

59-95: is de cirkel rond?

Het lijkt misschien niet altijd zo, maar het Nederlandse danslandschap verschilt in nogal wat opzichten van het Vlaamse/Belgische.

Hier kwam de hedendaagse dans sterk op begin jaren tachtig.

Choreografen als Anne Teresa De Keersmaecker en Jan Fabre verwierven wereldfaam.

Het klassiek ballet geraakte in een artistiek isolement;

met het vertrek van Béjart verdween ook de moderne dans.

In Vlaanderen is het nu àl hedendaagse dans wat de klok slaat.

In Nederland ligt dat anders. De hedendaagse dans is er het resultaat van de dans die daarvoor al aanwezig was; een echt scharnierpunt is er begin jaren tachtig niet geweest.

Dit heeft alles te maken met de aanwezigheid van de opeenvolgende sterke generaties die er na de tweede wereldoorlog het landschap bepaalden.

Neem nu Hans van Manen: afkomstig uit het klassiek ballet, maar steeds inventief en creatief gebleven, ziet heel Nederland hem vandaag als de belangrijkste Nederlandse hedendaagse choreograaf.

Onder andere omdat hij altijd voeling is blijven houden met de generatie nà hem, een generatie die er bij ons nooit geweest is.

Het zevende Klapstukfestival presenteert hem samen met Steve Paxton als een ijkpunt,

'niet alleen voor de jongere dans in dit festival, maar ook voor het hele Belgische danslandschap'.

In onderstaande tekst situeren

George Brugmans en Klazien Brummel

Hans van Manen en de Nederlandse dans

in een bredere historisch-maatschappelijke context, van 1959 tot nu.

1979

was voor de Nederlandse dans een belangrijk jaar. Degenen die toen in de lente het Holland Festival volgden, zagen naast heel wat andere opmerkelijke produkties – in deze jaren bloeiden de duizenden bloemen die in het decennium ervoor geplant waren – een bijzonder dubbelprogramma van Het Nationale Ballet. Choreografen Rudi van Dantzig en Toer van Schayk presenteerden *Life* en Hans van Manen presenteerde *Live*.

Life-Live: een woordspelletje of een fundamente tegenstelling?

Hoe dan ook, Nederlands bekendste choreografen betrokken in die periode hun stellingen. Van Dantzigs en Van Schayks *Life* was een politiek statement; het voltallige corps de ballet zwaaide met rode vlaggen en danste op ijskasten om de kijker de kwalijke geur van het kapitalisme onder de neus te wrijven. Hans van Manens *Live* was een duet voor een videocamera en een danseres; een subtiel artistiek statement, waarin Van Manen de tijdgeest feilloos bleek aan te voelen en bovendien ook naar de toekomst verwees.

Toen *Live* een decennium later opnieuw werd uitgevoerd, was het sterker dan ooit. Het

ballet riep nog steeds vragen op, terwijl *Life* slechts antwoorden probeerde te geven. *Live* bewees tijdloos te zijn en *Life* niet.

'Il faut être de son temps', werd 19e eeuwse kunstenaars nadrukkelijk aanbevolen. Kunstenaars werden gehouden aan de plicht 'eigentijds' te zijn, als zij tenminste een plaats in de eeuwigheid wilden verdienen. Makkelijker gezegd dan gedaan, want de definitie van de *Zeitgeist* is bepaald geen eenvoudige. Wat het dan ook moge zijn, Hans van Manen bleek er op een vanzelfsprekende, intuïtieve manier omgang mee te hebben. Zonder te radicaliseren ging hij gemakkelijk voorbij aan het gevestigde, aan de geaccepteerde codes en hij onderscheidde zich hiermee van de rest. Iets van die ongrijpbare tijdgeest liet zich in zijn werk vangen, eenvoudigweg omdat hij op het juiste moment de juiste vragen stelde en grenzen net voldoende verlegde zonder het pu-

bleek tegen het hoofd te stoten. Door *Live* kwam Hans van Manen in het centrum van de Nederlandse dans te staan, het maakte hem tot de belangrijkste na-oorlogse choreograaf.

'Dans drukt niets anders uit dan dans', is Van Manens dictum en een 'politek ballet' houdt hij dus voor onmogelijk. Toch heeft diezelfde Van Manen in de jaren zestig en zeventig veel gedaan voor de acceptatie van dans in het algemeen en van het lichaam als drager van sociaalculturele normen en waarden in het bijzonder. Bijvoorbeeld met *Metaforen* (1965), waarin hij een traditionele, romantische pas-de-deux à la Pepita laat uitvoeren door twee mannen. Gedoseerd, net niet op een choquerende manier, kreeg het publiek vragen over seksuele geaardheid en *gender* voor de voeten geworpen, lang voordat dit soort onderwerpen gemeengoed werd. Hans van Manen emancipeerde het maatschappelijk ongeaccepteerde door het binnen de categorie van het Schone te plaatsen. Op die manier wist hij ook de dans zelf te emanciperen.

Hij kende de beperkingen van de choreografie en vond zijn eigen manier om er intelligente en – om in het jargon van die dagen te blijven – relevante vragen mee te stellen.

In 1959

begon de carrière van Hans van Manen. Ook dit jaar was belangrijk voor de dans in Nederland, het was het jaar waarin de zogenaamde Ballet Oorlog woedde. Over de details van deze 'oorlog' maken we ons hier beter niet druk. Het volstaat om te vermelden dat de na-oorlogse pioniersjaren, waarin dans voor een positie temidden van de gevestigde kunstvormen vocht, eindigden in een onontwarbaar kluwen van rivalen die door middel van roddel, achterklap en andere onplezierige methoden om de subsidiepot streden.

De Nederlandse regering had namelijk eindelijk besloten geld vrij te maken voor het ballet, maar wilde maar één gezelschap subsidiëren. De winnende partij richtte het Nederlandse Ballet op dat, in 1961, omgedoopt werd in Het Nationale Ballet. Bij de winnaars zaten mensen die naar meer verlangden: meer vrijheid voor het experiment en meer ruimte voor de 'eigentijdse' dans. Rudi van Dantzig, Toer van Schayk, Hans van Manen en andere verwante geesten verlieten Het Nationale Ballet en richtten, zonder enige subsidie, het Nederlands Dans Theater op.

De basis voor de structuur van de Nederlandse gezelschappen was hiermee gelegd. Het Nationale Ballet trok naar Amsterdam en het Nederlands Dans Theater bleef in Den Haag. Al eerder was er een derde gezelschap ontstaan, het Scapino Ballet, dat zich uitsluitend richtte op educatieve dans voor de jeugd en dat zowel in het theater als op scholen optrad.

De start van deze gezelschappen, alle produkten van strijd, laat tot in het heden zijn sporen na.

Het Nationale Ballet leidde een veilig gesubsidieerd bestaan als 'nationaal' gezelschap en het Scapino kreeg nationale bekendheid met zijn programma's voor de jeugd. Hoewel het Nederlands Dans Theater relatief snel ook financiële ondersteuning kreeg, ontving het nooit voldoende om het gezelschap draaiende te houden. Het gezelschap beproefde onder de bezielende en sluwe leiding van zakelijk directeur Karel Birnie met veel succes zijn geluk in het buitenland.

