

# Dans om de macht

## Positionering van de hedendaagse dans in Vlaanderen

**Pascal Gielen** In de loop van de jaren tachtig wist Vlaanderen een plaats te veroveren op de wereldkaart van de hedendaagse dans. Vier danswerkingen bepaalden het Vlaamse dansveld. Ze verwierven hun succes dankzij de roem van internationaal talent, de financiering door buitenlandse coproductanten, maar ook dankzij de profileringsdrang van de Vlaamse overheid. Een cultuur-sociologische interpretatie van de ontwikkeling van de hedendaagse dans in Vlaanderen.

Vlaamse choreografen als Anne Teresa de Keersmaeker, Jan Fabre, Wim Vandekeybus en later Alain Platel en Meg Stuart verwierven in de jaren tachtig steeds meer aanzien op de grote internationale podia. Deze ontwikkeling liep parallel aan de uitbouw van een professioneel distributiesysteem. Hoewel kunstcentra en dansorganisaties als paddestoelen uit de grond schoten, liep deze organisatorische onderbouw nauwelijks in de kijker. Enkele gesubsidieerde dansgezelschappen en kunstcentra met een eigen dansprogrammatie en dans(co)productiebeleid bepaalden fundamenteel de artistieke richting, de professionalisering en de internationalisering van het danstalent in Vlaanderen: Klapstuk te Leuven, in Antwerpen de Beweeging en deSingel, en de Vooruit in Gent. Met de inzichten van sociologen als Pierre Bourdieu, Howard S. Becker, Erving Goffman en Niklas Luhmann wordt duidelijk hoe deze organisaties konden autonomiseren en

zich onderling distantieerden. Diverse wetmatigheden en sociale mechanismen speelden daarbij een rol.

### **Symbolisch kapitaal dankzij artistieke keuzen**

Hoe konden organisaties die in het begin van de jaren tachtig voor een nieuw artistiek genre kozen, de benodigde financiële middelen verzamelen? Hoe konden ze - om het met Pierre Bourdieu te zeggen - een relatief autonome artistieke ruimte veroveren binnen het veld van de macht? Waar kruisten artistieke en politieke agenda's elkaar? De ontwikkeling van het hedendaagse-dansfestival Klapstuk illustreert de autonomiseringsmechanismen van een artistiek distributiesysteem.

Het succes van *Fase* (1983), de tweede productie van Anne Teresa de Keersmaeker, vormde de directe aanleiding voor een internationaal

dansfestival in Leuven: Klapstuk. Op initiatief van het kunstencentrum 't Stuc en het Festival van Vlaanderen wilde artistiek leider Michel Uytterhoeven in 1983 'een overzicht bieden van de hedendaagse danskunst: Merce Cunningham en de Amerikaanse *postmodern dance*, de emotionaliteit van het Duitse danstheater, de culturele shock die de Japanse *Butoh*-dans teweegbrengt, het jonge geweld van de nieuwe Franse en Britse choreografen.' (*Programma-boekje Klapstuk* 1983, 3.) Het festival zou voor Vlaanderen een pedagogische opdracht vervullen, namelijk een potentieel publiek opvoeden in een dansgenre dat het tot nu toe ontzegd werd.

Klapstuk zou onder leiding van Uytterhoeven drie edities lang (1983, 1985 en 1987) een staalkaartfunctie vervullen waarbij vooraanstaande choreografen uit het buitenland, zoals Merce Cunningham, Lucinda Childs en Trisha Brown, werden geplaatst naast het Vlaamse talent van dat moment: Jan Fabre, Anne Teresa de Keersmaeker en Marc Vanrunxt. Klapstuk positioneerde daarmee niet alleen enkele Vlaamse choreografen binnen het internationale danslandschap, maar ook zichzelf. Door te delen in het aura van grote buitenlandse namen bouwde het Leuvense evenement op een effectieve en snelle manier symbolisch kapitaal op. Deze vorm van kapitaalaccumulatie maakte van Klapstuk een gewichtige onderhandelingspartner voor de overheid (subsidies) en de bedrijfswereld (sponsoring).

Niet alleen Klapstuk putte een aanzienlijk symbolisch krediet uit zijn staalkaart-programmatie, ook de jonge Vlaamse gezelschappen deelden mee in de symbolische winst. Zo coproduceerde het festival samen met het Kaaitheater en het Vlaams Theatercircuit in 1983 *Rosas danst Rosas*, de derde choreografie van Anne Teresa de Keersmaeker, en plaatste het werk samen met Fabres *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* op de affiche met

artistieke halfgoden als Cunningham, Reitz en Linke. Daarmee fungeerde Klapstuk voor de Vlaamse gezelschappen als een symbolische bankier (Bourdieu 1989, 250), een rol die vergelijkbaar is met die van de kunsthandelaar binnen de sector van de beeldende kunst.

### **Argumenten voor subsidiëring van dans**

Hoe verliep de transmissie van symbolisch naar economisch kapitaal bij Klapstuk? Juist dan vindt immers de wisselwerking tussen het artistieke veld en de politiek plaats. Welke argumenten hebben slagkracht? Hoe kan een artistiek productievelde autonomiseren?

Voor de financiële validering in de beginjaren van een dansfestival als Klapstuk hadden twee argumenten voor de overheid voldoende overtuigingskracht: het publieke succes en het internationale karakter. De toenmalige minister van Cultuur, Patrick Dewael, stelde: 'Vooreerst moet elk initiatief vertrekken vanuit een potentiële publieke belangstelling. De cultuurconsument als vertrekgegeven dient weer centraal gesteld.' (Dewael 1991, 40.) Met de hedendaagse dans boorde het festival een jong en nieuw kunstminnend publiek aan, een publiek dat bij traditionele kunstuitingen als ballet en repertoiretheater aan het vergrijzen was. De jonge theater- en dansavant-garde wist een verloren geacht publiek een nieuw kijkgenot te bieden. Het festival trok tevens vanaf zijn eerste editie internationale aandacht en die zou in de toekomst toenemen. De meerderheid van de getoonde gezelschappen kwam uit het buitenland, en de meeste coproducties werden aangegaan met buitenlandse choreografen. Klapstuk kon zich op deze manier beroepen op een kwaliteitsprincipe dat tot stand kwam via internationale selectie. Het festival zorgde daarenboven voor een internationale uitstraling voor Vlaanderen.

