

# De esprit bewaren

In de tweede aflevering van onze reeks over produceren eind jaren '90 staan de kunstencentra centraal.

Zij combineren een presentatie- met een productietaak. **Marleen Baeten** sprak met Stef Ampe en Kristof Jonckheere van het Nieuwpoorttheater (Gent) en met Willy Malysse van Limelight (Kortrijk). Beide centra varen sinds kort een nieuwe koers die prioriteit geeft aan de productiewerking.

## Produceren in een kunstencentrum

Het podiumkunstendecreet dat in 1993 in werking trad, voorziet in een subsidieregeling voor theater-, dans- en muziektheatergezelschappen en daarnaast ook in een subsidieregeling voor 'kunstencentra'. Onder die nieuwe benaming bracht het decreet diverse organisaties samen die als belangrijkste gemeenschappelijk kenmerk hebben dat de vernieuwing in de podiumkunsten van de jaren '80 zich grotendeels in hun schoot voltrok. Kunstenaars als Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre, Jan Decorte, Jan Lauwers, Josse De Pauw, Lucas Vandervost, Ivo Van Hove, Sam Bogaerts, Luk Perceval en vele anderen die de traditionele gezelschappen verlieten of erbuiten wensten te werken, vonden hier enthousiaste ondersteuning met zeer weinig middelen: een repetitieruimte, een bereidwillige technicus, een toonplek. Waar de culturele centra op de eerste plaats een spreidingsopdracht hadden, stelden de kunstencentra vernieuwing en experiment voorop. De klemtoon varieerde van hoofdzakelijk produceren (Kaaithheater) tot hoofdzakelijk presenteren. Van 1980 tot 1987 vond een aantal kunstencentra en enkele vooruitstrevende culturele centra elkaar in het Vlaams Theater Circuit, dat zich als taak stelde om vernieuwend (vooral buitenlands) werk te spreiden in Vlaanderen.

### Beknpte geschiedenis

Het huidige denken over (produceren in) kunstencentra situeert zich tegen de achtergrond van een welbepaalde historische, beleidsmatige en financiële context. Wie deze opfrissing van het geheugen niet nodig heeft – of wie een onbedwingbare allergie aan cijfers heeft – kan onderstaande paragrafen overslaan en de draad weer opnemen bij de titel 'Infrastructuur'.

Tijdens het decennium dat voorafgaat aan hun officiële erkenning als 'kunstencentra', kregen deze centra allerlei benamingen. In *Et cetera* nr. 2 (maart 1983) beschrijft Theo Van Rompay twaalf 'nieuwe theatercentra' die deel uitmaken van wat hij het 'kleine circuit' noemt. In het Theaterjaarboek voor Vlaanderen 1984-1985 heeft hij het over 'de niet-officiële culturele centra'. In 1986 worden Proka, Nieuwpoorttheater, Stuc, Limelight en Vooruit erkend als 'receptieve productiecentra', met budgetten variërend van 500.000 fr. tot 1.200.000 fr. De politieke beslissing is belangrijker dan het budget, dat in de loop der jaren slechts traag zal groeien. De centra worden erkend zonder dat de overheid er duidelijke criteria voor opstelt. Gaandeweg sijpelt het Nederlandse model van de 'werkplaatsen' voor jonge theatermakers door in de taakstelling.

Tot 1989 stijgen de toelagen voor de centra nauwelijks. In 1990 besluit Minister van Cultuur Dewael een substantieel deel van het voorziene budget voor de theaterprojecten over te hevelen naar de receptieve productiecentra, die ook wel 'werkplaatsen voor multimediale initiatieven' worden genoemd. Omdat de financiering afkomstig zijn van het theaterbudget en omdat de budgetten voor theater proportioneel veel hoger zijn dan die voor andere kunsten worden de theateractiviteiten de facto de norm voor de evaluatie van de 'multimediale initiatieven'. Er tekenen zich nog enkele andere tendensen af die tot op de dag van vandaag herkenbaar zijn: de toegekende subsidiëring staat niet in verhouding tot de opgelegde criteria (professionalisering, receptieve en productionele werking, spreiding van de eigen producties binnen het eigen circuit en over

andere podia van de Vlaamse Gemeenschap, vernieuwing en experiment) en er ontstaat een schaalverschil tussen de centra, dat zich ook budgettair weerspiegelt. Limelight, Monty, Nieuwpoorttheater, Stuc en De Werf ontvangen budgetten tussen 1.500.000 fr. en 5.000.000 fr. Vooruit ontvangt 8.700.000 fr. Kaaithheater, met een haast uitsluitend productionele werking, ontvangt 14.800.000 fr.

Het kabinet van Minister Dewael becijfert dat er jaarlijks 250.000.000 fr. nodig is om de sector van de kunstencentra volwaardig uit te bouwen. Toch is er voor de eerste erkenningsperiode slechts 100.000.000 fr. beschikbaar voor alle kunstencentra samen. Zeven centra worden gesubsidieerd: Limelight, Nieuwpoorttheater, Stuc, Monty, De Werf, Vooruit en Kaaithheater. Villanella, Zuiderpershuis en De Kopergieterij worden erkend, maar ontvangen geen subsidies. Voor de periode 1997-2001 adviseert de Raad voor Kunstencentra voor een totaal van 183.000.000 fr., maar de Vlaamse Raad bekrachtigt slechts 104.600.000 fr. De twee groten (Kaaithheater en Vooruit) ontvangen elk 40.000.000 fr. Voor de vijf kleinere centra variëren de bedragen tussen 13.000.000 en 15.000.000 fr. De zonder subsidies erkende centra uit de vorige periode krijgen deze keer wel subsidies: 20.000.000 fr. voor Zuiderpershuis, 8.000.000 fr. voor Villanella en De Kopergieterij. Maar er staan nog nieuwkomers te dringen. Uiteindelijk krijgen Centrum Netwerk (Aalst), België (Hasselt) en TheaterTeater (Mechelen) elk 3.000.000 fr. buiten de lijnen van het podiumdecreet, eerst als 'projectkunstencentrum', dan onder de noemer 'diverse organisaties voor podiumkunsten'. Het gaat om een jaarlijks te vernieuwen nominatim-subsidiëring.



