

Van werkplaatsen en kunstencentra

Bijdrage tot de topografie van het Vlaamse theaterlandschap in de jaren '80

Een zeer bepalende ontwikkeling voor het uitzicht van het hedendaagse theateraanbod in Vlaanderen en sterk verweven met de opkomst en doorbraak van de jongste generatie theatermakers, is het ontstaan van het zogenaamde "kleine" of "nieuwe circuit" alias "het alternatieve" of "niet-officiële circuit", zoals dat begin jaren '80 nog heette, of de "werkplaatsen" alias de "receptieve productiecentra" alias de "kunstencentra", zoals ze later gedoopt werden.

De veelheid aan labels die in de voorbije jaren aan dit fenomeen werden gehecht, is voor alles symptomatisch voor de quasi permanente discussie omtrent doelstelling en behoeften van deze nieuwe structuren, die op verschillende manieren, zowel in de aangeboden programma's als in de zelf opgezette producties, vorm gaven aan hun artistieke ontevredenheid. Toch bestaat er over alle meningsverschillen heen, zowel aan de kant van het beleid als van de praktijk op dit ogenblik een relatieve consensus omtrent het aandeel dat deze centra hebben in het vernieuwende elan dat het theater in Vlaanderen de voorbije tien jaar kenmerkt. Over dit elan deze bijdrage, maar vooraf deze bedenkingen. Alhoewel het stuk voor stuk jonge tot zeer jonge tracés in het theaterlandschap betreft, hebben de meeste van deze centra een bewogen en goedgevulde geschiedenis achter de rug, zodat hier vaak niet meer dan de hoofdlijn van hun individuele genese aan bod komt. Deze individuele benadering lijkt ons verantwoord want, zoveel wordt duidelijk, er is vaak veel meer dat scheidt dan bindt.

Informatie over de evolutie van deze centra is schaars. Op enkele bijdragen in dit tijdschrift, de onvolprezen documentatiedienst van het Vlaams Theater Instituut en de zeldzame jubileumpublikaties (Beursschouwburg, Stuc) na, was de medewerking van de respectieve verantwoordelijken onontbeer-

lijk om een beeld te krijgen van het ontstaan, de groei en ontwikkeling.

De openheid en bereidheid tot medewerking vervult indirect een signaalfunctie voor de behoefte van deze centra om hun activiteiten kenbaar te maken aan een publieksgroep die de harde maar vaak kleine kern van loyale sympathisanten overstijgt. De nabijheid van het nieuwe decreet, waarin expliciet plaats wordt ingeruimd voor de kunstencentra en de daarop volgende discussies tussen kabinet en betrokkenen omtrent de precieze invulling van de modaliteiten, zullen aan deze openhartigheid wel niet vreemd zijn.

Dit gevecht op de barrikaden dat op dit ogenblik nog volop wordt gestreden, komt in deze bijdrage slechts zijdelings aan bod. Mij was het begonnen om het recent gevormde historische perspectief waarin de actuele discussie haar wortels vindt. In eerste instantie gaat mijn aandacht in deze bijdrage uit naar vier centra: Beursschouwburg, Kaaithheater, deSingel en Vooruit; deze laatste drie omdat ze in het nieuwe decreet bedacht worden met extra middelen; de eerste omdat het de ouderdomsdeken onder de alternatieve podia is.

Heimwee naar de toekomst

In de jubileumpublikatie *1965-1985 Twintig jaar Beursschouwburg* (1985) wordt door Johan Wambacq het tumultueuze groeiproces con brio geschetst. Van Vlaams cultureel bruggehoofd in het verfranste Brussel in de jaren '60 "met voor elk wat wils op de affiche" over het experiment en het debâcle van de Werkgemeenschap (1968-1970) en het ontstaan van Mallemunt uit de eerste lunchconcerten op het Muntplein (1972), de Beurs als epicentrum voor polderpop- en rockconcerten vanaf 1970 en de geleidelijke uitbouw van een systematische theaterprogrammatie vanaf het seizoen 1975-1976. In datzelfde seizoen introduceert de Beursschouwburg het