Beide factoren konden enkel een doorslaggevend argument vormen in de context van een

gefederaliseerd België.<sup>1</sup> Vanaf 1980 kwam er namelijk een aparte Vlaamse regering tot stand waardoor de minister van Cultuur meer slagkracht kreeg en zich binnen de regio (hoofdzakelijk bij de politieke elite) een profileringsdrang ontwikkelde om Vlaanderen een betekenis te geven voor zijn eigen bevolking, Wallonië, Europa en de rest van de wereld. Dynamiek, kwaliteit en een internationale uitstraling, de kenmerken van Klapstuk, sloten nauw aan bij het imago van een jong Vlaanderen. Cultuur en kunst waren daarenboven handige instrumenten om het nieuwe Vlaanderen een symbolische uitstraling te geven. ‘Vlaanderen is uniek. Het ligt in het hart van West-Europa en het is de draaischijf van een enorme economische activiteit. (...) Maar in de Vlaamse steden, op het platteland, blijft die typische sfeer hangen die Vlaanderen zo’n goed land maakt om in te leven. Het Vlaanderen van de kunst, de architectuur.’ (*Brochure van de Vlaamse Gemeenschap* 1995, 1.) De Vlaamse regering ondernam verschillende pogingen om de hedendaagse dans achter de Vlaamse kar te spannen. Via culturele onteigening kon het nieuwe kunstgenre mee vorm geven aan een Vlaamse identiteit. ‘Governments may regard the arts, some or all off them as integral parts of the nation’s identity, things it is known for as Italy is known for opera, and subsidize them as they would any important feature of the national culture that could not support itself,’ schrijft socioloog Becker over de bijdrage van kunst aan natievorming (Becker 1982, 181).

Naast deze symbolische betekenis van Klapstuk en de hedendaagse dans voor Vlaanderen bood het internationalisme ook om pragmatische redenen de mogelijkheid tot subsidiëring. In Vlaanderen bestond aanvankelijk namelijk geen dansbeleid. De eerste financiële middelen die de overheid vrijmaakte voor het genre konden daarom niet uit een officiële danspot komen. Uytterhoeven,

maar ook de overheid moest enige creativiteit aan de dag leggen. Alternatieve financieringsbronnen als internationale kredieten en ambassades speelden dan ook een belangrijke rol in de realisatie van het festival. De internationale aanpak bracht een eerste belangrijke geldstroom op gang, iets waarvan bijvoorbeeld het dansfestival de Beweeging in Antwerpen niet kon profiteren, omdat het zich inzake programmatie hoofdzakelijk op België oriënteerde.

Het internationale aspect van de hedendaagse dans in Vlaanderen zorgde voor de subsidiëring van dansgezelschappen en choreografen zoals Rosas, Ultima Vez en Troubleyn. Hun internationale doorbraak leidde tot een geldstroom die grote artistieke producties mogelijk maakten. In hun beginjaren steunde de financiering van deze gezelschappen namelijk op een belangrijk buitenlands draagvlak. De eerste grote producties van Anne Teresa de Keersmaeker, Wim Vandekeybus en Jan Fabre konden enkel maar tot stand komen met buitenlandse coproducten, zoals bijvoorbeeld *Théâtre de la Ville* in Parijs, *Holland Festival* in Amsterdam of *Theater am Turm* in Frankfurt. Deze coproducten staken miljoenen Belgische franken in de Vlaamse hedendaagse dans.

#### De rol van toeval en overheid

Uit de beginjaren van Klapstuk kunnen we afleiden hoe een internationaal dansfestival, maar ook de hedendaagse dans in Vlaanderen, autonoom werd door zorgvuldig gekozen strategieën, maar ook door allerlei coincidenties. Om het met een aforisme van de Duitse socioloog Niklas Luhmann te zeggen: alles wat is, had ook anders kunnen zijn. Zo kon een veld voor hedendaagse dans in Vlaanderen slechts ontstaan door 1. een aanwezig artistiek potentiëel, 2. een publiek, 3. de aanwezigheid

van productiestructuren en 4. een bereidwillig beleid dat op z’n minst openstond voor vernieuwing. Door een toevallige samenloop van omstandigheden ontstond een voedingsbodemp voor de ontwikkeling van een autonoom kunstcircuit. Zo had het bijvoorbeeld kunnen zijn dat 3 ontbrak waardoor Anne Teresa de Keersmaeker besliste in een ander land te gaan werken, of dat 4 uitbleef waardoor Uytterhoeven met zijn organisatie verhuisde naar Nederland. De situatie had zich ook kunnen voordoen dat 5. de private sector voldoende interesse en middelen had om 1 te financieren, waardoor 4 overbodig werd.

Wanneer we het dus hebben over de genese van een artistiek productievelde moeten we op de eerste plaats bewust zijn dat er niet zoiets bestaat als een natuurlijke noodzakelijkheid voor de ontwikkeling van zo een veld<sup>2</sup> en op de tweede plaats dat de autonomisering ervan op een totaal andere manier had kunnen verlopen. Indien de hedendaagse dans bijvoorbeeld volledig kon leven van privékapitaal, zoals het geval is voor enkele beeldende kunstenaars binnen het galeriecircuit, had de veldstructuur er heel anders uitgezien.

Het blijft echter een feit dat in Vlaanderen geen nieuw danscircuit had kunnen ontstaan zonder dat de overheid de ontwikkeling van zo’n autonoom veld toeliet en financierde. De autonomie van de hedendaagse dans in Vlaanderen is dan ook slechts relatief. Dansgezelschappen en -organisaties kunnen in Vlaanderen niet leven van ticketverkoop en sponsoring, wat resulteert in een grote afhankelijkheid van verschillende overheden. Alleen buitenlandse verkoop en coproducten kunnen een zekere onafhankelijkheid garanderen.