Napels - Nieuwpoorttheater / Corneel Maria Ryckeboer

die; de begroting voor 1999 voorziet opnieuw 9.000.000 fr. in totaal, maar het is nog niet geweten hoe die zal verdeeld worden tussen de gegadigden. Voor alle duidelijkheid: centra als deSingel, Beursschouwburg en Bronks worden eveneens nominatim – en dus buiten het podiumkunstendecreet – betoelaagd.

### Infrastructuur

Om als kunstencentrum erkend te worden moet men 'ten minste één eigen of coproductie met minimum vijf voorstellingen gerealiseerd hebben op het vlak van de Nederlandstalige dramatische kunst, dans of muziektheater of op het vlak van multidisciplinaire kunstuitingen met Nederlandstalige dramatische kunst, dans of muziektheater als hoofdbestanddeel'. De productiecriteria waaraan een kunstencentrum moet voldoen om gesubsidieerd te worden zijn vager. Per seizoen moet men 'een aantal producties/manifestaties realiseren die een vernieuwende impact kunnen hebben in de diverse kunstuitingen' en in de loop van de subsidieperiode (4 jaar) moet men 'minimaal één opdracht geven aan een Nederlandstalig toneelauteur, librettist, componist of choreograaf'. Een kunstencentrum moet ook gemiddeld honderd voorstellingen of manifestaties per seizoen presenteren.

Stef Ampe: 'Het decreet legt de kunstencentra een dubbele functie op – productie en presentatie – en stelt daarbij dat een kunstencentrum over een infrastructuur moet be-

schikken, maar voor dat laatste zijn er geen middelen voorzien. Integendeel, we mogen niet uit onze werkingsmiddelen putten om onze infrastructuur te betalen. Het is een kolossaal probleem, dat zich hoofdzakelijk stelt voor de kunstencentra. We hebben samen met een aantal collega's de problematiek aangekaart bij de Vlaamse Gemeenschap, maar er komt geen antwoord op.' Ook de Raad voor Kunstencentra stipt het probleem aan in de inleiding op zijn advies voor de periode 1997-2001. Terwijl één van de veelgehoorde kritieken op het decreet van de culturele centra is dat het een bakstenendecreet zou zijn, gaat het podiumkunstendecreet voorbij aan het feit dat theater tonen en maken niet kan zonder infrastructuur. Centra die intensief produceren en presenteren hebben zelfs nood aan twee parallelle structuren.

### Produceren en presenteren

Tot voor kort was het Kaaitheater het enige kunstencentrum dat zijn presentatieopdracht hoofdzakelijk realiseerde met eigen producties, aangevuld met voorstellingen van artiesten die hun wortels hebben in het Kaaitheater. Van meet af aan organiseerde het Kaaitheater ook de tournees van zijn producties. Niet voor niets noemde het Kaaitheater zich stevast een 'kunstenaarscentrum'. De andere kunstencentra functioneerden als receptieve platforms waar jaarlijks één of meerdere voorstellingen ge(co)produceerd werden. In deze

situatie is nu verandering gekomen. Voor de subsidieperiode 1997-2001 diende het Nieuwpoorttheater een beleidsplan in waarin kunstenaars Johan Dehollander en Arne Sierens centraal staan. Kunstencentrum Limelight profileert zich vanaf dit seizoen expliciet als productiecentrum en geeft zijn receptieve werking door aan het nabijgelegen cultureel centrum de Kortrijkse Schouwburg.

Hoewel Limelight reeds in 1981 optrad als producent van twee projecten en nadien is blijven (co)produceren, situeerde dit producentchap zich altijd binnen een receptief denken, zo meldt het persdossier. De stap naar een productiehuis 'gaat gepaard met een mentaliteitswijziging, een herschikking van de artistieke budgetten, het afstoten van bepaalde delen van de receptieve werking, een grondige reorganisatie van het bedrijf, het aantrekken van technisch personeel voor creatie en van een coördinator voor de dagelijkse werking inclusief productiebegeleiding, een zoektocht naar een definitieve werkplaats, die inmiddels met het Kunstenaarshuis Tacktoeren wordt gefinaliseerd.' Willy Malysse: 'We stelden vast dat receptief en productief werken onverzoenlijk zijn. We zijn voorbij aan de gedachte dat je beide dingen goed kan doen.'

### Ritme, mentaliteit, communicatie

'Het heeft veel te maken met een verschil in mentaliteit', zegt Willy Malysse. 'Het ene is het kortstondige verhaal van kopen en verkopen, of je dat nu wil of niet. Zelfs al werk je vanuit de ingesteldheid van de artiest en hoe hij met zijn werk bezig is. Produceren is eigenlijk een kindje kopen. Er is een soort zorg die heel anders is, die langduriger is, die vraagt om tijd, om aandacht, om ermee bezig zijn, zowel inhoudelijk als praktisch, opdat de artiest het gevoel zou hebben dat hij in optimale omstandigheden kan werken. En dat heeft ook te maken met in welk bed hij slaapt, of de patatjes warm zijn, of er drank is, of er niet permanent iemand binnen en buiten loopt in de zaal waar hij repeteert. Je moet natuurlijk programma's maken en zorgen dat er publiek is, maar ik heb het vooral over die gewone materiële kant, omdat die het meest onderschat wordt. Er is een gamma aan kleine materiële dingen die, als ze er niet zijn, een soort nervositeit in het productieproces veroorzaken. Wij trachten dat goed in te vullen. En dat kan je niet goed doen wanneer je intussen een receptief programma hebt lopen. Als de lichttechnicus aan de artiest moet zeggen dat hij twee dagen niet kan komen omdat hij in de zaal moet zijn voor een receptieve voorstelling bijvoorbeeld. De ritmes van een receptieve en een productionele werking zijn anders, maar

ook het denken is anders. Het denken over publiciteit bijvoorbeeld: denken over hoe je een relatie opbouwt tussen een artiest en een publiek is iets heel anders dan reclame maken. Hoe ontwikkelen zich die draadjes van communicatie die veel belangrijker zijn dan affiches en advertenties? Publiciteit voeren volgens de mechanismen van publicatie, dat is simpel. Maar in het ontwikkelen van communicatie kruipt veel tijd.'

