

DE STIJL VAN DE STIJLBREUK

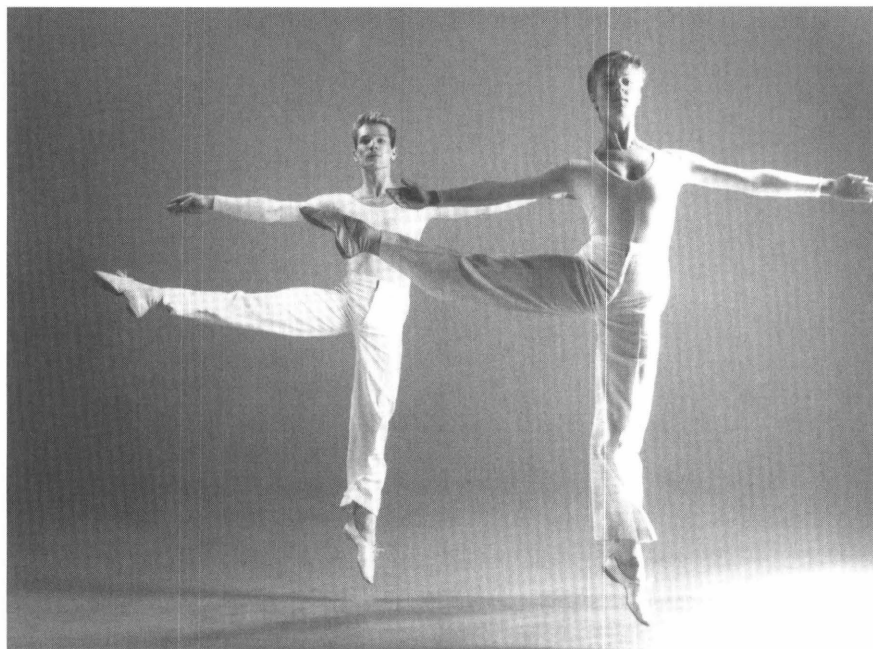
DANS IN DE JAREN TACHTIG

Katie VERSTOCKT – Lieve DIERCKX

In de jaren tachtig kende Vlaanderen een plotse ‘dansboom’ in een dansveld dat voordien gemonopoliseerd werd door een beperkt aantal spelers. Wie maakte de vernieuwing mee, en wie zijn we vandaag misschien vergeten? Hoe werd de jonge dans beïnvloed door het buitenland? Lieve Dierckx interviewde Katie Verstockt, die toen als criticus de evoluties van nabij volgde, en schreef dat gesprek uit tot een tekst over het ontstaan van hedendaagse dans in Vlaanderen: dans met een heel eigen stempel, dankzij of ondanks kritiek en opleidingen.

Net voor de vernieuwingsgolf van de jaren tachtig heerste er een vreemde verlamming, een vorm van artistieke stagnering in de Vlaamse danswereld. Er was één god, Maurice Béjart. Hij was degene die voor vernieuwing stond. Naast zijn Ballet van de XXste eeuw waren de spelers in het veld beperkt tot het Koninklijk Ballet van Vlaanderen en het Ballet Royal de Wallonie. Maar inmiddels werd in New York, in de jaren vijftig, zestig en zeventig, wel de hele ‘postmodern dance’ bekookstofd. Die beweging is totaal aan België voorbijgegaan. Op zich is dat een boeiend fenomeen. Ik herinner me dat in 1978 de legendarische voorstelling *Dance* van Lucinda Childs, hét boegbeeld van het Amerikaanse minimalisme in de dans, naar Vorst Nationaal kwam. De decors waren van Sol Lewitt en de muziek van Philip Glass werd live gespeeld door zijn orkest. Maar de zaal was zo goed als leeg. Eén krant wijdde er een klein artikeltje aan.