Bij verschillende organisaties is de inbreng van buitenlandse coproducten echter aan het tanen, wat de vraag naar binnenlandse subsidies verhoogt. Vergelijking van de

inkomstensamenstelling van Klapstuk in 1991, 1993 en 1995 met die in 1983, 1985 en 1987 leert dat het subsidieaandeel is gestegen met 30 procent, terwijl de inbreng van andere organisaties is gedaald met 21 procent. De totale omzet is uiteraard in omvang toegenomen. De autonomie van de danssector in Vlaanderen is dus broos: de financiële input komt hoofdzakelijk uit één bron. De gezelschappen ontvangen niet alleen rechtstreeks toelagen, de uitkoopsommen vormen eveneens een verdoken vorm van subsidies. Ook kunstencentra, culturele centra en dansorganisaties worden voor hun dansprogrammatie betoelaagd door de overheid.

#### Het staalkaartmonopolie als distinctie-strategie

Met de samenwerking tussen Klapstuk en de v.z.w. Schaamte (het latere Kaaitheater) voor de productie *Rosas danst Rosas* van Anne Teresa de Keersmaeker ontstond de historische lijn Brussel-Leuven binnen het Vlaamse danslandschap. Michel Uytterhoeven en Hugo de Greef, de toenmalige artistiek leider van het Kaaitheater, zouden elkaar af en toe bijstaan, en de producties van Rosas zouden een vaste afzetmarkt vinden in Leuven. Naast dit Brabantse artistieke brandpunt voor de hedendaagse dans ontstonden haast gelijklopend enkele initiatieven in Antwerpen zoals de Singel en de Beweeging. Brussel, Leuven en Antwerpen zouden belangrijke artistieke polen blijven voor de dans in Vlaanderen.

Tijdens het seizoen 1983-1984 - haast gelijktijdig met Klapstuk - begon Frie Leysen in de Singel in Antwerpen een eigen muziek-, theater- en dansprogrammatie, samen met Caroline De Backer en later met Myriam De Clopper. De artistiek leidster zag de opdracht van de Singel voor de Vlaamse kunstwereld tweevoudig: enerzijds zou kunst met een internationale allure een

inspiratiebron vormen voor onze kunstenaars en anderzijds moest het huis 'als springplank naar Europa' fungeren. Ook deSingel koos zoals Klapstuk onmiddellijk voor een internationaal georiënteerde dansprogrammatie, waarbij hoofdzakelijk geput werd uit landen als Frankrijk, de Verenigde Staten en Japan. Zo bespeelden in 1983 Ariadone, Carlotta Ikeda en Dana Reitz het Antwerpse podium. Het aantal voorstellingen zou vanaf dat moment groeien tot vijfenveertig in 1995.

De programmatie van deSingel vertoonde enkele opvallende gelijkenissen met het Klapstukfestival. Ook in Antwerpen vielen de grote internationale choreografen op zoals Gerard Bohner, Trisha Brown, Merce Cunningham, William Forsythe en Lucinda Childs. Ook hier werden deze groten geplaatst naast het aankomende Vlaams talent zoals De Keersmaecker, Fabre, Vanrunxt en later Vandekeybus, en ook hier was ruimte - zeker in de beginjaren - voor experimenten (zoals Jan Roets' *In Eden*). In 1986 en 1988 zou het festival de Beweeging met een programmatie van beginnende choreografen een plaats krijgen op deSingel-affiches.

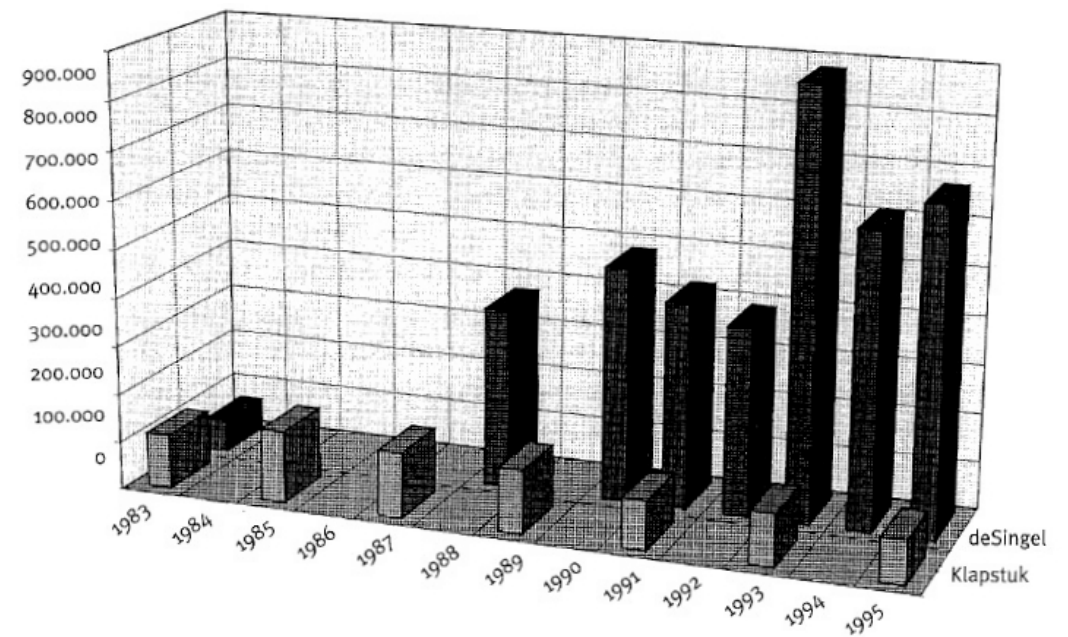
DeSingel ging de staalkaartfunctie van Klapstuk al snel overnemen, maar dan op permanente basis en met veel hogere budgetten. Het kunstencentrum is net zoals het Koninklijk Ballet van Vlaanderen ad nominatim<sup>3</sup> ingeschreven in de begroting van de Vlaamse regering en kon sneller op meer subsidies rekenen. Dankzij deze financiële kracht en het permanente karakter kon deSingel zich ontwikkelen tot een consaceringsinstituut voor de hedendaagse dans op Vlaams en internationaal niveau. Zo was het voor vele jonge choreografen in de jaren tachtig een must om in dit huis te staan. 'In de jaren tachtig kwam er een ware gebouwen cultus op. Er ontstond een hiërarchie van huizen waar je

absoluut moest gespeeld hebben. Zo stond deSingel in de jaren tachtig aan de absolute top. De beoordeling van uw werk hing af van de capaciteit die je had als choreograaf om in zo'n grote zaal te spelen. Velen redeneren nog steeds op die manier. Men spreekt een waardeoordeel uit over een kunstenaar naargelang het gebouw dat hij bespeelt of waarmee hij verbonden is, zoals De Keersmaecker en de Muntchouwburg.'<sup>4</sup>

