhoudelijke meerwaarde, maar ook de economische mogelijkheden van een uitgebreide afzetmarkt. De noodzakelijkheid van het

internationale hinterland voor een danscarrière vraagt echter om een aangepast beleidskader dat toelaat om optimaal op die mogelijkheden in te spelen.

De hybridisering ten slotte, waarbij dans door zijn grote systemische openheid een voortrekkersrol speelt, zorgt voor een grote vernieuwing. Maar dat brengt ook een aantal zorgen met zich mee. Het gebrek aan eenduidige referent maakt het begrip 'hedendaagse dans' erg onduidelijk voor buitenstaanders, en daardoor is het moeilijk om op zoek te gaan naar nieuwe publieken.

DE EERSTE RONDE VAN HET KUNSTENDECREET

Er zijn dus enkele factoren die dans binnen het bredere veld een zeer specifieke plek geven. In vergelijking met andere podiumdisciplines doen zich specifieke mogelijkheden en uitdagingen voor. In het licht daarvan is het niet verwonderlijk dat in de verschillende initiatieven die in Europa ontwikkeld worden vaak dezelfde thema's en besognes opdoemen: internationale werking, danseducatie, spreiding, productionele kwesties, communicatie, ... Maar bij een nadere vergelijking van de Europese initiatieven valt toch op dat ze in hun uitwerking sterk van elkaar verschillen. De thema's lopen wel gelijk, maar de cultuurpolitieke context, de analyses, aanbevelingen en de implementatie verschillen sterk. Cultuurbeleid wordt immers tot nader order voornamelijk op nationaal of regionaal niveau gevoerd. De vertreksituatie is in verschillende landen en regio's telkens anders. Voor elk land zijn er specifieke redenen om de koppen bij elkaar te steken en de eigenheid van dans te herijken en opnieuw uit te leggen. Soms nemen andere actoren het initiatief. Het *Tanzplan Deutschland* kwam er op initiatief van de federale overheid (Kulturstiftung des Bundes), die een geldbedrag ter beschikking stelde ter ondersteuning van dans. Mensen uit de sector konden vervolgens een bestedingsplan indienen en dat wordt nu uitgevoerd. Het Nederlandse plan ver-

scheen in de aanloop naar een grondige herziening van het 'cultureel regiem' voor de podiumkunsten. Met het plan wilden belangengbehartigers wegen op een politiek hervormingsproces. In Zwitserland was het 'Projet Danse' een pilootproject in het kader van een wetgevende procedure, de ontwikkeling van een nieuwe wet 'sur l'encouragement de la culture'. Het dansplan moest een voorbeeldfunctie vervullen voor gelijksoortige initiatieven in andere disciplines. Wat Vlaanderen betreft, ligt de situatie nog een beetje anders: ons masterplan komt er niet vóór, maar in het zog van een politiek besluitvormingsproces. Voor wat de discussie in de Vlaamse gemeenschap betreft was de eerste uitvoering van het Kunstendecreet een belangrijke *trigger*.

Op 1 januari 2006 werd het Kunstendecreet van kracht, het voornaamste instrument waarmee de Vlaamse overheid de kunsten ondersteunt. In april 2004 werd dit decreet in het Vlaams Parlement goedgekeurd. In november 2004 konden kunstenuorganisaties – dus ook de dansorganisaties – een aanvraag indienen voor een meerjarige subsidie-enveloppe voor de periode 2006-2007 of 2006-2009. Van die aanvragen werden de artistiek-inhoudelijke kwaliteiten gewogen door beoordelingscommissies en de zakelijke draagkracht door de administratie van het Vlaamse cultuurministerie. Einde juni 2005 nam de minister van Cultuur een beslissing over de toekenning van de meerjarige enveloppen.

Die hele beslissingsprocedure bleek voor dans geen onverdeeld succes. De sector werd geconfronteerd met een nijpend status-quo scenario. Om te beginnen was er geen *instroom*. Geen enkele nieuwe producent werd toegelaten tot het meerjarige subsidiesysteem. Cie Soit (Hans Van den Broeck), deepblue, Peeping Tom en andere gezelschappen werden doorverwezen naar projectsubsidies. De dansproducenten die voorheen al structureel gesubsidieerd waren, kregen te horen dat ze niet meer konden doorgroeien. Over Ultima Vez, Rosas en Les Ballets C de la B zei de minister 'dat we op vlak van subsidiëring binnen dit Kunstendecreet een plafond hebben

bereikt en verdere groei vrijwel is uitgesloten³. De argumentatie was opmerkelijk. De minister stelde een gebrek aan beweging vast in dansland: 'Kunnen we spreken van een artistieke stagnatie?' De minister stelde enkel bij Meg Stuart/Damaged Goods een interessante dynamiek vast, maar ook hier was er een haar in de boter. De minister laakte de 'problematische aanwezigheid en zichtbaarheid' in Vlaanderen van deze internationaal opererende organisatie.

De danswereld voelde zich slecht begrepen. Het beeld dat het beleid communiceerde, klopte niet met haar zelfbeeld. De overheid en de beoordelingscommissie dans hebben het belang van internationaal werken – levensnoodzakelijk in de danssector – verkeerd ingeschat. De Vlaamse dansgezelschappen boeken internationaal grote successen, ze staan aan de wereldtop. Maar wordt internationaal werken in Vlaanderen wel gewaardeerd?

Ook was de klacht te horen dat het beleid teveel door een theaterbril naar het (dans)landschap zou gekeken hebben. De cultuurminister stelde dat hij geen structuren rond individuele kunstenaars meer zou erkennen. Hij verwees kunstenaars van wie de plannen niet gehonoreerd werden door naar de grote huizen. Het gaat dan om de stadstheaters (KVS, Toneelhuis en NTGent) die historisch theater als opdracht hebben, en de laatste tijd hun werking zijn gaan diversifiëren, en de grotere kunstencentra (STUK, Vooruit, Kaaitheater) met doorgaans een werking op het vlak van verschillende artistieke disciplines. Voor dans zijn de mogelijkheden dus beperkter dan voor het theater. Er zijn immers geen grote huizen die 'dans' als hoofdopdracht hebben. De makers in dansland worden des te sterker geconfronteerd met een fenomeen dat zich parallel met een concentratie van de middelen bij de grote huizen voordoet: een toenemende versnippering van de middelen bij kleinere kunstencentra, werkplaatsen, festivals, ... met te weinig middelen om een leefbare werking uit te bouwen.

3. Bert Anciaux, Nota aan de Vlaamse regering, 24 juni 2005.

In juni 2007 was er inmiddels een nieuwe, tussentijdse subsidieronde. Sindsdien is er een kleine hersteloperatie doorgevoerd. Cie Soit, deepblue en Peeping Tom kregen een tweejarige erkenning als dansorganisatie. Ook WorkSpaceBrussels, dat de infrastructuur van Kaaitheater en Rosas zal exploiteren als danswerkplaats, kreeg een erkenning. Tegelijk zijn er kwesties die actueel blijven, zoals de versnippering aan de basis van de subsidiepiramide.

EEN GEÏNTEGREERD DANSBELEID?

In de danssector leefde rond 2006 sterk het gevoel dat er een decalage was tussen de eigen praktijk en het beeld daarvan bij het beleid. Dit was voor het VTi aanleiding om actie te ondernemen. In de context van een meer omvattende veldanalyse – waarbij we naar aanleiding van de ministeriële beslissing van juni 2005 artistieke praktijken en trajecten in de Vlaamse podiumkunsten opnieuw in kaart wilden brengen – zoomden we in mei 2006 in op dans. In *Courant*, het magazine van het VTi, verscheen een dossier over dans met naast een analyse van cijfergegevens vele opinies van mensen uit dansland over de heikele cultuurpolitieke kwesties. De subsidieperikelen waren een *hot topic*. Maar in een interview kaderde Theo Van Rompay, adjunct-directeur van P.A.R.T.S., dit in het bredere perspectief van de ontwikkeling en de bloei van een hedendaags danslandschap in Vlaanderen en Brussel sinds de jaren 1980:

(...) iedereen aanvaardt dat er limieten zijn en dat er keuzes gemaakt worden. Maar dat gebeurt vandaag niet goed. Er is geen sprake van een geïntegreerd dansbeleid. Ik ben geneigd te zeggen dat we volop bezig zijn een historische kans te missen. Iedereen spreekt over Brussel als hoofdstad voor de dans, en op basis van de kwaliteit van het hier geproduceerde werk is dat terecht. De Vlaamse choreografen hebben de voorbije decennia de ontwikkelingen in de dans op wereldschaal mee getekend.

Dat klinkt patriottisch, maar in het buitenland staat dat feit al lang niet meer ter discussie.

Symptomatisch is dat die boom van hedendaagse dans in Vlaanderen helemaal van onderuit is gerealiseerd. Ook P.A.R.T.S. is vanuit het cultuurbeleid gezien een isoleerbare toevalligheid, want volledig geïnitieerd vanuit de sector, in casu Rosas en De Munt. Pro-actief denken is volledig afwezig in het beleid. Nadenken over formats als danswerkplaatsen, dansfestivals, waarom geen danstheater? Ik zeg niet dat we dat allemaal moeten hebben. Maar er wordt – ondanks die boom van de voorbije twintig jaar – onvoldoende cultuurpolitiek nagedacht over het samenspel van productie, research, presentatie en opleiding.

Tijdens Dinsdag Dansdag, een studiedag op dinsdag 27 juni 2006 in het kunstencentrum STUK te Leuven, besprak de sector (producenten en programmatoren) het materiaal uit *Courant*. De danswereld in Vlaanderen en Brussel beraadde zich over zijn toekomst. Als de cultuurpolitiek te weinig nadenkt over het samenspel van productie, onderzoek, presentatie en opleiding in dans, dan onderzocht de sector hoe dit samenspel een plek zou kunnen krijgen in een 'geïntegreerd dansbeleid', en wat dit zou kunnen inhouden. Drie verschillende invalshoeken kwamen aan bod in evenveel werkgroepen. Op welke manier kunnen producenten, kunstencentra en werkplaatsen, cultuurcentra, festivals en opleidingen samen een meer duurzame instroom, doorstroming en spreiding creëren? Welke partners kunnen welke instrumenten inzetten om dans een groter draagvlak te geven bij een breder publiek? Hoe kan de beoordelingsprocedure in het Kunstendecreet aangepast worden om tot een beter samenspel van de actoren en functies in dansland te komen? Om op die vragen een antwoord te vinden, lanceerden de werkgroepen concrete pistes voor sector en beleid. In de groep over de beoordelingsprocedure rijpte het idee voor het 'masterplan voor dans' dat vandaag voorligt.

Tijdens de eerste subsidieronde van het Kunstendecreet bleken er grote gaten te zijn in het kader van waaruit het beleid en de kwaliteitsbeoordeling moesten vertrekken. Bij de vorige beoordelingsronde was er geen begeleidende beleidsbrief; de beleidsintenties waren slechts ten dele bekend. Een aantal cruciale beleidskeuzes, zoals het voornemen van de minister om geen structuren rond één kunstenaar meer te honoreren, zijn pas achteraf – in de beslissing zelf – duidelijk geworden. Bij toekomstige subsidierondes zou het dus wenselijk zijn dat de context van het veld en de objectieven van het beleid geruime tijd op voorhand duidelijker gearticuleerd zijn. Daar ligt een taak voor de overheid. Maar het masterplan dat we vandaag presenteren, laat zien dat de actoren in dansland beseffen dat de bal ook in hun kamp ligt. Ook het veld heeft een grote verantwoordelijkheid bij het creëren van een goede kennis van dans bij buitenstaanders. Aldus kunnen ook de inwoners van dansland een belangrijke bijdrage leveren aan het creëren van een goede context voor het overheidsbeleid. De analyse van tendensen in de danswereld is een constante opdracht en moet in constante dialoog tussen de overheid en het veld gebeuren.

FUNCTIES EN ACTOREN IN DANSLAND

Tijdens de studiedag in STUK kwamen de dansprofessionals tot het voorstel om een werkgroep samen te stellen. Deze zou een masterplan uitwerken om zo een beleidscontext te creëren, een voedingsbodem voor een dansbeleid, waaraan zowel de sector zelf als het beleid behoefte hebben. Een dergelijke blauwdruk voor een geïntegreerd dansbeleid moet op zijn minst verhouden tot de belangrijkste spelers in dansland en de manier waarop zij functioneren. Welke functies zijn er nodig in een vitaal en dynamisch danslandschap? Wie neemt die functies op dit moment waar? Welke zijn de belangrijkste actoren? Waar zitten de knelpunten, waar vallen de gaten?

Als cruciale functies in dansland kunnen alvast de volgende worden genoemd:

- *Opleiding* – Dans stelt specifieke eisen aan het onderwijs: een danser start het best jong met een opleiding en moet zichzelf levenslang blijven trainen en vervolmaken. De noodzaak van een opleiding blijft gedurende de hele carrière aanwezig. Ook nadien blijft scholing belangrijk in de discussie over de reconversie van dansers en een mogelijke overgang naar een ander beroep.
- *Artistieke creatie en productie* – Dans maken vergt een specifieke infrastructuur en ook een relatief langdurig creatieproces, om de noodzakelijke tijd vrij te maken voor onderzoek en vernieuwing.
- *Zakelijke ondersteuning en trajectbegeleiding* – Sommige aspecten van de ondersteuning van de praktijk van kunstenaars zijn niet gebonden aan creatie- en productieprocessen.
- *Spreiding* – Het vergt een inspanning om dansvoorstellingen, die relatief duur zijn en niet altijd even gemakkelijk naar een publiek te communiceren, ook na de première een leven te geven en ertoe bij te dragen dat ze in de gepaste context gepresenteerd kunnen worden.
- *Presenteren* – Het ontwikkelen van een dansprogrammering is aan enkele randvoorwaarden gebonden. Een huis moet over de nodige faciliteiten beschikken om de dansvoorstelling in ideale omstandigheden te tonen. Anderzijds moet het huis ook over een potentieel publiek beschikken dat geïnteresseerd is in die specifieke voorstelling.
- *Informeren* – Informeren is een functie die uiteenvalt in verschillende niveaus. Ten eerste is er de informatieverstrekking voor professionals, die vlot dient te verlopen. Ten tweede is er de omkadering en bewustmaking van de dans voor een publiek, wat zich eerder aan de kant van de educatie/publiekswerking situeert. Danskritiek, als feedback voor kunstenaars en gids voor een publiek, bevindt zich op het snijpunt van beide.

- *Internationaal werken* – Dans in Vlaanderen opereert binnen een internationale context. Internationaal werken is inherent aan de hierboven genoemde activiteiten. Toch formuleren we het als een aparte functie omdat internationaal werken extra inspanningen en een specifieke omkadering vraagt.

Deze functies worden vervuld door een plethora aan kunstenaars, cultuurwerkers en organisaties, waarvan er sommigen een centrale en anderen een meer perifere positie innemen in dansland. De volgende spelers zijn cruciaal voor de dynamiek en vitaliteit in dansland.

Er zijn om te beginnen organisaties met een heel verschillende achtergrond die een bijdrage leveren aan de productie van dans:

- *Structureel gesubsidieerde dansproducenten* – Rosas, Ultima Vez, Les Ballets C de la B, ZOO en Kunst/Werk krijgen een meerjarige subsidiering voor de periode 2006-2009. Damaged Goods, deepblue, Cie Soit en Peeping Tom krijgen een tweejarige subsidie voor de periode 2008-2009.
- *Kunstenaars en projecten* – Er zijn ook tal van kunstenaars aan de slag die werken in veelal kleine projecten en in steeds wisselende samenwerkingsverbanden. Ze maken deel uit van een transnationaal vertakt netwerk. De Vlaamse gemeenschap biedt enkele directe ondersteuningsvormen. Er zijn werkbeurzen of ze kunnen als vzw een projectsubsidie aanvragen.
- *Intermediaire structuren* – Indirect kunnen kunstenaars productiemiddelen putten uit samenwerking met intermediaire structuren, zoals:
 - werkplaatsen (voor een overzicht, zie: kunstenerkplaats.be)
 - kunstencentra
 - alternatieve managementbureaus (Margarita Production)

- *Andere gezelschappen en partners* – Uit de veldanalyse van het VTi blijkt dat naast de hierboven genoemde organisatievormen ook theaterhuizen, muziektheatergezelschappen, festivals, cultuurcentra betrokken zijn bij de productie van dans.
- *Het buitenland* – Tevens is er de bijdrage van coproductanten en partners uit het buitenland. Hieronder zal nogmaals blijken hoe groot hun inbreng is.
- *Het Koninklijk Ballet van Vlaanderen* is een geval apart: het krijgt wel via het Kunstendecreet subsidies, maar wordt door zijn schaal niet als dansorganisatie gesubsidieerd. Het is een van de grote instellingen van de Vlaamse gemeenschap.

Maar naast productie bestaan er nog vele andere functies. Faciliterende organisaties bieden de kunstenaar ondersteuning/dienstverlening voor de creatie, presentatie en omkadering van zijn of haar werk. De ondersteuning kan zich op verschillende gebieden situeren: financiële steun, inhoudelijke begeleiding, administratie, residentie, speelplek, ... Daarbij spelen verschillende organisatie-typen een rol:

- de producenten
- alternatieve managementbureaus
- werkplaatsen
- kunstencentra
- enkele festivals en cultuurcentra
- grote instellingen van de Vlaamse Gemeenschap (zoals het internationaal kunstencentrum deSingel)
- opleidingen
- organisaties die bijdragen aan de omkadering en de ondersteuning van de praktijk (zoals het Vlaams Theater Instituut, het Kunstenloket, oKo, SARMA en netwerkorganisaties zoals IETM)
- ...

Er zijn met andere woorden heel wat spelers actief in dansland, maar er is ook heel wat werk te verzetten. Zijn al deze verschillende functies op elkaar afgestemd. Is er een goed 'samen spel'? Waar kan dat verbeterd worden? En wat kan er concreet gebeuren, op niveau van beleid en sector? Over die vragen boog de werkgroep zich die het voorliggende masterplan ontwikkelde. In deze werkgroep waren diverse geledingen van dansland vertegenwoordigd: de dansgezelschappen (inclusief kleinere initiatieven en het Ballet van Vlaanderen), kunstencentra, werkplaatsen, opleidingen, educatie, de commissie, de administratie en het kabinet. Bij de bijeenkomsten waren aanwezig: Filip Coppeters (Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, als waarnemer), Koen Kwanten (WorkSpaceBrussels), Carine Meulders (wp Zimmer), Ann Olaerts (VTi), Herwig Onghena (Les Ballets C de la B), Chantal Pauwels (KBW), Barbara Raes (Buda), Theo Van Rompay (P.A.R.T.S.), Steven Vandervelden (STUK), Charlotte Vandevyver (VTi), Myriam De Clopper (deSingel), Ugo Dehaes (kwaad bloed), Joris Janssens (VTi), en Hugo Haeghens (CC Maasmechelen). De werkgroep kwam tussen december 2006 en november 2007 een tiental keer bij elkaar. In juni 2007 werden al een aantal aanbevelingen geformuleerd in verband met de tussentijdse herziening van het Kunstendecreet. In september 2007 was er een debat bij de Buren en tevens werd de ontwikkeling van het plan tweemaal besproken met de werkgroep dans van oKo, de brancheorganisatie voor kunst- en podiumorganisaties in Vlaanderen. Intussen onderbouwde het VTi de analyse met cijfermateriaal. De publicatie *Metamorfose in podiumland*, waarin de productie van podiumkunsten tussen 1993 en 2007 in het vizier kwam, werd verder toegespitst op dans.

In de loop van deze rit maakte de werkgroep thematische analyses. Ze werkte aanbevelingen uit rond een aantal hete hangijzers. Het samenspel van actoren en functies in dansland werd onder de loep genomen. De positie van het ballet werd tijdens de gesprekken niet op zich behandeld. De onderstaande analyse vertrekt in eerste instantie vanuit het perspectief van de hedendaagse dans, maar waar mogelijk brengen we parallellen met het ballet ter sprake.

Het proces leidde tot de identificatie van zes thema's, tegelijk de deelhoofdstukken van het masterplan: de productie van dans, de positie van de kunstenaar als individu, internationale werking, spreiding, publiekswerking en opleiding. Voor elk van deze thema's presenteren we een korte stand van zaken, een analyse van sterke en zwakke punten en formuleren we aanbevelingen voor verschillende actoren. Om te beginnen zijn er de overheden op de verschillende niveaus: het spreekt voor zich dat de Vlaamse Gemeenschap de meest in het oog springende partner is, maar het verdient nader onderzoek om na te gaan op welke manier het Vlaamse, het lokale en het supranationale beleid beter op elkaar afgestemd kunnen worden. Er zijn ook veel aanbevelingen voor de mensen en organisaties in dansland: met enkele nieuwe initiatieven en beter overleg kunnen allicht al veel kwesties aangepakt worden.

1. DE PRODUCTIE VAN DANS

Stand van zaken: metamorfose in dansland

Medio 2007 presenteerde het VTi de veldanalyse *Metamorfose in podiumland*, waarvan intussen ook een excerpt in het Engels verscheen. Deze studie bevatte heel wat cijfergegevens over de productie van podiumkunsten in Vlaanderen en Brussel tijdens de periode 1993-2005 – de tijd dat op het niveau van de Vlaamse gemeenschap het Podiumkunstendecreet van kracht was. We brachten in kaart welke kunstenaars en organisaties betrokken waren bij de productie van podiumkunsten. De basis voor dit onderzoek is de VTi-podiumdatabank (die ook op www.vti.be consulteerbaar is). Deze databank bevat gegevens over professionele podiumproducties waarbij Vlaamse producenten betrokken waren, sinds het seizoen 1993-1994. Elke productie krijgt in de databank een fiche, waarop de volgende gegevens worden vermeld: productie (titel, premièredatum, seizoen), cast, producenten en coproducenten, genres. Voor de veldanalyse maakten we de gegevens over twaalf seizoenen – 1993-1994 tot en met 2004-2005 – gebruiksklaar voor kwantitatief onderzoek.