De Amerikaanse postmoderne dans is pas met grote vertraging naar Vlaanderen gekomen. En eigenlijk ook maar omdat een aantal mensen van hier – Anne Teresa De Keersmaeker en Jan Fabre – een bad in New York gingen nemen en met die impressies aan de slag gegaan zijn. Maar vanaf dan gaat het snel: de jaren tachtig zijn toch een heel belangrijke overgang geweest. In 1982 gaat De Keersmaeker in première met *Fase - Four movements to the music of Steve Reich*. Dat was hét *trigger*-moment. Zo voelde het ook meteen tijdens de première in de Beursschouwburg. Toen de voorstelling afgelopen was, bleef het ettelijke seconden stil. Het soort applaus dat daarna losbrak, heb ik zelden meegemaakt. De Beursschouwburg, toen nog een schattig oud theatertje, stond op instorten. Mensen stampten op de grond, er was een laaiend enthousiasme. Alsof ze plots



Dance, Lucinda Childs, foto Martha Swope, 1979, archief VTi

doorhadden dat ze daar al die tijd op zaten te wachten. Ineens was men hier zowaar toe aan het minimalisme.

Het was ook wel duidelijk dat men genoeg begon te krijgen van de jaarlijkse portie Béjart en het weinig boeiende aanbod dat daarnaast bestond. Het werd hoog tijd voor iets anders. De voorstelling van De Keersmaeker werd de aanzet voor een kleine guerrilla-invasie. Voor het eerst in de Vlaamse danswereld kwam er vernieuwing binnenwaaien. Plots had je een aantal dansers, niet noodzakelijk met een professionele opleiding, die zin kregen om met hun lichaam iets uit te drukken, om kunst te maken. Door *Fase* en in dezelfde periode *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* van Fabre, dachten enkelen plots: “Als dat kan, moet ik misschien ook maar eens naar buiten komen met waar ik al zolang mee rondloop”. Tot dan durfde men dat niet: iedereen ging ervan uit dat er toch geen publiek voor was. Maar van dan af werd je uit alle hoeken opgebeld omdat men iets gemaakt had en wou dat je kwam kijken. In een woonkamer, een garage, een gekraakt pand, een verlaten loods in de haven. Daar kon je dan in de kou, zonder verlichting of verwarming, de meest bizarre, gedurfde voorstellingen gaan ontdekken.

Er zijn er veel verdrongen onderweg. Ik denk aan een Rosette De Herdt, een schitterende vrouw, een vrouw met een cruheid, een hardheid, een podiumbeest dat haar wrangheid op onnavolgbare wijze naar buiten kon brengen. Zij deed wat in die tijd eigenlijk nog steeds 'not done' was: over de grond kruipen of met messen en scharen langs je armen gaan. Wel, die vrouw heeft het niet volgehouden. Ik denk ook aan Maria Natale, een onwaarschijnlijk vinnige danseres barstensvol energie, met een ongelooflijke creativiteit in haar improvisatiedans. Want ook improvisatie werd plots een thema. De Herdt en Natale zijn meteen exemplarisch voor twee hoofdredenen van dat 'verdrinken'. In de eerste plaats was er geen structurele ondersteuning. Geen inkomen uit dans, wel kinderen om voor te zorgen. Je moest dus je kunst creëren en daarnaast een inkomen zien te genereren. En choreograferen, daar kruipt behoorlijk wat tijd in. Het kost je ook wat, je moet studio's huren. In die tijd kon dat nauwelijks in theaters. Als je een studio wilde, moest je de huur zelf betalen. In de tweede plaats was er een totaal gebrek aan contextualisering van waar die mensen mee bezig waren. Professionele instellingen pikten er niet op in. Ook de pers was onvoorbereid op dit soort dingen.