'Misschien is dat wel de kern van de zaak: een ander besef van tijdsgebruik en van met communicatie bezig zijn. Het gaat om een permanente communicatie over werkprocessen en werkomstandigheden die elke specifieke artiest nodig heeft. Waar de ene zegt: "wil je alsjeblieft om de twee dagen komen kijken en zeggen wat je ervan vindt", zegt de andere: "laat me alsjeblieft gerust tot ik het zelf het moment vind voor een gesprek". Of je het nu wil of niet, receptief werken houdt een verdinglijking in. Je bent niet bezig met de artiest te verdedigen maar met zijn voorstelling te verdedigen. De publiciteit, de organisatie, enzovoort. In het productiewerk is de eerste zorg niet het ding, maar mensen die mensen ontmoeten en een parcours afleggen, dat parcours blijven volgen en er zorg voor dragen. Het vraagt een wendbaarheid die niet in rede te vatten is. Elk productieproces is anders. Je moet bereid zijn het elke keer anders te doen en van nul te beginnen, zelfs al ken je de artiest fantastisch goed, zelfs al werk je al tien of vijftien jaar met hem. Een creatieproces is niet te vatten in "we gaan dat nu zo doen". Tijd hebben om te luisteren is ontzettend belangrijk.'

'Hoe maakten wij een receptief programma? Je ziet met een paar mensen driehonderd voorstellingen per jaar, je programmeert er dertig en je zorgt dat er volk in je zaal zit. Dat is toch marchanderen. Let wel, dat houdt geen waardeoordeel in. Ik zeg niet dat het belangrijker is om te produceren dan om te tonen, maar het is een andere stiel. Beide wegen zijn gewoon onverzoenbaar. Het echte produceren laat geen verdeling van aandacht toe. Maar wanneer je produceert in een receptieve structuur ben je altijd met twee dingen tegelijk bezig.'

Het verhaal van het Nieuwpoorttheater sluit hierbij aan. Stef Ampe: 'Productie en presentatie hebben een heel ander ritme en dat trekt zich door in de hele organisatie: andere poetsmomenten, de aard van de administratie, het soort spots dat je gebruikt, het soort technici, de tijdsbudgettering, enz. De organisatorische en financiële implicaties van die twee verschillende ritmes merk je trouwens aan de realiteit van het theaterveld. Tot voor kort was het Kaaitheater het enige kunstencentrum waar veel geproduceerd werd. Niet

voor niets is dat een centrum met een groot budget, dat zich twee ploegen kan veroorloven.'

Het Nieuwpoorttheater behoudt een beperkte receptieve werking, maar de productiewerking staat voorop en dat heeft consequenties. Kristof Jonckheere: 'Jaarlijks hebben we minstens evenveel voorstellingen als voorheen, maar we tonen minder verschillende producties gedurende een langere periode. Soms permitteren we het ons wel eens om drie maanden niets te tonen, omdat de zaal gebruikt wordt voor repetities. We schuiven onze presentatiekalender in onze productiekalender, waarbij we ruime marges laten rond de vermoedelijke premièreperiode van onze producties. Vóór het nieuwe beleidsplan was het Nieuwpoorttheater in eerste instantie een receptief plateau waar zo'n 55 verschillende producties per jaar werden getoond. De ene eigen productie die decretaal opgelegd is, werd daarin ingepast. Het nieuwe plan werkt omgekeerd. Onze productiekalender komt eerst en we bouwen stevige buffers in om een optimale toonsituatie te creëren. Een ander resultaat van het productiedenken is dat niet alleen het eigen werk maar ook de producties die we puur receptief in huis halen een langere speelperiode krijgen.' Het productiedenken stuurt de receptieve werking niet alleen organisatorisch, maar ook inhoudelijk. Stef Ampe: 'Soms presenteren we een productie omdat we denken dat er misschien wel nieuwe allianties uit kunnen ontstaan in de toekomst.'

Het begrip 'artistieke allianties' was één van de drie steunpunten van het beleidsplan van de nieuwe ploeg van het Nieuwpoorttheater. Omwille van de lage subsidiëring is dat het enige aspect dat kan gerealiseerd worden. Stef Ampe: 'De overheid verwacht van de organisaties dat ze een beleidsplan indienen. Dat is een terechte vraag. De procedure is dat daarover advies verstrekt wordt, waarna de minister beslist. Wat dan gebeurt, is hallucinant. Je krijgt de laconieke mededeling dat de middelen die je verwacht had er niet zijn en dat je dus je coherente beleidsplan moet bijstellen, wat neerkomt op een geamputeerd plan. Ons beleidsplan hadden we van meet af aan geënt op drie poten: (1) *Creaties*, waarbij we vertrokken van het werk van Johan Dehollander en/of Arne Sierens; (2) *De Werktitel*, waarin we het begrip doorstroming van jonge kunstenaars centraal stelden; (3) *Artistieke allianties*, waaronder we toen begrepen dat het Nieuwpoorttheater, naast het werk van Johan Dehollander en Arne Sierens, ook werk zou tonen van verwante makers, binnenshuis of buitenshuis maakt. De financiële ruimte, die je vooral krijgt door subsidies, noodzaakte ons om zelf de hakbijl boven te halen. Concreet betekende dat

dat wij al snel de duurste poot, de *Creaties*, hebben afgezaagd en dat we ook meteen de schaar hebben gezet in de kleine productie-entiteiten, *De Werktitels*. Wat nu dus overblijft is drie: de *Artistieke allianties*. Daardoor klopt het niet meer. Het is doenbaar, en zelfs vruchtbaar en interessant, maar het is geen gezonde situatie.'