Nu moet niet de indruk ontstaan dat de geschiedenis van de na-oorlogse dans in Nederland er louter een van bloedige strijd, vendetta's en politieke statements was, want dat was niet het geval. Integendeel, terwijl andere kunstvormen zich mee lieten voeren op de golf van demonstraties en straatgevechten gedurende de tweede helft van de jaren zestig, koesterde de dans zich genoegzaam in eigen warmte met de gedachte eindelijk geaccepteerd te zijn. En de choreografen die uit waren

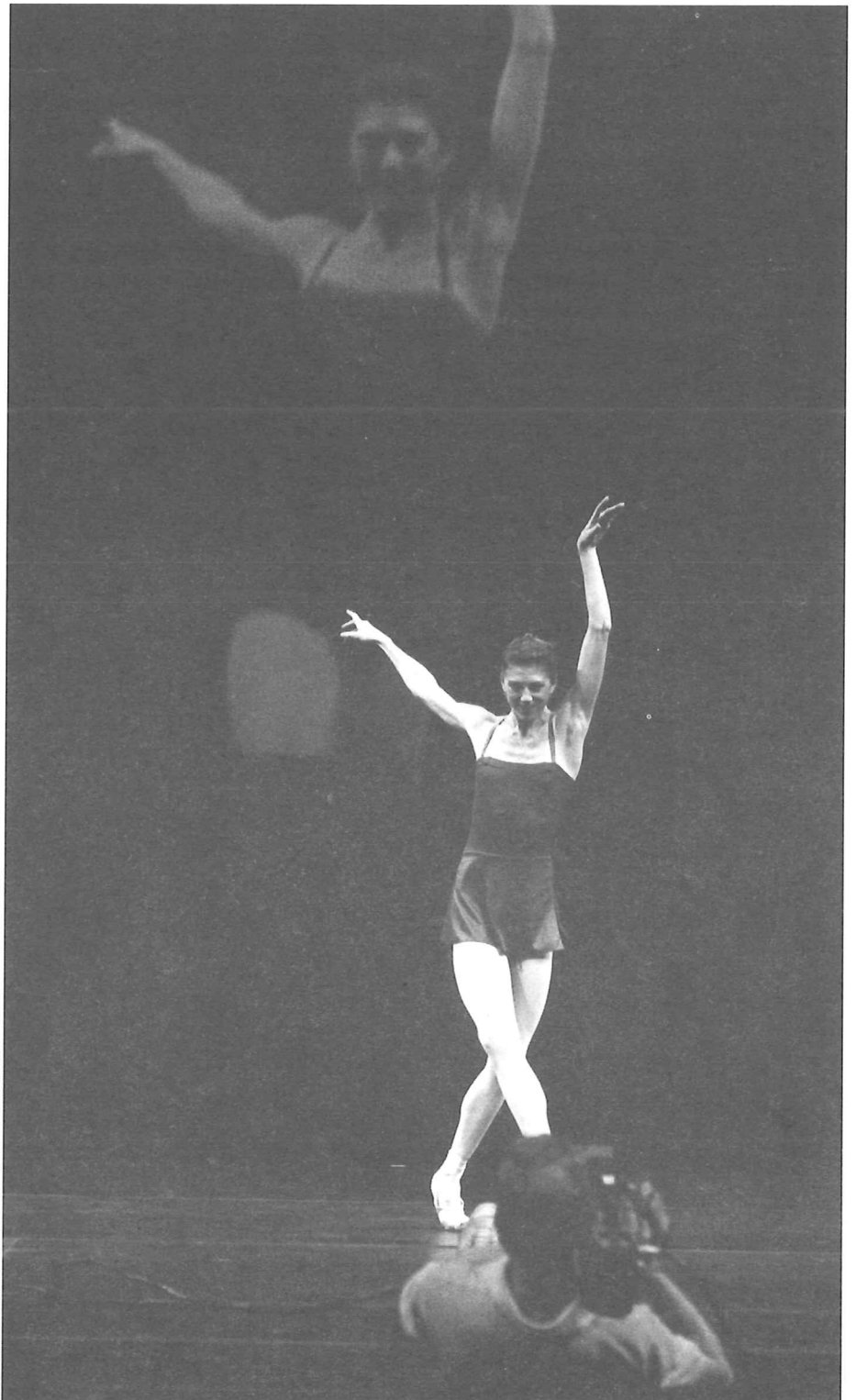
op fundamentele vernieuwing, Pauline de Groot, Koert Stuyf en anderen, vertrokken naar het buitenland, meestal naar New York, om daar de stenen te verzamelen die bij thuiskomst in de vijver gegooid werden. De rimpels die dat veroorzaakte, bereikten de wal echter pas veel later.

1969

was voor de dans een jaar als alle andere. Nederlandse acteurs waren bezig met de bezetting van theaters, musici met de bezetting

van concerthuizen, net als de studenten die in navolging van hun Parijse kameraden de universiteiten bezetten. Terwijl het Teth-offensief door Vietnam raasde en de CIA Che Guevara op de hielen zat, liepen jonge mensen overal ter wereld de straat op om te getuigen van een nieuwe tijd, een tijd waarin alles anders zou zijn, waarin de verbeelding aan de macht zou komen.

Live, Hans van Manen / Deen van Meer



Maar van het dansersfront geen nieuws. In hun studio's werkten de dansers rustig verder aan de danskunst. Of zij zaten in het buitenland, waar zij kennismaakten met de nieuwste ontwikkelingen: met de moderne dans van de leden van het Judson Dance Theatre, met Merce Cunningham en John Cage en met de pioniers van het minimalisme zoals Laura Dean. Zelfs de meest 'eigentijdse' dansers van de jongere generatie, zoals Pauline de Groot en Koert Stuyf, toonden weinig interesse in het veranderen van de wereld buiten de dansstudio's.

Maar of zij het nu wilden of niet, er lag een strijd in het verschiet. Deze in de moderne dans geschoolde individualisten konden na terugkeer in Nederland niet uit de voeten met de rigide, conventionele structuur waarin de gevestigde gezelschappen het voor het zeggen hadden. Ofschoon de grote gezelschappen wel af en toe de deur op een kier zetten voor experiment, besloten de meeste eigentijdse, moderne dansers toch hun eigen gezelschap op te richten.

In navolging van hun Amerikaanse meesters zetten zij samenwerkingen op met beeldend kunstenaars, performance kunstenaars, acteurs en regisseurs, componisten en musici, video- en filmmakers. Zij wilden op ideologische gronden niet geassocieerd worden met de grote, ondemocratische repertoiregezelschappen. De consequentie hiervan was dat er in de loop van de jaren zeventig een heuse tweedeling ontstond: naast het gevestigde circuit ontstond langzaam maar zeker een 'tweede circuit'.

1979

bracht, naast Hans van Manens *Live*, nog twee belangrijke producties voort. Stichting Dansproductie presenteerde *Lopen* en Dansgroep Krisztina de Châtel kwam met *Lines*.

Live-Lopen-Lines, opnieuw een woordspelletje? En wat waren de tegenstellingen hier dan wel?

Er is zeker een verband, ook al werkte Hans van Manen in de traditionele balletwereld en waren Stichting Dansproductie en Krisztina de Châtel actief in de kringen van de moderne dans. Het zogenaamde eerste circuit stond tegenover het zogenaamde tweede circuit. Eerste en tweede circuit?

1969

was het jaar van de demonstraties. De Aktie Tomaat is als één daarvan de geschiedenis ingegaan. Niet dat het nu allemaal zo indrukwekkend was: sommige acteurs, gefrustreerd door het vigerend repertoiretooneel, gooiden bij wijze van protest tijdens een voorstelling

in de Amsterdamse Stadsschouwburg wat tomaten op het toneel. Zij wilden, zoals zo velen, verandering en voegden de daad bij het woord door de acteurs van het gevestigde toneel met een paar flinke rode tomaten te bekgelen.

Deze actie-voerende acteurs voelden zich eerder verwant met geïsoleerde situaties zoals Kees van Iersels experimentele Studio-groep en vooral met Ritsaert ten Cate's Mickery Theatre. Ritsaert ten Cate, die volkomen buiten het bestaande systeem opereerde, haalde avantgarde gezelschappen van over de hele wereld naar Amsterdam: The Living Theatre, The People Show, Pip Simmons, La Mama en vele anderen. Dus verzamelden, in de tijd dat New York nog niet 'op een steenworp afstand' lag, de *afficionados* van het nieuwe theater zich in het Mickery en maakten daar kennis met volkomen nieuwe manieren om theater te presenteren en te produceren.

Lange tijd was Mickery uniek in de wereld. Het stond onder meer voor een nauwe samenwerking tussen producent en kunstenaar, een manier van werken die we verder de *Mickery Methode* zullen noemen. Het effect ervan was dat de traditionele grenzen tussen produktie, presentatie en distributie vervaagden, om niet te zeggen opgeheven werden. Dit klinkt ons nu, volop verwickeld als we zijn in een debat over post-industriële samenleving en informatie-economie, niet vreemd in de oren. Toentertijd werd een dergelijke manier van werken maar door heel weinigen begrepen.