Nieuwe lichamelijkheid

Terwijl in het Koninklijk Ballet van Vlaanderen alles nog bijzonder preuts en keurig verliep, werden in de nasleep van de jaren zestig en zeventig op de nieuwe danspodia een aantal taboes weggeveegd. Er was een noodzaak om andere dingen aan bod te laten komen: niet alleen een blote borst of een penis, maar ook de spanning van een nieuwe fysieke ruimte, een leegstaand pand, dekens, koude en kaarslicht, de vloer als zitplaats. Je werd ongemakkelijk gemaakt. Er werd pijn geleden onder je neus, je werd geconfronteerd met je burgerzin. Je kon iemand bezig zien die stond te dansen tot de totale uitputting nabij was, tot je verwachtte dat hij elk ogenblik kon ineensluiken. Je dacht dan: "Jongen, stop daar nu mee!" En toch liet je hem verdergaan. Die extremen wekten een zekere weerzin op. En zulke emoties waren nieuw voor danstoeschouwers, gewend aan dansers die met hun lichaam ongelooflijk virtuoze dingen deden zonder er ooit de glimlach bij te verliezen. Een balletdanseres mag bloeden op haar spitzen, maar die *smile* moet blijven. En het mag onmenselijk veel moeite kosten om de zoveelste sprong te maken, maar je moet blijven zweven alsof het vanzelf gaat. Als je dan dansers op een podium zet die wel hun uitputting tonen, krijg je vanzelf een totaal andere verhouding met het publiek. Pijn, zwakte, lijden, uitputting en kwetsbaarheid maakten deel uit van een nieuw vocabularium waarmee makers met hun publiek communiceerden.

Die nieuwe lichamelijkheid had vanzelfsprekend ook te maken met de ontdekking van een lichaam dat niet onderworpen was aan de wetten van virtuositeit of aan de strikte voorschriften van een klassieke choreografie. Aanvankelijk was er in die nieuwe beweging geen vertoon van danstechniek of virtuositeit. Klassieke dansers beschouwden dat als een gebrek aan kunde. Zo ontwikkelde zich vanuit het balletmilieu een zekere hostiliteit. Regelmatig heb ik studenten van de balletscholen horen zeggen dat ze niet mochten gaan kijken naar De Keersmaecker of Vandekeybus. Soms ging er toch stiekem eentje kijken en kwam die laaiend enthousiast terug. Want in die tijd had je natuurlijk ook binnen die Vlaamse dansgolf wel een stroming die virtuositeit ging vertonen: eerst De Keersmaecker, later ook Vandekeybus met zijn virtueuze sprongen, zijn achterwaartse spiralen waar je kippenvel van kreeg. Vanaf het moment dat Vandekeybus is doorgebroken, in 1987, werd duidelijk dat die nieuwelingen wél konden dansen.

Omgekeerd was in de nieuwe beweging niemand echt bezig met zich af te zetten tegen ballettechniek. Jan Fabre bijvoorbeeld zat voortdurend op de crossover tussen hedendaagse dans en performance, maar omdat hij toch al niet uit een dansopleiding kwam, had hij sowieso niets om zich tegen af te zetten. Hij toonde wel een adoratie voor het lichaam van de klassieke ballerina en de fenomenale tekenmogelijkheden die zo'n lichaam heeft. Een ballerina kan met haar benen lijnen trekken die tot ver boven haar hoofd reiken. Bovendien kun je met die gepunte voeten je lijnen extreem verlengen in de ruimte. Fabre heeft ballet toch al heel snel in zijn taal geïntroduceerd. De Keersmaecker had nog enigszins een klassieke achtergrond waar ze zich tegen verweerde, maar enkele jaren later heeft ook zij het balletvocabularium opnieuw binnengehaald. Waar men zich wel tegen afzette, was tegen het narratieve uit de danstraditie. "Nee, jongens, even geen verhalen meer, even geen uitdrukking meer, geen gevoelens meer", dacht men. De 'zoals-het-hoort-mentaliteit' moest totaal met de grond gelijk gemaakt worden. Er zat een zekere arrogantie achter, maar vooral ook een nieuwsgierigheid, een drang om via experimenten nieuw materiaal te vinden, nieuwe beelden.