### Koppeling van productie en presentatie

Stef Ampe: 'De essentie was dat we in die drie blokjes een koppeling maakten van productie en presentatie. Daar zijn we trouw aan gebleven. Productie en presentatie moeten één organisch geheel vormen. Wij noemen dat "de ketting": beheer en artistieke controle vanaf het initiële idee tot en met de "carrière" van een productie. Wat niet wil zeggen dat je niet met anderen kan samenwerken. Productie en presentatie worden meestal ontkoppeld. Kijk naar het theaterlandschap: op de meeste plaatsen loopt er een scheidingslijn tussen productie enerzijds en presentatie of spreiding anderzijds.'

Kristof Jonckheere: 'Dat beheren van het artistieke proces hangt nauw samen met het uitgangspunt van artistieke autonomie. Anderhalf jaar geleden constateerden we dat er heel veel fout liep als gevolg van een productiedwang en een verkoopstrategie. Het was toen heel opvallend hoeveel producties voortijdig geaborteerd werden of kort na de première afgevoerd werden, of omgekeerd: de hoogte werden ingeprezen nog voor ze gemaakt waren. Het uitgangspunt van Johan en Arne was: laat ons dingen maken. Laat ons ze dan tonen. En laat ons op het moment dat we ze getoond hebben onderzoeken wat hun mogelijke carrière is, op plekken die wij zelf zien zitten. Maar het blijft moeilijk om te ontsnappen aan de kalenderdwang.'

Stef Ampe: 'Het gaat heel vaak over hoe je het maakproces organisch laat overvloeien in het presentatieproces. Dat uit zich in veel ruimte geven voor eindrepetities, wat het ter beschikking stellen van ruimte én een ondersteunende ploeg betekent. Dan spreek je ook over verschillende manieren van publiekswerving, wat nog iets anders is dan promotie. Voor elke productie moet je een specifiek publiek werven. Het betekent dat je afstapt van de profileringsdwang van de jaren '80 en begin de jaren '90. Je stapt af van herkenbaarheid, van abonnementen, van reeksen nieuwe dans, ouwe jazz, jonge video, en noem maar op. We hebben de notie van een vast publiek helemaal verlaten. In de plaats introduceren we de notie van het verloop van een publiek. Het publiek moet zich dus niet binden aan het huis, maar er moet telkens een nieuw publiek gewonnen worden voor een bepaalde voorstelling.'

Kristof Jonckheere: 'Binnen het repetitieproces van *Bernadetje*, *Napels*, *De broers Geboers* en *Mijn Blackie* was het een artistieke keuze van de makers om die lange repetitieperiode te laten doorgaan op de plek waar de productie in première zou gaan en dat ze er ook een maand zou staan vooraleer op tournee te gaan. Voor ons was dat nieuw. Zoals de andere kunstencentra was het Nieuwpoorttheater gewend aan de twee à drie premièrevoorstellingen om nadien weer iets anders te presenteren. Ook naar publiekswerving toe was dat een heel andere manier van denken. Achteraf zegt er dan wel iemand: "*Bernadetje* een maand uitverkopen, dat is niet moeilijk", maar zo'n reactie is gemakkelijk achteraf te geven.'

Hoe ondersteun je de organische overgang van maakproces naar presentatieproces? Stef Ampe: 'We hebben bijvoorbeeld heel veel begrippen voor try-out: doorloop, besloten try-out, open try-out, preview. Je kan zeggen: het is jargon. Maar het gaat om verschillende manieren om het maakproces op een gezonde manier stapje voor stapje naar de buitenwereld te brengen en daar ook een publiek bij te betrekken. De meest sprekende voorbeelden zijn *Napels*, *Bernadetje*, *De broers Geboers* en *Mijn Blackie*. Daar merk je dat deze manier van produceren de producties ook heeft verdergeholpen, zelfs na de officiële première. Dat versterkt de idee dat een productie nooit af is natuurlijk. Na de première begint de voorstelling een heel eigen weg te leiden, maar je kan dat toch nog voor een groot stuk beheersen. Met *De broers Geboers* bijvoorbeeld werd er op voorhand heel goed nagedacht over de spreiding. We hebben gekozen voor iets langere speelreeksen op enkele plaatsen. Verder hebben we de tekst van meet af aan laten vertalen in het Frans, wat de mogelijkheid van een Franstalige opvoering met dezelfde bezetting open houdt.'

Waarin bestaat het verschil met een gezelschap? 'We zijn geen vast gezelschap. We vertrekken van de autonomie van een productie en niet van de autonomie van een gezelschap. De autonomie van een productie betekent dat de makers bepalen met wie en hoe er gewerkt wordt. We zoeken een organisatievorm die in staat is om steeds wisselende constellaties te laten samenwerken. Na anderhalf jaar werken zien we dat er naast Johan en Arne verwante makers bijgekomen zijn en dat dat tot diverse manieren van samenwerken leidt, met heel verschillende partners. *Mijn Blackie* bijvoorbeeld is een productie van HetPaleis, geregisseerd door Arne Sierens en met o.a. Johan Dehollander als acteur. HetPaleis en het Nieuwpoorttheater hebben een heel andere schaal. Ik vind dat spannend en ben benieuwd naar wat

we van mekaar kunnen leren. Ik vind het goed dat we telkens de gangbare manier van werken in vraag stellen. Je doorbreekt de sleur van "we gaan nog eens een productie kakken en nadien verkopen". Je gaat elke keer opnieuw op zoek naar de beste manier om het tot stand komen van een productie mee mogelijk te maken. En of dat nu binnen of buiten het Nieuwpoorttheater is, is van ondergeschikt belang.'