Ook al vlogen er maar een paar tomaten door de lucht, het was precies op het juiste moment en zij troffen dan ook gemakkelijk doel. Al snel rolde het geld, dat jarenlang uitsluitend naar de grote toneelgezelschappen was gegaan, ook naar meer vernieuwende initiatieven. Maar het was nooit veel en zeker nooit genoeg. En daarnaast stak een eigenaardige paradox al snel de kop op.

1568-1648

jaartallen zonder negens, waarschijnlijk omdat ze niets met dans te maken hebben.

Tussen deze jaren woedde de Tachtigjarige Oorlog tussen Holland en Spanje. De Hollanders vochten zich een weg naar de onafhankelijkheid, onderwijl bouwend aan één van de rijkste mogendheden van de wereld. Zij riepen de Republiek uit, de oudste in de moderne westerse wereld, op IJsland na.

Bravo, maar wat heeft dat met voorgaand vertoog van doen? Bijvoorbeeld het volgende. Gevolg was dat Holland vanaf deze succesvolle onafhankelijkheidsstrijd geregeerd werd door burgers, rijke burgers, die zowel de natie als elkaar nauwgezet in de gaten hielden door

middel van een uitgekiend systeem van *checks and balances* gebaseerd op tolerantie en een scherp gevoel voor handel en winst.

Kijk hoe Amsterdam gebouwd is: geen grote paleizen, geen grote parken of wijde avenues, maar concentrische kanalen, waaraan gebogen rijen met huizen staan, huizen die allesbehalve pronken met de immense rijkdom van hun bewoners.

Gedurende de volgende eeuwen, terwijl het oorspronkelijke vuur langzaam uitdoofde en het systeem verwerd tot een ijzeren constructie vol slaperige zekerheid – waarin de burgers zich veilig genoeg voelden om na de Napoleontische dictatuur niet terug te keren naar een republiek, maar een (constitutionele) monarchie te gedogen – werd de methode van 'repressieve tolerantie' ontwikkeld als een integraal onderdeel van de wijze waarop het land geregeerd werd. Dit betekende dat de heersende burgers een reflex ontwikkelenden om zelfs de kleinste bedreiging van hun autoriteit de kop in te drukken door middel van tolerantie.

In de jaren zestig werden de aktievoerende Provo's in Nederland in feite nooit écht gevaarlijk, omdat aan veel van wat zij wilden, tegemoet werd gekomen, zij het met mondjesmaat. Hun strijdmakkers in Parijs, San Francisco, Berlijn of Milaan zagen zich met heel wat minder tolerante overheden geconfronteerd. Het geweld, soms zelfs uitmondend in terrorisme, dat in de daarop volgende jaren Duitse en Italiaanse extreem-linkse groeperingen karakteriseerde, was in Nederland onmogelijk. Een paar jaar na 1968 zaten ex-provo's, die zich 'kabouters' waren gaan noemen, parmantig op maar liefst zes zetels in de Amsterdamse gemeenteraad. Het gif was eruit, het systeem van repressieve tolerantie had gewerkt, en in het theater leidde het tot wat we het beste kunnen omschrijven als de Shaffy Paradox.

In 1979,

een decennium nadat het systeem wat tomaten te verduren had gekregen, leek de situatie voor de podiumkunsten in Nederland ingrijpend veranderd te zijn.

De belangrijkste elementen die in de jaren zeventig tot een rijk, experimenteel palet van theater-uitingen leidden, vooral in Amsterdam, waren: relatief veel verschillende, maar kleine subsidiebedragen; een veelheid aan kleine theaters; en een tolerant sociaal uitkeringsysteem dat jonge mensen de gelegenheid gaf te 'werken' met behoud van uitkering, terwijl zij in feite werkloos waren en dus moesten leven van het geld dat belastingbetalers opbrachten.

De nieuwsgierige, vaak afgunstige, buitenlandse bezoeker werd in de hoofdstad gebombardeerd met honderden experimentele theaterproducties per jaar. De meeste hadden iets met het Shaffy Theater te maken.

De drie zalen in Shaffy waren extreem klein, de budgetten waren lachwekkend, maar de organisatie wist te overleven op de vleugels van de filosofie van de jaren zestig: zo lang er dingen gebeurden, zolang er sprake was van een 'proces' was, was alles 'gewoon te gek'.

De manier waarop het Shaffy Theater te werk ging, werd exemplarisch, het werd een systeem dat al snel door talloze kleine theaters in veel verschillende Nederlandse steden overgenomen werd. Elke stad maakte een deel van zijn 'kultureel centrum' vrij, of een ander leegstaand gebouw dat niemand wilde, toverde het om in een ontmoetingscentrum, het maakte niet uit hoe laag de budgetten waren.

In Nederland werd dit netwerk van kleine theaters, samen met de groepen die er optraden, bekend als het 'tweede circuit': het tegenwicht van de traditioneel goed gesubsidieerde stedelijke theaters en de grote repertoiregezelschappen van het 'eerste circuit'.

De kunstenaars voegden zich snel naar dit systeem en waarom ook niet? Buiten Nederland prees men het systeem, onder de indruk als men was van de rijke experimentele kwaliteiten. En de kunstenaars konden meestal net voldoende geld bij elkaar schrapen om een decor op te bouwen, een technicus te betalen en om uit den treure rond te toeren met voorstellingen waar per avond gemiddeld 21 punt 4 man op af kwam. Waarom niet, Nederland is een klein land, je kan altijd nog naar huis rijden na een voorstelling en de sociale uitkering kwam toch wel binnen. Het was gemakkelijk om kunstenaar te zijn, als iemand tenminste bereid was van een habbekrats rond te komen.

Achteraf bezien zouden we kunnen zeggen dat de kunstenaars vanaf toen aan de Shaffy Paradox ten prooi dreigden te vallen.

1969

was een rustig jaar voor de dans. Terwijl architecten samen met krakers protesteerden tegen de manier waarop oude, historische stadscentra in Nederland met de grond gelijk gemaakt werden en terwijl beeldend kunstenaars weigerden nog langer te schilderen en in plaats daarvan liever happenings organiseerden, bleef het stil aan het dansersfront.

De danswereld was comfortabel gescheiden in drie coëxisterende delen: Het Nationale Ballet en het Scapino Ballet in Amsterdam en het Nederlands Dans Theater in Den Haag. Een situatie waaraan niemand tornde.

Toen dus jongere dansers als Paulien de Groot, Bianca van Dillen en Pauline Daniëls terugkeerden uit Amerika, geïnspireerd door de nieuwe postmoderne werkwijze van Cunningham en de choreografen van het Judson Dance Theatre, konden zij geen kant op in de gevestigde danswereld.

Er was wel plek in het open en tolerante 'tweede circuit' dat deze nieuwe experimentelen met open armen ontving. De choreografen grepen hun kans, werkten samen met componisten, beeldend kunstenaars, schrijvers, musici en zij werden al snel helden van de marge.

In het decennium dat volgde, werd de legendarische Stichting Dansproductie in het leven geroepen door Bianca van Dillen, Paulien Daniëls en anderen, en richtte Krisztina de Châtel haar eigen dansgroep op. *Lopen* en *Lines* werden na de premières in 1979 klassiekers.

In Rotterdam werd Werkcentrum Dans opgericht, de huidige Rotterdamse Dansgroep, en mede op initiatief van Ton Lutgerink ontstond Penta, een gezelschap waar de integratie van dans, mime, literatuur, drama en beeldende kunst voorop stond.

De na-oorlogse generatie moderne dansers schoof comfortabel aan in het theatercircuit. Maar zo plooiden men zich misschien iets te gemakkelijk naar het bestaande kleine circuit met zijn kleine zalen, kleine budgetten en kleine publiek. En zo zou deze generatie nooit helemaal krijgen wat haar toekwam.

1979

maakte met de première van *Live* duidelijk dat Hans van Manen de leidende choreograaf was in Nederland.

Gedurende de jaren zeventig was de kloof tussen de grote balletgezelschappen en de 'eigentijdse' dansmakers groter en groter geworden.