Welke producties werden er gemaakt? Welke kunstenaars en organisaties kregen er credits voor? Wat zegt dat over de manier waarop podiumkunsten gemaakt worden? Uit *Metamorfose in podiumland* zetten we een en ander op een rijtje. Hieruit bleek hoe ingrijpend de productie van podiumkunsten in de periode 1993-2005 veranderd is. We identificeerden vijf 'metamorfosen', trends in de productiepraktijk met een grote cultuurpolitieke impact:

- *Groei* – Er worden steeds meer producties gemaakt, maar de groei heeft zijn grens bereikt. In 2000 was de piek al bereikt, nadien stabiliseerde de productie op een niveau van ongeveer 650 podiumproducties per jaar.
- *Individualisering* – Podiumkunstenaars deden nauwelijks hun voordeel met de groei van de productiviteit. De werkgelegenheid groeide aanvankelijk niet mee. Een lichte inhaaloperatie sinds 2000 leidde vooral tot de *instroom* van ‘passanten’ die maar aan één productie meewerken. De artistieke werkgelegenheid raakte versnipperd. Tegelijk blijkt dat de kerngroep van podiumkunstenaars vandaag anders in de sector staat dan vijftien jaar geleden. De trouwe ‘huiskunstenaar’ wordt zeldzaam, er zijn steeds meer ‘jobhoppers’ die met veel verschillende organisaties samenwerken in een zich ontwikkelend *freelance* circuit.
- *Hybridisering* – In 1993 was podiumland nog grotendeels een theaterland. Tot dan was er enkel een Theaterdecreet waarmee de Vlaamse overheid de podiumcreatie ondersteunde. Sinds het Podiumkunstendecreet in 1993 van kracht werd, kwamen andere disciplines sterker op de kaart. Opmerkelijk: ook de theaterhuizen dragen bij aan de groei van dans en muziektheater. Steeds minder organisaties werken immers rond één enkele discipline en producties zijn steeds vaker een cross-over van verschillende genres.
- *Wederzijdse afhankelijkheid* – In het seizoen 1993-1994 was amper een vijfde van de Vlaamse producties een coproductie. In 2004-2005 was meer dan de helft van de producties een coproductie, een enkele keer zelfs met tot vijftien verschillende producenten... Om te kunnen produceren, zijn organisaties steeds meer aangewezen op partners uit binnen- en buitenland.

- *Internationalisering* – Dans speelde een pioniersrol bij de internationalisering van de Vlaamse podiumkunsten. De dansproductie was in 1993 al sterk internationaal getint. De cijfers lieten zien hoe de internationalisering zich ook in andere disciplines heeft doorgezet. In de periode 2001-2005 werkten meer dan 400 producenten uit 178 steden in 81 landen mee aan de productie van ‘Vlaamse’ podiumkunsten.

Samengevat: de podiumkunsten in Vlaanderen ondergingen op korte tijd een grondige gedaantewissel. In 1993 was de prototypische organisatie nog een theatergezelschap met een relatief vaste ploeg van medewerkers. Vandaag zijn er steeds meer interdisciplinaire productiekeren, die een los-vaste relatie onderhouden met *freelance* kunstenaars en coproducten uit binnen- en buitenland. Dat is alvast het beeld dat uit onze cijfergegevens opdoemt voor het geheel van de podiumkunsten. Maar hoe zit het voor dans? Hieronder gaan we na of de cijfers voor de dansproductie bij deze tendensen aansluiten of ervan afwijken. De VTi-databank maakt het mogelijk om daarover uitspraken te doen. Zoals gezegd bevatten de productiefiches ook gegevens over genres. Elke productie in de VTi-databank krijgt één of meerdere genrelabels. Dat maakt het mogelijk om dezelfde berekeningen te maken, voor een deelverzameling van dansproducties.⁴

4. Door de jaren heen werden tientallen verschillende genreomschrijvingen gebruikt. De volgende labels clusterden we als ‘dans’: ballet, bewegingskunst, bewegingstheater, butoh, dans, danstheater, flamenco, hofdans, jazzdans, modern dance, performance, podiumkunsten, tapdans, videodans, volksdans. ‘Performance’, ‘danstheater’ en het vage ‘podiumkunsten’ beschouwden we als een kruisbestuiving met theater.

De groei van de dansproductie

In totaal telden we voor de periode 1993-2005:

- 1.327 dansproducties, dat is een vijfde van het totaal; ongeveer een derde van deze producties waren hernemingen
- 3.150 verschillende kunstenaars werkten hieraan mee (dus zoveel mensen kregen in een artistieke functie⁵ credits voor deze producties)

5. De volgende 98 rollen clusterden we als artistieke functies (de cijfers tussen haakjes duiden aan hoeveel keer deze functie werd uitgevoerd): danser (3.090), choreografie (1.171), dans (1.146), muziek (862), lichtontwerp (610), van en met (482), met (457), concept (446), kostuumontwerp (328), acteur (301), regie (289), muzikant (275), decorontwerp (259), scenografie (247), dramaturgie (157), componist (121), tekst (118), performer (106), video (105), muziekuitvoering (95), creatie & dans (90), dansers & acteurs (81), zang (60), fotografie (60), coaching (49), spel (43), creatie & spel (34), naar (34), vormgeving (27), creatie (26), maskers (24), muzikale leiding (22), begeleiding (20), stem (18), muzikaal advies (17), beeldend kunstenaar (17), concept & regie (16), advies (15), film (14), van (14), geluidsontwerp (14), piano (13), artistiek advies (13), solist (12), stemadvies (12), videast (12), artistieke medewerking (11), bewerking (10), compositie (9), arrangementen (9), auteur (9), medewerking (8), toneelbeeld (7), verteller (7), dramaturgisch advies (7), klankdecor (7), soundscape (6), klankband en -effecten (6), decor/scenografie/kostuums (6), vertaling (5), muzikale begeleiding (5), tekst/spel (5), dansmeester (5), bewegingsadvies (5), technologisch onderzoek&ontwikkeling (5), dirigent (5), animatiefilmer (5), door (4), kostuumadvies (4), artistiek leider (4), scenario (3), muziekarrangementen (3), muziekbewerking (3), orkest (3), installatie (3), artistieke leiding (3), tekeningen (3), zanger (3), script (3), foto (2), video realisatie (2), klankontwerp (2), concept & spel (2), kostuumontwerper (2), i.s.m (1), multimedia (1), decoradvies (1), muzikale verwerking (1), dansadvies (1), orkestleider (1), mezzo-sopraan (1), geluidsband (1), scenarist (1), libretto (1), muziekensemble (1), dansresearch (1), audiovisuele designer (1).

- 620 organisaties traden hierbij op als producent; 251 van hen identificeerden we als de hoofdproducent van de productie

We gaven hierboven al aan dat dans in de periode 1993-2005 binnen het geheel van de podiumkunsten steeds sterker op de kaart kwam te staan. De onderstaande tabel illustreert dat:

Tabel 1: aantal dansproducties per seizoen, vergeleken met het totaal (1993-2005)

seizoen	totaal	dans	aandeel dans	groei dans	groei totaal
1993-1994	403	41	10%	100%	100%
1994-1995	419	47	11%	115%	104%
1995-1996	415	51	12%	124%	103%
1996-1997	446	62	14%	151%	111%
1997-1998	539	91	17%	222%	134%
1998-1999	577	122	21%	298%	143%
1999-2000	663	150	23%	366%	165%
2000-2001	659	157	24%	383%	164%
2001-2002	637	133	21%	324%	158%
2002-2003	603	131	22%	320%	150%
2003-2004	632	164	26%	400%	157%
2004-2005	660	178	27%	434%	164%
totaal	6653	1327	20%		

Sinds 1993 laat de dansproductie een sterke expansie zien. Het aantal dansvoorstellingen stijgt van 41 in het eerste seizoen (1993-1994) tot 178 in het laatste (2004-2005). Op twaalf seizoenen tijd is de Vlaamse dansproductie dus meer dan vier keer groter ge-

worden. De groei verliep veel sneller dan die van het geheel van de podiumkunsten (164% op twaalf seizoenen tijd). In 1993-1994 was maar een tiende van de totale Vlaamse podiumproductie dans. In 2004-2005 is dat al meer dan een kwart.

Hoe kunnen we die opmars verklaren? Allicht is de decretale geschiedenis van de Vlaamse podiumkunsten een belangrijke verklarende factor. Vóór 1993 was het Theaterdecreet van kracht. De Vlaamse Gemeenschap beschikte toen niet over een instrument om dansproducenten op een degelijke manier te ondersteunen. De weinige middelen die er waren, werden *ad hoc* toegekend of kwamen uit internationale kredieten. Door het internationale succes van groepen als Rosas, Ultima Vez en Les Ballets C de la B kwam het Theaterdecreet onder steeds grotere druk te staan. Het duurde tot 1993 voor er een nieuwe regeling kwam. Binnen het zogenoemde Podiumkunstendecreet konden niet alleen theatergezelschappen, maar ook dans- en muziektheaterproducenten en kunstencentra aanvragen indienen.

In *Metamorfose in podiumland* – en meerbepaald in de bijdrage 'Hoeveel olifanten lust een slang' – brachten we in kaart op welke manier het instrument van het Podiumkunstendecreet werd toegepast. Het bleek dat de nieuwe categorieën – dans- en muziektheatergezelschappen – in 1993 een aarzelende start werd gegund. Er werd een beperkt aantal dansproducenten erkend. In 1993 kregen van de elf dansorganisaties die een aanvraag indienen, er vijf een structurele erkenning. Naast Rosas, Ultima Vez en Les Ballets C de la B ging het om Klapstuk (een festival, heden opgegaan in kunstencentrum STUK) en De Beweging (een werkplaats, die vandaag wp Zimmer heet). Gaandeweg zijn vooral de drie gezelschappen erin geslaagd om vertrouwen op te bouwen en hun bescheiden startenveloppe uit te breiden. Maar zoals gezegd kregen ze in 2005 te horen dat de grens van de groei bereikt was.

De subsidiecijfers suggereren tevens dat men in 1997 al aan een ander 'plafond' zat. Vooral in de periode 1993-1997 namen de dansproducenten een grotere hap uit de subsidietaart. In 1993 kregen de dansstructuren 5% van alle structurele subsidies, in 1997 was dat al 11%. Dat aandeel is tot 2007 constant gebleven. (Daar hoort een voetnoot bij. In 2001 verhuisde Klapstuk door een fusie naar de categorie van de kunstencentra. In 2006 werd wp Zimmer een werkplaats, maar die categoriale wijziging is nog niet zichtbaar in onze productiecijfers.)

Tabel 1 geeft van de decretale geschiedenis het effect op de dansproductie weer. Sinds 1993 is de jaarlijkse productie van dans meer dan verviervoudigd. Maar de groei van de productie kan niet enkel verklaard worden uit toenemende subsidies. De productie groeit veel sneller en blijft groeien. Sinds 1997 is de hap van dans uit de subsidietaart niet groter geworden. Er zijn in 1997 (Dans in Kortrijk) en in 2001 enkele nieuwe dansproducenten erkend (Hush Hush, ZOO, Damaged Goods, Kunst/Werk). Maar ook in de andere decretale categorieën waren er nieuwe erkenningen, dus dat verklaart niet waarom de dansproductie terrein blijft winnen binnen het geheel van de podiumkunsten.

De explosie in de dansproductie komt dus niet exclusief of rechtstreeks voort uit het feit dat de via het Podiumkunstendecreet gesubsidieerde gezelschappen meer slagkracht kregen. Het komt ook doordat steeds meer organisaties met een andere achtergrond hiertoe zijn gaan bijdragen. Want terwijl het aantal decretaal gesubsidieerde organisaties nauwelijks toeneemt, is dat wel het geval voor het aantal organisaties dat bij de productie betrokken was.

Tabel 2 laat zien hoeveel organisaties in de periode 1993-2005 bij de productie van dans betrokken zijn geweest. We vergelijken opnieuw met het geheel van de podiumkunsten.

Tabel 2: aantal dansproducenten, vergeleken met het totaal (1993-2005)

seizoen	totaal	dans	aandeel dans	groei dans	groei totaal
1993-1994	202	54	27%	100%	100%
1994-1995	186	55	30%	102%	92%
1995-1996	196	66	34%	122%	97%
1996-1997	212	77	36%	143%	105%
1997-1998	276	108	39%	200%	137%
1998-1999	301	124	41%	230%	149%
1999-2000	356	161	45%	298%	176%
2000-2001	389	183	47%	339%	193%
2001-2002	435	179	41%	331%	215%
2002-2003	428	203	47%	376%	212%
2003-2004	431	233	54%	431%	213%
2004-2005	497	241	48%	446%	246%
totaal	1288	620			

Het aantal producenten dat in één seizoen aan de dansproductie meewerkte is in de onderzochte periode vermenigvuldigd: van 54 in 1993-1994 tot 241 in 2001-2005. Ook voor het geheel van de podiumkunsten is er een sterke stijging. Maar opnieuw zien we dat de stijging bij dans veel groter is (446% tegenover 246%). Opmerkelijk: in 2004-2005 was bijna de helft van producenten in podiumland ook actief betrokken bij de dansproductie (die 'maar' een kwart van de totale productie uitmaakt).

Types van organisaties

De groei van de dansproductie is het resultaat van verschillende factoren. Om te beginnen is er – in de periode 1993-1997 – een inhaaloperatie voor wat betreft danssubsidies. Een andere factor is dat veel meer verschillende organisaties zich in de loop van 1993-2005 met dans zijn gaan bezighouden. Nu gaan we dieper in op de achtergrond van die verschillende organisaties. Welke types van producenten leverden de grootste bijdrage?

We beschikken helaas niet over gedetailleerde informatie over de budgetten van al deze producties. We kunnen dus niet laten zien welke partners de grootste financiële bijdrage leverden. Toch maken de data het mogelijk om iets te vertellen over het soortelijke gewicht van die 620 producenten in de Vlaamse dans. Bij elke productie wordt in de VTi-databank één 'hoofdproducent' geïdentificeerd – vroeger zou je gesproken hebben over een gezelschap, maar uiteraard voldoet die term niet meer. Als er verder nog andere institutionele partners en coproductanten bij een productie betrokken zijn, dan noemen we die hieronder 'partners'. Die categorie blijft diffuus omdat de vlag vele ladingen dekt. De partnerships die onze databank registreert, gaan soms over coproducties met onderhandelde contracten, over informele afspraken, over forse financiële investeringen of passief ter beschikking stellen van infrastructuur, over verhoogde uitkoopsommen of simpelweg het uitwisselen van symbolisch kapitaal, ... De termen die op flyers worden gebruikt om deze diversiteit van samenwerkingsverbanden te beschrijven, zoals 'coproductie' of 'samenwerking', zijn in dat opzicht niet altijd even eenduidig. Wat houdt een 'coproductie' juist in? Bij elk nieuw project wordt dat opnieuw onderhandeld. Allicht is de betekenis van dergelijke termen doorheen de tijd ook verschoven.

Ondanks deze beperking maakt een onderscheid tussen 'hoofdproductiecredits' en 'partnerships' het mogelijk om – alvast op een basaal niveau – een relatief gewicht toe te kennen aan de verschil-

lende types van betrokkenheid bij producties. Ook het gegeven van de credits biedt mogelijkheden. We kennen ook relatief gewicht toe door te tellen voor hoeveel productiecredits zo'n organisatie staat. Op die manier weegt de bijdrage van een organisatie als Théâtre de la Ville te Parijs (actief in de hele onderzochte periode, als partner betrokken bij 98 dansproducties) zwaarder door dan die van pakweg cultuurcentrum De Velinx in Tongeren (betrokken bij 19 dansproducties).

We maken een onderscheid tussen vier types van producenten:

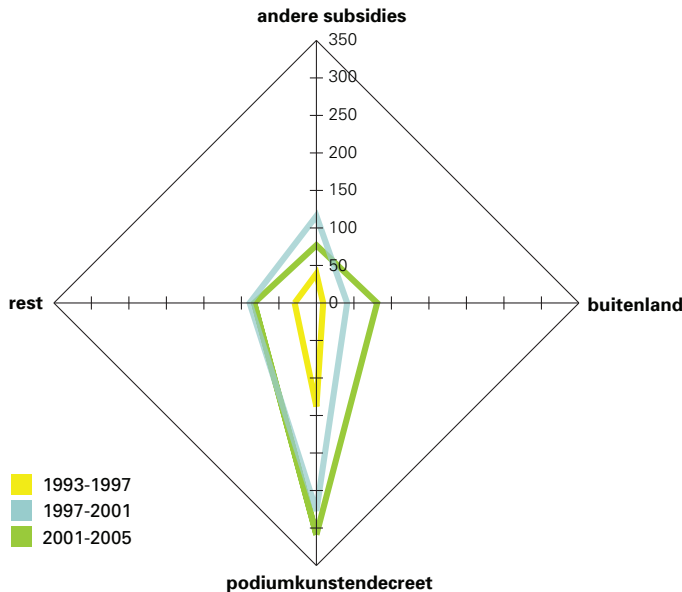
- *'Podiumkunstendecreet'* – organisaties die structurele subsidies kregen binnen het Podiumkunstendecreet, of producenten die in de loop van een vierjarige subsidieperiode minstens één keer aanspraak maakten op projectsubsidies.
- *'Andere subsidies'* – Hieronder vallen organisaties die Vlaamse subsidies krijgen buiten het Podiumkunstendecreet of de cultuurbegroting, via andere Vlaamse ministeries of via andere beleidsniveaus (federaal, lokaal, Europees).
- *'Buitenland'* – producenten met een adres buiten Vlaanderen of Brussel.
- *'Rest'* – Hieronder vallen diverse types van niet-gesubsidieerde organisaties (tijdelijke samenwerkingsverbanden, commerciële producenten, organisaties die pas later instromen in het gesubsidieerde circuit, ...)

Tabel 3: Aantal credits en dansproducenten per subsidietype en -periode

	type	credits		organisaties	
1993-1997	Andere subsidies	66	15%	17	13%
	Buitenland	118	27%	55	44%
	PKD	205	47%	31	25%
	Rest	45	10%	23	18%
1997-2001	Andere subsidies	288	22%	52	18%
	Buitenland	378	29%	135	47%
	PKD	532	40%	50	17%
	Rest	122	9%	50	17%
2001-2005	Andere subsidies	274	15%	69	15%
	Buitenland	593	33%	226	49%
	PKD	774	43%	93	20%
	Rest	156	9%	70	15%

Tabel 3 laat zien dat er in de periode 1997-2001 een grote toename is in alle types waarover we spreken. In de periode 2001-2005 is er de grootste stijging in de segmenten van het Podiumkunstendecreet en de buitenlandse organisaties. Om beter te begrijpen wat er aan de hand is, maken we in de volgende twee grafieken een onderscheid tussen 'hoofdproducenten' en 'partners'. Voor elk van de vier types geven we het aantal credits in elke subsidieperiode weer. Op die manier krijgen we in het vizier hoe de verhoudingen zich wijzigden tijdens de periode van het Podiumkunstendecreet.

Grafiek 1: aantal credits volgens type van hoofdproducenten (1993-2005)



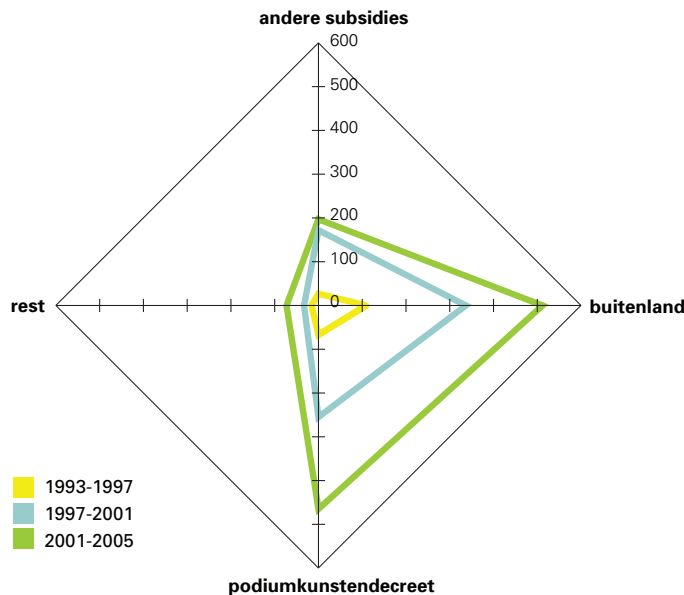
Grafiek 1 is een spinnenweb dat het relatieve gewicht weergeeft van de verschillende types van organisaties in elk van de drie subsidieperiodes. Het aantal credits dat de organisaties verzamelen vormt daarbij de basis. Zo zien we dat in de periode 1993-1997 de Podiumkunstedecreetgezelschappen samen tekenen voor 138 credits. Dat aantal neemt in de tweede periode fors toe (tot 277), maar de groei remt in 2001-2005 (309).