### Coproducties

Volledig door één klein kunstencentrum gedragen producties zijn zeldzaam, monologen niet te na gesproken. Voor producties met meerdere acteurs of dansers zijn de budgetten ontoereikend. De meeste coproducties ontstaan uit een financiële noodzaak. Toch zien zowel Limelight als Nieuwpoorttheater positieve kanten aan het coproduceren.

Willy Malysse heeft geen problemen met coproducties 'zolang het geen bedeltocht wordt langs niet luisterende, absolutistische directeurs. Wanneer de gesprekken in goede omstandigheden gevoerd worden, dan is er niets op tegen. Zoeken naar middelen is een deel van onze opdracht. Niemand kan je geven wat je vraagt. Je moet serieus blijven. Als je alle aanvragen zou honoreren die in de theatersector geformuleerd worden, dan heeft de overheid geen geld meer en wij evenmin. Er is toch altijd iets van selectie en verschuiving in het spel.' Coproduceren heeft in essentie te maken met communicatie, en dat vindt hij een goede zaak. Hij vertelt over de zoektocht naar coproducenten voor *Bloedbruiloft* van Piet Arfeuille. 'Telkens wanneer we met eventuele partners gingen praten verscherpte de artiest zijn standpunt en verduidelijkte de communicatie. Het heeft iets van: spreek het uit, dan bestaat het. (*Licht*) Dat is van Wittgenstein, hè. Maar als het wordt: spreek het bedrag uit,... dan vind ik het wel vervelend.'

Voor het Nieuwpoorttheater hangen coproducties nauw samen met de keuze om te werken aan artistieke allianties. Kristof Jonckheere: 'Met of zonder Nieuwpoort, Johan en Arne zullen altijd wel gevraagd worden door anderen. De vraag is: hoe kunnen wij als kunstencentrum hun werk nog versterken? *King Lear* bijvoorbeeld is ontstaan in het verlengde van een workshop. Johan is alleen op de vraag van Théâtre de Galafronie kunnen ingaan in de wetenschap dat het Nieuwpoorttheater in zijn rugzak zat. *Mijn Blackie* is een ander voorbeeld van hoe een organisatievorm als het Nieuwpoorttheater een artiest kan volgen. Arne stapt niet alleen in die productie. Naast enkele artiesten met wie hij vroeger heeft gewerkt, neemt hij ook het Nieuwpoorttheater als organisatie mee, wat hem veel sterker maakt

in die grote organisatie HetPaleis. Een ander voorbeeld is een nieuw project van Johan Dehollander waarover ik nog niet veel concreets kwijt kan. Johan heeft soms zeer grote ideeën, die niet te realiseren zijn met één huis, ook niet met een groot huis. Stef Ampe is nu een aantal lijnen aan het uitzetten waardoor het project zou kunnen gerealiseerd worden door de samenwerking van drie kleinere organisaties. In die zin is het belangrijk dat een kunstenaar een organisatie achter zich heeft staan die de realisatiemogelijkheden onderzoekt en ondersteunt.'

Stef Ampe: 'Een aantal van die elementen zitten ook in de nota van het Vlaams Theater Instituut over het ontwikkelingsbeleid. Je hebt verschillende niveaus van ontwikkeling: de artiest, de organisatie, het landschap. Ik vind het heel belangrijk om op die drie niveaus tegelijk bezig te zijn. Op je vraag of we ook zouden samenwerken indien we meer geld zouden hebben, antwoord ik dus: ja. Maar het is een ernstige handicap dat we het geld niet hebben. Zonder geld verlies je heel veel tijd en investeer je heel veel energie.'

### Jonge kunstenaars

Het ontstaan van de kunstencentra is nauw verweven met het opstaan van een nieuwe generatie theatermakers. Samen met deze beloftevolle kunstenaars hebben de kunstencentra hun artistieke imago verworven, maar die hebben de kunstencentra niet echt meer nodig: omdat ze voldoende speelkansen hebben op andere plateaus en soms ook omdat hun werk letterlijk de kleinschaligheid van de meeste kunstencentra ontgroeid is. Hebben de kunstencentra een specifieke taak met betrekking tot de nieuwste generatie kunstenaars?

In het beleidsplan van het Nieuwpoorttheater prijkte *De Werktitel*, wat stond voor werk met het accent op jonge kunstenaars, kortetermijnwerk, kleine budgetten, beperkte bezetting, zonder veel productie- of publiekdwang, beginnende en ervaren theatermakers gedurende korte tijd samen aan het werk, enz. Twee dergelijke projecten gingen er door. Nadien werd *De Werktitel* geschrapt: omwille van financiële redenen, maar ook omdat men er voor dat de jonge makers zich te afhankelijk, te afwachtend opstelden ten opzichte van Arne Sierens en Johan Dehollander, die geregeld bij hen langsliepen. Een aantal van de oorspronkelijke ideeën over doorstroming van jonge kunstenaars blijkt nu een natuurlijker bedding te vinden in de artistieke allianties. Stef Ampe: 'Johan en Arne zijn heel sterk bezig met het samenbrengen van generaties, zowel in de keuze van de acteurs als inhoudelijk.' Het Nieuwpoorttheater kiest nu resoluut voor door-



stroming op de werkvloer en niet voor een aparte categorie kunstenaars. 'Geen positief discriminerende apartheidspolitiek dus.' Ook de koppeling naar de theateropleiding gebeurt bij voorkeur op de werkvloer. 'Arne en Johan willen nooit lesgeven, maar hebben nu een project: *RTTS in residentie*. Heel de maand juni staat het Nieuwpoorttheater ter beschikking van het RTTS. Dat is niet alleen de zaal, maar de volledige ploeg.'

