

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