Grafiek 1 laat het vanzelfsprekende belang zien van de via het Podiumdecreet gesubsidieerde organisaties. In elk van de drie periodes zijn zij veruit de belangrijkste speler op het veld. Zeker in de periode 1997-2001 nemen zij het initiatief voor de spectaculaire groei van de dansproductie. De meest opmerkelijke evolutie op grafiek zit echter ergens anders: in de opmerkelijke groei van het aantal buitenlandse hoofdproductiecredits. Daar is de grootste groei te vinden in de periode 2001-2005 (van 41 naar 81 credits). Op grafiek 1 zie je hoe zij in de laatste subsidieperiode het laken naar zich toe trekken. Die producties zijn niet noodzakelijk in Vlaanderen/Brussel gecreëerd. Ze verschijnen wel in onze tabellen omdat er Vlaamse partners bij betrokken waren. Soms als hoofdproducent – enkele voorbeelden zijn *FORGERIES, LOVE AND OTHER MATTERS* van Meg Stuart (Brussel) en Benoît Lachambre (Québec) of *Sonic Boom* van Ultima Vez en Toneelgroep Amsterdam. Dat steeds meer buitenlandse organisaties in onze grafieken als hoofdproducent verschijnen, betekent vooral dat Vlaamse organisaties steeds vaker als coproducent optreden van buitenlandse compagnies. Zo trad Kaaitheter op als partner van Jérôme Bel en Boris Charmatz, en coproduceerde KunstenFESTIVALdesArts werk van onder andere Bruno Beltrão en Hooman Sharifi. Dit type van internationale uitwisseling kwam in de periode 1993-1997 nog nauwelijks voor.

Op die manier geeft grafiek 1 een goed beeld van wie het initiatief nam bij de spectaculaire groei van de dansproductie tussen 1993 en 2005. Vóór de eeuwwisseling komt die hoofdzakelijk op het conto van de Podiumkunstedecreetorganisaties. Daarna is ze te situeren in een toenemende 'Vlaamse' inbreng in podiumkunsten die in het 'buitenland' gecreëerd worden. We zetten 'Vlaams' en 'buitenland' hier tussen haakjes. Vanuit het perspectief van het cultuurbeleid zijn dat relevante termen, maar de bovengenoemde voorbeelden laten zien dat die tweedeling vanuit de dansproductie bekeken niet altijd even gemakkelijk is. Er is in dit veld duidelijk sprake van een transnationale productiepraktijk.

Grafiek 2 presenteert de andere kant van de coproductiemedaillon: zij brengt de credits van partners en coproducenten in beeld.

Grafiek 2: aantal credits voor partnerships, volgens organisatietype



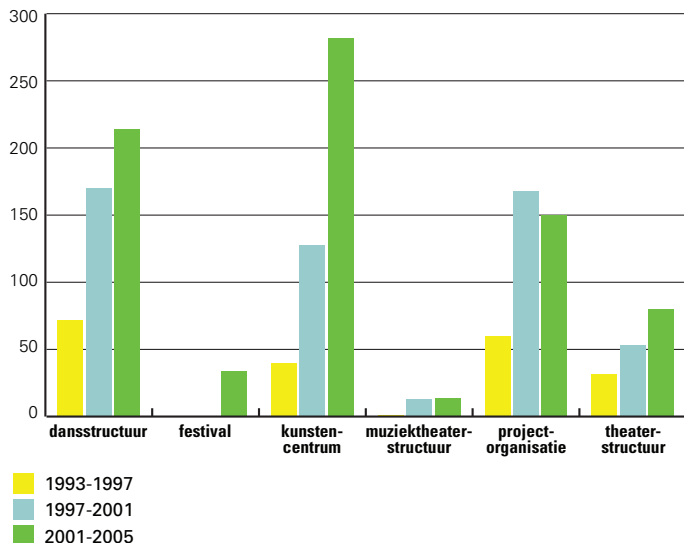
Grafiek 2 laat zien welke types van organisaties in de drie subsidieperiodes het grootste aantal credits verzamelde als 'partner'. Ze geeft een heel ander beeld dan de vorige tekening. We zien bij alle types van organisaties een heuse vermenigvuldiging van de coproductiepraktijk. Die is wel het sterkst binnen het Podiumkunstedecreet – van 67 credits over 255 tot 465 – en bij buitenlandse organisaties – van 109 over 337 tot 512.

Van een hegemonie van het Podiumkunstedecreet is hier dus al-lerminst sprake. Integendeel, in elk van de drie periodes zijn de buitenlandse organisaties de grootste partij. Hun inbreng in de productie van Vlaamse dans is sinds 1993 zeer groot geweest. De vergelijking met grafiek 1 toont dat in de periode 2001-2005 ook de Vlaamse input in de buitenlandse productie toenam. De internationale uitwisseling heeft recent dus een meer wederzijds karakter gekregen. Voor de duidelijkheid: met wederzijdsheid bedoelen we niet dat het hier om bilaterale relaties gaat tussen 'Vlaamse' dans en die uit andere landen. Het gaat om een grensoverschrijdende productieruimte die zich moeilijk laat vangen in termen van nationaliteit. Het is wel duidelijk dat Vlaamse organisaties in die productieruimte een andere positie innemen: ze gaan er niet alleen middelen halen, maar ze investeren ook in werk dat ergens anders gemaakt wordt.

Inzoomen op het Podiumkunstedecreet

De belangrijkste spelers in dansland zijn buitenlandse organisaties en via het Podiumkunstedecreet gesubsidieerde organisaties. Over de herkomst van buitenlandse organisaties in dans hadden we het al uitgebreid in *Metamorfose in podiumland*. In een volgend deelhoofdstuk komen we op die onderzoeksresultaten kort terug. Hier zoomen we nog even kort in op de inbreng van de Podiumkunstedecreetorganisaties in de dansproductie. We bekijken in detail in welke decretale categorieën de grootste verschuivingen te situeren zijn.

Grafiek 3: Inzoomen op de credits van Podiumkunstendecreetorganisaties (1993-2005)



	1993-1997	1997-2001	2001-2005
dansstructuur	72	170	214
festival	0	0	34
kunstencentrum	40	128	282
muziektheaterstructuur	1	13	14
projectorganisatie	60	168	150
theaterstructuur	32	53	80

Voor elk van de drie periodes is weergegeven hoeveel credits (hoofdproductiecredits plus partnerships) verzameld zijn door de verschillende categorieën die het Podiumkunstendecreet omschrijft. Bijvoorbeeld: in de periode 1993-1997 verzamelden de structureel gesubsidieerde dansorganisaties samen 72 productiecredits. Grafiek 3 vat een aantal evoluties samen.

- Om te beginnen zien we nu pas echt het effect van de hierboven vermelde *sterkere subsidiëring van dansstructuren*. De financiële injectie die ze kregen in de loop van de periode 1993-1997 heeft vooral een effect op de productie in de periode 1997-2001. De dansstructuren raken dan op kruissnelheid.
- In 2001-2005 is er de grootste *instroom*: van zes naar negen dansstructuren. De impact hiervan is relatief beperkt. We zien een broekzak-vestzakoperatie met de projectgezelschappen.
- Een andere factor is de toenemende *hybridisering*. Steeds meer treden ook theater- en muziektheaterstructuren op als (co)producent van dans.
- We zien het effect van een *decretaal regeling voor festivals*. Sinds 2001 zijn ook zij een categorie in het Podiumkunstendecreet. Voordien werden zij volgens andere reglementen gesubsidieerd of – in het geval van Klapstuk – als dansorganisatie.
- Het meest opmerkelijk is wel de *evolutie bij de kunstencentra*. Wanneer we 1993-1997 vergelijken met 2001-2005, dan is het aantal credits van de kunstencentra maar liefst *zeven* keer groter geworden.

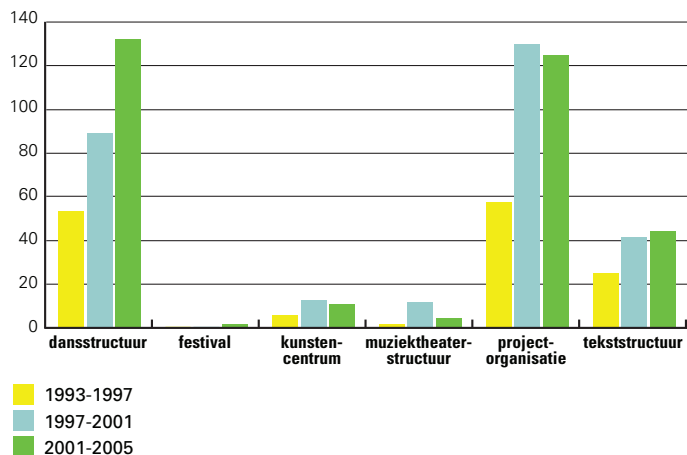
Er kan aan verschillende verklaringen gedacht worden voor de opmars van de kunstencentra (die overigens bijna geheel in de co-productiepraktijk te situeren is). Om te beginnen is het zo dat – nog veel meer dan voor de dansorganisaties het geval was – in de periode 1993-2005 de productieve slagkracht van de kunstencentra is toegenomen. Net als de dansorganisaties kreeg in 1993 een

aantal kunstencentra een bescheiden startenveloppe. Sommige konden doorgroeien en behoren vandaag tot de meest gesubsidieerde organisaties in podiumland (STUK, Vooruit, Kaaaitheater). Algemeen evolueerde het aandeel van de kunstencentra van 15% (in 1993) over 19% (1997-2001) naar 25% (2001-2005) van de structurele middelen.

De (co)productiecapaciteit van de kunstencentra is dus toegenomen. Een verklaring van een heel andere orde zou een toenemende versnippering van de productiecapaciteit kunnen zijn. Het is een denkbare hypothese dat credits van de kunstencentra steeds minder gaan wegen en dat de inspanningen – onder druk van een toenemende vraag om coproductiesteun – verdeeld worden onder steeds meer gegadigden. Deze hypothese werd geopperd in de gesprekken van de werkgroep voor het masterplan. De VTi-databank bevat te weinig gegevens om hierover uitspraken te doen. De hypothese vraagt om verder onderzoek.

Dat de rol van de kunstencentra zich voor het grootste gedeelte afspeelt in de coproductiepraktijk, blijkt uit de volgende grafiek. Die laat zien welke Podiumkunstendecreetgezelschappen als *hoofdproducent* bij de dansproductie betrokken waren:

Grafiek 4: inzoomen op hoofdproductiecredits van Podiumkunstendecreetorganisaties



	1993-1997	1997-2001	2001-2005
dansstructuur	52	87	129
festival	0	0	1
kunstencentrum	5	12	10
muziektheaterstructuur	1	11	4
projectorganisatie	56	127	122
tekststructuur	24	40	43

We zien inderdaad dat kunstencentra en festivals zelden als hoofdproducent optreden. De voornaamste hoofdproducenten zijn de structurele dansproducenten maar ook de organisaties die een beroep doen op de projectmiddelen. Die gezelschappen zijn zeer productief geweest: ze hebben samen meer gecreëerd dan de

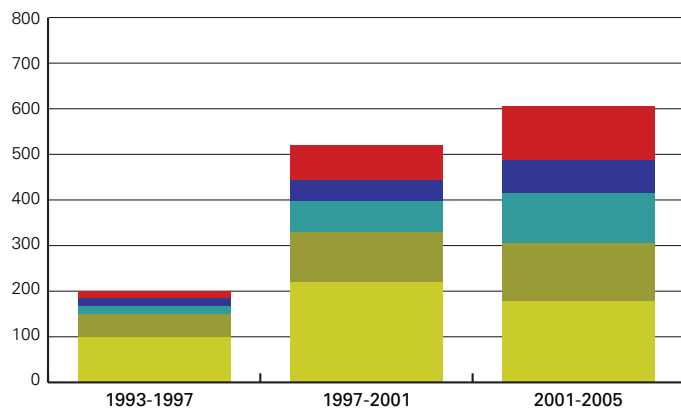
dansstructuren. Tussen 1993 en 2005 heeft de Vlaamse overheid 138 dansprojecten gesubsidieerd, een gemiddelde van 11 per jaar. Het blijkt dat de gezelschappen die naar deze middelen gingen in 1993-2005 uiteindelijk een driehonderdtal producties hebben gerealiseerd. Wie naast de middelen greep, is dus toch aan de slag gegaan.

Wederzijdse afhankelijkheid

In *Metamorfose in podiumland* wezen we voor het geheel van de podiumkunsten op een toenemende wederzijdse afhankelijkheid. In 1993-1997 werden vier op vijf producties nog door één enkele organisatie gemaakt. Maar steeds minder werken producenten volledig zelfstandig. In de periode 2001-2005 was al ongeveer de helft van de producties een coproductie. De manier van produceren veranderde grondig tijdens de periode van het Podiumkunstendecreet. In de periode 1993-1997 kwamen coproducties natuurlijk al wel voor. Toen werden er 37 producties gemaakt door vijf of meer partners, gemiddeld een negental per seizoen. *No Longer Readymade* van Meg Stuart en *Da un'altra faccia del tempo* van Jan Fabre zijn voorbeelden uit de eerste helft van de jaren negentig. De internationaal georiënteerde gezelschappen coproduceerden dus al in de periode 1993-1997. Nadien raakte deze manier van werken meer ingeburgerd. In de periode 2001-2005 werd het aantal producties met meer dan vijf partners maar liefst vervijfvoudigd, tot 185 producties. Je kon toen gemiddeld elke week een dergelijke voorstelling in première zien gaan.

Het is ook hier interessant om de cijfers voor de gehele podiumkunsten te vergelijken met de gegevens over dans. Grafiek 2 suggereerde al dat zich ook voor dans een toenemende wederzijdse afhankelijkheid voordeed. Het aantal partnerships bleek in de onderzochte periode sterk toe te nemen. En inderdaad:

Grafiek 5: Aantal producenten per productie bij dans



	1993-1997	1997-2001	2001-2005
1	100	220	178
2	50	109	128
3	17	69	108
4	17	46	74
5 of meer	17	76	118

Grafiek 5 laat de pioniersrol van dans voor wat de 'wederzijdse afhankelijkheid' betreft sterk uitkomen. De beginwaarde in de dans (1993-1997) is te vergelijken met de eindwaarde voor het geheel (2001-2005): ongeveer de helft van de producties is een coproductie. In dans was met andere woorden in 1993-1997 al de helft van de producties een samenwerkingsverband. Vandaag wordt nog minder dan een derde van de dansproducties door één enkele organisatie gemaakt.

Dans bekleedde binnen de podiumkunsten een voortrekkersrol. Een bepaald productiemodel – je gebruikt de middelen niet alleen voor creatie, maar vooral ook als hefboom om op zoek te gaan naar partners en coproducenten – is er ontstaan en wordt vandaag ook steeds meer overgenomen in de andere disciplines.

Kansen en bedreigingen voor de dansproductie

Kort samengevat zien we dat alvast twee belangrijke ‘metamorfosen’ uit de VTi-veldanalyse van de podiumkunsten zich in een verhevigde vorm aftekenen bij dans. Het gaat om de groei van de productie en een toenemende interdependentie van producenten. In vergelijking met 1993 wordt er vandaag meer dan vier keer zoveel dans gemaakt. Het aantal producenten van dans is in dezelfde periode navenant gegroeid. Die groei wordt ten dele verklaard door een financiële inhaaloperatie bij de toepassing van het Podiumkunstendecreet, die ook leidde tot een meer wederzijdse samenwerking met buitenlandse partners. De productie van dans gebeurt veel meer dan in de rest van de podiumkunsten in een transnationaal netwerk van producenten en partners. Wat de wederzijdse afhankelijkheid betreft, vervult dans zonder twijfel een voortrekkersrol. Er is in de danssector een innovatieve manier van produceren ontwikkeld, die in de andere podiumkunsten wordt overgenomen.

Waarom is wederzijdse afhankelijkheid in dans sterker dan voor het geheel van de podiumkunsten? Hoe komt het dat in dans de dynamiek om in een netwerksituatie te produceren eerder op gang kwam dan in de rest van de podiumkunsten? Dat zou verklaard kunnen worden door verschillende factoren. De noodzaak hangt om te beginnen samen met de historische achterstand van de subsidies voor hedendaagse dans in Vlaanderen. Hierboven wезen we er al op dat dans in Vlaanderen een enorme ontwikkeling kende in de jaren 1980. Het beleid maakte pas halverwege de jaren negentig een inhaaloperatie. De beperkte middelen leidden tot het

gebruik van de weinige subsidies als *hefboom*: het geld wordt als startkapitaal gebruikt bij een zoektocht naar partners en coproducenten, waardoor de productiecapaciteit sterk toeneemt. Vóór 1997 waren dansproducenten dus erg aangewezen op middelen van partners uit binnen- en buitenland. Dat verklaart waarom in dans al in 1993-1997 de meerderheid van de producties coproducties waren. Ook vandaag blijft het in de jaren 1980 ontwikkelde zakenmodel noodzakelijk om de dansproductie mogelijk te maken. Dat is interessant voor de dansproducenten, maar ook voor de overheid. De *return on investment* van danssubsidies is zeer hoog. Dat geldt niet alleen voor de structureel erkende organisaties, maar ook voor de projecten. Ook voor hen zijn samenwerkingsverbanden broodnodig om de productie mogelijk te maken. Uiteraard is samenwerken voor hen niet alleen een kwestie van economisch, maar ook van symbolisch kapitaal.

Een andere factor die de grote vernetwerking in dans zou kunnen verklaren is immers het intrinsiek arbeidsintensieve karakter van de productie van dans, die dans relatief duurder maakt dan andere podiumkunsten.

In *Metamorfose in podiumland* kwam de zogenoemde ‘kostenziekte’ van de podiumkunsten meermaals ter sprake. We verwijzen hier naar het dilemma dat de Amerikaanse cultuureconomen William Baumol en William Bowen al in de jaren 1960 voor het voetlicht plaatsten. Zij stellen dat de lonen en de productiekosten mee stijgen met de globale economie, terwijl de arbeidsproductiviteit constant blijft. Dit verklaart waarom podiumkunst maken steeds duurder wordt, zonder dat de productie groeit of kwalitatief verbetert.

Dit vicieuze mechanisme gaat op voor de ganse podiumkunstensector, maar voor dans geldt dit nog in grotere mate omwille van een groter aandeel van arbeid in het productieproces. Binnen dans zijn er een aantal factoren die de kostenziekte nog versterken.

- De factor *tijd* – De creatie van een dansvoorstelling vraagt veel tijd omdat er in principe niet vanuit een bestaande tekst wordt gewerkt. Het materiaal wordt volledig ontwikkeld tijdens de creatie.
- De *arbeidsintensiviteit* – Een danserslichaam trainen vraagt een onafgebroken investering. Hierdoor is de productiviteit begrensd en moeten dode periodes geamortiseerd worden.
- De factor *ruimte* – Dans stelt hoge eisen aan de infrastructuur en de technische voorzieningen.

Deze parameters liggen deels anders in het ballet. Hedendaagse dans en ballet hebben met elkaar gemeen dat ze lichaamskunst zijn, en dat het lichaam van een danser trainen een grote investering draagt. In het ballet wordt wel meer vertrokken van bestaand repertoire, waardoor productieprocessen korter zijn. Maar de casts zijn er zeer groot, waardoor ballet extra scherp af te rekenen heeft met de kostenziekte.

Als andere parameters gelijk zijn, is de productie van dans – ballet duur. Dat zou – naast de subsidiehistoriek van de hedendaagse dans – kunnen verklaren dat dans meer dan de andere podiumkunsten aangewezen is op de steun van partners en derden. Op zich opent die sterke vernetwerking wel mogelijkheden. Als de productie onder de gezamenlijke verantwoordelijkheid van verschillende partners valt, zorgt dat voor een groter draagvlak voor de producties, wat de spreiding zeker ten goede komt. Tegelijk roept de sterke toename van de vernetwerking ook de vraag op of de productiecapaciteit niet al te zeer versnipperd is geraakt. In de werkgroep van het dansmasterplan leeft zoals gezegd het aanvoelen dat de bedragen van coproducties doorheen de jaren stelselmatig zijn gedaald en dat er bijgevolg meer coproductanten nodig zijn om een productie te realiseren. Hier ligt een belangrijke uitdaging voor actoren in dansland, om een meer doorgedreven ondersteuning van de praktijk van kunstenaars mogelijk te maken.

Aanbevelingen

Beleidsvoorstellen

- *Evenwicht tussen continuïteit en vernieuwing* – Als we dansland overschouwen, dan zien we een historisch gelaagd landschap. Bij de structureel erkende gezelschappen zien we makers en organisaties die mee de bewuste Vlaamse golf van de jaren 1980 hebben gecreëerd. Zij zijn erin geslaagd solide structuren uit te bouwen. Aan de andere kant van het spectrum zien we zeer veel nieuwe makers, waaronder veel ‘passanten’ en versnippering. In een context waarin er – dixit minister Anciaux – voor de podiumkunsten als geheel nog weinig groeimarge is, is het voor het beleid een belangrijke opdracht om een goed evenwicht te zoeken tussen continuïteit en vernieuwing, tussen doorgroeimogelijkheden voor vaste waarden en voor vers bloed.
- *Functionele invalshoek en geïntegreerde kwaliteitsbeoordeling* – De veelheid aan organisatietypes en werkvormen, en de hoge graad van wederzijdse afhankelijkheid binnen de danspraktijk stroken steeds minder met de decretale categorieën van het Kunstendecreet. De toenemende hybridisering in de podiumkunsten opent de poort naar een denkoefening over een andere organisatie van deze categorieën in het Kunstendecreet – en samenhangend daarmee ook de organisatie van de beoordelingsprocedures. In *Metamorfose in podiumland* werd gepleit voor een functionele benadering van de podiumpraktijk, en een professionalisering van de beoordeling. Op korte termijn moeten de commissie in staat zijn om op een flexibele manier adviezen in te winnen bij andere disciplines. Het inhoudelijk-artistische advies (de beoordelingscommissie) en het zakelijke advies (de administratie) kunnen beter op elkaar afgestemd worden.