Nederlandstalige kindertheater. Het eerste Kaaithheaterfestival in 1977 betekent ook voor de Beurs het begin van zijn artistieke profilering, "de programma-opties uit de voorgaande jaren (worden) consequenter uitgediept. Er worden meer artistieke risico's genomen." Het aantreden van een nieuwe ploeg in het seizoen '79-'80 met Dirk Vercruyse als artistiek leider, luidt de definitieve ommekeer in. De Beurs dient zich dat seizoen aan als fervent promotor van de eigentijdse Vlaamse theaterproductie met Jan Decorte als bijna jaarlijks weerkerende rode draad. In '79-'80 ligt de verhouding Vlaams-buitenlands theater nog op 6 tegen 14; in 1981 wordt dat 16 tegen 9.

Maar de Beurs is meer dan een theatercentrum. Het confronteert zijn publiek met hedendaagse tendensen in muziek, zowel pop als blues, soul, jazz, singer-songwriters en nieuwe muziek, presenteert voor zover de *scène-à-l'italienne* het toelaat, het jonge dans-theater en speelt een pioniersrol in de zich ontwikkelende videokunst, vooral na de fusie met de Nieuwe Workshop in 1984. De foyer herbergt stevast werk van jonge beeldende kunstenaars. Alhoewel duidelijk multidisciplinair van opzet, is het zo dat de verschillende onderdelen van de werking veelal langs elkaar blijven staan.

Theo Van Rompay, na vele jaren Stuc en korte passages via Kaaithheater en Maatschappij Discordia, de huidige artistieke leider van de Beursschouwburg, benadrukt de functie van de Beurs als programmator van vooral Nederlandstalig werk. De Beurs als Nederlandstalige aanwezigheid in Brussel blijkt nog steeds een geldige premisse en valt samen met de rol die de overheid de Beurs toedicht: "een permanente grootstedelijke cultuurspreiding vanuit een infrastructuur van de Vlaamse Gemeenschap", zoals oud-cultuurminister Poma het ooit benoemde.

Tegelijk beklemtoont Van Rompay het 'participerende' karakter van de

programmatische. De Beurs wil meer zijn dan een loutere 'garage' waar kunstenaars hun werk ad hoc presenteren en dan naar een andere zaal vertrekken. Bovendien wil Van Rompay het receptieve luik expliciet beschermen. Door de verplichting tot produceren, zoals voorzien in het nieuwe decreet, vreest Van Rompay dat er onvoldoende geld zal overblijven voor het uitbouwen van een interessante programmatie. Het probleem, aldus Van Rompay, is dat het decreet de noden van de diverse centra vertaalt naar werkingsmodellen van het midden van de jaren '80 en die dan vastlegt voor het volgende decennium. Waar we, volgens hem, nood aan hebben, is een beleid dat veel soepeler kan inspelen op de voortdurende mutaties op het terrein. Zijn beleidsintentie doet Van Rompay uitkijken naar theater dat een dialoog aangaat met de "gecodeerde erfenis" en de toeschouwer geen hapklare interpretaties aanreikt.

Produceren is ons vak

Samen met Vooruit en deSingel wordt Kaaitheater in het decreet apart geplaatst als één van de centra die "momenteel over een zodanige infrastructuur en/of internationale erkenning beschikken (...) dat hiervoor bijkomende middelen nodig zullen zijn." In 1977 was dat helemaal anders. Toen werd ter gelegenheid van 100 jaar KVS door de Beursschouwburg, het Kunsten Cultuurverbond en de Workshop de handen in elkaar geslagen om naast de officiële viering het 'andere' theater in een festival aan bod te laten komen. In een tent op de Arduinkaai, achter de KVS, werden acht groepen gepresenteerd: het meest gereputeerde theaterfestival van Vlaanderen was geboren, zonder enige overheidssteun.