Allemaal goed en wel, maar waar moeten jonge kunstenaars met een totaal eigen idee, dat ze willen realiseren met even onervaren collega's, dan terecht? Stef Ampe: 'Er is iets vreemds aan de gang, maar ik vat dat nog altijd niet. Ik zie heel weinig jonge makers opstaan op dit moment. Betekent dat dat er geen noodzaak is om zich onafhankelijk op te stellen? Vinden de jonge theatermakers organisch

hun weg? Ik weet het niet.' Hij vindt het geen exclusieve taak van de kunstencentra om jonge makers een platform en productiemogelijkheden te bieden. 'Het is ooit wel zo geformuleerd, maar ik vind dat in de eerste plaats een taak van de gezelschappen. Doorstroming begint waar het theater zijn deuren opent. Als grote huizen hun deuren dichthouden, dan ontstaat daar de blokkade en krijg je een soort overdruk op de kunstencentra. We moeten ons ook geen illusies maken. Voor alle kunstencentra behalve Vooruit en Kaaitheater geldt dat je met het beschikbare budget slechts één volwaardige productie per seizoen zelf kan maken. En je moet dan nog niet te wild doen. Want als je volwaardig en serieus produceert, dan kost je dat 5 à 6 miljoen per productie. Ik spreek over een modale productie met een auteur, een regisseur en vijf acteurs, met een maak-

proces van 2,5 maand en een speelperiode van 2,5 maand. Als alle kunstencentra dat doen, dan kom je nog niet eens aan tien producties per jaar, want de recent erkende "kunstencentra" Centrum Netwerk, België en TheaterTeater kunnen al helemaal geen volwaardige productie maken met hun budget. De idee dat daar de taak van de kunstencentra ligt, moet gesitueerd worden in de manier van denken van een vijftal jaar geleden. Nu zie je dat een aantal grote huizen hun deuren begint open te zetten. Het Toneelhuis is daar een goed voorbeeld van, Antigone ook, enzovoort.'

Ook Willy Malysse ziet het aanbieden van een werkplaats voor jonge makers niet als het belangrijkste kenmerk van de kunstencentra. 'Het enige dat ik overhoud aan het verhaal van de kunstencentra is vrijheid.' Maar waar moeten jonge makers dan terecht? 'Jonge makers

Mijn Blackie - Nieuwpoorttheater / Kurt Van der Elst



moeten nergens terecht. Jonge makers moeten maken. Ik bedoel: we moeten zo weinig mogelijk voorzien. Als ze goed zijn, dan komen ze er wel. Limelight bestond 13 jaar vooraleer het een min of meer aanvaardbare subsidie heeft gekregen. Hoe we dat hebben volgehouden? Door schulden te maken. We zijn ze nog altijd aan het afbetalen, want zonder geld kan je niet kopen. Maar we konden het niet laten om te kopen. We moeten goed onthouden: wou de overheid Jan Fabre of Anne Teresa De Keersmaeker subsidiëren? Neen toch. Hebben ze wereldfaam verworven zonder subsidies? Ja. En hebben de overheden in Vlaanderen tot hun scha en schande moeten concluderen dat ze niet anders meer konden dan hen uiteindelijk toch te subsidiëren? Ja. Dát is de waarheid. En niet: er was geen voorziening voor Anne Teresa. Hugo De Greef zei op een vergadering van het Vlaams Theater Circuit, met een aantal rustige directeuren van culturele centra en een paar onnozelaars van de toenmalige in wording zijnde kunstencentra: "Dat meisje zal het zeker maken, maar ze heeft een miljoen nodig. Ik wil een aantal mensen die hier vandaag zeggen "met mijn ogen toe leg ik veertigduizend frank op tafel". Samen is dat 1 miljoen. We hebben een tournee van 25 voorstellingen en dan kan dat ding gemaakt worden." En dan zitten mensen te denken: "Wie is die mens dat hij dat durft vragen?" En er zijn er anderen die denken: "Het is Hugo. Hij zou wel eens gelijk kunnen hebben. We zullen eens gaan kijken naar dat onverwarmd kerkske waarin ze aan het repeteren is." Je gaat kijken en je weet niet wat je ziet. En je zegt: we moeten dat doen. Dat was *Fase*. Bij de gratie van dergelijke initiatieven werd dat werk mogelijk. Maar moet je dat voorzien? Ik vrees van niet.'

'De Fabres en de Vandekeybussen zijn bij de startfase niet gehinderd geweest door "we hebben geen budget". Ze zijn gehinderd geweest in hun tweede fase, dat is iets anders. Het is een schande van de overheid en van huizen als het onze dat die niet geluisterd hebben naar wat deze kunstenaars deden en verder wilden doen. Na tien minuten *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* kon je toch wel overtuigd zijn dat je daarin moest investeren! Maar neen, in Vlaanderen duurt dat dan tien jaar. Ik vind het dus niet erg dat die eerste productie van Fabre misschien gemaakt is met maar 300.000 fr. Ik vind het wél erg dat er dan voor de tweede productie geen 10 miljoen ligt.'

'Wat de jonge makers betreft: het is heel goed dat er dingen beginnen te ontstaan als collectieve arbeidsovereenkomsten, barema's enzovoort, dat het gedaan is met het liefdadigheidsdenken in de culturele sector. Maar het is

een mes dat aan twee kanten snijdt. Moet ik de eerste beste gast die zegt "er zit iets in mijn hoofd en ik moet het zonnig kwijt" vier maanden een volwaardig loon uitbetalen? De selectie die op elke markt aanwezig is, moeten we niet uitschakelen. We moeten misschien durven een soort aanloopfase creëren. Ik denk aan sociale modellen die in Frankrijk in voege zijn: je kan terugvallen op een werkloosheidsuitkering en je mag werken. Als artiest krijg je bovenop je dopgeld nog wat geld om je ding te maken.'