- *Relatief meer geld naar projecten* – Als de minister de beleidskeuze volhoudt dat er geen nieuwe organisaties rond één kunstenaar kunnen instromen – een optie waar we in het volgende deelhoofdstuk vraagtekens bij plaatsen – dan zal het niet volstaan om meer geld te geven aan de grote huizen. Het aandeel van de pot voor projecten en beurzen zou best gevoelig opgekrikt worden om ruimte te geven aan nieuwkomers.
- *Minimumenveloppe per project, met loonkost als parameter* – Als we pleiten voor meer geld voor projecten, pleiten we tegelijk voor voldoende geld per project. Dans maken is een relatief dure onderneming. De versnippering die zich in de coproductiepraktijk dreigt voor te doen, moet zeker niet doorgetrokken worden door het beleid. Dat is vandaag meer dan ooit het geval. De bedragen waarmee dansprojecten gehonoreerd worden zijn vaak ontoereikend om de producties naar behoren te realiseren. Projecten moeten met de nodige middelen ondersteund worden. De voorkeur gaat uit naar minder projecten met een aangepaste financiering in plaats van teveel projecten met te kleine enveloppen als ‘rugzakje’. We pleiten ervoor dat de hoogte van de toegekende projectsubsidies op zijn minst volstaat om de loonkost (volgens de CAO Podiumkunsten) te betalen.
- *Infrastructuur* – Zoals hoger aangehaald, stelt dans een aantal specifieke eisen op het vlak van productie. De langere repetitieperiodes en de daarmee gepaard gaande nood aan repetitieruimte pleiten voor een inhaalbeweging op het vlak van infrastructuur. De vraag naar repetitieruimte met voldoende technische voorzieningen is zeer groot. Recent is er voor Les Ballets C de la B een oplossing gevonden en over de situatie van Rosas wordt gepraat. Ook voor kleinere organisaties en individuele kunstenaars is het vinden van repetitieruimte een urgente kwestie. Deze rol zou tevens ingevuld kunnen worden door een danshuis [zie verder].

Aanbevelingen voor het veld

- *Selecties binnen de sector* – We pleitten hierboven voor een responsabilisering van de commissie en het beleid, maar ook de sector kan de handschoenen opnemen. Hier geldt hetzelfde devies: minder projecten met een adequate ondersteuning genieten de voorkeur ten opzichte van vele projecten met versnipperde middelen. Wie zich engageert ten aanzien van een artiest, probeert die op optimale wijze van omkadering en ondersteuning te voorzien. Dit brengt allicht met zich mee dat de selectie strenger wordt, maar veel kan opgevangen worden door een beter overleg. In het volgende hoofdstuk over de positie van de individuele kunstenaar komen we daar uitgebreid op terug.
- *Meer aandacht voor pre- en postproductieondersteuning* – Termen als ‘coproductie’ en ‘samenwerking’ herbergen zeer uiteenlopende praktijken van ondersteuning. Het is belangrijk om de vormen van ondersteuning die de verschillende organisaties kunnen bieden in kaart te brengen en ze beter te spreiden.
 - We pleiten voor meer diversiteit en creativiteit met betrekking tot de ondersteuning. Momenteel stellen we een manco vast op het niveau van de preproductie en de postproductie, terwijl beide fases cruciaal zijn in het traject dat een artiest aflegt. De makers die nog niet over een eigen structuur beschikken, schipperen tussen verschillende organisaties.
 - Reflectie en onderzoek moeten voldoende ruimte krijgen; beide zijn van kapitaal belang voor de toekomstige ontwikkelingen binnen de dans. Al zijn de productiebudgetten vaak krap, het is noodzakelijk om de ruimte voor reflectie en onderzoek te vrijwaren. Het is van cruciaal belang om blijvend te investeren in de preproductiefase. Dit behoort ook tot de verantwoordelijkheid van het beleid. In de vorige structurele beslissingsronde kwamen de werkplaatsen onder financiële druk te staan en dat zet de ruimte voor reflectie en onderzoek onder spanning.

- Momenteel werkt de werkgroep 'Kunstencentra en werkplaatsen' onder initiatief van oKo aan een definiëring en een overzicht van de bestaande ondersteuningsvormen. In een tweede beweging kan het installeren van een overlegorgaan tussen kunstencentra, culturele centra en werkplaatsen met betrekking tot de ondersteuning van makers zonder eigen structuur het hoofd bieden aan de toenemende versnippering.
- *Infrastructuur* – Er zijn her en der initiatieven waarbij huizen hun infrastructuur tijdens luwe periodes ter beschikking stellen van derden, zoals de Summer Studio's van P.A.R.T.S. Het succes van dergelijke initiatieven laat zien hoe groot de nood aan repetitieve ruimte wel is. De vraag blijft of de beschikbare infrastructuur nog meer dan nu het geval is, gevaloriseerd kan worden.

2. DE KUNSTENAAR ALS INDIVIDU

Stand van zaken: versnippering en passage in dansland

Steeds meer kunstenaars

Een van de opmerkelijkste 'metamorfosen' uit de veldanalyse van het VTi betrof wel de positie van de individuele kunstenaar in het podiumlandschap. We constateerden dat er in de Vlaamse podiumkunsten sinds 1993 gaandeweg iets meer kunstenaars aan de slag zijn gegaan. Maar al bij al viel deze toename vrij mager uit in vergelijking met de groei van de productie en van het aantal organisaties. Het aantal kunstenaars steeg met amper een derde. De casts en de artistieke teams zijn in de besproken periode een stuk kleiner geworden. Het lijkt of er bespaard werd op kunstenaars om de productie mogelijk te maken. In de praktijk heeft de regularisering van de arbeidsrelaties veel geld gekost. Sinds het Podiumkunstendecreet van kracht is, moeten werknemers volgens de barema's van de CAO Podiumkunsten betaald worden. Sindsdien is zwartwerk in de gesubsidieerde sector schaars geworden. Sinds 2001, nadat het beleid een half miljard BEF (ongeveer 12,4 miljoen euro) extra in de podiumkunsten investeerde, is er sprake van een lichte inhaaloperatie. De artistieke teams werden opnieuw groter en er was meer werk voor kunstenaars, zo wezen onze cijfers uit. Tegelijk kwam boven water dat de werkgelegenheid versnipperd raakte. De groei van het aantal kunstenaars is quasi-volledig te situeren in het segment van wat we de 'passanten' van podiumland noemden. We hebben het dan over mensen die geen regelmatige bijdrage leverden. In een vierjarige periode kregen ze slechts credits voor één enkele productie.

Het toenemende aantal passanten laat zien dat er minder dan ooit sprake is van de 'Vlaamse podiumsector' als een duidelijk afgebakende groep van mensen. Tegelijk bleek uit de cijfers dat kun-

stenaars die wèl deel uitmaken van de kernsector van de podiumkunsten, vandaag op een heel andere manier in de sector staan dan vijftien jaar geleden. Wie geregeld aan de slag is, doet dat steeds minder exclusief voor één enkele organisatie en steeds meer voor verschillende werkgevers, allicht op *freelance* basis. Steeds minder is dus het vaste ensemble de basis voor de podiumpraktijk. De verbanden tussen kunstenaars en organisaties worden alsmaar losser. Dit heeft de positie van de individuele kunstenaar er niet eenvoudiger op gemaakt.

Maar hoe zit dit in dans? Vergeleken met de cijfers voor het geheel van de podiumkunsten, vertonen de cijfers voor dans op cruciale punten een afwijkend patroon. Zo is er geen lichte, maar een zeer sterke stijging van het aantal kunstenaars dat doorheen de periode 1993-2005 bij de productie betrokken was.

Tabel 4: hoeveel kunstenaars waren er elk seizoen actief bij de productie van dans?

seizoen	totaal	dans	aandeel dans	groei dans	groei totaal
1993-1994	2351	304	13%	100%	100%
1994-1995	2292	446	19%	147%	97%
1995-1996	2464	426	17%	140%	108%
1996-1997	2540	434	17%	143%	103%
1997-1998	2609	571	22%	188%	103%
1998-1999	2320	488	21%	161%	89%
1999-2000	2505	558	22%	184%	108%
2000-2001	2634	612	23%	201%	105%
2001-2002	2448	558	23%	184%	93%
2002-2003	2763	671	24%	221%	113%
2003-2004	2851	785	28%	258%	103%
2004-2005	3453	1055	31%	347%	121%
totaal	12304	3150	26%		

Voor het geheel van de podiumkunsten is duidelijk dat de groei van de productie in eerste instantie gerealiseerd werd met een stabiel aantal kunstenaars. Pas vanaf 2002 tekent zich een groeipatroon af. Aan het einde van de rit is het aantal podiumkunstenaars met amper een vijfde groter geworden terwijl de productie met 61% steeg. Voor dans zien we dat het contingent kunstenaars in de onderzochte periode wel opmerkelijk groeide. De toename van het aantal kunstenaars ligt lager dan de groei van de productie maar in 2004-2005 zijn er – vergeleken met elf seizoenen eerder – meer dan drie keer zoveel artiesten aan de slag.

De relatief sterke groei van het aantal kunstenaars valt natuurlijk te verklaren door de sterke groei van de productie en van de relatief sterke stijging van de structurele subsidies voor dans en kunstencentra in de aanlooperperiode van het Podiumkunstende-creet. Tijdens de hele periode groeit ook het aantal buitenlandse producenten en partners. Er doet zich dus een instroom van mid-delen voor. Dat leidt tot een groei van de productie en het aantal kunstenaars dat erbij betrokken is. Een andere factor die het stij-gende aantal kunstenaars mee kan verklaren, is de veelbesproken aantrekkingskracht van Brussel als 'hoofdstad' van de dans. In Vlaanderen/Brussel zijn enkele internationaal zeer gerenommeer-de compagnies en collectieven aan de slag en ook de befaamde dansschool P.A.R.T.S. is hier gevestigd. Vele kunstenaars uit soms verre buitenlandse landen zoeken hun geluk in Brussel en ze blijven ook niet bij de pakken zitten. Ze gaan aan de slag.

Het aantal kunstenaars in dansland stijgt dus sterk. De vraag is natuurlijk of er ook hier sprake is van versnippering. Is de werkgelegenheid wel navenant gestegen? De onderstaande ta-bel geeft weer hoeveel credits dat groeiende aantal kunstenaars verzamelde:

Tabel 5: toename personencredits in dans, vergeleken met totaal van de podiumkunsten (1993-2005)

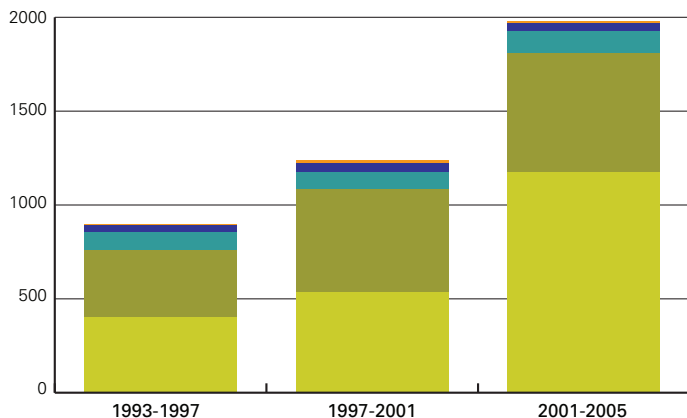
seizoen	totaal	dans	aandeel dans	groei dans	groei totaal
1993-1994	4693	582	12%	100%	100%
1994-1995	4630	762	16%	131%	99%
1995-1996	4722	834	18%	143%	102%
1996-1997	4611	685	15%	118%	98%
1997-1998	4995	871	17%	150%	108%
1998-1999	4733	842	18%	145%	95%
1999-2000	5165	976	19%	168%	109%
2000-2001	5354	1188	22%	204%	104%
2001-2002	4906	958	20%	165%	92%
2002-2003	5212	1077	21%	185%	106%
2003-2004	5254	1257	24%	216%	101%
2004-2005	6304	1594	25%	274%	120%
totaal	60579	11626	19%		

We zien dat ook het aantal personencredits in dans sterker steeg dan in het totaal van de podiumkunsten. Maar de groei is toch een stuk kleiner dan het aantal kunstenaars dat we tellen in de da-tabank. Het aantal kunstenaars steeg dus sneller dan het aantal functies dat ze opnemen. Dat suggereert dat er inderdaad sprake is van een zekere versnippering van de artistieke personencredits. De volgende grafiek reikt materiaal aan om het daarover te hebben.

Passanten in dansland

In *Metamorfose in podiumland* telden we aan hoeveel producties elke maker meewerkte tijdens de drie subsidieperiodes. We maakten daarbij een onderscheid tussen ‘passanten’ – zij die op vier jaar tijd maar aan één enkele productie meewerkten – en de ‘kernsector’, makers met een meer regelmatige bijdrage aan de productie. In de onderzochte periode zagen we een belangrijke verschuiving in de verhouding tussen beide. Voor het geheel van de podiumkunsten bleek dat het aantal passanten vooral in de periode 2001-2005 sterk toenam, terwijl de kernsector min of meer constant bleef (ongeveer 3.000 makers). Hoe zit dat in de dans? De onderstaande grafiek toont voor elk van de drie subsidieperiodes hoeveel credits elk van de 3.150 dansmakers verzamelde.

Grafiek 6: aantal credits per dansmaker per subsidieperiode



	1993-1997	1997-2001	2001-2005
1	400	533	1173
2 tem 5	357	549	638
6 tem 10	98	91	113
11 tem 20	36	49	43
meer dan 20	7	15	15

Deze grafiek toont voor elke kunstenaar hoeveel credits hij/zij kreeg tijdens de drie opeenvolgende subsidieperiodes. Om te beginnen valt opnieuw de groei op van het aantal dansmakers dat tijdens de periode van het Podiumkunstendecreet bij de productie betrokken was. In de derde periode is het aantal makers in dansland verdubbeld. De stijging doet zich voor in alle segmenten. Om te beginnen zien we dat de ‘kernsector’ van kunstenaars die een regelmatige bijdrage aan de dansproductie leveren, in de onderzochte periode een stuk groter is geworden (van 498 over 704 tot 809). Het aantal makers dat meer dan vijf producties stijgt niet zo snel (van 141 over 155 tot 171). Ook voor dans geldt echter dat de opmerkelijkste stijging zich aftekent in het segment van de passanten. Dat groeide in de loop van drie subsidieperiodes ronduit spectaculair.

De groep van de eendagsvliegen is gedurende de onderzochte periode bijna drie keer groter geworden. In de periode 2001-2005 waren er bijna twaalfhonderd mensen die we amper één keer konden linken aan de dansproductie. Samen zijn de passanten goed voor bijna een vierde van alle personencredits in die periode. (In vergelijking met de periode 1997-2001 is dat bijna een verdubbeling.)

In *Metamorfose in podiumland* sprong het stijgende aandeel van 'passanten' al in het oog. We brachten het verschijnsel in verband met andere tendensen in podiumland, vooral de internationalisering en de hybridisering van de podiumkunsten.

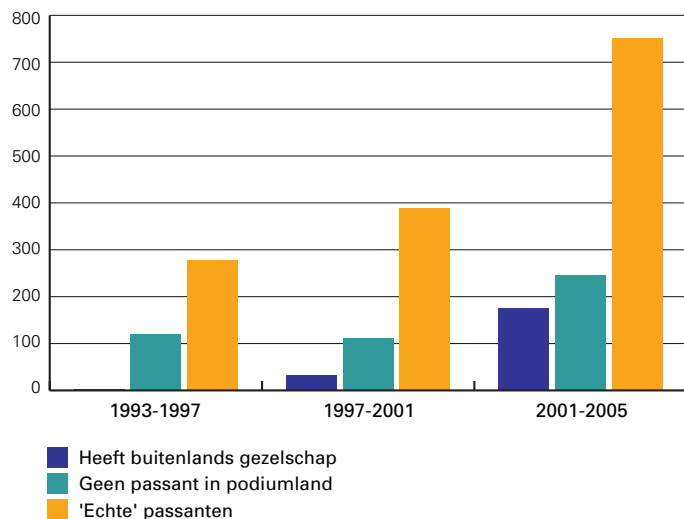
Steeds minder zijn de Vlaamse podiumkunsten een systeem dat op zichzelf staat. De uitwisseling met andere landen – en ook in eigen land, met andere sectoren – neemt toe. In een context waarin de internationale mobiliteit van kunstenaars toeneemt, zal het aantal passanten automatisch groter worden. Voor steeds meer kunstenaars wordt werken in Vlaanderen en Brussel een eenmalige halte in een internationaal traject. We brachten het fenomeen van het stijgende aantal passanten ook in verband met de hybridisering van de podiumkunsten. Als er bij steeds meer producties een inbreng is van nieuwe media, beeldende kunsten, muziek, technologie, ... dan vereist dat het inschakelen van een andersoortige expertise. Mogelijk leidt dat tot een stijging van het aantal passanten, omdat er steeds meer videasten of geluidskunstenaars meewerken aan een occasioneel project in dansland. Zij zijn niet afhankelijk van *job opportunities* in dansland zullen sneller 'passanten' zijn.

Wie zijn de passanten? Noodgedwongen moeten we die vraag beantwoorden met beperkte instrumenten. Helaas is het vandaag nog niet mogelijk om de gegevens in de VTi-databank te relateren aan databases over podiumkunsten in andere landen (Nederland, Frankrijk, Duitsland, Denemarken). Daar werken we aan, maar nu lukt het dus nog niet om de trajecten van de transnationale nomaden in kaart te brengen. We beschikken ook niet over gelijksoortige databases van de productie in de audiovisuele sector of de beeldende kunsten. De overlap van dergelijke gegevens met de VTi-databank zou een boeiend licht kunnen werpen op hybridisering en cross-overs. Tegelijk biedt de VTi-databank op zich wel mogelijkheden om de groep van de passanten, die in *Metamorfose in podiumland* nog weinig gearticuleerd was, te segmenteren. We onderscheiden hieronder verschillende types:

- *Passanten met een buitenlandse hoofdproducent* – Een eerste type zijn de passanten die samenwerken met een buitenlandse hoofdproducent. Ze werkten met andere woorden mee aan producties waar wel een Vlaamse inbreng was, maar die niet in Vlaanderen of Brussel gemaakt is. We noemen ze oneigenlijke passanten omdat de blik van de VTi-database te beperkt is om hun traject in kaart te brengen. Allicht speelt deze categorie wel een belangrijke rol bij de stijging van het aantal passanten. We zagen hierboven een toenemende investering van Vlaamse partners en coproducten in buitenlandse organisaties.
- *Geen passant op het niveau van de podiumkunsten* – Een tweede type van passanten levert wel een eenmalige bijdrage af in de dansproductie, maar is op het niveau van de podiumkunsten géén passant. Deze kunstenaars zijn ook betrokken bij de productie van theater en muziektheater.

Deze twee types kunnen als 'oneigenlijke' passanten beschouwd worden: ze werken in het buitenland of ook in het (muziek)theater. Om een goed zicht te krijgen op wat zich voordoet, moeten we ze dus eerst wegfileren. Grafiek 6 toont hoe de verhoudingen tussen de 'echte' en de 'onechte' passanten zich tussen 1993 en 2005 hebben gewijzigd:

Grafiek 7: 'Echte' en 'oneigenlijke' passanten in dansland



Om te beginnen zien we een toename in de verschillende segmenten. Opmerkelijk is dat een nieuw type op de grafiek verschijnt: passanten die op de tabellen verschijnen doordat hun buitenlandse gezelschap samenwerkt met een Vlaamse coproductent. In 1993-1997 kwam dat nauwelijks voor en in 2001-2005 hebben we er bijna tweehonderd. Dat er steeds meer geïnvesteerd wordt in buitenlandse gezelschappen volstaat niet om het verschijnsel van de passanten weg te verklaren, integendeel. Het aantal echte passanten is in de onderzochte periode bijna verdrievoudigd (van 277 over 388 tot 751).

Wie zijn dan die echte passanten? Hun credits segmenteren we op basis van welke functie ze uitoefenden in die éne productie waaraan ze meewerkten:

- *Op scène of niet* – We maken een onderscheid tussen passanten die wel of niet op de scène stonden in de dansproductie waaraan ze een bijdrage leverden. De verhoudingen tussen beide categorieën wijzigen in de onderzochte periode nauwelijks. Bijna tweederde van de passanten stond in de productie waaraan ze meewerkten op de scène.