De evolutie van Kaaitheater laat zich aflezen uit de diverse festivalboekjes (1987-1985) en de seizoenfolders (1987-1990). Het uitgangsidee, "een beeld brengen van het internationaal vormvernieuwende theater" (1979) wordt snel aangevuld met de behoefte aan eigen productie. Daartoe wordt, naast de vzw Kaaitheater, in 1978 Schaamte opgericht, een vereniging waarin een aantal artiesten op basis van financiële solidariteit zelf producties opzetten, buiten de subsidiën en beperkingen van het theaterdecreet. Radeis behoort tot de eersten die van dit productie-apparaat gebruik maken: "Het is de bedoeling dat deze eigen producties bij een volgende afle-

vering van het festival, een groter deel van het programma zouden gaan uitmaken." Kaaitheater ziet zich als een "scharnier" in een beweging die zich op dat ogenblik eerder manifesteert in de receptieve (Proka, Beurs, Warande, Workshop) dan in de productieve sector.

Hugo De Greef, artistiek leider, doet zijn belofte gestand. Nadat in '79 *Andalucia Amarga* van Tavora geproduceerd werd, gaat tijdens de derde uitgave van het festival (1981) Hebbels *Maria Magdalena* in een regie van Jan Decorte in première. Er wordt niet meer getwijfeld aan de prioriteiten: "Het Kaaitheater vindt dit onderdeel van haar werking het belangrijkste en als er een toekomst is voor onze organisatie, dan kan ze alleen maar hoofdzakelijk in deze werking liggen."

Daarnaast wordt hier voor het eerst expliciet gerefereerd aan de sociale verantwoordelijkheid van de kunstenaar en zoekt het Kaaitheater samenwerking met mensen die "zich niet meer verschuilen achter gekende en steriele patronen, die op zoek gaan naar nieuwe, vaak sterk subjectieve uitdrukkingmogelijkheden."

De optie om welbepaalde kunstenaars in hun ontwikkeling te volgen en te begeleiden wordt voortgezet. Rosas van Anne Teresa De Keersmaecker en Epigonen opereren onder de vleugels van Kaai; met Jan Fabre en Steve Paxton worden producties opgezet.

1987 markeert een belangrijke ce-suur. Voortaan stapt Kaaitheater af van de festivalformule en zal het via een seizoenproductie quasi permanent deel uitmaken van het Brusselse theaterlandschap. "Pogingen om het vernieuwend risicokarakter van de marge te behouden, dit werk in een breder kader te presenteren en door een publiek te laten accepteren(...), daar ligt onze ambitie", aldus De Greef toen. Om deze reden worden ook de twee v.z.w.'s Kaai en Schaamte gefusioneerd. In de nieuwe v.z.w. Kaaitheater blijft het produceren van Belgische artiesten prioritair maar tegelijk staat de confrontatie van belangwekkend buitenlands werk zowel met de eigen kunstenaars als met het publiek hoog aangeschreven. Ook de keuze van Brussel als geografische focus wordt consequent verdedigd vanuit de internationale dimensie die Kaaitheater heeft verworven en wenst te handhaven. Het grote probleem voor het door Brussel zwerfende Kaaitheater blijft de gebrekkige hoofdstedelijke infrastructuur.

Het vorige seizoen was er weer een van grote veranderingen: de hechte relatie met de kunstenaars, ideaal uitgedrukt in de v.z.w. Schaamte, wordt losser (Rosas, Michèle-Anne De Mey en Roxane Huilmand gaan op eigen benen; ook voor Needcompany is dit het uiteindelijke perspectief); de eigen producties worden om budgettaire redenen voor één jaar opgeschort en tenslotte is er het verstandshuwelijk tussen Kaaitheater en BKT. Dit laatste moet ertoe bijdragen het Kaaitheater definitief uit de marge te halen, niet in het minst door de verhoopte gecumuleerde subsidiëring. Daarnaast is er ook nog de artistieke samenwerking met Shaffytheater in Amsterdam en het Hebbeltheater in Berlijn welke zich stilaan profileert. Een eigen nog te realiseren theatteruimte vormt het voorlopige sluitstuk dat de werking moet optimaliseren.