### Profiel

Nog voor het podiumkunstendecreet in voege trad, was er al kritiek op de 'schotten' tussen de diverse categorieën (theater, dans, muziektheater, kunstencentra). De kritiek betrof in eerste instantie de scheidingslijnen tussen de diverse disciplines. Nu de stadstheaters ook een receptief en multidisciplinair aanbod hebben en enkele kunstencentra zich expliciet profileren als productiehuizen, kan je ook het onderscheid tussen een producerend kunstencentrum en een gezelschap in vraag stellen. Bovendien verschilt het profiel van de receptieve werking van een aantal culturele centra niet zoveel van dat van een aantal kunstencentra.

Willy Malysse: 'Het oude verhaal van de receptieve productiecentra die een soort zweeps slagfunctie hadden ten opzichte van de culturele centra is voorbij. De laatste jaren zijn er in de culturele centra heel wat jonge mensen aan de slag gegaan, die weten waar ze de mosterd vandaan moeten halen. In die omstandigheid is het niet langer zinvol dat ik nog centen op tafel leg om bijvoorbeeld Stan een podium te geven. De Schouwburg moet dat doen, maar ik vraag erbij dat de stad de Schouwburg ook wat meer artistieke middelen zou geven, want de bakstenen en wat daarin rondhangt aan personeel worden goed gefinancierd, maar er is geen artistiek budget.'

Ook Stef Ampe en Kristof Jonckheere bevestigen dat hun keuze alleen maar mogelijk is omdat er voldoende andere toonplekken zijn in Gent. 'De herschikking heeft zijn goede kanten. Tevoren hadden we soms de indruk dat Vooruit, Kopergieterij en Nieuwpoorttheater zich onderling profileerden op de rug van de gezelschappen: Stan is van ons, De Koe is van jullie, ... een beetje wat nu in Antwerpen aan de hand is. In Gent is dat in een goede richting geëvolueerd. We werken ook af en toe samen. Nu hebben we de indruk dat producties terecht komen waar ze moeten terecht komen. Ook op het presentatieniveau krijgt men dus meer een reflex om vanuit producties te denken dan vanuit structuren.'

Ook in Kortrijk is er een vlotte samenwerking tussen de Schouwburg, Limelight en An-

tigone. Willy Malysse: 'In Kortrijk zijn we al een tijdje bezig met een voorzieningenbeleid: deze stad heeft recht op... Het heeft te maken met het verkennen van waar elkeen mee bezig is, wat iets anders is dan het oude imagoverhaal of ontvoerend producentchap (ontvoer drie artiesten en zeg dat ze van jou zijn).'

Stef Ampe en Kristof Jonckheere wijzen op nieuwe accenten in de werking van andere Gentse huizen sinds de nieuwe koers van het Nieuwpoorttheater. 'We merken dat de Kopergieterij nu veel breder werkt, dat Vooruit meer kansen geeft aan jong werk en dat Victoria ook soms een presentatieplek wordt. Dat gaat weg van de idee dat de kunstencentra de behouders zouden moeten zijn van de jonge generatie. Het Nieuwpoorttheater levert het bewijs dat een kunstencentrum zijn bestaansreden niet noodzakelijk uit het verleden hoeft te halen.'

### Wendbaarheid

Heeft het nog wel zin om de kunstencentra als specifieke subsidie categorie te behouden? Willy Malysse: 'Het begrip dekt geen enkele lading en het heeft ook nooit een lading gedekt. Ons geluk toen we als kunstencentrum erkend werden was: (1) we krijgen subsidies, (2) we zijn een restcategorie waarmee men niet goed weet wat doen. Die restcategorie, dat was er interessant aan. Wij zijn de vuilbakken. Wat ergerlijk begint te worden is dat men dat nader en nader probeert te definiëren. Ik voelde me aangesproken toen Marianne Van Kerkhoven zich op het colloquium van de werkgroep Kunstencentra van de Vlaamse Directies Podiumkunsten (19/6/98, Oostende) afvroeg of de kunstencentra zich niet zouden moeten ontbinden. Persoonlijk ben ik nogal geneigd om te zeggen: als begrip, ja. Moeten wij voortdoen? Misschien. Kunstencentra op zich zijn geen te bewaren categorie. De 'esprit' die er twintig jaar geleden ontwikkeld werd, moeten we wel bewaren en koesteren: die vrijheidsgedachte, die onafhankelijkheid, die structuur die er geen is, waar een wendbaarheid in zit omdat het allemaal niet vastligt, dat samen zoeken en onderweg zijn. Dat kan natuurlijk ook allemaal in een gezelschap. Moet er een onderscheid zijn tussen een gezelschap als Antigone en kunstencentrum Limelight? Neen. Zouden wij kunnen fusioneren? Wat mij betreft, morgen ja. Maar moeten wij fusioneren? Moet de overheid beginnen vinden dat in naam van de efficiëntie de 13 miljoen van Limelight en de 20 miljoen van Antigone samengevoegd moeten worden, niet tot 40 miljoen, maar tot 30 miljoen, wat wil zeggen dat we er nog eens geld bij inschietsen. Dan zeg ik: neen hè. Als we samen iets willen ondernemen, is het om de ambities aan te scherpen en de kunstenaars

beter te helpen. Maar ik wil niet móeten samenwerken in naam van het efficiëntiedenken van een overheid die al lang heeft bewezen dat zij van efficiëntie geen kaas gegeten heeft.’