Rudi van Dantzig had in 1969 het artistiek leiderschap van Het Nationale Ballet overgenomen en de Tsjechische choreograaf Jirí Kylián deed dat in 1973 bij het Nederlands Dans Theater. De nationale en internationale faam van deze gezelschappen groeide gestaag, dansers werden meer en meer uit het buitenland aantgetrokken, maar ook al was men, vooral bij het Nederlands Dans Theater, op de hoogte van wat er in de rest van de danswereld te koop was, deze grote gezelschappen stonden niet bepaald open voor het experiment.

Hans van Manen, die voor zowel Het Nationale Ballet als het Nederlands Dans Theater choreografeerde, was de enige die af en toe van het ene naar het andere circuit sprong. Hij was nieuwsgierig genoeg om uit te zoeken

wat er gaande was in de kleine kunstgaleries en in de kleine theaterzalen. Het inspireerde hem in zijn werk als choreograaf én als fotograaf. Inmiddels had hij immers ook naam gemaakt als fotograaf van het menselijk lichaam, verwant aan met name de Amerikaan Mapplethorpe.

Als kunstenaar concentreerde Van Manen zich vooral op het onderzoek naar het lichaam en de manier waarop dat lichaam betekenissen communiceerde. Door met deze betekenissen te spelen, droeg hij op zijn manier bij tot de emancipatie van het individu. In dit opzicht vond hij het overigens makkelijker om met fotografie ingesleten vooroordelen te bevragen en tegen grenzen aan te duwen, dan met choreografie. In deze tijd schuimde hij de kleine kunstgaleries af zoals de Amsterdamse galerie De Appel, waar hij gefascineerd raakte door de performances van kunstenaars als Nitsch en Ulay en Abramovic, die onophoudelijk de functie van het lichaam in de beeldende kunst onderzochten. Ook kwam Hans van Manen in de kleinere theaters, als Shaffy, waar componisten, theatermakers, beeldend kunstenaars en choreografen moderne dans naar hartelust en in volle overtuiging experimenteerden.

Rond 1979,

na de premières van Dansproducties *Lopen* en De Châtel's *Lines*, werd in de dans het tweede circuit 'officieel' erkend.

Die erkenning bracht echter noch extra subsidiegelden, noch extra structurele ondersteuning. De kleine, vaak ad hoc samengestelde gezelschappen moesten nog altijd op een houtje bijten, de producties werden nog altijd ad hoc gerealiseerd, steeds moest opnieuw begonnen worden, de ene onzekere produktie na de andere, en de dansers moesten nog altijd terugvallen op een de facto illegaal 'systeem' van werken met behoud van uitkering.

Maar de kleine gezelschappen leverden steeds meer voorstellingen, zodat de overheid geen dwingende reden zag meer geld beschikbaar te stellen. Zowel de nationale als de lokale subsidies bleven dermate laag dat, alweer achteraf bezien, men alleen maar kan concluderen dat, cynisch genoeg, de overheid in feite zelf de overtreding van haar eigen sociale wetgeving stimuleerde. 'Geef ze net genoeg geld om een wankel decortje te bouwen en een technicus te betalen, het busje krijgen ze wel van het Prins Bernard Fonds, en dan treden ze toch wel op', leek de verborgen agenda te zijn, óók bij de Raad voor de Kunst en het Ministerie.

De meeste systemen functioneren optimaal, tenminste voor een korte tijd, wanneer

ze zich in een *almost fall*-conditie bevinden, dat wil zeggen permanent op het punt staan in te storten. Het tweede circuit was zo bekeken een schoolvoorbeeld van een ecologisch systeem in *almost fall*-conditie.

Krisztina de Châtel's *Lines* was een hypnotiserend voorbeeld van radicaal minimalisme, dat de toon zette voor wat nog ging volgen. In de daarop volgende vijftien jaar werd De Châtel één van de leidinggevende choreografen van het tweede circuit. Zij combineerde haar radicale, rationele benadering met een onderhuids verlangen naar expressionisme, per slot van rekening stamde zij uit de Folkwang Tanzschule, waar ook Pina Bausch en Reinhilde Hoffmann opgeleid waren. Zich bewegend op de smalle grens tussen het expressionistische danstheater en het pure minimalisme, met wisselend succes, maar altijd gedreven op zoek naar de juiste verhouding, maakte Krisztina de Châtel voorstellingen die steeds weer op het punt stonden te exploderen. Dat deden ze echter nooit.

Stichting Dansproductie, een vrouwencollectief, baseerde *Lopen* op veranderingsprocessen en alledaagse, gewone bewegingen, die gecombineerd werden met de Cunningham-techniek en het minimalisme. Voor degenen die op de hoogte waren van wat er internationaal gebeurde, en dat waren er niet veel in die dagen, was het duidelijk dat de producties van Dansproductie stevig in de New Yorkse traditie van de moderne dans geworteld waren. Voor het leeuwedeel van het Nederlandse publiek, inclusief de meeste critici, waren de voorstellingen van Dansproductie echter revolutionair vernieuwend. Het bleek een succesformule en het gezelschap werd voor de Nederlandse moderne dans wat the Byrds voor de country-rock geworden zijn: ontelbare afsplitsingen, solo-initiatieven en nieuwe kleine, kortlevende gezelschappen volgden en nog steeds is veel van wat er in de Nederlandse moderne dans gebeurt terug te voeren op de originele bezetting van Dansproductie.

Door de jaren heen hebben Bianca van Dillen, Paulien Daniëls, Truus Bronkhorst, Margie Smit, Patrice Kennedy en, wat later, ook Beppie Blankert een verbazende hoeveelheid interessante voorstellingen gemaakt, de meeste in combinatie met live muziek. Componisten als Henk van der Meulen en Harry de Wit werden min of meer de 'huiscomponisten' van het gezelschap. Vooral De Wit toonde zich in zijn live-concerten, waarin hij vaak met eigen ontwikkelde muziekinstrumenten optrad, een meester in de integratie van dans en muziek.

Hans van Manen raakte dusdanig onder

de indruk van de dames van Dansproductie dat hij graag met hen wilde samenwerken. Vooral het gespierde, bijna androgyn lichaam van Paulien Daniëls fascineerde hem. Hij maakte niet alleen de solo *Portrait* voor Daniëls, maar publiceerde ook een serie foto's van haar. Het lichaam van Daniëls, op Ansichtformaat afgedrukt en op grote schaal gedistribueerd, werd een icoon van de jaren tachtig: het decennium waarin de discussie over seksuele emancipatie een hoogtepunt bereikte, homo's massaal de straat opgingen en *gender bending* een veelbesproken onderwerp was.

Een aantal jaren later choreografeerde Van Manen *In Concert*, op een compositie van Harry de Wit, voor Bianca van Dillen, Beppie Blankert en opnieuw Paulien Daniëls. Het was een hommage van een meester, niet alleen aan deze drie pioniers en aan Dansproductie zelf, maar aan het gehele tweede circuit, aan de nieuwe generatie Nederlandse moderne dansers. Dit was de generatie die de moderne dans in Nederland op de landkaart had gezet, een generatie die royaal gezaaid had, maar, zo begon duidelijk te worden, zonder te kunnen oogsten.

De Shaffy Paradox bleek een strop die zich langzaam maar onafwendbaar strak begon te trekken.

In 1979

zag Gerrit Timmers een voorstelling van Amy Gale, een Amerikaanse choreografe die zich in Nederland gevestigd had. Eindelijk, zo vertelde hij later, zag hij een danser die op een normale manier naar het publiek keek, iets wat compleet nieuw voor hem was.

Timmers was een beeldend kunstenaar, die via performances en fluxus happenings bij het theater terecht was gekomen. Hij was in 1973 één van de oprichters geweest van het Rotterdamse theatercollectief Onafhankelijk Toneel, OT voor de liefhebbers. Vanaf de oprichting is het gezelschap 'interdisciplinair' geweest, uit op eigengereide interpretaties van klassieke toneelteksten met behulp vaak van video, beweging en beeldende kunst. Nadat Timmers Amy Gale had zien dansen, vond hij dat ook de dansdiscipline bij zijn theater betrokken moest worden en hij vroeg haar bij het gezelschap te komen.