De weerstand vanuit de balletwereld heeft heel lang het traditionele danspubliek buiten gehouden. Beeldende kunstenaars waren wél gefascineerd door die nieuwe onbevangenheid, door die durf om zonder enig aanknopingspunt met compleet nieuwe dingen naar buiten te komen. Ook vandaag zie ik in de kunsthogescholen en academies waar ik lesgeef nog steeds een groot enthousiasme voor danskunst. Beeldhouwers, schilders en architecten zijn ook bezig met ruimte, met het visuele. Juweelontwerpers kijken naar het lichaam, maar eens zij hun creatie gemaakt hebben, blijft het een statisch ding. Ze hebben een grote fascinatie voor de kunstvorm van een beweging die voortdurend metamorfoses ondergaat, waar-

mee je een creatie in de tijd kan laten evolueren. Het fenomeen 'tijd' vinden zij in dans bijzonder fascinerend.

Eigenheid

In het verhaal over de postmoderne dans is het belangrijk in te zien dat de Amerikaanse postmoderne dans weinig te maken heeft met de term 'postmodernisme' uit de ruimere kunsten. Het is een complex verhaal. In de VS is de term 'postmodern dance' er gekomen omdat die chronologisch volgde op de 'modern dance'. Die 'postmodern dance' is zich al heel snel gaan opsplitsen in ofwel de meest extreme vormen van improvisatie, ofwel extreem minimalisme, dat zich bezighield met strakke lijnen, met zuiver mathematisch en geometrisch opgebouwde structuren, geconstrueerd op een architecturale manier. De term 'postmodern dance' is dus een vlag die een zeer heterogene lading dekt. Ze beslaat de hele periode na de modern dance: vanaf de jaren vijftig, zestig en zeventig, toen in de VS een grote diversiteit aan vormen ontstond om met dans om te gaan. Maar de essentie van het ruimere postmodernisme, waarbij je binnen één kunstwerk diverse stijlen, diverse genres en diverse fenomenen met elkaar confronteert, zag je niet in de Amerikaanse postmoderne dans. Lucinda Childs ging niet improviseren in haar gestructureerde dans, en als dat al gebeurde bleef het allemaal binnen dezelfde stijl. Zij gebruikte minimalistische muziek binnen een consequent minimalistische structuur. En ook Steve Paxton volgde in zijn improvisaties één lijn, één manier van bewegen, en geen andere.

Vanaf de jaren tachtig gaan de Vlamingen dat al vrij snel wel doen, die diverse stijlen en fenomenen integreren binnen één werk. Dat gebeurde vanuit een grote nieuwsgierigheid: hoe ontmoeten die fenomenen elkaar binnen zo'n werk? Hoe botsen ze? Welke gensters krijg je? Kan dat mooi zijn? Boeiend, interessant? Je ziet Fabre en De Keersmaeker barokmuziek confronteren met een popsong, een hedendaags wit overhemd naast barokkostuums plaatsen. Of die schitterende brokaten jurken hoog opschorten, met daaronder blote voeten. Dat had je daarvoor nooit gezien in het postmodernisme van Amerika.

"Elke beweging is een boeiende beweging" was een van de belangrijkste credo's van de prille Amerikaanse postmoderne dans, maar het werd wellicht nergens zo consequent toegepast als hier in België. Makers gingen zwaktes in sterktes ombuigen en net het gebrek aan techniek en virtuositeit van hun uitvoerders maximaal uitbuiten. Zo koos Alain Platel ervoor om te gaan werken met ongetrainde mensen die hij gewoon erg boeiend vond. Of hij bracht mensen uit

diverse disciplines samen: een klassieke ballerina naast een hedendaagse danser, break-dancer of acrobaat. Hij keek wat die mensen aan elkaar te vertellen hadden en hoe daar iets interessants uit kon komen. Dat waren nieuwe fenomenen, heel eigen aan de Vlaamse Golf. Buiten de lijntjes durven kleuren, dingen bijeen durven brengen die schijnbaar niets met elkaar te maken hebben: dat soort lef. Dat hebben we waarschijnlijk van Ensor, dat zit ons een beetje in het bloed.