Tabel 5: verdeling passanten naargelang van aanwezigheid op scène

	naast scène		op scène	
1993-1997	107	39%	170	61%
1997-2001	127	33%	261	67%
2001-2005	291	39%	460	61%
totaal	525	37%	891	63%

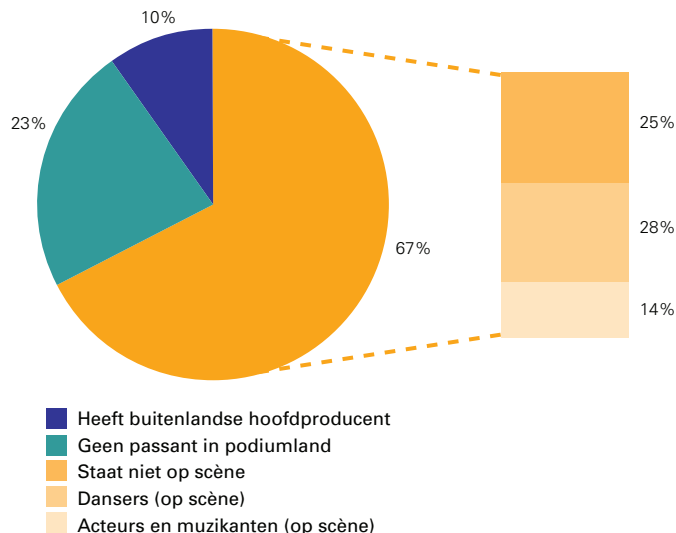
- *Expertise* – Hoeveel van de passanten hebben een specifieke dansexpertise (ze zijn danser, choreograaf, geven bewegingsadvies, ...)? Welk percentage van de passanten oefende een functie uit die een specifieke expertise vereist uit een andere discipline dan de podiumkunsten? Dit werpt licht op de aanwezigheid van videokunstenaars, muzikanten, componisten, ... bij de dansproductie, en zo ook op de hybridisering van de dansproductie.

Tabel 6: onderverdeling van passanten volgens expertise

	dansexpertise		expertise uit andere kunsten		andere credits	
1993-1997	125	45%	80	29%	72	26%
1997-2001	232	60%	68	18%	88	23%
2001-2005	271	36%	173	23%	307	41%
totaal	628	44%	321	23%	467	33%

We zien opnieuw geen duidelijk afgetekende evolutie, wel een duidelijke stijging in alle segmenten. Dat betekent dat de stijging van het aantal passanten niet toegeschreven kan worden aan de toenemende hybridisering. Een belangrijke vaststelling is immers dat een groot aandeel van de 'echte' passanten in podiumland, namelijk 44% over de hele periode bekeken, aan een productie meewerkte in een functie die dansexpertise vereist: hier en daar een choreograaf of iemand in een adviserende functie, maar toch vooral de dansers. Dat blijkt uit de onderstaande grafiek, die het beeld van de passanten in dansland voor de drie periodes overzichtelijk samenvat:

Grafiek 8: samenvattend overzicht van passanten in dansland (1993-2005)



In het totaal is tweederde van de kunstenaars met maar één credit een échte passant. Zij werken met een binnenlandse hoofdproducent en zijn niet actief in theater of muziektheater. Van die echte passanten blijkt twee derde actief te zijn geweest op de scène. Het grootste gedeelte van hen zijn dansers. Een goed deel van hen zijn allicht de transnationale nomaden, van wie het traject slechts zeer fragmentarisch in beeld komt. Hier ligt een uitdaging voor onze dataverzameling om ook transnationale trajecten beter in het vizier te krijgen.

Legende bij de cover:



Het beeld op de cover en de flappen is een grafiek. Daarin passen we het onderscheid 'op scène/naast scène' en de onderverdeling volgens expertise toe op alle artistieke credits in de dansproductie. Dat levert zes categorieën van functietypes op:



Dansexpertise op scène: dansers (4326 credits)



Expertise andere kunsten op scène: hoofdzakelijk muzikanten (484 credits)



Andere credits op scène: vooral acteurs en (verder niet gespecificeerde) 'performers' (1385 credits)



Dansexpertise naast de scène: doorgaans choreografen (1183 credits)



Expertise in andere kunstdisciplines, naast de scène: hoofdzakelijk schrijvers en vertalers, componisten, beeldende en audiovisuele kunstenaars (1304 credits)



Andere credits naast de scène: dat zijn scenografen, kostuum- of lichtontwerper, adviseurs,...(2944 credits)

Elk type wordt door een andere kanarie weergegeven.

Elke kanarie staat voor 21 artistieke credits.

Kansen en bedreigingen voor kunstenaars

Vlaanderen is een trekpleister voor dansers: vaak komen ze naar hier voor een opleiding, dansen ze mee in een voorstelling, nemen ze deel aan audities. Er is een voortdurende aanwas van dansers en dat komt de kwaliteit en de diversiteit van het landschap zonder twijfel ten goede. Maar vanuit het perspectief van de dansmaker is het landschap soms zo weinig herbergzaam. De grote aantrekkingskracht van Brussel en Vlaanderen voor individuen zorgt ervoor dat heel wat mensen in Vlaanderen terecht komen, maar slechts een klein percentage is echt in staat om de ambities waar te maken. Het gros van deze mensen leeft in slechte omstandigheden, moet verschillende jobs combineren, sommigen verblijven hier zelfs illegaal. Delphine Hesters maakt in haar bijdrage in *Metamorfose in podiumland* een heldere analyse van deze problematiek.

Er heeft zich het afgelopen decennium een omwenteling voorgedaan op het vlak van organisatievormen. De lineaire ontwikkeling van een danscarrière, waarbij iemand zijn/haar carrière voltrekt binnen dezelfde organisatie, lijkt voorgoed verleden tijd. De evolutie levert interessante en snel wisselende constellaties op waarbij individuen – als freelancers – meer en meer op de voorgrond komen te staan. Naast de opkomst van de *freelance* praktijk wordt de situatie gecompliceerd door de internationalisering van de podiumkunsten. De specificiteit van danscarrières – het verhoogde risico op arbeidsongevallen – maakt de situatie van dansers eens zo precair.

Deze situatie stelt kunstenaars voor een grote uitdaging. Ze moeten niet alleen kunst maken, niet alleen het eigen leven moet georganiseerd worden, ook de eigen structuur moet in leven worden gehouden. Kunstenaars worden – zeker in een internationale context – geconfronteerd met een administratieve jungle, waar maar weinig mensen een weg door kunnen banen. De middelen om een manager/zakelijk leider te betalen ontbreken en zelf geraken ze moeilijk uit het kluwen aan wetten. Zelfs de vzw-wet is zeer gecompliceerd

geworden. Sommige kunstenaars zijn zeer flexibel en hebben de nodige competenties om het te maken in een dergelijke onzekere arbeidsomgeving. Ze beschikken over zakelijk vernuft en slagen erin om niet alleen kwaliteit te leveren, maar ook een goede netwerker te zijn. De sector ontwikkelt zich tot een *freelance* circuit en het lijkt moeilijk om de klok terug te draaien. Het is echter de vraag of de kunstenaar-als-ondernemer de norm moet worden in dansland.

Het subsidiesysteem heeft nog niet echt een oplossing gevonden voor dit groeiende segment aan kunstenaars. Mondjesmaat is er meer aandacht en op verschillende beleidsechelons worden pistes onderzocht. Op Vlaams niveau wordt het systeem van werkbeurzen herzien en de trajectsubsidies van de Vlaamse Gemeenschapscommissie in Brussel (VGC) kunnen een inspiratiebron zijn. Het principieel niet honoreren van nieuwe structuren rond individuele kunstenaars lijkt – bekeken vanuit de toenemende versnippering in dansland – een contraproductieve strategie te zijn. De grote nadruk op samenwerking door de overheid is terecht maar het dwingt sommige makers in een keurslijf. Het idee van rugzakjes en gedeelde structuren werkt enkel als er ook een artistieke visie wordt gedeeld.

Aanbevelingen

Beleidsvoorstellen

- *Een betere verdeling van de bevoegdheden over de verschillende overheidsniveaus* – Willen we de situatie naar behoren aanpakken, dan is dit de eerste stap. De subsidiemogelijkheden voor de verschillende overheidsniveaus – Europese Unie, de gemeenschap, de gewesten, de lokale instanties, ... – zijn onvoldoende op elkaar afgestemd en te weinig gekend. We verwijzen hier naar het kerntakendebat en de behoefte van kunstenaars aan meer transparantie.

- *Internationale mobiliteit* – De internationale mobiliteit van dansers is bijna onmogelijk in kaart te brengen. Dans opereert binnen een internationale context en dat creëert heel wat mogelijkheden. Toch worden de dansers vaak nog belemmerd in hun ambities door complexe regelgevingen. Het vrije verkeer van personen in de Europese Unie is meer letter dan realiteit wegens het ontbreken van coherentie van de regelgeving. De subsidiemogelijkheden op Europees niveau zijn te weinig gekend en onvoldoende toegespitst op mobiliteit van kunstenaars. Hier verwijzen we naar de studie van IETM en PEARLE* over de internationale mobiliteit transnationale nomaden die *freelance* werken (Richard Poláček, *Study on Impediments to Mobility in the EU Live Performance Sector and on Possible Solutions*. PEARLE*, Brussel 2007 (ISBN: 9519682457)). Enkele voorbeelden van mogelijke oplossingen zijn: minder complexe, goedkopere en op EU-niveau uniforme visaregelingen voor niet-Europese kunstenaars, maatregelen om de sociale zekerheid van kunstenaars te garanderen (zoals een Europees in plaats van nationaal loket voor sociale zekerheid), meer transparantie en uniformisering van belastingssystemen in verschillende EU-lidstaten, ...
- *Aanpassen van de CAO Podiumkunsten aan de freelance praktijk* – *Freelance* kunstenaars zijn de zwakke schakels in het huidige productiesysteem. Het uitwerken van een bezoldigingssysteem dat meer tegemoet komt aan de flexibele samenwerkingsverbanden is echt een grote uitdaging voor de toekomst. Met de hogere barema's voor kortlopende contracten binnen de CAO Podiumkunsten is een eerste stap gezet. De voorwaarde is natuurlijk dat de hoogte van de toegekende subsidiebedragen rekening houdt met de loonkost.
- *Aandacht voor freelance praktijk* – Binnen het arbeidsrecht ligt de focus nog steeds op een klassiek carrièreverloop. Het combineren van verschillende beroepsinkomsten in verschillende landen leidt bij vele kunstenaars tot een financiële aderlating

en een zeer onzeker statuut wegens de onaangepaste fiscale wetgeving. Het toenemende belang van *freelance* en internationaal werken is nochtans een tendens die zich binnen de hele arbeidsmarkt aftekent en het is een taak van de overheid om dit te verankeren binnen de fiscale wetgeving.

- *Aangepaste loopbaanbegeleiding voor kunstenaars* – We stellen vast dat het thema binnen de VDAB/Actiris en het sociaal overleg meer en meer onder de aandacht wordt gebracht, maar de kennis zit nu nog al te vaak versnipperd. Hierin kunnen de kunststeunpunten, het Kunstenloket en het Sociaal Fonds voor Podiumkunsten (met behulp van de sociale bijdragen van alle werkgevers in de sector) een cruciale rol spelen.
- *Ervaringsbewijs* – Een freelancer is altijd zo goed als zijn laatste opdracht en houdt er een grillig parcours op na, met veel onzekerheid en een kortetermijnperspectief. Elke opdracht brengt echter nieuwe competenties met zich mee en om het traject van een freelancer enigszins zichtbaar te maken verdient het ervaringsbewijs verder onderzoek. Vele vaardigheden zijn moeilijk kwantificeerbaar omdat ze niet terug te voeren zijn op de termijn van een contract of het volgen van een welbepaalde opleiding. Gedurende hun loopbaan bouwen heel wat dansers ervaring op die later kan aangewend worden binnen een pedagogisch kader. Momenteel is het bijvoorbeeld moeilijk om als danspedagoog aan de slag te gaan zonder het gepaste diploma.
- *Transitie* – Wanneer een kunstenaar zich wenst om te scholen, stuit men op een afwezigheid van aangepaste transitieprogramma's die vooralsnog zijn gericht op laaggeschoolden of niet-geschoolden. In het bijzonder voor dansers stelt er zich een prangend probleem omdat de carrière van een danser beperkt is in de tijd wegens de fysieke eisen die het beroep stelt. Op dat vlak zijn er te weinig vangnetten voorzien: als gevolg van de versnipperde contracten bij verschillende werkgevers komt er na de carrière geen transitiebudget vrij. Het Koninklijk Ballet van Vlaanderen biedt

dansers met een staat van dienst die minstens tien jaar bedraagt wel een transitieregeling. Het is jammer dat dit een uitzondering is op de regel. We verwijzen hier naar de initiatieven in Nederland en Canada waar dansers met succes een tweede carrière aanvaatten met behulp van transitiefondsen. De beleidsaanbevelingen die de toenmalige vdp, heden Overleg Kunstenorganisaties (oKo), heeft geformuleerd naar aanleiding van het onderzoek naar transitie omstreeks 2000 verdienen verdere aandacht.

Tot slot formuleren we enkele suggesties op het niveau van het kunstenbeleid.

- *Geen principiële stop op structuren voor één persoon* – Om opdoemende versnippering en al te snelle in- en uitstroom tegen te gaan en om op continue basis te kunnen werken, moeten sommige kunstenaars de kans kunnen krijgen om een eigen structuur uit te bouwen.
- *Opwaardering van beurzen en projecten in het Kunstendecreet* – Voor jonge kunstenaars en freelancers zijn de criteria voor de werkbeurzen een te hoge drempel. In het verleden heeft de manier waarop de beurzen werden aangewend ervoor gezorgd dat het doel voorbij werd geschoten. De beurzen mogen geen terugvalscenario zijn voor organisaties die nog niet klaar zijn voor een eigen structuur.
- *Pleidooi voor trajectsubsidies* – Met betrekking tot de werkbeurzen verwijzen we naar het succes dat de trajectsubsidies van de Vlaamse Gemeenschapscommissie (VGC) ondervinden. Het idee werd voor de eerste keer gelanceerd in 2006 en wordt in 2007 (helaas met te weinig middelen) verder gezet. Gedurende een jaar kan een kunstenaar in alle luwte werken aan zijn eigen parcours en daarbij ligt het accent op reflectie en onderzoek. De artiesten in kwestie worden doorheen dit traject intensief begeleid en geëvalueerd door een meter of peter die zowel inhoudelijk als zake-

lijk advies kan geven. Het succes van de trajectsubsidies en het hoge percentage aan dansers dat aanspraak heeft gemaakt op de beurzen, wijst erop dat de Vlaamse Gemeenschapscommissie met dit initiatief tegemoet komt aan de noden die een specifieke niche van artiesten nodig heeft. Het profiel van deze artiesten is zeer uiteenlopend en velen hebben al een pak ervaring opgebouwd (bijvoorbeeld Kris Verdonck).

- *Indiendata voor beurzen en projecten* – Deze kunnen beter afgestemd worden op het ritme van de artistieke praktijk. Dat er slechts éénmaal per jaar een aanvraag voor projectsubsidies kan ingediend worden, zet een grote druk op het werkritme. Wanneer je een deadline rateert, is het lang wachten op de volgende ronde. We pleiten in dat opzicht voor meerdere indiendata per jaar en kortere procedures voor de toekenning van de middelen. In het kader van de wijzigingen aan het Kunstendecreet wordt overwogen om in de toekomst twee indiendata te voorzien, dat is alvast een goede zaak.
- *Projecten bij werkplaatsen en alternatieve managementbureaus* – deze moeten in staat zijn om bijkomende projectsubsidies aan te vragen voor kunstenaars die geen eigen structuur hebben. Momenteel moeten deze organisaties met schaduw-vzw's werken en houden ze er bijgevolg twee boekhoudingen op na.

Aanbevelingen voor het veld

- *Aansluiting opleiding bij praktijk* – Het is van cruciaal belang om binnen de opleidingen aandacht te besteden aan de voorbereiding van een carrière als kunstenaar via infosessies en meer contact met de praktijk. Het curriculum zou op zijn minst één vak moeten omvatten dat zeer praktische vaardigheden (basisnoties beleid, management, contracten, ...) aanreikt.

- *Eerstelijnsinformatie* – Eens een danser in het veld terecht komt, zijn er heel wat informatiekanalen voor handen. De praktijk wijst echter uit dat velen verloren lopen in het kluwen aan regelgeving. Er moet voldoende aandacht gaan naar het verspreiden en onder de aandacht brengen van eerstelijnsinformatie. Via gerichte acties kan de bestaande informatie aan het juiste doelpubliek verspreid worden. Een aantal suggesties:
 - infosessies door het Kunstenloket en het VTi in verband met juridische kwesties of de zakelijke onderbouw voor individuele kunstenaars. Gezien de internationale dimensie van de danssector is het belangrijk om deze sessies ook in het Engels te voorzien.
 - In heel wat huizen ligt er heel wat expertise opgeslagen op zakelijk vlak. Kennis waar artiesten veel uit kunnen leren. Hoe kunnen we deze verworvenheden delen? Het zou een onderdeel kunnen zijn van de ondersteuning aan een artiest.
 - Ook bij de migratiedienst is een mobiliseringscampagne aangewezen. Zij zijn vaak de eerste instantie waarmee een danser in aanraking komt bij de aankomst in België. Zij kunnen (eventueel via een brochure) meteen de juiste contactpersonen en vangnetten aanwijzen zodat de danser op de juiste plek terecht komt.
 - Een informatiebrochure voor dansers is het kanaal bij uitstek om informatie te bundelen. Het Kunstenloket biedt al een FAQ aan op de website. Mits een uitbreiding van de thema's, specifiek geënt op de danspraktijk, kan een dergelijke publicatie de transparantie van de regelgeving ten goede komen. Wat zijn de consequenties van internationaal werken, onder welke contracten kan ik werken, waar vind ik de gepaste workshops, wat zijn de subsidiemogelijkheden, wat zijn de modaliteiten voor het oprichten van een vzw, ...? Deze publicatie kan verspreid worden bij de *hotspots* in dansland: bij gezelschappen, kunstencentra, cultuurcentra, werkplaatsen, workshopplekken, ...

- *Ondersteuning voor kunstenaars* – Naar analogie met het thema productie pleiten we voor een ondersteuning *jusqu'au bout*. Dit gaat verder dan bijstand bij de productie. Artiesten zonder geldig statuut, zonder verzekeringspolis, verblijfsvergunning, et cetera moeten eerst administratief geholpen worden voor ze in een huis aan de slag gaan. Huizen hebben een grote verantwoordelijkheid ten opzichte van de artiest. De afgelopen jaren heeft de professionalisering van de sector de mazen van het net verder aangehaald, maar op het niveau van kleine projecten zijn er nog steeds kunstenaars die onverzekerd aan de slag gaan, illegaal in het land verblijven, onderbetaald werken,... Het is een verantwoordelijkheid van alle betrokkenen om oog te hebben voor dergelijke problemen.
- *Expertise doen circuleren en zichtbaar maken van steun aan individuele kunstenaars* – Heel wat structureel gesubsidieerden zetten zich al intensief in om de kennis in huis aan te wenden ten behoeve van de kunstenaar. Dat is een praktijk die aanmoediging verdient en bovendien beter zichtbaar gemaakt kan worden. In de afrekening van subsidiedossiers kunnen we bijvoorbeeld consequent expliciteren voor welke kunstenaars er extra inspanningen op het gebied van bijvoorbeeld zakelijke of andere ondersteuning werd gegeven.
- *Meer overleg* – De vele vzw's kunnen ook aan onderling overleg doen voor het indienen van dossiers of het organiseren van contracten. Vaak wordt er een vzw in het leven geroepen voor één project, waarna de organisatie een slapend bestaan leidt.
- *Alternatieve ondersteuningsvormen* – Dans heeft te maken met een grote wederzijdse afhankelijkheid. Het uitdenken van alternatieve ondersteuningsvormen voor artiesten komt de verschillende partijen ten goede. We kunnen dit overleg veruitwendigen door een uitwisselingsprogramma tussen gezelschappen, culturele centra, werkplaatsen en kunstencentra met betrekking tot ondersteuning.

3. INTERNATIONALE WERKING

Stand van zaken

De voorbije jaren presenteerde het VTi geregeld onderzoek naar de internationale dimensie van de Vlaamse podiumkunsten, zowel wat spreiding als coproductie betreft. Telkens bleek dat die internationale dimensie in dans intenser is dan in andere podiumkunsten. Uit een onderzoek naar internationale spreiding uit 2004 bleek dat maar liefst de helft van de dansproducties de landsgrenzen overschreed, en dat 40% van de Vlaamse dansvoorstellingen in het buitenland opgevoerd werden. Voor de andere sectoren ging het wat minder hard, maar ook in het theater en het muziektheater zijn er gezelschappen die de meerderheid van hun voorstellingen in het buitenland spelen... Voor het geheel van de podiumkunsten was dat anno 2004 respectievelijk een derde, en 14%.

Internationale werking gaat echter niet alleen over import/export. Het gaat ook over een toenemende uitwisseling op het vlak van de productie. Dat bleek sterk uit het dossier over dans in *Courant#77* (mei 2006) en uit *Metamorfose in podiumland*. Bij deze gelegenheden brachten we de inbreng van buitenlandse partners bij de productie van dans in kaart. Voor de periode 2001-2005 bleek ongeveer de helft van de organisaties die bij de productie van 'Vlaamse dans' betrokken waren, in het buitenland te resideren. Die internationale partners namen in totaal ongeveer een derde van alle productiecredits voor hun rekening. Het leeuwendeel van die buitenlandse organisaties moet in de buurlanden gezocht worden: in Frankrijk, Duitsland en Nederland. Op verdere afstand volgt een groepje met landen waaruit we ongeveer tien partners tellen: Italië, Canada, Groot-Brittannië, Portugal, Oostenrijk en Spanje.

Uiteraard is het wel zo dat relatief veel van die buitenlandse organisaties een eerder toevallige rol spelen. Tegelijk zijn er wel een groot aantal buitenlandse organisaties die een bijzondere

structurele bijdrage leveren. Théâtre de la Ville en de Rotterdamse Schouwburg staan op de tweede en de vijftiende plek van de meest actieve producenten – in binnen- en buitenland. Andere regelmatige partners zijn: Centre Pompidou (Parijs), Springdance (Utrecht), BIT – Teatergarasjen (Bergen), Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt am Main), Festival d'Automne (Parijs), Tanzquartier Wien, Luzerntanz, Schauspielhaus Zürich, Teatro Comunale di Ferrara, Tanzhaus Düsseldorf, La Rose des Vents (Villeneuve d'Ascq), Festival d'Avignon, PACT Zollverein/Choreographisches Zentrum NRW (Essen).