Ton Lutgerink zou in 1983 Penta verlaten en zich ook bij het OT melden. Gezamenlijk hebben Gale, Lutgerink en Timmers onvergetelijke producties gemaakt, als *Midnight Mail* en *A Circular Play*. OT's mix van tekst, beeld en beweging heeft tot een stijl geleid die al snel de 'Rotterdamse School' werd genoemd. Deze stijl is van grote invloed geweest op jon-

ge choreografen zoals Harijono Roebana, Angelika Oei, Suzy Blok en Roberto de Jonge, die met vele anderen de kans kregen bij OT te werken; in de reguliere producties of in de Zomerschool die de Rotterdammers met zeer beperkte middelen, maar met veel enthousiasme organiseerden.

De stroom hoogst interessante producties die uit de OT-studio's tevoorschijn kwam, waaronder opvallende co-producties als *Marienbad* met Dansproductie, zorgden ervoor dat het gezelschap één van de belangrijkste van het tweede circuit werd. De manier van produceren, per definitie afgestemd op kleine budgetten, kleine zalen en kleine bezettingen, groeide uit tot een stijl die exemplarisch is voor dit circuit. Het gezelschap was open, democratisch, flexibel, experimenteel en opzienbarend. Maar dat het niettemin slechts een klein publiek bereikte, was uiteindelijk teleurstellend. En er was geen noodzaak of verlangen om over de grenzen te kijken, naar het buitenland, omdat het, net als voor al die andere kleine gezelschappen, gemakkelijk en veilig was om in Nederland rond te toeren en een klein publiek van toegewijde *afficionados*, zelf vaak kunstenaars, om zich heen te verzamelen.

Het gevolg hiervan was, *grosso modo*, een totaal onvermogen van verreweg de meeste gezelschappen uit het tweede circuit om 'over de landsgrenzen' te denken, juist op een belangrijk moment, namelijk toen de pioniers van de internationalisering in de jaren tachtig de weg bereidden voor wat nu ook in Nederland overheidsbeleid heet te zijn. En de enkeling die wel wilde, werd geconfronteerd met een totaal gebrek aan structurele financiële ondersteuning van de landelijke overheid, die al nauwelijks noodzaak zag om überhaupt steun te geven, laat staan om internationale toernee te stimuleren.

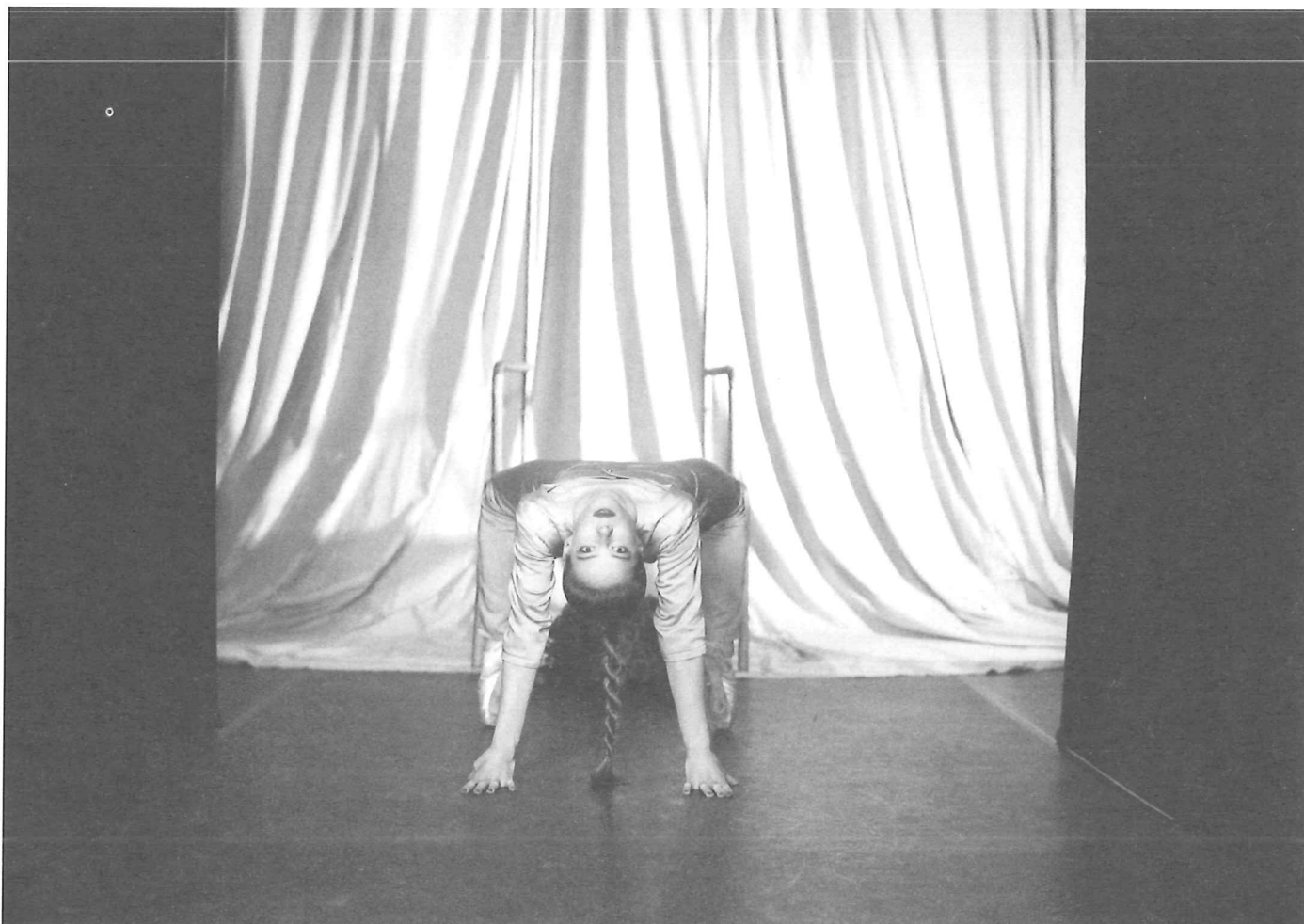
Het is allemaal niet verbazingwekkend gezien de Nederlandse handelstraditie, die er van oudsher niet op gericht is onze cultuur in het buitenland te ondersteunen, 'we're only in it for the money'.

Het netto resultaat van dat alles was dat de Shaffy Paradox werkelijk effect begon te sorteren: het systeem keerde zich tegen zichzelf en de vreedzame revolutie van de jaren zeventig at zijn eigen kinderen op.

In 1989

viel de Muur en iedereen realiseerde zich dat de wereld, zoals we die dachten te kennen, nooit meer hetzelfde zou zijn.

Voor een kort moment omhelsden Oost en West elkaar. Vele 'eurooptimisten', koortsachtig bezig met '92, het jaar waarin de Euro-



Solo voor Maria, Maria Voortman en Roberto de Jonge

pese gemeenschap zich had voorgenomen een ferme sprong te maken in de richting van de volgende welvarende eeuw, dachten dat het niet lang meer zou duren of alle Europeanen zouden 'in één huis wonen'. Internationalisme was het credo en het nieuwe (of gewoon hetzelfde oude?) nationalisme had ons nog niet met onze totale onmacht geconfronteerd.

Traditioneel is Nederland een zeer open land. De economie is gebaseerd op handel, doorvoerhandel, waarbij de geografische situatie deze delta, want veel meer is het land niet, tot een ideaal knooppunt maakt tussen enerzijds de werelddoceanen en anderzijds een enorm achterland, dat, sinds de jaren vijftig, voornamelijk uit het *booming* Duitsland bestaat.

Deze openheid wordt in de cultuur gereflecteerd.

Mickery, waar meer dan 25 jaar de internationale avant-garde over de vloer kwam, is een al eerder genoemd voorbeeld. In 1992 was nog slechts 11% van de dansers van het Nederlands Dans Theater in Nederland getraind en in die tijd stroomden de Nederlandse dans-academies vol met buitenlandse studenten.