Voor Hugo De Greef blijft het productieluik - hij spreekt ook liever van een "kunstenaarscentrum" dan van een kunstencentrum - het belangrijkste, maar omwille van de confrontatie is het receptieve luik een wezenlijk onderdeel van het kader. Jong talent wordt niet per definitie uitgesloten, maar door de kwalitatief zeer hoogstaande 'omkadering' wordt het met het jaar moeilijker en vergroot het risico dat de debuterende kunstenaar er een kater aan overhoudt.

Jonge helden

De auditoria aan de Jan Van Rijswijkklaan, in de golden sixties geconcipeerd als onderdeel van het Conservatorium, bleken al snel veel te ruim voor de behoeften: een professioneel podium bieden aan de conservatoriumstudenten. Nog voor de voltooiing van het gebouw was het duidelijk dat er moest worden uitgekeken naar een bijkomende bestemming. Wat later deSingel zou worden, werd 'conciërge' of 'garage' voor bestaande en lokale initiatieven. Wanneer Frie Leysen in 1981 aantreedt - in dienst van het conservatorium - zet ze zich volledig in opdat deze infrastructuur een eigen functie zou krijgen.

Voor Leysen ligt het dan ook meteen voor de hand dat de infrastructuur langs de Singel geen tweede Elisabethzaal kan worden, maar dat ze ten dienste moet worden gesteld van hedendaagse uitdrukkingvormen binnen de podiumkunsten met een ruime internationale aanwezigheid in de programmatie. De stichting in 1982 van

de v.z.w. deSingel en de daarmee gepaard gaande loskoppeling van het Conservatorium (Ministerie van Onderwijs maakt deze optie mogelijk).

Vanaf het seizoen '83-'84 werd er gestart met een eigen muziekprogrammatie, een seizoen later werden dans en theater aan het pakket toegevoegd. De criteria: "kwaliteit, aandacht voor nieuwe tendenzen en voor namen die buiten het routinecircuit vallen." (Beleidsnota '85-'86).

Op de persconferentie voor het seizoen '86-'87 breekt Leysen een lans voor grootschalige (= prestigieuze?) producties: "(...) hiermee willen we ingaan tegen een tendens naar kleinschaligheid, een tendens die door de economische crisis én door het beleid van de laatste jaren enorm versterkt wordt. (...) Wat mij stoort is dat kleinschaligheid bij wijze van spreken opgedrongen wordt." Dit pleidooi voor grootschaligheid en prestige mag niet begrepen mag worden als een elitaire reflex. Het kadert in Leysens maatschappelijke visie op de verantwoordelijkheid van de overheid t.o.v. de kunstenaar, i.c. de theatermaker. Het is de taak van de overheid de bevolking zodanig te sensibiliseren dat er een klimaat ontstaat waarin de kunst c.q. het theater maatschappelijk 'aanvaardbaar' wordt, d.w.z. niet langer beschouwd wordt als overbodige franje voor een elite.

Stilaan groeit ook in deSingel de behoefte de band met de bezoekende artiesten nauwer aan te halen. Dat begon in het seizoen '86-'87 op bescheiden schaal met een co-productie van het Antwerpse kindertheater Froe Froe. In '87-'88 wordt De Tijd als huisgezelschap geafficheerd, later ook Blauwe Maandagcompagnie, maar dit samenwerkingsverband wordt al spoedig opgezegd. Naast geloven in kunnen, bestaat de samenwerking voornamelijk uit logistieke en infrastructurele steun. Voor andere artiesten, zoals bijvoorbeeld Jean-Claude Gallota, betekent het dat deSingel een vast platform wordt dat de artiest in zijn ontwikkeling volgt.

In de beleidsintentie heet het dat deSingel tegen 1990 "het eerste volwaardig internationaal kunstencentrum in Vlaanderen" moet worden met de nadruk op de receptieve functie van het huis. Co-financieren, nationaal en internationaal, hoort er wel bij "met gezelschappen die eigenlijk ook zonder ons zouden verder kunnen."