In *Metamorfose in podiumland* konden we de internationale inbreng in de dansproductie vergelijken met die in het geheel van de podiumkunsten. Daarbij bleek opnieuw dat die in de dans sterker is dan in theater en muziektheater. Tegelijk bleek duidelijk dat dans bij de stelselmatige internationalisering van de Vlaamse podiumkunsten een pioniersrol aan het vervullen is. In de periode 1993-1997 waren 27% van de productiecredits in dans buitenlands en er is een stijging tot 33% in de periode 2001-2005. Voor het geheel van de podiumkunsten is er een stijging van 10% in 1993-1997 tot 21% in 2001-2005. Er is dus een achterstand, maar ook een inhaaloperatie.

De internationalisering van dans, een discipline die vanzelfsprekend minder dan teksttheater gehinderd wordt door linguïstische barrières, is in Vlaanderen en Brussel zeer uitgesproken. Maar ze behoort niet exclusief toe aan dans. Dans vervult een voorbeeldfunctie die geïmiteerd wordt door de andere podiumkunsten. Een en ander hangt allicht samen met historische factoren. Toen zich in de jaren 1980 in Vlaanderen en Brussel een hedendaagse dansscène ontwikkelde, had de Vlaamse Gemeenschap nog geen geschikte subsidiekanalen voorhanden. De ontwikkeling van dans vond buiten de officiële structuren en beleidsinstrumenten van het Vlaamse cultuurbeleid plaats. Bij ontstentenis van een direct subsidiebeleid was het de internationale dimensie die de 'Vlaamse golf' van de jaren 1980 mogelijk maakte. Voor de Vlaamse overheid waren de

internationale kredieten van het Commissariaat-Generaal van de Internationale Culturele Samenwerking het voornaamste instrument om de nieuwe generatie toch te ondersteunen. Zo werd in 1986 het gezelschap van Vandekeybus voor 100% uit internationale kredieten gefinancierd. (In datzelfde jaar won Vandekeybus voor *What the Body Does Not Remember* een Bessie Award in New York.)

Daarnaast ontstond er een geldstroom uit het buitenland. De weinige middelen die er voorhanden waren, werden aangewend om op zoek te gaan naar partners voor buitenlandse tournees, coproductie-engagements, middelen van buitenlandse ambassades, ... Heel diverse bronnen maakten van de internationale dimensie de belangrijkste economische motor achter de 'Vlaamse golf'. Tegelijk valt de artistieke impact ervan nauwelijks te meten. De internationale confrontatie en uitwisseling tijdens Klapstuk en de Kaaitheaterfestivals, in de zich ontwikkelende kunstencentra, tijdens buitenlandse tournees van Rosas, Les Ballets C de la B en Ultima Vez heeft de Vlaamse dans op een hoog peil gebracht.

Kansen en bedreigingen voor internationale werking in de dans

In 1996 stelde de toenmalige Beoordelingscommissie Dans: 'Je zult internationaal zijn, of je zult niet zijn binnen de Vlaamse dans.' Hoe extreem dat toen ook klonk, uit cijfers en getuigenissen blijkt dat de stelling vandaag een realiteit is. Anno 2007 staan Vlaamse dansmakers en gezelschappen aan de internationale top. Kunsthuizen in Vlaanderen en Brussel bieden een podium aan een internationaal aanbod dat in zijn rijkheid waarschijnlijk uniek is in de wereld.

De voordelen van die situatie zijn legio. Er is een vruchtbare artistieke uitwisseling. Omdat de dans zich in een internationale context begeeft, beweegt zij zich op een kruispunt van invloeden. Het houdt de kunst levendig en kunstenaars alert voor nieuwe invloeden. Er zijn ook economische voordelen. Het potentiële afzetgebied is groot en voorstellingen hebben de mogelijkheid om lange tijd te toeren, gezien de internationale belangstelling voor de dans in Vlaanderen. Internationaal werken biedt extra financieringsbronnen. Vanuit de Vlaamse subsidiënt hoeft dat niet als een scheef trekking van de markt te worden gezien. Integendeel, de Vlaamse subsidies zijn een noodzakelijke basis, een hefboom met een zéér hoge return on investment.

De internationale dimensie van de Vlaamse podiumkunsten in het algemeen en de dans in het bijzonder vraagt natuurlijk om een aangepast beleidskader. In de loop der jaren zijn er interessante instrumenten ontwikkeld. In de jaren 1980 waren de internationale kredieten van de Vlaamse Gemeenschap nog een *ad hoc* lapmiddel om te compenseren voor de afwezigheid van reguliere danssubsidies. Intussen is het beleidskader stevig vertimmerd. De internationale kredieten zijn van het buitenlandbeleid naar het cultuurbeleid verschoven. Tevens is er met achtereenvolgens het Podiumkunstendecreet (1993-2005) en het Kunstendecreet (vanaf 2006) een kader gegroeid voor de ondersteuning van dans, met mogelijkheden om de internationale dimensie van dans en de andere podiumkunsten te ondersteunen.

In principe is het voor organisaties met een structurele internationale werking mogelijk om de internationale werking als een geïntegreerd deel van hun werking te beschouwen. Voor hen is dat interessant want het verlaagt de planlast: ze hoeven niet voor elk internationaal project extra middelen aan te vragen.

Voor wie nog geen structurele internationale werking ontwikkelde, is het in principe mogelijk om extra projectmiddelen aan te vragen wanneer zich interessante mogelijkheden of uitnodigingen voordoen. Kunstorganisaties krijgen met het Kunstendecreet in principe de vrijheid om zelf te kiezen voor een structurele of projectmatige internationale werking. Ze kunnen de internationale dimensie al dan niet als een belangrijk deel van de gewone werking te beschouwen en er zelf een invulling aan geven. Het decreet legt dus sterk de nadruk op de zelfprofilering van organisaties voor wat de internationale dimensie van hun praktijk betreft.

In *Metamorfose in podiumland* kaartten we aan dat de overheid die zelfprofilering niet gevolgd heeft en dat dit een grote bedreiging is voor de diversiteit van de internationale werking. Het werkte verlamdend dat organisaties die nog geen structurele internationale werking hebben uitgebouwd, toch in dat keurslijf gedwongen werden. Het uitblijven van extra financiering voor internationaal werken betekent immers dat het voor hen moeilijk wordt om toegang te vinden tot het internationale circuit.

Intussen lijkt er op dat vlak in beweging te zijn. Er is nu een herzieningsprocedure van het Kunstendecreet aan de gang, met positieve wijzigingen. Zo zouden organisaties met een tweejarige enveloppe opnieuw een beroep kunnen doen op projectmiddelen en dat is een heuglijke zaak. Tegelijk denkt de overheid eraan om de internationale enveloppe structureel te maken voor alle vierjarige organisaties. Voor organisaties met een beperkte financiële slagkracht lijkt dit een brug te ver. We suggereren hier een ondergrens van 600.000 euro. Wie boven dit bedrag gesubsidieerd wordt, wordt geacht om internationaal te werken binnen dat budget.

Aanbevelingen

Beleidsvoorstellen

- *Pro-actieve stimulering van de internationale dimensie van de danspraktijk* – Hierboven bleek nogmaals het belang van de internationale dimensie in de danspraktijk. Er is een grote wederzijdse afhankelijkheid in een transnationaal productiecircuits en sommige Vlaamse organisaties bekleden daarin een centrale positie. De *return* hiervan is enorm, zowel artistiek als economisch. Op langere termijn bekeken is deze positie allerminst gegarandeerd of vanzelfsprekend. Gezien het belang van het internationale dimensie en de positie die we innemen, is er een actief stimuleringsbeleid om deze positie continuïteit en een structurele basis te geven.
- *Transversaal impulsfonds voor projecten buiten Europa* – Binnen dit voorstel pleiten we er tevens voor dat organisaties met een subsidie-enveloppe hoger dan 600.000 euro voor uitzonderlijke projecten buiten Europa toch nog projectmiddelen moeten kunnen aanvragen. In de praktijk blijkt immers dat de internationale actieradius van de podiumpraktijk toch een (West-)Europees gegeven is, en dat de onmogelijkheid van de projectsubsidies de diversiteit van de internationale werking in de toekomst zou kunnen aantasten. Om die reden pleitten we in *Metamorfose in podiumland* voor de oprichting van een transversaal fonds dat zou putten uit middelen van Cultuur, Buitenlandbeleid, Toerisme, Ontwikkelingssamenwerking. Om de link tussen het internationale en het interculturele cultuurbeleid te verstevigen, zou men bij de besteding aansluiting kunnen zoeken bij de prioritaire landen die het herziene Kunstendecreet omschrijft voor etnisch-cultureel diverse projecten. Het gaat dan om landen buiten West-Europa. Met 'West-Europees' worden volgende landen bedoeld: België, Nederland, Luxemburg, Groot-Brittannië, Ierland, Frankrijk, Duitsland, Denemarken, Oostenrijk, Liechtenstein, Zwitserland.

- *Complexiteitsreductie* – De internationale dimensie van de danspraktijk wordt belemmerd door de complexe regelgeving. We verwijzen opnieuw naar de inspanningen van PEARLE* en IETM en de noodzaak om internationaal werken op juridisch niveau te vergemakkelijken. Alleen al voor het organiseren van contracten zou een danser er baat bij hebben als de Sociale Bureaus voor Kunstenaars (SBK), die vandaag functioneren als uitzendkantoren met een gespecialiseerde kennis van de culturele sector, ook de bevoegdheid krijgen om ook buitenlandse contracten te kunnen organiseren. Zo kan de sociale zekerheid van kunstenaars gecentraliseerd worden.

Aanbevelingen voor het veld

- *Internationaal dansplatform* – Het ontwikkelen van initiatieven, al dan niet gebaseerd op bestaande *formats*, om spreiding in het buitenland te faciliteren. Hierbij denken we aan een Europese serie voor jonge theatermakers, bundelingen van belangwekkende voorstellingen in het buitenland. De aanwezigheid van een internationaal dansplatform/festival in Vlaanderen kan de zichtbaarheid van de dans verbeteren. We zien dit platform als een meerdaags evenement waarbinnen programmatoren een gebalde reeks voorstellingen kunnen zien, en waarbij gevestigde waarden jonge makers op sleeptouw kunnen nemen.
- *Meer samenwerking op internationaal niveau op het vlak van omkadering en discours* – Er is bijvoorbeeld nood aan een Engelstalig tijdschrift of een Europees webportaal met een internationale allure. Recent werd er een samenwerking tussen verschillende theater- en danstijdschriften opgestart om aan deze verzuchting tegemoet te komen. Ook de kunstensteunpunten hebben een nieuw initiatief gelanceerd. Via een Engelstalige nieuwsbrief wordt de internationale sector gebriefd over het reilen en zeilen van het Vlaamse landschap.

- *Belang van internationale netwerkorganisaties* – Zij zijn een belangrijke bindende factor omdat ze strategieën ontwikkelen voor netwerking en uitwisseling. Hierbinnen zijn verschillende invalshoeken mogelijk:
 - Een internationaal platform voor ontmoeting/uitwisseling, zoals Informal European Theatre Meeting (IETM);
 - Samenwerking tussen verschillende huizen op het niveau van de productie, zoals Initiatives in Dance through European Exchange (IDEE).
 - Samenwerking tussen verschillende huizen op het niveau van de spreiding en de presentatie van werk, zoals Advancing Performing Arts Projects (APAP).
- *Gedeeld ambassadeurschap* – Ook los van internationale netwerken kan er veel gebeuren. De internationale reputatie van de Vlaamse dans kan ingezet worden voor de ondersteuning van minder gevestigde makers en gezelschappen. Via een gedeeld ambassadeurschap kan ieder voor zich inspanningen leveren om jonge makers kansen te geven via bestaande contacten in het buitenland. Een aanbeveling in het buitenland kan voor een jonge maker een belangrijke springplank zijn.
- *Betere zichtbaarheid van de interculturele dimensie van de internationale praktijk* – De dansgemeenschap gaat er prat om een internationale ontmoetingsruimte te zijn, waarbij mensen met zeer uiteenlopende achtergronden elkaar ontmoeten in een artistieke dialoog. Kan deze expertise meer zichtbaar gemaakt worden in het debat over interculturaliseren en de relatie tussen de artistieke praktijk en een snel veranderende, meer divers wordende samenleving?

4. SPREIDING

Stand van zaken: ‘overproductie’ en ‘beperkte afname’?

Hierboven zagen we dat de dansproductie op een relatief korte periode sterk gegroeid is (maal 3,5 op twaalf seizoenen tijd). Maar dat het aantal voorstellingen de grote stijging van de productie (maal 3,5) zou volgen, lijkt uitgesloten. Enkele jaren geleden gingen er stemmen op die de spreiding van dansvoorstellingen in eigen land problematiseerden. Er was een discours over een veronderstelde ‘overproductie’ versus een beperkte afname. Dat de spreiding van dans sinds de toename van de productie moeilijker geworden is, spreekt voor zich. De concurrentie is sterk toegenomen.

De discussie over de spreiding van dansvoorstellingen moet niet beperkt worden tot Vlaamse podia. We gaven hierboven al aan dat dans gemaakt en gespreid wordt in een transnationaal circuit. Door de uitstekende reputatie van Vlaamse dans kunnen vele gezelschappen daar terecht, dat blijkt ook uit de cijfers. Toch kan er nog wat gebeuren om de spreiding van dans in eigen land te bevorderen. Het potentieel lijkt groter dan wat er vandaag aan spreiding gerealiseerd wordt. In welke mate vindt de sterk gegroeide dansproductie zijn weg op de Vlaamse podia? Klopt het aanvoelen dat de laatste jaren steeds minder podia expliciet een lans breken voor dans?

Op basis van het beperkte cijfermateriaal dat vandaag voorhanden is, kunnen we dat nog niet constateren. Maar je hoeft geen cijfers te hebben om in te zien dat de afzetmarkt in Vlaanderen en Brussel voor dans sowieso beperkt is. Het aanbod zit geconcentreerd in de driehoek Brussel-Gent-Antwerpen en de kunstencentra, met uitlopers naar West-Vlaanderen en Limburg. We zijn redelijk geoutilleerd om kleine en middelgrote producties te tonen. Maar er is weinig infrastructuur waar grootschalige producties in ideale omstandigheden gepresenteerd kunnen worden (er zijn in Vlaanderen geen podia die de concurrentie aankunnen met het Théâtre National te Brussel).

Verder lijkt het ook zo dat vele voorstellingen zich tegenwoordig minder goed lenen voor een uitgebreide tournee. Er is veel meer experimenteel en kleinschalig aanbod, meer *site-specific* werk, meer toonmomenten en minder avondvullende voorstellingen, ... De *formats* waarmee hedendaagse dans zich vandaag presenteert, verschillen sterk van traditionele *formats* als de avondvullende voorstelling en de tournee. In kunstencentra of op festivals zien we wel pogingen om dat werk te bundelen en zichtbaar te maken, maar in de context van cultuurcentra is hier nog een lange weg af te leggen. Daarvan zouden dan vooral nieuwe makers kunnen profiteren. Anders ligt het voor het zogenoemde 'middenveld'. Op een studiedag over dans in 2004 (CC Kortrijk) was het aanvoelen dat er heel wat plekken zijn waar jong werk getoond kan worden, maar de doorstroming van iets meer gevestigd, middelgroot werk blijkt moeilijk. Zij zijn al snel aangewezen op het internationale circuit, waar de concurrentie beenhard is. Ook het circuit buiten de kunstencentra is een minder evidente context. Voor de grotere gezelschappen ligt de zaak nog anders: door de schaal waarop zij werken lijken ze een groot deel van het Vlaamse circuit ontgroeid.

Kansen en bedreigingen voor de spreiding van dans

Niet alles wat gemaakt wordt, hoeft natuurlijk even sterk gespreid te zijn. Makers moeten niet te vroeg naar de grote podia gekatapulteerd te worden. Ideaal lijkt het principe dat de juiste voorstelling op de juiste plek terechtkomt. De stedelijke biotopen zijn geschikt als proeftuin voor jong, kwetsbaar, experimenteel werk. Daar kunnen selectieprocessen plaatsvinden. Uit een eerste confrontatie met het kernpubliek van kenners moet blijken welke producties geschikt zijn voor een verdere tournee langs de cultuurcentra en schouwburgen. Maar het is de vraag of de voorziene doorstroming vandaag wel goed werkt. Sinds dit seizoen organiseren het VTi en Cultuur Lokaal samen *Platform Podiumkunsten*, een reeks over-

legmomenten om de dialoog tussen kunstencentra/werkplaatsen en cultuurcentra beter te structureren. Op een van de discussies werd het functioneren van de keten van programmeren ter discussie gesteld. Uit het verslag:

(...) algemeen lijkt het wel alsof de beleidsmatig voorziene doorstroming van werkplaats naar kunstencentrum naar cultuurcentra stopt. Vooral de overgang van kunstencentra naar cultuurcentra is heel zeldzaam. Vandaar dat programmatoren overleg willen om kleine tournees op te zetten of om internationale voorstellingen te leren kennen. (Platform Podiumkunsten, Theaterfestival, 30/08/2007)

Deze vaststelling gold met betrekking tot alle podiumkunsten, maar ook wat de spreiding betreft doen zich dansspecifieke kwesties voor. Een factor die de spreiding bemoeilijkt is namelijk de relatief dure productiekost van dans, die – in vergelijking met de andere podiumkunsten – tot relatief hoge uitkoopsommen leidt. De kostenziekte van dans speelt op het vlak van de spreiding immers extra scherp. Tournees zijn duur want er zijn vaak langere opbouw-dagen. Vergeleken met het theater is een herneming kostelijk: het vergt een langere repetitietijd en aangepaste infrastructuur om het stuk opnieuw toe te eigenen. Dans is duurder dan theater. Dat bemoeilijkt de spreiding van dansvoorstellingen zowel vanuit het perspectief van de makers als van de spreiders.

De kostprijs van dans bemoeilijkt de spreiding. Vanuit het perspectief van de speelplekken is dat logisch. Dans neemt een relatief grote hap uit het programmeringsbudget, terwijl dans moeilijker een publiek vindt (omdat het als moeilijk gepercipieerd wordt – daar komen we later op terug). Dans wordt minder vaak blind geprogrammeerd dan bijvoorbeeld theater. Bij podia wordt immers al snel de link gemaakt tussen de relatief hoge uitkoopsom en het beperkte publieksbereik van meer kleinschalige dansvoorstellingen.

gen. Voor de dansminnende programmator is het niet altijd even evident om in eigen huis of gemeente het belang van dans binnen het cultuurcentrum te bepleiten. Publiekscijfers zijn op korte tijd veel belangrijker geworden in de verantwoording van een cultuurcentrum, zo bleek op *Platform Podiumkunsten*. Op verschillende plekken leggen die cijfers ook druk op de programmering. Deze druk zit vooral op de beschikbare speeldagen, die zijn het meest schaars in de cultuurcentra. Dit specifieke probleem is nog scherper bij kleine cultuurcentra, ook al omdat die vaak het enige podium in de regio zijn. De concurrentie is er zeer groot.

Ook vanuit het perspectief van de gezelschappen bemoeilijkt de hoge kostprijs van dans de spreiding. Grote gezelschappen en jonge initiatieven kampen hier met verschillende problemen. Voor iedereen is spelen in eigen land moeilijk. De grote gezelschappen zitten met een luxeprobleem. Vlaamse podia moeten in concurrentie treden met de buitenlandse podia die over grotere programmeringsbudgetten beschikken. Voor kleinere gezelschappen en projecten is het moeilijk omdat ze niet kunnen terugvallen op een eigen structuur.

De uitkoopsommen die de grotere gezelschappen in het buitenland kunnen vragen, liggen naar Vlaamse normen hoog. Vlaamse gezelschappen hebben een kwaliteit bereikt waarmee ze zich op een markt kunnen begeven met meer kapitaalcrachtige organisaties dan de meeste Vlaamse podia. Als enkel economische factoren zouden meespelen, dan zouden de grote Vlaamse gezelschappen door buitenlandse podia worden weggekocht. Natuurlijk zijn er morele *incentives* om in eigen land te blijven spelen: het werk is ten dele met Vlaams belastinggeld gemaakt en moet ook voor de belastingbetaler toegankelijk zijn. Er doet zich dus een spanning voor tussen morele plicht en de vrije markt.

Ook voor jongere kunstenaars is spreiding geen bron van inkomsten, hoewel hier een dynamiek van een heel andere orde speelt dan bij de structurele gezelschappen. Voor gezelschappen die niet kunnen terugvallen op een vaste structuur, kan een tournee een vergif-

tig geschenk zijn. Enerzijds moeten ze wel inspelen op interessante uitnodigingen als die zich voordoen. Maar daardoor kunnen ze zich in de schulden werken, omdat spelen nu eenmaal meer kost dan het opbrengt. Ook werkplaatsen hebben geen geld om dit te dekken.

De situatie van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen is hier specifiek: hun nadrukkelijke spreidingsopdracht is een extra element. Volgens de beheersovereenkomst is het KBvV verplicht om de verschillende provincies te 'bespelen', terwijl zich ook hier beperkingen voordoen: er is maar weinig geschikte infrastructuur voor grootschalige producties.