De ene na de andere buitenlandse choreograaf kwam naar Nederland om les te geven, choreografieën te maken, of optredens te verzorgen. De belangrijkste festivals voor dans, het Holland Festival en Springdance, plaveiden in de jaren tachtig de weg voor de publiekswaardering van Trisha Brown, Pina Bausch, William Forsythe, La La La Human Steps, L'Esquisse, Saburo Teshigawara, Jean-Claude Galotta, Lloyd Newson, Michael Clark, Stephen Petronio en vele, vele anderen. En de Vlaamse Golf, gedragen door mensen als Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre en Wim Vandekeybus, aanvankelijk nauwelijks ondersteund door de Belgische overheden, behaalde de eerste artistieke wapenfeiten ook dankzij de enthousiaste steun van Nederlandse programmeurs.

Al de hierboven genoemde choreografen veroverden al snel een groot publiek in steden verspreid over de hele westerse wereld, en soms zelf tot aan Zuid-Amerika en Japan aan toe. Van hun Nederlandse generatie-genoten, de pioniers van het rijke tweede circuit, kan dat helaas niet gezegd worden. Bij uitzondering traden zij in het buitenland op en niet

één veroverde er een vooraanstaande positie in het snel groeiende internationale theater- en danscircuit.

Hoe rijk de experimentele traditie van het tweede circuit ook was geweest, het bleek een val geworden, waar nu iedereen stuk voor stuk dreigde in te trappen.

Het goed georganiseerde nationale netwerk met zijn vele kleine, technisch relatief armetierig uitgeruste theaters, de lage subsidies, de onontwarbare kluwen van kleine en grote subsidiegevers, de kleine publieken, de semi-legale status van het dansvak, de ingesleten gewoonte om bijna voor niets op te treden, de subsidiëring op projectbasis zodat voorstellingen nooit langer dan twee of drie maanden op het repertoire konden blijven staan, ergo: het volkomen gebrek aan repertoire, al deze en nog meer factoren in combinatie met elkaar werden een blok aan het been van iedere dansgroep die de ambitie had het buitenland te veroveren. De Nederlandse produktiewijze en produktie-omstandigheden maakten de moderne dans in ons land volkomen ongeschikt voor buitenlandse tournees.

De meesten van de pioniersgeneratie in de moderne dans realiseerden zich plotseling dat zij door de tijd waren ingehaald. Zij begonnen hun posities te verliezen, net als hun subsidies, een drama dat nog het best werd geïllustreerd toen de legendarische Stichting Dansproductie in 1992 alle overheidssubsidie kwijtraakte.

Slechts twee gezelschappen wisten te overleven en haalden de jaren negentig. Eén daarvan werd als theatergezelschap gesubsidieerd, niet als dansgezelschap. Dat was OT, nu Studio's Onafhankelijk Toneel geheten. Ofschoon de stijl van het gezelschap gedurende de jaren nauwelijks veranderd was, had het zich voldoende weten te professionaliseren om zijn manier van werken te veranderen zonder artistieke compromissen te hoeven maken. Het gezelschap maakte recent twee succesvolle tournees door de Verenigde Staten. Ook produceerde het twee kleine opera's, die onder andere in het hol van de leeuw werden opgevoerd: Het Muziektheater in Amsterdam, de nieuwe tempel van het eerste circuit, thuis voor Het Nationale Ballet en de Nederlandse Opera.

Het tweede gezelschap dat wist te overleven en het tweede circuit gedeeltelijk ontgroeide, was Dansgroep Krisztina de Châtel. De belangstelling en het publiek voor het gezelschap waren door de jaren gestaag toegenomen, voldoende om de laatste productie, *Muralis*, in 1994 in het co-producerende Muziektheater in première te laten gaan.

In 1979

was de avant-garde van de Nederlandse theater- en dansscene in feite volkomen 'geïnternationaliseerd' geweest. Amsterdam oefende een grote aantrekkingskracht uit op allerlei kunstenaars van over de hele wereld. En de *language-no-problem*-wereld van de dans profiteerde van de rijke en gezonde *input* van al die buitenlandse invloeden. Tegelijkertijd kwam vanuit verschillende hoeken, met name vanuit de performance-kunst en de *body art*, een convergerende ontwikkeling op gang naar het gebruik van het menselijk lichaam in alle podiumdisciplines. De moderne dans had zo een belangrijk aandeel in de bewustmaking van de kracht van het lichaam als betekenisdrager.

Het belang hiervan werd overduidelijk toen steeds meer theaterregisseurs 'fysicaliteit' in het spel introduceerden, zelfs bij het spelen van klassieke toneelteksten. 'Fysiek theater' of 'bewegingstheater' werden zelfstandige genres en in het zich snel ontwikkelende internationale festival- en theaternetwerk werden zij ongemeen populair. Veel

Europese festivals, van oorsprong gericht op het toneel, zagen zich genoodzaakt in te spelen op het succes van het moderne dans- en bewegingstheater, als zij het publiek tenminste aan zich wilden blijven binden.

In de jaren tachtig begonnen producenten en organisatoren op een internationaal niveau samen te werken. Er kwamen veel internationale co-producties tot stand en omdat bleek dat traditionele vormen van produceren weinig hout meer sneden, ging het artistieke experiment al snel hand in hand met nieuwe produktiemethoden.

Omdat veel producenten eveneens programmeurs waren, dus met andere woorden tot op zekere hoogte zelf de distributiekanaalen konden beheersen, zorgden deze nieuwe produktiemethoden ervoor dat op grote schaal de traditionele grenzen tussen productie, presentatie en distributie vervaagden. Wat we eerder al de Mickery Methode noemden – de manier van werken waarbij een theaterorganisatie zich niet alleen zorgen maakt over de presentatie van een 'produkt', maar ook over het tot stand komen ervan, alsmede de latere verspreiding, juist omdat de relatie met de scheppende kunstenaar centraal staat – vond in vele variaties navolging tot het bijna een standaard manier van werken werd in de bovengenoemde internationale context.

Eén van de gevolgen van dit proces (en er waren zowel negatieve als positieve gevolgen op te merken) was, dat voor de kunstenaars die in deze internationale context wisten te overleven geld beschikbaar kwam, vaak meer dan zij in eigen land ooit aan subsidie konden genereren. Een ander gevolg was een enorme toename van publieke aandacht en steun voor hun werk.

Op het moment dat, internationaal gezien, de moderne dans en het fysieke theater *booming* jaren tachtig meemaakten, misten juist de Nederlanders de boot. Veel van hen, veilig gevangen in het Nederlandse web van voorzieningen, hadden er niet eens weet van dat de boot uitgevaren was en toen zij erachter kwamen, was het uiteraard te laat. Zij zaten in de val.

Rond 1989

kregen dansmakers en subsidiënten door dat er iets fout zat. Waar ging de Nederlandse dans naartoe? Was de jongste generatie wel ambitieus en sterk genoeg om de draad op te pakken en de volgende stap te maken?

Al in 1986 had de organisatie van het Springdance Festival indringende vragen gesteld over de jongste generatie Nederlandse moderne dansmakers, of liever, over de afwezigheid daarvan. Deze ongeruste waarschu-

wing kwam te vroeg, werkte daarom contra-productief, maar een paar jaar later had iedereen het toch over het uitblijven van de 'twintigers'.

Rond 1990 maakte de Nederlandse overheid zich op voor de introductie van een nieuw subsidiesysteem, het Kunstenplan, dat de continuïteit van een klein aantal zorgvuldig uitgezochte gezelschappen moest waarborgen, terwijl het voor de anderen moeilijker zou worden om aan geld te komen. Wat de moderne dans betrof, besloten de ambtenaren enige mate van orde aan te brengen in het op instorten staande systeem. Er waren eenvoudigweg te veel nieuwe initiatieven en aangezien de voorhoede van de nieuwe generatie zich niet duidelijk manifesteerde, moest een 'buitenstaander' het heft in handen nemen en selectie afdwingen. Dat was tenminste wat de overheid zichzelf voorhield dat goed zou zijn.