De Belgen durfden dus wél die grote stijlbreuken aan in één werk. Ook elementen uit het danstheater werden gebruikt. Als het woord een bepaalde boodschap beter kon dienen dan de beweging, dan werd het woord gebruikt. Maar het verbale kon net zo goed enkel om zijn sonoriteit aan bod komen. Of theatrale elementen werden uitgepuurd tot een zuiver abstract vocabularium. Of men vertrok van een theatraal gebeuren om plots terecht te komen in abstract geconstrueerde, bijna minimalistische dans. En dat allemaal binnen één dansvoorstelling. Die grote *clash* van diversiteiten in muziek, in verbaliteit, in constructie en improvisatie, maakte dat het werk uit de Vlaamse Golf er plots toch helemaal anders uitzag dan het Duitse danstheater. Onze heel specifieke wrange, rauwe energie vond je ook niet in Frankrijk. Daar leverde de kruisbestuiving met de Amerikaanse postmoderne dans veel lyrischer, poëtischer, fijnzinniger, luchtiger werk op.

Waarin de Vlaamse vernieuwing wel gelijk liep met het Duitse danstheater, was het democratische principe van creëren: je bevraagt elke medewerker vanuit een evenwaardigheid, omdat je gelooft in zijn of haar creativiteit. De voorstelling wordt dan de optelsom van evenveel denkende geesten als je participanten hebt. Pina Bausch werkte vanuit dat soort openheid, vanuit een generositeit als maker. Dat is een belangrijke stap geweest om van uitvoerders mede-makers te maken. Je kiest mensen niet enkel om hun technische kunde, maar ook om hun brains en hun artistieke inzichten. Zo kom je vaak tot heel complexe, boeiende voorstellingen. In een later stadium zou Platel zijn medewerkers bewust hun eigen werk laten creëren.

Opleiding

Terwijl Fabre en De Keersmaeker door hun verblijf in New York thuiskwamen met een vorm van symbolisch kapitaal die hen geloofwaardigheid gaf in het prille veld van nieuwe dansvormen, heeft Vlaanderen zelf lang moeten wachten op een opleiding voor hedendaagse dans. Het kwam zo ver dat buitenlandse opleidingen inpikten op nieuwe tendensen uit Vlaanderen, terwijl jonge hedendaagse dansers in eigen land nergens terecht konden.

Dat lag heel anders in Frankrijk, waar de overheid al in de jaren zeventig zelf het initiatief genomen had om – vanuit een bewustzijn dat het Franse ballet totaal vastgeroest zat – centra voor hedendaagse dans op te richten. Vele grote namen uit de postmoderne Amerikaanse dans, zoals Merce Cunningham en Alwin Nikolais, kwamen er over de vloer. Het was deze Nikolais die in 1978 door de Franse overheid gevraagd werd om in Angers een school voor hedendaagse dans op te richten. Hij was een van de meest complete artiesten die de twintigste eeuw gekend heeft. Als vroege vernieuwer, ook in muziek, maakte hij al in de jaren vijftig eigen elektronische muziekcomposities, op synthesizer. Daarnaast ontwierp hij erg controversiële kostuums, decors, filmprojecties en choreografieën. De opleiding van Angers groeide in de jaren tachtig uit tot een bakermat van dansvernieuwing in Frankrijk, want Nikolais bleek bovendien een schitterend pedagoog, die toen al methodieken hanteerde die nog steeds actueel zijn. Ik heb hem enkele keren bezig gezien: hij doceerde geen techniek, maar liet mensen hun gang gaan, observeerde hun sterke kanten en zocht dan naar wegen om die te versterken. Daarom kwamen er uit de school van Angers ook nooit mensen met een pure Nikolais-stempel: het waarmerk van een grote pedagoog. Bij Pina Bausch daarentegen zag je tot de jaren tachtig allemaal Bausch-kloontjes afstuderen. Dat is een les geweest die De Keersmaecker bij de oprichting van P.A.R.T.S. goed begrepen heeft.