De laboratoriumfunctie moet volgens Leysen vervuld worden door de

'werkplaatsen'. Bij het begin van de jaren '80 werd wel even met de gedachte gespeeld zelf een dergelijke functie op te nemen, maar deSingel lijkt niet meteen de meest geschikte plaats voor debutanten; in principe is alles mogelijk maar in de praktijk blijkt de kwaliteitsdrempel vaak te hoog.

Talent voor het van de bomen valt

In december 1982 wordt in het majestueuze pand aan de Sint-Pietersnieuwstraat te Gent gestart met als doelstelling: "in een specifiek architecturaal kader met een klein team van gespecialiseerde medewerkers optimale kansen bieden aan hedendaagse kunstontwikkelingen", aldus Erik Temmerman, algemeen directeur. Van hieruit doet Vooruit zowel aan receptieve programmatie, actieve produktiepolitiek als omkaderende activiteiten, waarbij op de drie vlakken zowel Vlaamse als internationale kunstenaars aan bod komen. De artistieke optie is dubbel, zegt Temmerman,

maar moet hetzelfde kenmerk dragen: vernieuwing. Enerzijds staat Vooruit open voor de boeiende vernieuwende decreetgezelschappen, anderzijds zijn er de groepen en kunstenaars die buiten de decretale structuur om, nieuwe ontwikkelingen tonen. Door de ruime infrastructuur, die liefst optimaal benut moet worden, kan en moet Vooruit zich onderscheiden van de kleinere centra, van Nieuwpoorttheater in de eerste plaats.

Wat de internationale scène betreft, wil Vooruit vooral de nog niet volledig volgroeide gezelschappen ontvangen; Vlaanderen is te klein om twee Singels te hebben. Een produktiedwang voelt Temmerman niet. In 1987 is men zeer voorzichtig begonnen met eigen producties à rato van plusminus 2 producties per jaar met o.a. Arne Sierens, Johan de Boose, Mia Grijp en Dirk Roofthoof. Later volgden een aantal muziekproducties.

Het grote probleem met Vooruit, zegt Temmerman, is het onduidelijke profiel. Vooruit beweegt zich ergens

*Gamesroom, Massin, Verdin, Vermeersch (Vooruit, 1988)
Foto Herman Selleslags*



tussen een cultureel centrum met een voor-elk-wat-wils programmatie en een kunstencentrum in. Door de vrij grote eigen inkomsten is Vooruit niet echt arm, maar door de te verwaarlozen subsidies toch te arm om zich naast deSingel, Kaaitheater of Beurschouwburg als belangrijk kunstencentrum te kunnen profileren, al sluiten beperkte financiële middelen een interessante artistieke werking niet uit. In elk geval is het zo dat Vooruit de zaalverhuur slechts kan afbouwen indien dat verlies aan eigen inkomsten wordt gecompenseerd door verhoogde subsidies. Nu is het al te vaak zo dat de afstraling naar buiten vaak in conflict is met de eigen intenties. Niet het voortbestaan van Vooruit als zodanig wordt bedreigd, aldus Temmerman, maar wel het artistieke beleid.

Cijfers

Cijfers zeggen niet alles maar omdat theater als weinig andere kunstuitingen afhankelijk is van mensen en middelen, zet ik ter afronding volgende vaststellingen op een rijtje.

DeSingel en Vooruit hebben allebei ongeveer dertig personeelsleden in dienst, de meesten met een bediendencontract. In Kaaitheater en Beurschouwburg zijn er dat respectievelijk achttien en veertien en een half, van wie een kleine minderheid GeKo, DAC of gewetensbezwaard.

De financieringsmechanismen zijn driedig. Allereerst zijn er verschillende vormen van overheidssteun

(Vlaamse Gemeenschap, projecttoelage, provinciale en stedelijke subsidies e.a.), vervolgens is er sponsoring, ten slotte, zorgen ticketverkoop, zaalverhuur, tournees, co-producties en horeca-opbrengsten voor eigen inkomsten. Deze driedelige financieringsstructuur is voor de vier centra gemeenschappelijk; de onderlinge verhouding tussen de drie componenten is dat allerm minst.