In de voorbereiding van het nieuwe Kunstenplan, in 1993, maakte de overheid een scherp onderscheid tussen de jongere en de oudere generatie. Oude gezelschappen, met uitzondering van Dansgroep Krisztina de Châtel, maar inclusief Stichting Dansproductie, verloren hun subsidie, terwijl van de rest van het versplinterde tweede circuit werd verwacht dat het zich zou bundelen in een 'platform'. Deze constructie, een soort overkoepelende administratie, die de verschillende choreografen technisch, financieel en organisatorisch zou ondersteunen, werd in 1993 in het leven geroepen, onder de naam Dansersstudio. Beppie Blankert werd er artistieke leider van.

Er bleef uiteindelijk bitter weinig geld over voor projectsubsidies. Om er aanspraak op te kunnen maken, moest iedereen, rijp en groen, zich wenden tot het nieuw opgerichte Fonds voor de Podiumkunsten.

Het gevolg hiervan was dat de oudere generatie, met uitzondering van Beppie Blankert en Krisztina de Châtel, in de steek gelaten werd en de leden van de jongere generatie, die aan het begin van de jaren negentig eindelijk doorbraken, zich ofwel moesten plooiën naar het 'platform-systeem', ofwel terug moesten vallen op de projectsubsidies, als zij die tenminste wisten te bemachtigen. Uiteraard is er zo nauwelijks sprake van enige continuïteit in het werk van de jonge choreografen en die treurige situatie duurt nog zeker tot 1997, wanneer het nieuwe Kunstenplan van start gaat.

De Shaffy Paradox leek geëlimineerd, maar helaas niet ten gunste van de Mickery Methode. Ook al gaf de overheid nu toe dat internationale tournees belangrijk waren – 'internationalisme' was een nieuwe en veel

gebruikte term in het Kunstenplan-, er kwam geen subsidie-geld terecht bij die organisaties die door de jaren heen een netwerk in het internationale circuit hadden opgebouwd. Een netwerk waarmee ze, met enige subsidie-steun in de rug, veel jonge choreografen voortuit hadden kunnen helpen. Nu werden diezelfde jonge choreografen in feite aan hun lot overgelaten in een systeem dat alle kenmerken van *survival of the fittest* had.

Na 1989,

toen de eerste euforie over het vallen van de Muur alweer voorbij was, bleek de wereld te zijn veranderd. De cultuur van de jaren tachtig, waarin het lichaam en de gezondheid overbelicht waren geweest, werd weggevaagd door de realiteit, waarin de rol van het lichaam in een totaal ander licht kwam te staan.

Terwijl aan de ene kant de Amerikanen nauwelijks nog 'lichamen' nodig hadden om hun Golfoorlog uit te vechten – de realiteit virtualiserend en aldus controlerend met behulp van computer-intelligentie – werd aan de andere kant de Joegoslavische republiek uiteen gereten door een bende Rambo's: als in een slechte *horror*-film tot leven gekomen stripfiguur-lichamen.

Geconfronteerd met deze twee extremen realiseerde men zich dat de hedonistische lichaamscultuur van de jaren tachtig, die acrobatische, optimistische dans van het eeuwig fitte lichaam, onbeperkt in zijn mogelijkheden, één groot gemaskerd bal was geweest. Toen de maskers afvielen, werd duidelijk dat het lichaam lang niet zo onkwetsbaar en onvergankelijk was als men gehoopt en gedacht had.

De danswereld, meer dan andere subculturen bedreigd door het aidsvirus, realiseerde zich hoe kwetsbaar, of abject het lichaam kan zijn en hoe vreselijk om er mee opgescheept te zitten.

Hans van Manen noemde zich een constructivist, hij toonde het lichaam bij voorkeur als iets dat af en absoluut was, schoonheid één met de muziek. De nieuwe generatie richtte zich op deconstructie-methoden. Zij sloeg andere richtingen in en keek daarbij naar nieuwe helden als William Forsythe en Anne Teresa De Keersmaeker.

Van Manen maakte het onacceptabele acceptabel door het in het domein van het Schone onder te brengen. Jonge choreografen als Paul Selwyn Norton laten het onacceptabele zien zoals het is: abject, of, zoals Maria Voortman, leggen het mechanisme achter de

presentatie van het Schone bloot: pijnlijk, zo niet sadistisch.

Wat vooral belangrijk is, is het feit dat deze jonge choreografen weer de noodzaak voelen om echt iets te zeggen, om statements te maken over de wereld waarin zij leven.

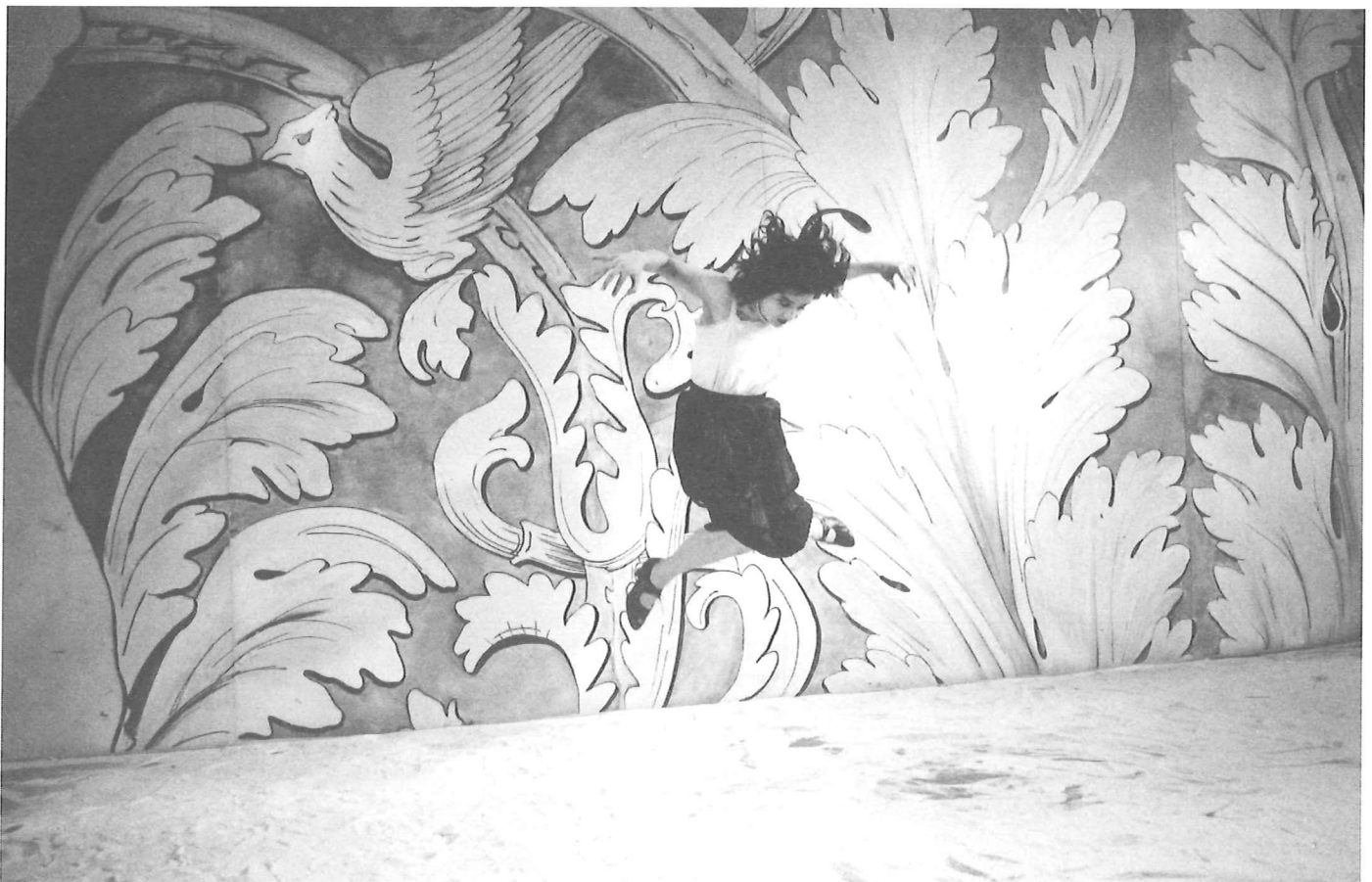
De dans is eindelijk opgehouden stil te staan bij het feit dat zij geaccepteerd is.