Vanaf eind jaren tachtig kreeg deSingel een cruciale functie binnen het Vlaamse danslandschap. Het kunstencentrum spitste zich nog meer toe op de grote internationale choreografen en stootte het kleine werk af. Het artistieke risico werd steeds meer gemeden. In de beginjaren konden kleine dansgezelschappen als Roets en Vanrunxt nog terecht in deSingel. Maar deze 'probeersels' maakten plaats voor de gesettele internationale choreografen inclusief De Keersmaecker, Fabre en Vandekeybus. In 1991 kwamen nog enkele minder bekende choreografen aan bod, bijvoorbeeld Iztok Kovac en Catherine Massin, met gezelschappen waarvan de uitkoopsom nog lag rond de 50.000 Bfr. à 60.000 Bfr. Vanaf 1993 werden echter geen dansgezelschappen meer geboekt die minder vroegen dan een half miljoen. DeSingel werd een internationaal kunstencentrum met enkel internationaal bekende namen, een keuze die leidde tot een vrij dure programmatie. Maar één huis in Vlaanderen kon dat betalen.

#### Op zoek naar nieuw elan

Zijn monopolie kon deSingel enkel verwerven via overheidssubsidie. We zien dus alweer dat de autonomie van een artistiek productieveld slechts relatief is. De overheid kan het artistieke veld tekenen door via toelagen symbolische nuances te leggen. Natuurlijk kan de organisatie op de eerste plaats haar symbolische marktwaarde trachten te behouden of uit te breiden via het principe van productdifferentiatie, binnen de culturele



Bron: subsidiedossiers Klapstuk en deSingel.  
Cachetten die deSingel tussen 1984, 1987 en in 1989 uitbetaalde werden niet teruggevonden.

sector ook wel positionering genoemd. Een organisatie kan ook symbolisch krediet trachten te verwerven door in te spelen op de pers of door een dramaturgische omkadering uit te werken: vormen van discursieve productie die de aura rond een organisatie moeten bewaren. Ook in de danssector geldt de gouden markt wet: degenen met het minste geld moeten de grootste creativiteit aan de dag leggen.

In die situatie bevond Klapstuk zich eind jaren tachtig. DeSingel had de oorspronkelijke staalkaartfunctie van het festival overgenomen en gemonopoliseerd en beschikte eind jaren tachtig over twee troeven waar het Leuvense dansfestival absoluut voor moest onderdoen, namelijk veel geld en een grote infrastructuur. De Klapstukdirecteur concludeerde dan ook: 'Sinds 1983 zijn heel wat zaken veranderd. (...)

DeSingel is thuishaven geworden voor beroemdheden uit de hedendaagse danswereld. (...) Voor Klapstuk is daarmee een periode voorbij van quasi monopolie op de presentatie en introductie van 's werelds meest beroemde hedendaagse danskunstenaars.' (*Programma-boekje Klapstuk* 1991, 3.)

Bruno Verbergt, die in 1988 Michel Uytterhoeven opvolgde als artistiek leider van Klapstuk, moest het dansfestival een nieuw elan geven en de marktwaarde van zijn organisatie valideren. Hij hanteerde hiervoor de twee genoemde strategieën: productdifferentiatie en discursieve productie. Verbergt vormde het festival om tot een permanente dansorganisatie door een studiewerking uit te bouwen waar jonge choreografen dansvoorstellingen konden creëren. Hij bood tevens jonge



choreografen een podium binnen het festival door een 19:15-programmatie in te voeren: ‘Het koninginnestuk van dit Klapstuk is “19:15”: veertien choreografen, waarvan zeven uit Portugal, tonen elke dag om kwart na zeven een werk van twintig à dertig minuten.’ (Idem.) Verbergt plaatste groots werk naast enkele ‘veelbelovende pareltjes’, waardoor hij een andere stem kreeg binnen het artistieke veld in Vlaanderen. Dit kon hij realiseren dankzij de symbolische investeringen van zijn voorganger. Klapstuk kon nu teren op het opgebouwde symbolisch krediet om ook te gaan produceren en jonge beginnende choreografen mee te trekken in de aura van het festival. Het eerder ontdekte talent (de grote namen) stond daarbij garant voor de ‘juiste neus’ die Klapstuk had ontwikkeld om ook toekomstig danstalent te bespeuren.

De beslissing om dansproducties te begeleiden betekende eveneens een langetermijninvestering voor het festival en voor de Vlaamse dansscène. Door het opzetten van producties zou Klapstuk namelijk een sluimerende artistieke bedrijvigheid of een ‘geconsolideerd landschap’ van een nieuwe artistieke input kunnen voorzien. Een input die absoluut noodzakelijk was om het toekomstige bestaansrecht van het festival zelf te verzekeren. Deze input kon ook import vanuit het buitenland betekenen. Dankzij buitenlandse producties kon ook hier weer op een creatieve manier gebruik worden gemaakt van internationale kredieten binnen een nog steeds niet bestaand dansbeleid in Vlaanderen.

Een tweede manier om een unieke positie binnen het Vlaamse dansveld te verwerven, was door een publicatiebeleid op te zetten: essays, dansboeken en zo voort. Klapstuk wierp zich hiermee op als de intellectuele tegenhanger van deSingel. Terwijl in het laatste huis de geconsolideerde namen kwamen, bood het

Leuvense festival een programma met ‘intelligent gekozen’ aankomend talent en stond daarenboven in voor de discursieve begeleiding hiervan en van de dans in het algemeen. Op die manier werkte Klapstuk mee aan zijn legitimering in Vlaanderen: ‘Ik heb er ooit aan gedacht voor Klapstuk een internationaal boek samen te stellen over de choreografen waar wij mee bezig zijn. (...) Door dansboeken te maken legitimeer ik wel de dans in het algemeen, en daarmee ook onrechtstreeks het bestaan van Klapstuk, de algemene werking voor dans.’<sup>5</sup>