In Vlaanderen heeft de dansgemeenschap een unieke kans laten passeren bij de sluiting van de Mudra-school in 1988, één jaar nadat Maurice Béjart Brussel had verlaten. Jeanne Brabants riep toen het hele dansveld op om samen actie te ondernemen tegen de sluiting van Mudra, zodat het geld dat er naartoe ging, niet verloren zou gaan voor de dansgemeenschap. Dat is niet gelukt. Het was toen onverstandig van het hedendaagse dansveld om niet mee op de kar te springen. Dat was vooral een gemiste kans om samen een strijd voor dans te voeren, om de krachten te verenigen. Bovendien bleek al heel gauw een nood aan technisch getrainde hedendaagse dansers. Een klassieke basis volstond niet, de choreografen zochten mensen die snel konden aanpakken bij de nieuwe taalvormen. Het gevolg was dat Vlaanderen op een gegeven ogenblik gezelschappen subsidieerde waar haast geen enkele Vlaming of Belg meer inzat. Hun dansers kwamen uit de 'school' van Pina Bausch, uit de Folkwang-Hogeschool in Essen, uit het Centre National de Danse Contemporaine in Angers, of uit de VS.

(G)een noemer

Een gevoel van gedeelde identiteit komt er in de hedendaagse dansgemeenschap pas later. Aanvankelijk was er weinig onderling contact. Marc Vanrunxt is wel bewegingsadviseur geweest in de eerste productie van Fabre. Ook Wim Vandekeybus heeft lang in een aantal producties van Fabre gedanst, voor hij zijn eigen gezelschap oprichtte. Maar verder was het erg duidelijk dat iedereen zeer autonoom zijn eigen plekje aan het zoeken was. En dat zoeken vrat zoveel energie dat er überhaupt geen behoefte was aan contact met de anderen.

Men was er ook niet op uit om nu eens ‘nieuwe kunst’ te gaan maken. Al vrij snel, tegen het eind van de jaren tachtig, werd er in het buitenland gesproken van ‘The Belgian Wave’, ‘Le Boom Belge’, de ‘Vlaamse Golf’. Alles wat er aan vernieuwends in België gebeurde, werd onder diezelfde noemer geplaatst. Maar daar hield het op. In het hedendaagse dansveld zelf was er zo goed als geen coherentie. Er zijn een aantal goedbedoelde pogingen geweest om de nieuwe danssector bij elkaar te krijgen, om aan de overheid een aantal wensen te formuleren, om een aantal problemen op een rij te zetten. Maar dat lukte gewoon niet. Niemand was geïnteresseerd, iedereen was het zo gewend om zijn plan te trekken. En zo kwam het dat Fabre en De Keersmaecker nog altijd repeteerden in bouwvallige ruimtes terwijl ze internationaal aan de top stonden. Hun producties werden toen grotendeels gefinancierd door buitenlandse theaters.

Kritiek

In de pers bleek hoe onhandig een maatschappij kan reageren op zo'n nieuw fenomeen. Voor de meeste kranten was het al gauw duidelijk dat ze hun klassieke balletrecensent toch maar beter weghielden. Die wisten geen blijf met wat ze zagen: mensen die wat over de grond rolden, een beetje gymnastiek deden, meer was dat voor hen niet. In hun plaats werd al eens iemand van de sportredactie gestuurd. In het beste geval kreeg je een theaterjournalist. Op die manier werden een aantal dansers en choreografen zo gekraakt dat ze de moed verloren. Als je vol enthousiasme je eerste broze werkje naar buiten brengt, en meteen een kopje kleiner gemaakt wordt door een journalist die totaal niet beseft waar je mee bezig bent, dan kan dat fataal zijn.