In 1959

baarde een Ballet Oorlog in Nederland drie grote balletgezelschappen, Het Nationale Ballet, het Nederlands Dans Theater en het Scapino Ballet, die tezamen nog altijd het overgrote deel ontvangen van de totale Rijkssubsidie die voor dans beschikbaar is.

Als je bedenkt dat de rest van het beschikbare geld verdeeld moet worden tussen regionale dansgezelschappen, zoals De Rotterdamse Dansgroep, Reflex in het Noorden, Introdans in het midden, en Raz in het Zuiden, dan is de conclusie snel getrokken: er zal weinig overblijven. Het meeste van het weinige dat rest, gaat naar Dansgroep Krisztina de Châtel, Beppie Blankerts Dansersstudio en een aantal festivals, als Springdance en het Holland Dance Festival. Voor de 'kleine onafhankelijken' is er bijna geen ruimte om te kunnen overleven en in een dergelijke onze-

Oidan Skroeba, Angelika Oei / Hajo Piebenga



kere toestand overleven alleen de sterksten.

Het wekt dan ook geen verbazing dat sommige Nederlandse choreografen, die zich het meest nadrukkelijk manifesteerden in de eerste helft van de jaren negentig, noodgedwongen naar het buitenland werden gedreven, op zoek naar erkenning. Sommigen vonden daar wat zij zochten, nota bene voor de officiële Nederlandse danswereld hen erkend had. Angelika Oei en het koppel Maria Voortman/Roberto de Jonge zijn hiervan goede voorbeelden. De eerstgenoemde toerde vijf jaar geleden succesvol door Europa en Amerika met *Oidan Skroeba*. Gedurende die tournee bouwde zij een sterk netwerk op dat haar mogelijk maakte zelfs met succes naar buitenlandse subsidies te dingen. Nu pas, in 1995, ontvangt Oei haar eerste substantiële Nederlandse overheidssubsidie. Voortman en De Jonge werkten allebei bij Jan Fabre en bouwden vandaaruit hun netwerk op. Zij toerden door heel Europa en pas na het winnen van een prijs tijdens het belangrijke choreografie concours in het Franse Bagnolet werden zij in Nederland serieus genomen.

Harijono Roebana, Andrea Leine, Paul Selwyn Norton, Suzy Blok, Chris Steel en anderen als, Karin Post, Itzik Galili en Pieter de Ruiters, zijn samen met Voortman, De Jonge en Oei de huidige choreografen, die de verantwoordelijkheid dragen voor de toekomstige ontwikkeling van de Nederlandse dans. En hun situatie is bepaald niet makkelijk, want, zoals Roebana zich onlangs liet ontvallen '...het tweede circuit is zijn avant-garde positie kwijtgeraakt'. Voor zijn generatie bestaat er geen veilige haven meer.

De nieuwe regeringspolitiek vernauwde niet alleen de subsidiemogelijkheden, onderwijl ook de mogelijkheid om op projectbasis te werken indammend, het probeerde ook de zogenaamd problematische kloof tussen vraag en aanbod, tussen kunst en de markt, op te lossen. Bezettingcijfers zijn belangrijker dan ooit en meer en meer kunstenaars zijn genoodzaakt om een deel van hun budget aan de privé sector te onttrekken. Aangezien van deze sector menselijkerwijs niet verwacht kan worden dat zij meer dan hoogst incidentele en toevallige belangstelling voor de moderne dans heeft, blijft er maar één mogelijkheid over, namelijk naar het buitenland vertrekken, daar tournees organiseren en co-producties op poten zetten.

Het goede nieuws is, dat de overheid nu

beseft dat internationale tournees inderdaad belangrijk zijn. De subsidie-mogelijkheden ter leniging van de buitenlandse reiskosten zijn verruimd en er wordt voorzichtig, en bijvoorbeeld in Amerika met veel succes, geëxperimenteerd met een nieuwe aanpak van de buitenlandse culturele politiek.

59-95:

wat sommige dingen betreft lijkt de cirkel rond te zijn. Terwijl in 1959 het eerste circuit zich vestigde met zijn grote gezelschappen, is er nu, in 1995, een einde gekomen aan de bloei van het tweede circuit. Of is dat een verkeerd perspectief, is er op dit moment iets anders gaande?

Niet alleen de eerste pioniers van de moderne dans kampen met het probleem van de opvolging. Ook de artistieke directies van de grote gezelschappen werden niet op een organische manier van de troon gestoten door een jonge, ambitieuze generatie. Na meer dan twintig jaar is de Tsjechische Jirí Kylián nog altijd artistiek directeur van het Nederlands Dans Theater en toen Rudi van Dantzig Het Nationale Ballet verliet, moest de Canadese Wayne Eagling van ver aangetrokken worden om de leiding over te nemen.

In de jaarlijkse workshops van de grote gezelschappen is nu en dan interessant werk te zien, maar de choreografen hiervan hebben weinig mogelijkheden om zich vervolgens verder te bekwamen. Zij moeten naar het buitenland, of zij moeten de veilige structuur van een groot gezelschap opofferen om in het onzekere, afgekalfde tweede circuit iets voor zichzelf op te bouwen.

Aan de andere kant tonen de grote gezelschappen serieuze belangstelling voor het werk van jongere choreografen die aan de andere kant van de lijn staan. Paul Selwyn Norton en Itzik Galili hebben voor het Holland Festival '94 beiden een choreografie bij Het Nationale Ballet gemaakt, terwijl Voortman en De Jonge, evenals opnieuw Galili, voor het Scapino Ballet choreografeerden.

Evolueert symbiotische vijandschap nu naar een systeem van co-evolutie? Het zou een natuurlijke ontwikkeling zijn en niemand zou er tegen willen protesteren. 'Eigentijds' zijn zou niet langer voorbehouden zijn aan het ene circuit, terwijl het Schone niet langer exclusief tot het domein van het andere beperkt hoeft te blijven.

Hans van Manen slaagde erin beide we-

relden in zijn werk te verenigen. Het is aan een nieuwe generatie om hetzelfde te bereiken, grenzen van de conventies verder te verleggen en eigentijds te zijn met behulp van: de integratie van het niet-schone in de categorie van het schone, de deconstructie van alles en het vrijelijk gebruikmaken van zowel de academische ballettechniek, als de postmoderne technieken en de populaire danstechnieken, zoals break, disco en house.

Het belangrijkste punt echter, is de vraag of dans meer uitdrukt dan alleen dans, een vraag waar Van Manen altijd negatief op heeft geantwoord. Kan de dans überhaupt antwoorden geven op, of op zijn minst vragen opwerpen over de wereld waarin wij leven?

Niet zo lang geleden zag ik een documentaire waarin de toekomst van de westerse cultuur aan de orde werd gesteld. In die film werd een meisje, rijkelijk getatoeëerd en gepierced, gevraagd waarom zij haar lichaam zo toegetakeld had. Haar antwoord was, dat zij alleen door haar lichaam te verminken in staat was er voeling mee te houden.

We leven in een de-materialiserende wereld. Informatie en communicatie, digitaal opgeslagen, transformeren langzaam maar zeker onze realiteit in virtualiteit, onze materiële wereld in een immaterieel domein, dat we onderzoeken met achterlating van de *wet-ware* die we ons lichaam noemen.

In een dergelijke wereld zal dansen essentiële worden dan ooit, om ons geestelijk gezond te houden.

Dans als kunstvorm, als methode om het gechoreografeerde lichaam tot drager van betekenis te maken, zal in de komende eeuw wellicht belangrijker worden dan in de eeuw die bijna achter ons ligt. Maar dan zal dans meer dan 'alleen dans' tot uitdrukking moeten brengen, de dans zal zin moeten geven.

George Brugmans
i.s.m. Klazien Brummel

Deze tekst werd geschreven als inleiding voor de catalogus van het Festival International de Nouvelle Danse in Montréal (Canada), dat dit jaar in het teken staat van Nederland.