#### **Programmeren vanuit de buik of na veldonderzoek**

Uit het verhaal van Klapstuk en deSingel blijkt dat een veldstructuur ontstaat via onderlinge positionering en distinctie. De betrokken actoren doen dat bewust. Dit is onder meer af te leiden uit het discours dat expliciet gevoerd werd door de verschillende artistiek leiders in programmaboekjes. Niet alleen dansorganisaties of kunstencentra, ook recensenten, choreografen en producenten houden met argusogen in de gaten hoe de anderen zich gedragen en stemmen hun eigen gedrag en doelstellingen hierop af. Of zoals de socioloog Erving Goffman zijn klassiek debuut *De dramaturgie van het dagelijkse leven* aanvat: ‘Informatie over iemand draagt bij tot een definitie van de situatie, doordat zulke informatie anderen in staat stelt van tevoren te bepalen wat hij van hen zal verwachten en wat zij van hem kunnen verwachten. Wanneer men dus de beschikking heeft over de juiste informatie, weet men hoe men het beste kan handelen teneinde een gewenste reactie bij de persoon in kwestie op te roepen.’ (Goffman 1992, 9.)

Goffmans analyse op het niveau van interpersonele relaties is te verbreden tot het domein van organisaties. Zowel individuen als collectieve organisatievormen pogen voortdurend informatie in te winnen over hun medeveld-

bewoners en stellen hun handelingen hierop af. Gedrag patronen van de verschillende actoren binnen het betrokken artistieke productieveld steunen dan ook op twee pijlers. Op de eerste plaats blijft er ruimte voor onbewuste en affectieve beslissingscategorieën zoals affiniteit met en liefde voor het werk van welbepaalde kunstenaars. Op de tweede plaats wordt de veldstructuur gedetermineerd door rationele beslissingscategorieën, zoals bijvoorbeeld productdifferentiatie.

De eerste handelingsbasis verliest aan belang naarmate de professionaliseringsgraad van het productieveld toeneemt. Daardoor komen onderlinge distincties en allianties in de professionele kunstwereld meer voor op basis van rationele overwegingen over dat veld dan op basis van affectie voor het artistieke product. De persoonlijke artistieke moraal wordt met andere woorden steeds meer binnen strakke banen geleid. Dit bleek uit de interviews met betrokken programmatoeren, bij wie een verschillende programmatiehabitus opviel naargelang de generatie. Vooral de oudere programmatoeren beklemtoonden een intuïtieve selectie of een ‘programmatie vanuit de buik’, terwijl de jongere eveneens de veldcontext in overweging namen bij de verantwoording voor hun selectie.

#### **Ruimte voor Beweging**

De distinctiemogelijkheden van een organisatie hangen in grote mate af van het economisch kapitaal waarover ze beschikt. Instellingen met weinig economisch kapitaal hebben minder keuzemogelijkheden en zijn daardoor meer onderhevig aan veld dwang om de lege plekken binnen het artistieke productieveld op te vullen. Zij moeten hun doelstellingen voortdurend bijsturen om te overleven. Hun positie is met andere woorden meer afhankelijk van de veldstructuur dan die van organisaties met een groter financieel krediet, die in sterke mate zelf die veldstructuur bepalen.

De geschiedenis van de Beweging illustreert deze structureringsmechanismen binnen het hedendaagse dansveld in Vlaanderen. In 1984 startten Herbert Reymer en Bart Patoor in Antwerpen dit promotiefestival voor opkomende Belgische choreografen (*Programmaboek de Beweging* 1984). Het initiatief was ontstaan uit een ‘culturele bekommernis en wrevel’, uit ongenoegen. Enerzijds stelde Reymer een groeiend aantal choreografen, dansers en toeschouwers vast en anderzijds merkte hij de beperkte aandacht voor jonge choreografen bij organisatoren en de overheid op. ‘In Vlaanderen was er wel aandacht voor enkele grote namen als De Keersmaeker en Fabre. Het middenveld van choreografen, een beweging die De Keersmaeker trouwens zelf in gang had gezet, kreeg echter weinig ruimte binnen het Vlaamse danslandschap. Vandaar dat de Beweging ruimte wilde bieden aan jonge beginnende choreografen. De organisatie koos al van in het begin voor een nationaal karakter. Op die manier zorgden we voor een opvulling binnen het landschap naast de internationale koers van het Kaaitheater, Klapstuk, deSingel en het Vlaams Theatercircuit.’<sup>6</sup> De artistieke opties van Reymer werden in grote mate gedetermineerd door het ontdekken van leemten binnen het dansveld in Vlaanderen. Reymer bood jonge Belgische choreografen een administratieve of zakelijke ondersteuning zodat die zich volledig konden concentreren op hun creaties. In de beginjaren waren dat onder meer Marc Vanrunxt, Eric Raeves en Alain Platel. Door veranderingen in het dansveld moest de Beweging echter voortdurend haar doelstellingen herschikken.

**Neus voor talent en internationale aanpak**  
Hoe komt het nu dat de Beweging aanzienlijk minder symbolisch krediet verwierf dan bijvoorbeeld Klapstuk, deSingel en later de Vooruit? Op de eerste plaats waren de condities

van Klapstuk niet van toepassing op de Beweening. De dansorganisatie trok geen internationale kaart en kon veel minder rekenen op een grote publieke bijval (ook al omwille van een beperkte zaalcapaciteit). Vanuit politiek standpunt was het daarom minder interessant om met toelagen over de brug te komen, en dat gold ook voor sponsors.<sup>7</sup>