Het probleem van te hoge uitkoopsommen geldt trouwens ook voor Nederland. Een van de opvallende resultaten dat uit het spreidingsonderzoek van De Brakke Grond (het Vlaamse cultuurhuis te Amsterdam) naar boven kwam, was net dat de Nederlandse schouwburgers over hachelijke programmeringsbudgetten beschikken. Dat heeft ertoe geleid dat het internationale – inclusief het Vlaamse – aanbod in Nederland onder druk is komen te staan.

Ook de relatie tussen het Kunstendecreet en het Decreet Lokaal Cultuurbeleid speelt mee. Het is de vraag of de systemen wel goed op elkaar afgestemd zijn en of er geen lacunes vallen. Uiteraard hebben beide decreten hun eigen logica. De spreiding van podiumkunsten is slechts een van de opdrachten van de cultuurcentra, waarbij hierboven gesignaleerde problemen – kostprijs, intensieve publieksopbouw – ervoor zorgen dat de plek van dans in cultuurcentra niet gegarandeerd is en zelfs onder druk kan komen te staan. Het is de vraag op welke manier hieraan verholpen kan worden. De slagkracht van de Vlaamse Gemeenschap is op lokaal niveau beperkt. Vlaamse subsidies zijn maar een klein onderdeel van het werkingsbudget van cultuurcentra. Allicht is dit een punt van discussie in het zogenoemde kerntakendebat, waarbij de Vlaamse Gemeenschap met lokale overheden in dialoog gaat over een geschikte bevoegdheidsverdeling.

Eén stap die de Vlaamse overheid alvast gezet heeft, is een herziening van het Decreet Lokaal Cultuurbeleid. Vanaf december 2007 kunnen gemeenten via het decreet extra middelen aanvragen voor Vlaamse beleidsprioriteiten. Eén van die prioriteiten is een betere plek geven aan het door Vlaanderen gesubsidieerde aanbod. Het is afwachten op welke manier deze extra middelen zullen ingezet worden. Misschien kunnen Kunstendecreetorganisaties een partner zijn bij de ontwikkeling van nieuwe initiatieven.

Allicht kunnen er op het niveau van het Kunstendecreet ook initiatieven genomen worden. De praktijk leert dat het systeem sterk op productie gericht is. Dat leidt tot het fenomeen van producties die slechts enkele keren te zien zijn. Ook daardoor stokt de keten van programmeren.

De criteria voor projectsubsidies illustreren het productiegerichte karakter van de regelgeving. Vroeger was er nog een minimumeis dat van elk gesubsidieerd project vijf voorstellingen gespeeld moesten worden. Die kwantitatieve norm is weggefallen. Dat is op zich een goede zaak. Projectsubsidies moeten immers kansen geven aan jonge makers en het is goed dat er weinig eisen tegenover staan. Vroeger waren subsidies terugvorderbaar als de kwantitatieve norm van vijf voorstellingen niet gehaald werd. We moeten naar een systeem met meer positieve impulsen voor wie inspanningen levert om investeringen in de productie ook daadwerkelijk te laten renderen. In het huidige systeem lijkt het alsof men elk jaar een productie moet maken. Enkel door te produceren kan men immers zichtbaar blijven in het landschap. Voor makers die aangewezen zijn op projectsubsidies zijn er weinig mogelijkheden om uit deze jaarlijkse ritmering te stappen. Te weinig mensen weten dat de projectsubsidies ook voor hernemingen gebruikt kunnen worden.

Los van de regelgeving is werken aan de spreiding van minder gevestigd danswerk een functie die de via het Kunstendecreet gesubsidieerde organisaties vandaag te weinig op zich nemen. De spreiding van voorstellingen situeert zich binnen wat men 'postproductie' noemt. Het is opvallend dat veel faciliterende organisaties zich bezighouden met preproductie en creatie (kunstencentra, overheden, festivals, werkplaatsen, ...) maar in verhouding minder aandacht besteden aan postproductie. Eens de voorstelling is gelanceerd, wordt ze overgelaten aan het engagement van individuele bemiddelaars, of anders losgelaten.

In *Metamorfose in podiumland* stelde Han De Meulemeester dat de spreiding van hedendaagse dans in eerste instantie afhankelijk is van de naambekendheid van het gezelschap in kwestie én het netwerk waarover het beschikt om de naambekendheid om te zetten in speelplekken. We kunnen daaruit afleiden dat spreiding niet vanzelfsprekend is, zeker in de dans. In Brussel zijn zoveel internationale makers te gast, die – anders dan vele theatermakers – niet over een 'achterban' beschikken om een productie ook in Vlaanderen te lanceren. Hoe geraakt het spreidingsmechanisme dan wel in beweging? Waar haakt het tandwiel van een voorstelling in op een potentiële speelplek? Net op dat cruciaal punt loopt het vaak mank en hebben heel wat (beginnende) gezelschappen een duwtje in de rug nodig. Spreiding verdient evenveel aandacht als de fases die eraan voorafgaan.

Aanbevelingen

Beleidsvoorstellen

- *Spreidings- of hernemingssubsidies* – In *Metamorfose in podiumland* pleitte het VTi voor de mogelijkheid om projectsubsidies ook aan te wenden voor hernemingen. Het Agentschap Kunsten en Erfgoed van de Vlaamse Gemeenschap wees ons erop dat binnen het Kunstendecreet spreidings- of hernemingssubsidies technisch perfect mogelijk zijn. De praktijk wijst echter uit dat er zelden of nooit gebruik van wordt gemaakt. Een sensibiliseringscampagne zou daar verandering in kunnen brengen. Binnen de termijn van een project slagen zeer weinig artiesten er immers in om een uitgebreide speellijst voor te leggen. Eens een voorstelling een succesvol traject heeft afgelegd, bieden er zich automatisch mogelijkheden aan voor een tournee. De meeste gezelschappen slagen er niet in om de meerkost van deze (internationale) tournee zelf te financieren. Een spreidings- of hernemingssubsidie garandeert meteen een langere levensduur van een voorstelling en daaraan gekoppeld ook een grotere afzet bij het publiek.
- *Spreidingstoelage* – Tegelijk valt de piste van spreidingssubsidies aan podia te overwegen. Zo ondersteun je cultuurcentra die hun nek willen uitsteken voor jong en minder bekend werk. Het is een duw in de rug van wie wil intekenen op een productie tijdens de eerste speelreeks, als budget voor heel jong werk, gelinkt aan de projectenpot. De huidige regeling 'Podium en Nieuw Talent' (roepnaam 'den boek') zal in het Participatiedecreet nog uitgebreid worden. Voor de organisator is de tussenkomst in de uitkoopsom interessant (een derde van de uitkoopsom, met een maximum van 600 euro). Makers moeten wel zelf een dossier indienen om in het boek te staan. Wie voldoet aan de voorwaarden komt op de lijst. Er is vandaag geen echte (kwalitatieve) selectie;

misschien is een link met de kwaliteitstoets van de projectsubsidieronde wenselijk. (Meer info: <http://podium.vlaanderen.be>)

- *Kerntakendebat* – De relatie tussen het lokaal cultuurbeleid en het Kunstendecreet blijft een aandachtspunt en verdient verdere opvolging. Hierboven verwezen we al naar de passage van het herziene Decreet Lokaal Cultuurbeleid, waarbij cultuurcentra – in de praktijk de steden en gemeenten – gestimuleerd worden om in hun aanbod meer plaats te maken voor door Vlaanderen gesubsidieerde producties.
- *Punctuele reissubsidies* – Wegens het internationale karakter van de dans, gaan tournees meestal gepaard met hoge reiskosten: pakweg de helft van de speeldata ligt in het buitenland. Hier bieden punctuele reissubsidies al voor een stuk soelaas, maar het zou positief zijn om deze middelen verder uit te breiden.

Aanbevelingen voor het veld

- *De juiste voorstelling op de juiste plek* – Niet iedereen is klaar voor spreiding. Sommige voorstellingen zijn nog niet rijp genoeg om op bepaalde plekken te staan, of ze zijn eenvoudigweg nog niet geschikt voor een breder doelpubliek. Er is echter werk aan de winkel om de doorstroming te verbeteren van kunstenaars die klaar zijn om zich voor te stellen aan een nieuw publiek.
- *Ambassadeursschap: een gezamenlijk engagement ten aanzien van de spreiding van dans* – Meer actoren zouden een ambassadeursschap op zich kunnen nemen. De faciliterende organisaties, maar ook de gevestigde gezelschappen, kunnen instaan voor het gebrek aan naambekendheid of de ervaring met spreiding bij sommige makers. Hun eigenschappen werken in die zin compenserend. De kunstencentra, werkplaatsen, alternatieve managementbureaus, compagnies met naam, ... beschikken immers over een waaier aan contacten. De spreiding van voorstellingen verloopt hoofdzakelijk via hun netwerk. Met relatief

weinig inspanning zouden zij de minder gevestigde gezelschappen een dienst kunnen verlenen, hen met andere woorden toegang verschaffen tot een belangrijk symbolisch kapitaal. Uit gesprekken met de werkgroep van dit 'masterplan voor dans' is gebleken dat er op informeel vlak al heel wat gebeurt, maar dit is hoofdzakelijk een kwestie die door geëngageerde individuen wordt waargemaakt. Er is zeker noodzaak aan meer overleg en uitwisseling van expertise, informatie en contacten.

- *Meer aandacht voor postproductie* – Met name de spreiding van voorstellingen wordt maar door weinig faciliterende organisaties waargenomen. Een beter overleg tussen programmatoren over taakverdeling, uitwisseling van prospectie-ervaring kan bijdragen tot een betere spreiding. Op informeel vlak wordt er al veel expertise uitgewisseld. Ook het *Platform Podiumkunsten* – een overlegplatform voor kunsten- en cultuurcentra, gericht op het beter oliën van de keten van programmeren – heeft potentieel.
- *Een betere zichtbaarheid* – Meer zichtbare ankers in het landschap en verheugde dansmomenten kunnen bijdragen tot een betere spreiding:
 - Er is nood aan een dansplatform gericht op programmatoren uit binnen- en buitenland: een bundeling van belangwekkende voorstellingen, van gevestigde waarden tot aankomend talent, gespreid over enkele dagen. Wanneer enkele huizen de krachten bundelen kan zo'n programma snel tot stand komen. Amperdans is een samenwerkingsverband met verschillende partners in Antwerpen (op initiatief van wp Zimmer, KBW, Monty, deSingel, Troubleyntheater, CCBE). Dans in Limburg is een samenwerking tussen verschillende huizen op provinciaal niveau.

- Ontwikkelen van nieuwe *formats*, bijvoorbeeld bundelingen van dansvoorstellingen.
- Voldoende tijd geven aan makers: er zijn vandaag bijna geen plekken meer waar producties twee weken kunnen spelen.
- Vanaf dit seizoen organiseren het VTi en Cultuur Lokaal *studiedagen over de geschiedenis van de podiumkunsten*, specifiek gericht op jongere programmatoren. In juni 2008 is er een dansdag voorzien.

5. PUBLIEK

Stand van zaken: de band met het publiek

De verhouding van dans met zijn publiek heeft zoals elke medaille twee zijden. Enerzijds kunnen we wel stellen dat dans, in vergelijking met andere landen, in Vlaanderen op een kleine oppervlakte zeer veel publiek mobiliseert. Dans vindt weerklink in alle lagen van de samenleving en is een zeer wijdverspreide, door velen beoefende kunstvorm. Toch lijkt er bij vele mensen een grote afstand te bestaan ten aanzien van podiumdans. Die wordt vaak beschouwd als hermetisch en elitair, een moeilijk medium dat vooral wordt gemaakt en gesmaakt door een kleine groep van professionelen.

Het publiek associeert 'dans' nog vaak met de klassieke interpretatie ervan, terwijl dit label een verzamelnaam is geworden voor erg hybride kunstuitingen. Artiesten kiezen vaak voor het medium 'dans' omwille van de traditie waarin ze zijn opgeleid. Zelfs al wordt er amper nog bewogen, dan nog verkiezen zij het label '(hedendaagse) dans'. Het is voor programmatoren niet altijd eenvoudig om uit deze veelheid aan disciplines en werkvormen een coherent programma te distilleren. Het is nog minder eenvoudig om die keuzes te communiceren aan een publiek en daarbij spraakverwarring te vermijden. Wat er als 'dans' wordt aangeboden, strookt niet altijd met de verwachtingen van een publiek.

We kampen dus met een terminologisch probleem: eenzelfde term dekt verschillende inhouden. Het vocabularium waarmee we spreken is onvoldoende genuanceerd. De termen waarmee al eens een onderscheid gemaakt wordt, zoals 'theaterdans' of 'conceptuele dans', zijn evenmin communicatief en vaak opgeladen met troebele associaties... De enige oplossing is te werken aan een nieuw discours over hedendaagse dans en een doorgedreven investering op het niveau van de communicatie tussen de verschillende betrokkenen: de kunstenaar, de programmator, de publiekswerker, het publiek.

In de beeldende kunst lijkt een vergelijkbare diversiteit in de artistieke output minder problematisch te zijn. De productie is op verschillende niveaus discursief beter omkaderd (met catalogi, monografieën, overzichten, ...). Mensen die meer willen vernemen over 'dans' of 'hedendaagse dans', kun je niet doorverwijzen naar toegankelijke referentiewerken. Een betere discursieve omkadering van dans zou kunnen bestaan in het beter valoriseren van beschikbaar beeldmateriaal, om zo de historische context van de recente ontwikkeling in dansland inzichtelijk te maken.

Wat we onder 'hedendaagse dans' begrijpen, is veranderd. De praktijk is veel diffuser en meer hybride geworden. Ook op het niveau van de werk- en presentatievormen hebben er zich ingrijpende wijzigingen voltrokken die de communicatie met een breder publiek lijken te bemoeilijken. In het themanummer over dans in *Courant* bracht Steven De Belder de verschuivende aard van de productie in verband met een versnippering, die leidt tot een al te gebrekkige zichtbaarheid:

Er is erg veel kleinschalig werk, contextgebonden projecten, research die geen voorstelling op het oog heeft en cross-overs naar andere media en hun distributiekkanalen. Dat gebeurt enerzijds vanuit artistieke en cultuurpolitieke motieven, anderzijds vanuit een economische noodzaak, want op korte termijn zijn zulke zaken vaak goedkoper en meer flexibel. De versnippering die eruit voortkomt, verklaart wel mee de gebrekkige zichtbaarheid van hedendaagse dans: kleine, tijdelijke en moeilijk te identificeren praktijken trekken niet zo snel de aandacht van programmatoren, publiek en pers. (Courant#77: 7).

Er wordt geëxperimenteerd met nieuwe werkvormen en die zijn niet altijd gericht op een avondvullende voorstelling. Het publiek krijgt al eens *work in progress* te zien, een 'lecture-performance'

of een solo van tien minuten... Het vraagt zoals gezegd om een creatieve aanpak om deze diversiteit aan *formats* naar een breder publiek te communiceren.

Tevens lijkt er zich het laatste decennium een zeer snelle in- en uitstroom voor te doen, een toenemende versnippering en een gebrek aan doorstroming. De hierboven genoemde cijfers met betrekking tot het aantal 'passanten' in dansland lijken indicatief voor dat verschijnsel. Het is vaak een komen en gaan van kunstenaars die al te weinig kans krijgen om door te stromen naar een 'middenveld'. Voor een publiek is het erg moeilijk geworden om de grillige trajecten van kunstenaars te volgen en te wennen aan een nieuwe schriftuur. Dans evolueert zeer snel, er is een onafgebroken kruisbestuiving tussen makers en kenners in een internationale biotoop. De kans bestaat dat al deze bedrijvigheid de herkenbaarheid bij een groot deel van het potentiële publiek bemoeilijkt. Een publiek dat bovendien zelf ook veranderd is: het traditionele danspubliek lijkt plaats te hebben gemaakt voor een minder standvastig publiek, dat met graagte zapt binnen de steeds rijkere diversiteit van het vrijetijdsaanbod.

Aanbevelingen

Beleidsvoorstellen

- *Niet besparen op kunsteducatie* – Er lijkt zich een opmerkelijke paradox voor te doen voor wat de attitude van het huidige cultuurbeleid ten aanzien van kunstparticipatie betreft. Het Participatiedecreet – dat in de steigers staat – wordt als sluitstuk voorgesteld van de realisaties van huidig cultuurminister Bert Anciaux. Anderzijds worden binnen het Kunstendecreet relatief weinig middelen geïnvesteerd in kunsteducatie:
 - Enerzijds moeten de binnen het decreet gesubsidieerde kunsteducatieve organisaties werken met minimale enveloppen.

- Anderzijds dreigt de herziening van het Kunstendecreet de kunsteducatieve activiteiten van structureel erkende organisaties onder druk te zetten. Binnenkort is het voor hen niet meer mogelijk om in de loop van een vierjarige subsidieronde nog extra middelen aan te vragen voor kunsteducatieve projecten. Gaat deze besparingsoperatie in conflict met de beleidsmatige aandacht voor kunstparticipatie? Kunsteducatie moet als een volwaardige functie ingeschreven worden in het Kunstendecreet en daartoe moeten ook middelen vrijgemaakt worden. Interessante programma's zoals Bal Moderne onder initiatief van Rosas, de talloze kunsteducatieve programma's die Ultima Vez organiseerde, ... hebben hun effecten bewezen, maar zijn spijtig genoeg ter ziele gegaan wegens gebrek aan middelen.
- *Dwarsverbanden met andere beleidsdomeinen* – Participatie is geen zaak van cultuur alleen, maar vraagt ook linken met media en onderwijs. De aanwezigheid van dans in de media staat onder druk. Kunnen hier nieuwe verbintenissen gemaakt worden?
- *Kunstkritiek* – Een betere ondersteuning voor kunstkritiek is daarbij een evidente piste. De analyse over de plek van kunst in de media is elders reeds gemaakt. De voorbije jaren heeft het kunstenlandschap herhaaldelijk het belang van een gedegen kunstkritiek geaffirmeerd: enerzijds als instrument om het inzicht in de ontwikkeling van de kunsten uit te diepen, anderzijds als vehikel voor de dialoog tussen de productie en een breder publiek. Die affirmatie heeft zich in het veld vertaald in een plethora van initiatieven (Sarma, Urbanmag, Marc Goossens' dansblog, projecten van Thersites, Corpus Kunstkritiek, ...) die in het beleidskader niet altijd een plek vinden.
- *Archiveringsbeleid* – Een belangrijke factor om publiek ook in de diepte te betrekken bij het dansgebeuren, is een goed georganiseerd archiveringsbeleid. Dansproducties hebben een snelle omlooptijd en het is soms moeilijk, zonet onmogelijk om voorstellingen te hernemen. Met een betere archivering en innova-

tieve ontsluiting zou de geschiedenis voor een zichzelf steeds vernieuwend publiek toegankelijk gemaakt kan worden. Om de bestaande archieven aan te vullen, zijn er extra middelen nodig voor het digitaliseren van bestaand materiaal. In de toekomst moet een publiek ook toegang krijgen tot de archieven via innovatieve ontsluitingscampagnes en internettechnologie. Krijgen we binnenkort *digital dance videos on demand*?

Aanbevelingen voor het veld

- *Langdurige engagementen tussen huizen en kunstenaars* – Die zorgen voor een betere naambekendheid van kunstenaars voor het publiek. Op die manier wordt er een publiek opgebouwd door de jaren heen.
- *Nieuwe formats* – Aan de hand van nieuwe *formats* kan er een breder draagvlak geïnitieerd worden voor dans. Meer en meer wordt er afgestapt van een avondvullende voorstelling en dat vraagt om de ontwikkeling van nieuwe presentatievormen. Er bestaan op dat vlak al heel wat nieuwe formules die vruchten afwerpen.
 - Regionale bundeling van voorstellingen (bijvoorbeeld Kwartslag in het Brusselse, Dubbelspel te Leuven, de gemeenschappelijke abonnementen van deSingel en Toneelhuis) zorgen ervoor dat het publiek van kunsten- en cultuurcentra kan circuleren. Origineel is wat Buda, CC Kortrijk en La Rose des Vents samen doen: ze leggen een buslijn Kortrijk-Rijsel in, waarbij het publiek uit de ene stad in de andere voorstellingen gaat bekijken en een inleiding krijgt op de bus.
 - Men kan ook denken aan meer thematische koppelingen, toonmomenten gebundeld in een meerdaags evenement. De voorbeelden zijn legio: Fresh van BUDA, Bouge B in deSingel, Taste in STUK, ... Zo kun je disparate fenomenen in een coherente vorm presenteren en er een nieuw publiek voor vinden.
- *Mixed bills*: wp Zimmer organiseert een tournee met verschillende huisartisten op de affiche.
- *Dans actief aanprijzen bij het publiek* – In veel cultuurcentra gaan de programmatoren intensieve gesprekken aan met het publiek, meer gestructureerd dan het informele gesprek voor en na de voorstellingen.
 - De klassieke info-avond of abonnee-avond wordt nu ook in Vooruit en STUK ingericht. Soms met videofragmenten (bijvoorbeeld in Waregem), soms met een-op-eengesprekken (bijvoorbeeld in cultuurcentrum De Warande, Turnhout) en soms met teasers en minivoorstellingen (bijvoorbeeld in Vooruit). Bij Buda en STUK krijgen vrijwilligers de kans om een voorstelling op voorhand te bekijken, en zo als 'ambassadeurs' te functioneren.
 - Sommige cultuurcentra lichten het programma toe bij een abonnee thuis, die daarvoor een tiental gasten uitnodigt – helemaal zoals bij het aanprijzen van plastic potjes. Cultuurcentrum Kortrijk doet dat 20 à 25 keer per seizoen.
 - Cultuurcentrum Brugge heeft een sterk project uitgewerkt om jongeren te betrekken bij prospectie en programmering. deSingel werkt samen met leerkrachten om op de school zelf acties op maat te ontwikkelen. Het werk van de grotere gezelschappen en 'dansant' werk is heel belangrijk bij dit gesprek met een groter publiek.
- *Gesprek tussen kunstenaars, programmatoren, publiekswerkers* – Er is nood aan een nieuw vocabularium om over dans te spreken. We moeten aan de slag gaan met de verschillende behoeften van kunstenaars en publiekswerkers. Kunnen we nieuwe labels en *formats* ontwikkelen om daarmee om te gaan? Hybridisering is een grote uitdaging voor publiekswerving. In de praktijk probeert men steeds opnieuw labels uit voor de oneindige variatie aan mengvormen. Maar het woord 'performance' blijkt weinig publieksvriendelijk. Sub-sub-categorieën zoals 'dansinstallatie' helpen niet. Ook oplossingen met de slash zoals

'dans/theater/beeldende kunst' bieden geen uitweg. Misschien moeten we werken met percentages zoals sommige centra in Noorwegen en Oostenrijk doen? Festivalformules lijken te werken, hoewel het gevaar bestaat van *overkill*. Qua labeling kan er misschien overlegd worden tussen verschillende huizen.