De eerste critici met een zekere kennis van zaken waren meestal theaterwetenschappers. Wat zij geleerd hadden, was een voorstelling te analyseren aan de hand van een tekst, een verhaal of getoonde emoties. Dansvoorstellingen met een

zekere graad van theatraliteit werden door hen dus vrij goed gecovered. Maar van zodra er een abstractere vormtaal getoond werd, zag je ze daar dan weer op uitglijden.

Etcetera is natuurlijk erg belangrijk geweest, alleen al door het feit dat er plots een tijdschrift voor theater kwam dat zich al vrij snel ook op de nieuwe golf van dans richtte. Dat gebeurde met vallen en opstaan, met een komen en gaan van journalisten. Soms had je de indruk: eindelijk eens iemand met een grote openheid, met een grote nieuwsgierigheid. Je moet weten dat we toen nog maar net uit de jaren zestig en zeventig kwamen, toen journalisten verondersteld werden critici te zijn: ze gingen naar voorstellingen kijken met een zeer kritisch oog. Soms leek het of ze er alleen maar op uit waren een kunstenaar te betrappen. Dat werkt misschien in de politiek of in wetenschap, maar met kunst heb je als criticus, denk ik, een heel andere functie. Daar moet je iets melden aan je publiek. Je moet iets duidelijk maken, een context bieden. Dat was voor de beginnende generatie van de jaren tachtig des te belangrijker omdat ze hun kunst vaak creëerden vanuit een intuïtief aanvoelen van fenomenen uit het verleden of fenomenen die zich voordeden in de beeldende kunsten of in andere disciplines. Kunstenaars waren zelf niet bezig met waar hun inspiratie vandaan kwam, noch met contexten of verbanden. Als journalist had je de taak om vanuit je eigen, zo breed mogelijke kennis en inzicht van het kunstgebeuren verbanden te ontdekken, en zo manieren te vinden om het publiek houvast te geven.

Pas veel later, na een lang en ontzettend langzaam proces, hebben theaters het initiatief genomen om voorstellingen te laten inleiden, vanuit het besef hoe belangrijk dat soort context voor een publiek is. Aanvankelijk was dat voor vijf of tien mensen, maar van zodra dat idee ingang had gevonden, zag je al gauw dat een belangrijk deel van het publiek die introducties kwam bijwonen. Het zijn dingen die een publiek binden: zo ontwikkel je een danspubliek.

Omkadering

In 1983, amper één jaar na de doorbraak van Anne Teresa De Keersmaeker, besloot Michel Uytterhoeven om het Klapstukfestival op te richten en het publiek op die manier een context te bieden bij de vernieuwingsbeweging. Op Klapstuk kon het publiek kennismaken met alle grote namen uit de Amerikaanse postmoderne dans: Steve Paxton, Lucinda Childs, Trisha Brown... Het Kaaitheater en Théâtre 140 in Brussel waren intussen al veel langer actief, van in de jaren zeventig. Later volgden deSingel in Antwerpen en Vooruit in Gent. In 1984 is dan in

Antwerpen Herbert Reymer gestart met het Festival van De Beweging, enkel en alleen voor de jonge maquizards die zich uit alle hoeken van Vlaanderen en ook uit het Franstalig landsgedeelte kwamen aandienen: Alain Platel, Marc Vanrunxt, Bert Van Gorp, José Besprosvany, Eric Raeves, Nicole Mossoux, Rosette De Herdt, Marie De Corte, Inès Verhoye, Karin Vyncke – om er maar een paar te noemen. Reymer heeft veel eigen middelen geïnvesteerd, uit enthousiasme voor wat hij zag gebeuren. Maar voor de dansers was er geen geld over, noch voor productiebudgetten. Wat hij bood, was een podium, een kans om in een iets ruimere context en voor een groter publiek met een choreografie of performance naar buiten te komen.