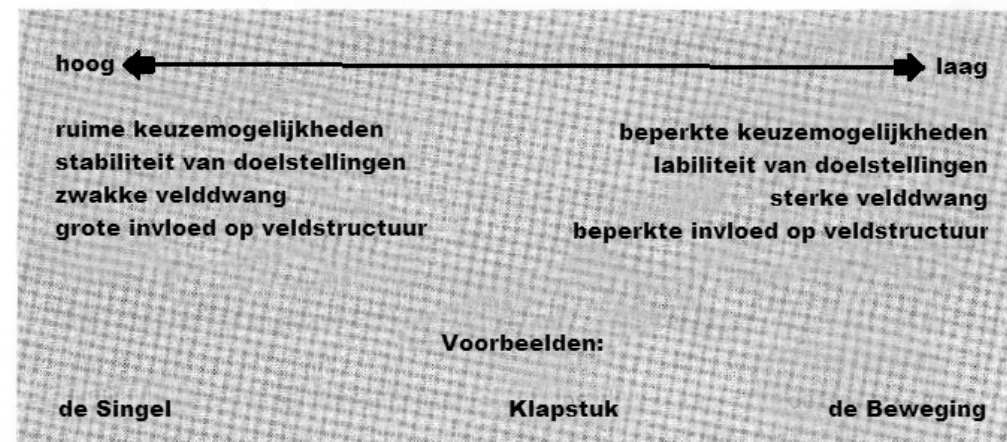
Maar de keuze om zich te beperken tot Belgische artiesten speelde de Beweening ook op een andere manier parten. Reymer koos voor jonge choreografen, een optie die Verbergt met Klapstuk eveneens nam. Beide dansorganisaties namen hiermee een risico: namelijk dat het oorspronkelijk verwachte talent niet tot uiting zou komen. Wanneer producties falen en uiteindelijk leiden tot een negatieve receptie bij de pers, draagt dit automatisch bij tot sanctienering van de betrokken organisator. Zijn 'neus voor talent' of zijn symbolische kredietwaardigheid zou wel eens in opspraak kunnen komen.

Klapstuk kon (en kan) echter van een grotere risicodkking genieten dan de Beweening, om drie redenen. Op de eerste plaats had Klapstuk in het verleden onder het artistieke beleid van Michel Uytterhoeven al veel symbolisch krediet opgebouwd door de programmatie van internationaal gevestigde choreografen. De neus voor toekomstig talent werd dus in zekere mate gegarandeerd door eerder ontdekt talent. Ten tweede nam Klapstuk minder risico dan zijn Antwerpse tegenhanger door zijn keuze niet te beperken tot de Belgische markt. Op die manier was de kans op talent - en daarmee op het succes van de investering - groter. Ten derde vormen nationale grenzen een belangrijke verhullingsmogelijkheid. Dankzij het onbekende territorium waarop Klapstuk zich begaf, kon er meer symbolisch kapitaal met betrekking tot ontdekte gezelschappen geponeerd worden dan die werkelijk bezaten. De internationale aanpak bood dus de mogelijk-

heid om symbolisch vermogen te esceneren. Daarenboven was de artistieke carrière van buitenlandse choreografen minder bekend in Vlaanderen dan die van binnenlandse danskunstenaars. Zo kon elke Vlaamse dansliefhebber al gauw nagaan of de artistieke investeringen van de Beweening 'de juiste' waren. Klapstuk kon mislukte investeringen echter verhullen doordat ze verdwenen in de buitenlandse mist. Op het podium van de Leuvense stadsschouwburg bood en biedt Klapstuk nog steeds een selectie uit zijn geschiedenis aan, geëxpandeerde producties zoals *Rosas* of *Les Ballets C. de la B*, en werkt daarmee op een strategische manier in op het geheugen van de Vlaamse dansliefhebber.

Het wordt nu steeds duidelijker hoe het systeem van symbolisch bankieren functioneert. Dansorganisaties, en kunstencentra in het algemeen, doen bepaalde symbolische investeringen waardoor ze hun eigen geloofwaardigheid kunnen opbouwen of verliezen. Het kunstbedrijf blijft daarbij minder verstoken van economische mechanismen dan men doorgaans doet uitschijnen. Het geloof in geld wordt kortweg vervangen door het geloof in een artistiek product. Ook in het kunstbedrijf is sprake van concurrentie, marktverovering en productdifferentiatie. Via deze marktmechanismen komt er geleidelijk aan een veldstructuur voor artistieke productie tot stand. Een structuur die zich echter zelden stabiliseert: de toetreding van elke nieuwe actor veroorzaakt veldverschuivingen die samengaan met de herdefiniëring van de vooropgestelde doelstellingen van de betrokken veldbewoners. Deze structuur is des te labieler naarmate de te verdelen middelen of het economisch kapitaal beperkt is. Schematisch afgebeeld:

### Economisch kapitaal en positionering



### Advocaat van de hedendaagse Vlaamse dans

In het begin van de jaren negentig zorgde de Gentse Vooruit voor een nieuwe artistieke pool binnen het Vlaamse dansveld. In 1991 besliste het kunstencentrum een sterke klemtoon te leggen op zijn dansbeleid. Het dansbudget zou opgetrokken worden van een kleine 500.000 Bfr. in 1992 tot bijna 8.000.000 Bfr. in 1995. Een deel van de financiële middelen zou daarbij aangewend worden voor een actief (co)productiebeleid. Daarenboven zou het aantal gepresenteerde producties vanaf 1993 meer dan verdubbelen. De Vooruit ontgon hiermee in de Gentse regio een groot danspubliek. Het kunstencentrum ontwikkelde op jaarbasis een publiek draagvlak dat schipperde tussen dat van de festivaledities van Klapstuk en de jaarprogrammatie van deSingel. Gent vormt sindsdien een belangrijke artistieke danspool voor Vlaanderen naast Antwerpen en de as Brussel-Leuven. Ook dit was slechts mogelijk door een scherpe profilering na analyse van het Vlaamse dansveld: 'Als theaterstad moet Gent niet onderdoen voor Antwerpen of Brussel. (...)

De dansliefhebber daarentegen komt veel moeilijker aan zijn trekken. (...) Vooruit wil dan ook de pioniersrol die het tot hiertoe vervulde door in Gent een internationale dansscène te presenteren, verder uitbreiden en van de hedendaagse dans één van zijn prioriteiten maken.' (Intentieverklaring 1991-1992, 0.)

Dansprogrammator Guy Cools baseerde het profiel voor het hedendaagse dansbeleid van de Vooruit op drie lijnen: 1. de uitbouw van een breder receptief aanbod<sup>8</sup>, 2. het opzetten van (co)producties en 3. het opzetten van nationale en internationale samenwerkingsverbanden. Buiten de expliciete klemtoon op 3 verschilt dit beleid op het eerste zicht niet van dat van het Leuvense Klapstuk. Ook de Vooruit stelde de ontwikkeling van een dansstudio voorop, waarin jonge choreografen kunnen produceren en experimenteren, en ook de Vooruit plaatste dit werk binnen een internationaal receptief aanbod. Het kunstencentrum in Gent deed dit wel op een permanente seizoensbasis, in tegenstelling tot de Leuvense dansorganisatie die zich, naast de doorlopende productiewerking, bleef concentreren op het tweejaarlijkse festival.