Op dit ogenblik is deSingel veruit de zwaarst gesubsidieerde organisatie. Voor '89-'90 bedroeg de basissubsidie 24 miljoen, aangevuld met 30 miljoen beheerscommissie voor het patrimonium en een bijkrediet van ongeveer 50 miljoen. De Beurschouwburg ontving ongeveer 14 miljoen basistoelage van de Vlaamse Gemeenschap, Kaaitheater 7,6 miljoen. Vooruit moest het doen met 2,4 miljoen; met de diverse projectsubsidies erbij geteld stijgt Vooruit niet uit boven de 10 miljoen. Toch bedraagt de jaarlijkse omzet ongeveer 50 miljoen, en dat heeft alles te maken met 35 miljoen eigen inkomsten (horeca, zaalverhuur, kaartenverkoop) en een stevige en goed georganiseerde sponsoring: maximaal vijf sponsors met een jaarcontract, elk goed voor 1 à 1,5 miljoen.

Ook deSingel opteert voor een beperkt aantal grote sponsors die zich voor meerdere jaren moet engageren: zeven sponsors à 2 miljoen per jaar. Opdat de sponsors de onafhankelijkheid van het beleid niet zouden bedreigen, mag hun inbreng een bepaald percentage niet overschrijden, zegt Ley-

sen. De achterliggende filosofie is veel eerder mecenaat dan sponsorship: relatief veel geven zonder daarom veel terug te krijgen. Voor de Beurschouwburg zijn de inkomsten via sponsoring aanzienlijk minder substantieel. Kaaitheater werkt naast grote structurele sponsors ook met een aantal kleinere, samen goed voor ongeveer 2,5 miljoen.

Als enige van de vier haalt Kaaitheater het grootste gedeelte van de inkomsten uit producties en co-producties. Dat maakt de afhankelijkheid van overheidstoelage veruit het grootst bij deSingel en relatief belangrijk bij de Beurschouwburg.

Opvallend is dat de huurlast van de infrastructuur in de grotere centra eerder gering of zelfs onbestaande is, dit in schril contrast met de kleinere waar die last in sommige gevallen de werking ernstig hypothekeert.

Zeven jaar geleden besloot Theo Van Rompay in dit tijdschrift zijn bijdrage over het kleine circuit met de hoop dat "de nieuwe centra alleen al door hun bestaan en door de respons die ze krijgen, een aanzet (zouden) vormen om het grijze overheidsbeleid aan een kritisch onderzoek te onderwerpen".

Al zijn een aantal van de pioniers intussen verdwenen, hebben sommigen een andere hoed opgezet en mag gevreesd worden dat een aantal buiten de decreetdefinitie 'kunstencentrum' zullen vallen, toch heeft de gewijzigde situatie op het terrein, eindelijk, haar repercussies gehad tot op het hoogste beleidsniveau. De toekomstige kunstencentra hebben gezorgd voor een spectaculaire renovatie van het theateraanbod; ze bieden de toeschouwer een feestelijk alternatief voor het vaak vergraauwde, inspiratieloze ambtenarentheater dat in de bestaande structuren al te vaak wordt tentoongespreid. Afgezien van de onderlinge verschillen in focus delen deze centra hun belangstelling voor de confrontatie, voor de grensvervagende en vaak grensverleggende expressievormen; engageren ze zich met hun kunstenaars in een artistiek verbond waarin idealiter en naar intentie ook de toeschouwer wordt opgenomen.

Wanneer men later vanop een afstand het theaterlandschap van de jaren '80 panoramisch in kaart brengt, zullen de topografische coördinaten van de kunstencentra zich als hoogtepunten van de theatervernieuwing in Vlaanderen laten lezen.

Frank Peeters

*Torquato Tasso, Het Trojaanse Paard (HTP/Beurschouwburg, 1982)
Foto Herman Sorgeloos*