In de jaren tachtig was de omkadering nog onvoorstelbaar precair. Eén voorbeeld: Herbert Reymer ging voor De Beweging vruchteloos aankloppen bij alle mogelijke overheden en instanties, maar kreeg nauwelijks geld. Op zeker ogenblik had het Ministerie van Cultuur toch wat subsidie verleend, en bij de tweede of derde editie van het festival wilde ook de stad Antwerpen zich genereus tonen. Op de dag van de opening stopte er voor het loftgebouw een vrachtwagen en werd een rij palmbomen uitgeladen die de inkomhall moest opfleuren. Dat was de bijdrage van de stad Antwerpen. Enkele weken later viel voor die planten ook nog een factuur in de bus. Het is maar een van de straffe verhalen uit de beginperiode. Enkel



Ballet in wit, Marc Vanrunxt, foto Dirk Greyspeirt, 1988, archief VTi

een aantal instanties wilden zich echt engageren: zo was het cultureel centrum van Berchem van meet af aan betrokken bij de festivals van De Beweging.

Herbert Reymer was ook een van de mensen die regelmatig pogingen ondernamen om de dansscène bij elkaar te krijgen voor gezamenlijke actie. Hij is er nooit in geslaagd. Er was niet alleen onwil, men geloofde ook niet dat het tot iets kon leiden. De adviseurs van het Ministerie van Cultuur waren immers nog altijd mensen uit de klassieke hoek, die de nieuwe vormen niet als dans en zelfs niet als kunst beschouwden. De houding van de nieuwkomers was defensief, een beetje als kinderen: "Ze willen ons toch niet, op het Ministerie kunnen we toch niet rekenen".

Opnieuw vernieuwing

Institutionalisering en vernieuwing: het blijft een moeilijk evenwicht. In de jaren tachtig is er gestreefd naar instituten die ondersteunend konden werken op allerlei niveaus. Naar geld, ruimtes, platforms, naar een grotere professionalisering op alle echelons. Vandaag gebeurt het merendeel van die ondersteuning dan ook door professionelen met universitaire diploma's. Haast geen enkele choreograaf hoeft nog zijn eigen dossier te schrijven. Tegelijk ontmoet ik opnieuw jonge makers die erg gemotiveerd zijn om met hun ding naar buiten te komen, maar die eigenlijk nog niet klaar zijn voor die grote, bedreigende professionaliteit. Ze schrijven hun eigen dossiertje, naïef en zo eerlijk als maar kan. Helaas kan je nu niet meer bij een overheid of een huis aan komen lopen met zo'n bijeengeknutseld dossiertje. En dan is het weer jammer dat een aantal erg begaafde artiesten uit de boot vallen omdat ze geen voet aan wal krijgen. Zo zijn er op dit ogenblik heel wat mensen op de dool. Als je niet gelanceerd wordt door de grote instituten, is de kans bijzonder klein dat je doorbreekt. Daarom is het mooi dat er vrijplaatsen bestaan: werkplaatsen waar jonge kunstenaars rustig aan hun ding mogen werken en daar een budgetje voor krijgen, zonder enige verplichting om met hun product naar buiten te komen. Want er is bij jonge makers nood om te exploreren, om te experimenteren. Kwalijk wordt het als die instellingen zich dan gaan bemoeien met het artistiek product van dansers. Het gebeurt vaak.

L'histoire se répète. De institutionalisering sluit opnieuw mensen uit, die dan op hun beurt gaan freewheelen, het zelf wel uitzoeken. Het bijzondere is dat de innovatiedrang alweer meer uit de hoek van de beeldende kunsten en aanverwanten lijkt te komen, dat het de Jan Fabres van deze tijd zijn die iets nieuws met beweging willen doen. Die opnieuw uitwijken naar alternatieve ruimtes. Wees gerust, de nieuwe vernieuwing komt er wel.