Het verschil tussen beide organisaties lag bij de oriëntatie op de kunstenaars. De Vooruit koos voor een breed dansaanbod. Zo was er naast de Vlaamse groten (De Keersmaeker, Fabre, Platel) ruimte voor het zogenaamde middenveld (Vanrunxt, Vyncke) en enkele beginners (Baervoets, Baekelants). Cools dekte dus het volledige Vlaamse dansveld en ging hiervoor coalities aan met choreografen die zowel werkten bij Klapstuk als bij de Beweging. Maar ook buitenlandse choreografen kwamen aan bod. De Vooruit zocht een evenwicht tussen een binnenlands en een buitenlands aanbod en bekleedde daarmee een tussenpositie tussen het hoofdzakelijk Belgisch profiel van de Beweging en de internationale oriëntatie van Klapstuk.

Het Gentse kunstencentrum poogde een veldsegment binnen de hedendaagse dans in Vlaanderen te veroveren door 1. zich op te werpen als promotor van de Vlaamse en Belgische dans in het binnen- en buitenland en 2. een compensatiebeleid te voeren voor het Vlaamse dansbeleid. Het eerste uitte zich in het opzetten van initiatieven als het Flemish Dance Platform, maar ook in het aangaan van productie-engagementen met hoofdzakelijk Belgische choreografen zoals Karin Vyncke, Alexander Baervoets en Michèle Anne de Mey. Voor deze producties zocht de Vooruit afzetmogelijkheden op Vlaams en internationaal niveau. Ook werd een informeel dansoverleg opgezet met Klapstuk en verschillende andere Vlaamse culturele centra, 'met als doel zonder compromissen in de eigenheid van de aparte instellingen de handen in elkaar te slaan om ruimere speel- en produktiemogelijkheden te bieden aan onze eigen choreografen en om bredere mogelijkheden te bieden voor de presentatie van werk uit het buitenland dat anders aan het Vlaamse publiek voorbij zou gaan' (*Dans in Vooruit* 1994).<sup>9</sup> Op internationaal vlak werd de promotie-opzet gerealiseerd door

te participeren in informele en formele internationale samenwerkingsverbanden en netwerken, zoals bijvoorbeeld Dance Network Europe.

De Vooruit trad dus op als advocaat van de hedendaagse Vlaamse dans in het binnen- en buitenland. Het kunstencentrum bouwde hiervoor een symbolische kredibiliteit op via strategieën die vergelijkbaar zijn met die van Klapstuk, namelijk door te zorgen voor een internationale inbedding, en door grote namen naast beginnende choreografen te plaatsen. Maar meer dan Klapstuk en de Beweging wierp de Vooruit zich op als promotor van de Vlaamse dans. Productdifferentiatie binnen de hedendaagse dans bestaat dus niet zomaar uit een scherpe artistiek-inhoudelijke profilering, maar gebeurt hoofdzakelijk aan de hand van formele criteria. Zo is er in Vlaanderen geen enkele organisatie die bijvoorbeeld kiest voor 'enkel maar pure dans' of 'enkel maar theaterdans' enzovoort. De profilering gebeurt veeleer op basis van een brede categorisering, zoals 'jonge Belgische choreografen' (de Beweging), 'jonge internationale danskunstenaars' (Klapstuk), 'internationaal grote namen' (deSingel) of 'een evenwichtige programmatie' (de Vooruit).

#### **Artistieke voorkeur ondergeschikt**

Dat productdifferentiatie tussen verschillende dansorganisaties en -programmatoren uiteindelijk gebaseerd is op formele criteria wil ik met een laatste voorbeeld aantonen. Verschillende actoren begeven zich qua programmatie en productie op verschillende segmenten van de internationale markt. Vergelijking van de nationaliteit van de dansgezelschappen tussen 1991 en 1995 bevestigt die profilering.<sup>10</sup> Zoals eerder aangegeven richtte de Beweging zich hoofdzakelijk op Belgische choreografen. Bij de Vooruit kwam slechts 53 procent van Belgische bodem, wat het

evenwicht tussen een binnen- en buitenlandse programmatie bevestigt. In zijn programmatie richtte het Gentse kunstencentrum zich hoofdzakelijk op Canada (11 procent), Nederland (9 procent) en Spanje (7 procent). Het overige internationale aanbod kwam uit tien verschillende - hoofdzakelijk Europese - landen. Het internationale karakter van Klapstuk is duidelijk: slecht 23 procent van de getoonde producties tussen 1991 en 1995 was van Belgische bodem. Opvallend is de aanwezigheid van Amerikaanse (22 procent), Portugese (19 procent) en Spaanse producten (10 procent). De uitvalsbasis voor de Vooruit, Canada, was in Leuven veel minder sterk vertegenwoordigd (3 procent). DeSingel werd tenslotte gekenmerkt door een sterke Franse (23 procent) en Amerikaanse (16 procent) oriëntatie. Maar ook de Belgische dans was sterk vertegenwoordigd op het Antwerpse podium (38 procent). Ook hier golden dus in de eerste plaats formele criteria en veel minder de artistieke voorkeur zoals bijvoorbeeld 'affiniteit met de Franse dans'.

#### **Conclusie**

De ontwikkeling van het veld van de hedendaagse dans in Vlaanderen laat zien dat een artistiek productieveld ontstaat door intenties van actoren enerzijds en allerlei coïncidenties anderzijds. De hedendaagse dans in Vlaanderen ontwikkelde zich door de gelijktijdige aanwezigheid van artistiek talent, een publiek, organisatiestructuren en een bereidwillig beleid. De autonomie van het artistieke veld is echter slechts relatief. De hedendaagse dans in Vlaanderen is in grote mate afhankelijk van de overheid.