- *De rol van kunstkritiek en discoursontwikkeling* – Wellicht ten overvloede: ook de kunstkritiek kan een belangrijke rol spelen bij de ontwikkeling van een nieuwe taal om te berichten over de artistieke ontwikkelingen in dansland, zowel voor een kernpubliek van professionelen als voor bredere lagen van de bevolking.
- *Aandacht voor hernemingen en repertoire* – Het publiek krijgt een tweede kans, en de mond-aan-mondreclame kan zijn werk doen. Het hernemen van geslaagde producties gaat de versnippering tegen en biedt het publiek meer context en geschiedenis.
- *Zichtbare ankers in het landschap* – Er kan gedacht worden aan een 'danshuis': voor dans zijn er geen plekken die een gelijkaardige rol spelen als de stadstheaters, terwijl de kunstencentra zich ontwikkelden tot 'kunsten'-huizen met een verantwoordelijkheid t.a.v. verschillende disciplines. Er kan ook gedacht worden aan een 'dansfestival', dat een vergelijkbare functie als Het Theaterfestival vervult – een ijkpunt na elk seizoen. Tijdens het seizoen 2007-2008 zijn er enkele nieuwkomers in het landschap: Playground (STUK), Amperdans (onder initiatief van wp Zimmer, KBvW, Monty, deSingel, Troubleyntheater, CCBE), Bouge B (deSingel) en December Dance (Concertgebouw Brugge en CC Brugge). Ze spelen allen in op de behoefte aan een dansfestival, zij het met een verschillende invalshoek. Als deze initiatieven een draagvlak bewijzen, dan moeten ze met de gepaste middelen ondersteund worden. Vlaanderen heeft nood aan een (internationaal) festival dat een breed spectrum van dans samenbrengt.

6. OPLEIDING

Stand van zaken

Het spreekt voor zich dat onderwijs en opleiding een nadrukkelijke plek moeten krijgen in een geïntegreerde visie op dansland. Dans stelt immers specifieke eisen aan het onderwijs: een danser start het best in een vroeg stadium met een opleiding en moet zichzelf levenslang blijven trainen en vervolmaken. De noodzaak van een opleiding blijft gedurende de hele carrière present. Maar ook semi-professionelen en amateurs hebben baat bij een divers en een professioneel georganiseerd aanbod. Ten slotte blijft opleiding ook na de danscarrière een belangrijke rol spelen: door de fysieke eisen die het dansen stelt, is een danscarrière beperkt in de tijd. Op dat moment worden reconversie en transitie belangrijk, want vele dansers beginnen een tweede loopbaan na hun leven als danser.

Het belang van opleiding en onderwijs is dus gelieerd aan de eigenheid van dans als lichaamskunst, maar in een het kader van dit masterplan situeert het belang zich op ook op andere niveaus. Er is ook een directe link met het debat over kunstparticipatie en kunsteducatie, waarbij scholen vanzelfsprekend een cruciale rol te spelen hebben. Enerzijds kan er gedacht worden aan de plek van kunst – en meer specifiek dans – op school. Het informeren van een breder publiek over de ontwikkelingen in de dans begint bij het onderwijs. De plek van kunst en cultuur binnen het onderwijs staan recent weer op de cultuurpolitieke agenda. In opdracht van het departement Onderwijs publiceerde Prof. Anne Bamford najaar 2007 een doorlichting van de plek die kunst inneemt in het leerplichtonderwijs. In het onderzoek kwamen een aantal opvallende lijnen bovendrijven. Zo werd duidelijk becijferd dat kunst- en cultuureducatie niet voor iedereen is weggelegd. Ondanks de goede voornemens die in tal van beleidsdocumenten werden neergeschreven, zijn afkomst en sociale achtergrond vaak bepalend voor de mate waarin een kind

toegang krijgt tot kunst en cultuur. Een ander punt van aandacht is de sterke versnippering van het aanbod en vooral een pleidooi voor kwaliteitsbewaking van het kunsteducatieve aanbod. Het is dan ook zaak om gepaste instrumenten te ontwikkelen om de kwaliteit van kunst- en cultuureducatie te toetsen. En dan gaat het zowel om het aanbod in de lagere en secundaire school, als in de lerarenopleiding. De tijd is rijp om na te denken over wat de analyses en aanbevelingen uit dit rapport kunnen betekenen voor dans.

Bij kunsteducatie kan ook het Deeltijds Kunstonderwijs (DKO) een partner zijn. Op dit niveau kan gewerkt worden aan een betere aansluiting tussen de professionele praktijk en de recreatieve dansbeleving van een breder publiek, wat het draagvlak van 'podiumdans' zou kunnen vergroten.

Onderwijs en opleiding zijn cruciale functies: niet alleen voor de artistieke ontwikkelingen binnen de dans, maar ook als bemiddelaar voor wat de plek van dans in de samenleving betreft. Het is tegelijk een complex domein dat om nader onderzoek vraagt en een meer nauwgezette cartografie.

De discussie situeert zich op verschillende beleidsniveaus en behelst zowel het aanbod van dans in het reguliere onderwijs, dansscholen voor amateurs, DKO-opleidingen, conservatoria en het opleidingsaanbod met het oog op een professionele danscarrière. Nader onderzoek is nodig om uitspraken te doen over de kwaliteit van de opleidingen en om lacunes te inventariseren. Dit masterplan neemt een voorshot op dit verdere en meer omvattende perspectief door al enkele concrete aanbevelingen te formuleren.

Aanbevelingen

- *Meer onderzoek en evaluatie* – Er is nood aan verder onderzoek om het danseducatief aanbod in het leerplichtonderwijs en het DKO in kaart te brengen en op zijn kwaliteit te beoordelen. Ook het hoger dansonderwijs moet geïnventariseerd en geëvalueerd worden, alsook het Stedelijk Instituut voor Ballet te Antwerpen op secundair niveau.
- *Spreiding en in kaart brengen van het aanbod* – Als het opleidingsaanbod in kaart gebracht zou worden, zal allicht blijken dat een betere spreiding zich opdringt. Het dansaanbod concentreert zich vooralsnog te veel in de centrumsteden, terwijl iedereen gemakkelijk toegang moet hebben tot een kwalitatieve dansopleiding, op maat van jongeren met uiteenlopende ambities (professioneel of recreatief). Naast een betere spreiding van het aanbod, moet ook de kwaliteit ervan opgekrikt worden.
- *Meer aanknopingspunten tussen onderwijs en de hedendaagse praktijk* – De verworvenheden van de dans in Vlaanderen sijpelen moeilijk door in het onderwijs. Binnen het lesaanbod voor amateurs zijn er weinig sporen van de hedendaagse danstechnieken terug te vinden. En welke leerling heeft in het lessenpakket esthetica een overzicht gekregen van belangwekkende choreografen in Vlaanderen, laat staan een voorstelling gezien? Het lijken soms gescheiden werelden, terwijl er met enkele kleine inspanningen veel kan gebeuren. Organisaties zoals Danspunt brengen dans onder de aandacht met workshops waarbij professionele dansers en jongeren samen aan een creatie timmeren.
- *Aandacht voor de opleiding van danspedagogen* – We constateren een grote breuk tussen het veld van de hedendaagse dans en de mensen die binnen dit veld ook workshops verzorgen, en het opleidingsaanbod. Omgekeerd komen professionele dansmakers nog te weinig in aanraking met dansliefhebbers.

Deels heeft dat te maken met de geringe aandacht die danspedagogie krijgt binnen de opleiding voor professionele dansers. Dat dansers die al in het professionele veld gestapt zijn ook aanvullend als lesgever ingezet kunnen worden, is een kwestie die bijzondere aandacht verdient. Het vraagt om een meer flexibele opleiding danspedagogie of de mogelijkheid om via een ervaringsbewijs een licentie te verkrijgen (zie hoger).

- *Het beroep van danser herwaarderen* – Dansers met een opleiding achter de rug moeten hun diploma kunnen valideren, zodat ze ook kunnen instappen in hogeschoolopleidingen of universiteit. Het levenslang leren waaraan de meeste dansers onderhevig zijn, moet ook omgezet kunnen worden in bewijschriften en anciënniteit.
- *Het aanbod van lessen voor professionelen verbeteren* – In tegenstelling tot het buitenland, is het aanbod voor vervolmakingsworkshops – eventueel met gerenommeerde lesgevers – in Vlaanderen zeer gering. Brussel mag als een dansmekka beschouwd worden, het aantal initiatieven dat zich toelegt op het aanbieden van open klassen en workshops is op één hand te tellen. Vooral La Raffinerie – aangestuurd vanuit Charleroi/Danses – en Danscentrum Jette leveren op dat vlak al gewaardeerde inspanningen. De grote compagnies zouden hier ook een inbreng kunnen hebben, door lessen open te stellen voor een breder veld van professionelen (waar dat mogelijk is, omdat dergelijke lessen soms sterk aan particuliere creatieprocessen gelieerd zijn). Een dergelijk initiatief kan verrijkend zijn omdat dansers van verschillende achtergronden met elkaar in aanraking komen.
- *Transitieprogramma's* – In Vlaanderen zijn er nog maar weinig mogelijkheden voorzien om dansers ook na hun korte carrière een toekomst te garanderen. Het KBVW nam al initiatieven op dit vlak: er is een programma waarbij dansers gedurende een jaar een loon krijgen en een halfjaar omscholingsprogramma's volgen. Zowel voor het ballet als voor de hedendaagse dans stellen we echter vast dat de ons omringende landen al veel verder

staan. We pleiten voor een herziening van de studie en de beleidsuggesties die oKo (voorheen vdp) eerder formuleerde.

- *Infrastructuur openstellen voor onderwijs* – Naar analogie van de open scholen kan de beschikbare infrastructuur nog beter ter beschikking gesteld worden voor workshops, projecten met jongeren of de buurt.
- *Uitbreiding van de opleidingsaanbod in het hoger onderwijs* –
 - Bachelor en Master in dans – Op dit moment bestaat er slechts één erkende driejarige bacheloropleiding in Vlaanderen (Hoger Instituut voor Dans). P.A.R.T.S. heeft nog geen officiële erkenning. Deze vierjarige opleiding heeft de voorbije twaalf jaar bewezen dat ze, naar analogie met de theateropleidingen, aanspraak kan maken op een wettelijk erkend diploma als bachelor (drie jaar) en master (vierde jaar) in hedendaagse dans.
 - Dansopleiding voorbij het masterniveau – Er is tevens nood aan een geavanceerd research-project voor dans en choreografie, voorbij het masterniveau.
- *De universiteiten en hogescholen als partner voor theorievorming* – In Vlaanderen zijn er vier universiteiten die theaterwetenschap aanbieden: UGent, UA, VUB en de KULeuven. Binnen deze opleidingen wordt er wel aandacht besteed aan dans, maar in tegenstelling tot universiteiten in de ons omringende landen is er geen volwaardig pakket danstheorie. Daarnaast kunnen er meer intensieve samenwerkingsverbanden opgezet worden tussen universiteiten, hogescholen en dansopleidingen, om de kruisbestuiving tussen theorie en praktijk te bewerkstelligen. Net zoals masterclasses dans voor professionelen zou het interessant zijn om af en toe gerenommeerde danstheoretici uit te nodigen en de krachten te bundelen met een internationaal colloquium rond actuele thema's binnen de dans.

Slotsom: kanaries in de koolmijn

Als we eerder stelden dat de Vlaamse podiumkunsten sinds 1993 sterk veranderd zijn, dan geldt dat voor dans extra uitgesproken. De tendensen die we aan het werk zagen binnen het geheel van de podiumproductie, tekenen zich eveneens af in de dans, maar nog veel scherper en al veel vroeger. Zo is de *groei* van de dansproductie erg spectaculair. In 2004-2005 waren er meer liefst 3,5 keer zoveel dansproducties als elf seizoenen eerder. Een verklaring is de inhaaloperatie van het Podiumkunstendecreet. Sinds 1993 heeft een aantal Vlaamse dansproducenten de mogelijkheid gekregen om een solide structuur uit te bouwen. Dat verklaart de groei maar voor een deel. De aantrekkingskracht van mondiale spelers – en de school – zorgt ervoor dat vele makers uit de hele wereld de ambitie hebben om hier aan de slag te gaan. Ook de zeer sterke *interdependentie* van dansproducenten in een *transnationaal productie-circuit* speelt mee. Al sinds de jaren 1980 waren er buitenlandse organisaties bij de Vlaamse dansproductie betrokken en vandaag is de buitenlandse inbreng groter dan ooit. Gaandeweg werd de relatie ook meer wederzijds, nadat Vlaamse kunstencentra en festivals een steeds actievere rol opnamen.

Hier toont zich het innovatieve karakter dat de danssector ontleent aan zijn pionierspositie. In de dans is er een manier van produceren ontwikkeld – internationale samenwerking, met Vlaamse subsidies als hefboom – die ook door steeds meer andere podiumorganisaties overgenomen worden. Uit de cijfers blijkt dat er gaandeweg steeds meer theater- en muziektheaterorganisaties zijn bijgekomen met een structureel internationale werking. De Vlaamse dans heeft duidelijk de vruchten geplukt van de mogelijkheid om de grens over te steken en de andere podiumkunsten volgen in het zog van de dans.

Op andere punten maakt de voortrekkersrol de dans echter heel kwetsbaar. De toenemende *individualisering* van podiumkunsten is daarvan het beste voorbeeld. Steeds minder podiumkunstenaars binden zich aan één gezelschap; de podiumkunsten hebben zich ontwikkeld tot een *freelance* circuit. Ook hier geldt dit voor dans eens zo sterk. Voor het geheel van de podiumkunsten zien we dezelfde trend, alleen minder uitgesproken en wat later in de tijd. Dat geldt ook voor de kwestie van de 'passanten'. Er zijn steeds meer kunstenaars incidenteel bij de productie betrokken. Is dit indicatief voor een dreigende versnippering van de werkgelegenheid voor individuele kunstenaars? Allicht spelen ook de beperkingen van de VTI-databank mee: het wordt erg moeilijk om de carrière van steeds meer hypermobiele kunstenaars te vangen in het *framework* van de 'Vlaamse' dansproductie. Alleszins vraagt de veranderende positie van de individuele kunstenaar om een aanpassing van het cultuurbeleid, en het is duidelijk dat die denkoefening ook maar niet exclusief op Vlaams niveau gevoerd moet worden. De positie van de individuele kunstenaar in dansland – steeds meer een transnationaal *freelance* circuit – wordt zeer precair.

De ontwikkelingen die we hier schetsen zijn niet alleen van belang voor de danssector zelf, maar op langere termijn ook voor het geheel van de podiumkunsten. Dans is – door de specificiteit van de creatie en spreiding van dans – de spreekwoordelijke kanarie in de koolmijn. Dat is één reden waarom het cultuurbeleid een bijzondere aandacht voor dans aan de dag zou moeten leggen. Er is nog een andere cruciale reden en die heeft eerder te maken met de historische positie waarin de Vlaamse dans zich heden bevindt. Vóór de jaren '80 kon bijna alleen het KBvV op internationale tournee. Sindsdien is er een generatie opgestaan die erin geslaagd is om internationaal een toonaangevende positie te verwerven.

Decennia na de internationale doorbraak ligt de vraag nog steeds op tafel op welke manier we die hoogconjunctuur kunnen ontdoen van haar historische toevalligheid en een meer structurele basis ge-

ven. Hoe kunnen we de hoogconjunctuur veilig stellen voor de toekomst? Met dit masterplan hebben we een aanzet willen geven voor antwoorden, vanuit een geïntegreerde visie op de praktijk in dansland. Welke functies zijn nodig in een vitaal en dynamisch danslandschap? Waar liggen de mogelijkheden en waar vallen de gaten? Daar ligt zowel een verantwoordelijkheid voor het beleid als voor de sector.

Wat het beleid betreft, lichten we tot slot de volgende aanbevelingen op:

- *Rekening houden met de specificiteit van dans binnen de context van een globaal kunstenebeleid*, dat tegelijk aangepast moet zijn aan een toenemende hybridisering en interdisciplinariteit. Een meer geïntegreerde kwaliteitsbeoordeling is wel een belangrijk te ontwikkelen instrument.
- *Een evenwicht zoeken tussen continuïteit en vernieuwing* – Een plafond voor dans – of andere subgenres – of een principiële stop op organisaties rond één kunstenaar zijn daarbij geen wenselijke opties.
- *Een kunstenebeleid ontwikkelen, aangepast aan de kwetsbare positie van de individuele kunstenaar*.
- *Nadenken over de rol van het cultuurbeleid ten opzichte van het transnationale, deels zelf globale productiecircuits* – Daarin wordt de nationale identiteit/verankering van makers en producenten steeds minder eenduidig. Uit de subsidieronde van 2005 bleek dat dit voor groei pijnen zorgt. De centrale – en steeds meer wederzijdse – positie van Vlaamse actoren in dit circuit moet niet alleen naar waarde geschat worden, maar ook actief gestimuleerd worden, zodanig dat deze verworvenheid in de toekomst gegarandeerd blijft.
- *Inspelen op de infrastructurele noden* van dansmakers, zowel de grotere structuren als meer kleinschalige projecten.
- *Zorgen voor meer diversiteit en kwaliteit in de opleidingen*.

Voor de sector zelf is het uiteraard zaak om te blijven investeren in de productie van kwaliteit, en daarna specifiek te werken aan de volgende punten:

- *Meer aandacht besteden aan pre- en postproductie* – Het systeem is teveel gericht op de productie, te weinig op het laten renderen van wat er gemaakt is.
- *Meer overleg tussen producenten onderling en tussen producenten en presentatoren* – Wie steunt wie en wie doet wat? Qua presentatie is er werk aan het optimaliseren van de 'keten van programmeren', de voorziene maar al te vaak stokkende doorstroming van werkplaatsen over kunstencentra tot cultuurcentra.
- *Strategieën van overdracht ontwikkelen* – Wat verworven is, moet worden opengesteld en doorgegeven van 'oude' op 'nieuwe' generaties: netwerken, informatie, infrastructuur, structuren, ...
- *Werken aan de zichtbaarheid van dans in eigen land* – Cruciaal is de vertaalslag van de geschiedenis en de recente ontwikkelingen van dans naar nieuwe publieken. Ook hier liggen er mogelijkheden in een samenwerking tussen gevestigde namen en vers bloed. Gedeeld ambassadeursschap kan hierbij een piste zijn, maar we zien ook een sterke nood aan zichtbare ankers in dansland.
 - Ook hier liggen er mogelijkheden in een samenwerking tussen gevestigde namen en vers bloed. Gedeeld ambassadeursschap kan hierbij een piste zijn.
 - We zien ook een sterke nood aan zichtbare ankers in dansland.
 - De ontwikkeling van een nieuwe taal om over dans te communiceren naar een nieuw publiek is groter dan ooit. Dit zou het voorwerp kunnen zijn van een meer intense samenwerking tussen huizen uit binnen- en buitenland.

Colofon

Deze publicatie werd ontwikkeld door een werkgroep met als leden Myriam De Clopper (deSingel), Filip Coppeters (Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, als waarnemer), Ugo Dehaes (kwaad bloed), Hugo Haeghens (CC Maasmechelen), Joris Janssens (VTi), Koen Kwanten (WorkSpaceBrussels), Carine Meulders (wp Zimmer), Ann Olaerts (VTi), Herwig Onghena (Les Ballets C de la B), Chantal Pauwels (KBW), Barbara Raes (Buda), Theo Van Rompay (P.A.R.T.S.), Steven Vandervelden (STUK) and Charlotte Vandevyver (VTi).

Met dank aan de Werkgroep Dans van Overleg Kunstenorganisaties (oKo), kunstencentrum STUK, Vlaams-Nederlands Huis deBuren en December Dance.

Redactie: Jef Aerts, Robin D'hooge, Joris Janssens, Dries Moreels, Ann Olaerts, Maarten Soete, Charlotte Vandevyver, Nikol Wellens
Research: Joris Janssens, Dries Moreels, Charlotte Vandevyver
Landschapschets: Pieter TJonck
Hoofdredactie: Joris Janssens

Eindredactie: Jef Aerts, Joris Janssens
Vormgeving: www.tiktaalik.be

Vlaams Theater Instituut vzw
Brussel, 7 december 2007

www.vti.be

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

Met de steun van de Vlaamse Overheid