Binnen het dansveld is daarenboven steeds meer sprake van positionering. Dit is onder meer het gevolg van een stijging van het aantal dansorganisaties binnen een kleine ruimte, die werken met beperkte overheidsmiddelen. Bij deze positionering is er sprake van

verschillende fasen. Een dansprogrammatie of -producent zal vooraleer hij zijn veldintrede doet informatie inwinnen over zijn medebewoners. Hij zal het veld aftasten via persartikelen, dans- en theatertijdschriften en dramaturgisch werk. Daarmee kunnen dansorganisaties zelf hun positie definiëren en legitimeren.

De dansprogrammatie kan met deze informatie zijn positie bepalen. Die positionering is enerzijds afhankelijk van het veld zelf en anderzijds van het beschikbare symbolisch en economisch kapitaal. De keuzemogelijkheden worden beperkt door de posities die reeds bezet zijn door de andere dansorganisaties. De veldintreder kan hier twee houdingen tegenover aannemen: ofwel gaat hij op zoek naar een ander, nog niet ontgonnen veldsegment, ofwel gaat hij de positie van de andere dansorganisaties beconcurreren.<sup>11</sup> De laatste optie kan slechts slagen indien de intreder evenveel en liefst meer symbolisch en/of economisch krediet verwerft dan zijn concurrent. Economisch krediet is in grote mate afhankelijk van overheidssteun. Dit zagen we onder meer bij deSingel, die via hoge toelagen de staalkaartfunctie van Klapstuk kon beconcurreren waarna het huis een exclusieve, grootschalige programmatie uitbouwde. Om te overleven moet de 'gedupeerde' zijn doelstellingen herzien of op een creatieve manier op zoek gaan naar een nieuw veldsegment. Symbolisch krediet kan dan weer opgebouwd worden door de juiste artistieke investeringen: het programmeren en/of coproduceren van choreografen die ofwel bekend zijn, ofwel bekend zullen worden. De laatste optie houdt een groot risico in, dat tot op zekere hoogte gedekt kan worden door een internationale werking.

Na de fasen van informeren en positioneren wordt de dansprogrammatie in een derde fase veldbewoner: hij wordt in meer of mindere mate afhankelijk van en bepalend voor de



veranderende veldstructuur. Hij kan dan gebruik blijven maken van dezelfde twee strategieën om zijn positie te behouden of te versterken: productdifferentiatie en discursieve productie. De bestudeerde organisaties differentieerden zich door een verschillend aanbod, zoals internationale helden, jonge Belgen of jonge buitenlandse choreografen, maar ook door de klemtoon te leggen op bepaalde landen. Bij die keuze lieten zij zich leiden door formele criteria in plaats van artistieke.

Daarnaast is discursieve productie een strategie om zich te onderscheiden van de andere dansorganisaties, via programmaboekjes en eventuele programma-aankondigingen voor de pers, maar ook door eigen tijdschriften of readers uit te brengen. Via een dramaturgische omkadering kunnen de organisaties hun eigen symbolisch kapitaal construeren. Ze legitimeren hiermee zelf actief hun eigen positie binnen het artistieke veld.

### Pascal Gielen

werkte in 1998 samen met Rudi Laermans aan een boek over de genese en structuur van het veld van de hedendaagse dans in Vlaanderen en was redacteur van *Etcetera*, een tijdschrift voor theater, dans en opera in Vlaanderen

### Literatuur

- Baeten, E. (1997) 'De bestuurlijke context van het kunstbeleid in Vlaanderen'. In: *Boekmancahier*, jrg. 9, nr. 34, 419-427.
- Becker, H.S. (1982) *Art worlds*. Berkeley: University California Press.
- Bourdieu, P. (1989) *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*; Dick Pels (red.). Amsterdam: Van Gennep.
- Dans in Vooruit: onontgonnen mogelijkheden* (1994). Vooruit.
- Dewael, P. (1991) *De warme hand: cultuur maakt het verschil*. Leuven: Kritak.
- Goffman, E. (1982) *De dramaturgie van het dagelijkse leven: schijn en werkelijkheid in sociale interactie*. Utrecht: Bijleveld.
- Luhmann, N. (1995) *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.

### Noten

1. Zie hiervoor onder meer Baeten 1997.
2. Zo is in Vlaanderen, ondanks enkele aanzetten in het begin van de jaren tachtig geen autonoom veld ontstaan voor niet-commerciële audiovisuele productie (bijvoorbeeld kunstvideo's, kortfilms).

3. Ad nominatim-subsidies zijn een staaltje typisch Vlaamse politiek: deSingel is rechtstreeks ingeschreven in de begroting van de Vlaamse regering, en is het enige kunstencentrum dat niet aan alle bepalingen in het podiumkunstendecreet van 1993 hoeft te voldoen. Deze uitzonderingspositie schept uiteraard de mogelijkheid tot allerhande privileges.
4. Uit een persoonlijk interview met een anoniem choreograaf in 1996.
5. J. Reyniers, toenmalig dramaturg van Klapstuk, in een persoonlijk interview in 1997.
6. In een persoonlijk interview, 1996.
7. Sinds 1997 beschikt de Beweging door een beslissing van de minister van Cultuur, Luc Martens, echter - ongevraagd - over evenveel subsidies als het Leuvense Klapstuk, ondanks tegenwerpingen van de Raad van Advies voor de Dans.
8. Een receptief aanbod betekent dat de werking louter gekochte voorstellingen programmeert, in plaats van zelfgemaakte of begeleide producties.
9. Met dit informeel dansoverleg - waar de Beweging geen deel van uitmaakte! - doorkruisten de Vooruit en Klapstuk het idee van de Beweging: de nationale spreiding van Belgische choreografen.
10. De nationaliteit van een dansgezelschap bestaat eigenlijk niet. De meeste gezelschappen kennen een internationale samenstelling. Ik maak een onderscheid tussen de geografische nationaliteit van choreografen of dansers en de institutionele nationaliteit van gezelschappen. Zo is Meg Stuart een Amerikaanse choreograaf (geografische nationaliteit) die zich in Vlaanderen gedomicilieerd heeft en er subsidies ontvangt (institutionele nationaliteit).
11. Organisaties nemen meestal beide houdingen aan: ze gaan op zoek naar een nieuw veldsegment én concurreren in meer of mindere mate de andere veldbewoners.

### Bibliografische gegevens

Gielen, P (1998) 'Dans om de macht: positionering van de hedendaagse dans in Vlaanderen'. In: *Boekmancahier*, jrg. 10, nr. 36, 127-140.