### Beleid

Is het zinvol om wijzigingen aan te brengen in het decreet? Stef Ampe: ‘Een decreet is maar een instrument om een beleid mee te voeren. En ik heb veel meer last met het beleid dan met het decreet. Eigenlijk zou het toch moeten mogelijk zijn – zelfs met dit decreet – dat wij zeggen: “Vanuit ons coherente beleidsplan kiezen wij voor een organisatievorm die het midden houdt tussen een kunstencentrum en een gezelschap. Wij willen productie en presentatie weer op mekaar betrekken.” Wie kan er nu iets op tegen hebben dat we deze relatie herstellen? En iedereen ziet toch dat zowel makers als publiek daar beter van worden? Toch wordt het ons niet gemakkelijk gemaakt. Ik ben jaloers als ik van Guy Cassiers hoor hoe hij in Nederland in overleg kan gaan met adviesverstrekkers en administratie, die hem mee helpen om zijn keuzes te realiseren. Die onderhandelingscultuur ontbreekt hier. Advies staat hier gelijk met beoordeling.’

Ook Willy Malysse zou graag een onderhandelingsbasis hebben met de overheid. Hij verwijst naar het Waalse subsidiesysteem, dat berust op een contract waarover overheid en culturele organisatie het samen eens worden. ‘De overheid moet meer luisteren. De begroting buiten beschouwing gelaten, zou ik het schrijven van subsidiedossiers willen afschaffen. Schrijf op drie bladzijden een intentieverklaring en laat enkele adviesraadsleden met je komen praten. Je kan dan onderhandelen tot de adviesraad zegt: oké, daar staan we achter, dat zullen we aan de minister adviseren. Dan ken je het advies op voorhand. De adviesraden moeten de oren zijn van de minister. Maar in plaats van dat ze oren zijn, zijn ze profeten geworden.’

Onlangs werden de nieuwe adviesraden van de Minister van Cultuur ingevoerd en bemand, maar niets wijst erop dat de huidige structuur snel tegemoet zal komen aan bovenstaande verzuchtingen. Er is een Raad voor Cultuur, een Raad voor Volksontwikkeling en Cultuurspreiding en een Raad voor de Kunsten. De laatste adviseert over het kunstenbeleid en over de effecten van het bredere beleid op de verschillende kunsten. De Raad voor de Kunsten bestaat uit verschillende commissies (o.a. de commissie podiumkunsten), die op hun beurt zijn samengesteld uit vertegenwoordigers van verschillende sectorale beoordelingscommissies. Het zijn deze beoordelingscommissies die elk over erkenning en subsidiëring van één bepaalde categorie kunsten

moeten adviseren. De vier adviesraden van het podiumkunstendecreet blijven dus bestaan maar krijgen een zware piramidale structuur boven hen. Of dat efficiënt zal zijn moet de toekomst nog uitwijzen. In elk geval wijst hun nieuwe naam (‘beoordelingscommissie’) niet in de richting van luisteren en onderhandelen.

### Marge en centrum

Eind jaren '90 nemen de kunstencentra een onduidelijke positie in in het debat marge – centrum. Hun oorspronkelijke bestaansredenen situeert zich in de marge, maar samen met de door hen gekoesterde kunstenaars zijn ze qua artistiek imago opgeschoven naar het centrum. Hun financiële middelen duwen hen echter nog steeds in de marge. Op het colloquium van de VDP-werkgroep Kunstencentra bleek dat het hen aan een eenvormige visie over hun (gewenste) positie ontbreekt. De meeste centra klagen over de kloof tussen de beschikbare middelen en het verwachte artistieke profiel. Enkele centra pleiten voor kleinschaligheid ten dienste van beginnende kunstenaars, maar klagen dat publiekscijfers meer doorwegen in de beoordeling dan de zin voor experiment en vernieuwing. Ook Willy Malysse is ongerust. Het blijven subsidiëren van organisaties met de ‘esprit’ van de kunstencentra beschouwt hij als een testcase voor de democratie.

Willy Malysse: ‘Centrum – marge, dat is volgens mijn één enkel verhaal. De essentie van de dialectiek is de spanning in een geheel, het polaire in een eenheid. En niet het of-of verhaal. These-antithese-synthese is een bijzonder goedkope parafrasering van wat dialectiek zou zijn. In elk levend ding zit een inwendig bewegende polariteit. Wat ik de overheid en vele beleidsdenkers kwalijk neem, is dat ze altijd redeneren in termen van of-of. Destijds, toen ze ons duizenden kilo's bakstenen achternaagooide met de bouw van de culturele centra – dat was rond de jaren '68 – was het al decentralisatie dat de klok sloeg: “ieder dorp heeft recht op zijn cultureel centrum”, “spreiding van kunst”, “democratisering”. Maar je kan niet aan democratisering doen zonder elitekunst te maken. Je kan Fabre niet laten optreden voor duizenden en duizenden over de hele wereld zonder dat hij eerst in een donker klein zaaltje heeft zitten experimenteren. Als je daar niet in investeert, heeft je werk van decentralisatie en spreiding geen enkele wortel. Omgekeerd heeft het geen enkele zin om vanuit een centrumdenken te zeggen dat al het andere nu maar even moet wachten. Het is maar zinvol om een Toneelhuis te creëren als je tegelijk bijkomend in de marge investeert. Ik zou nooit durven denken dat de creatie van Het Toneelhuis het verhaal van kunstencen-

trum Monty overbodig zou maken. Neen, de komst van Het Toneelhuis moet juist een aanleiding zijn om het verhaal van Monty aan te scherpen of nog een ander huis naast Monty te creëren. Antwerpen is groot genoeg om daar nog een circuit bij te hebben.’

‘De overheid zit nu weer volop in een centrumdenken: schaalvergroting, centralisering naar het driehoekje Antwerpen – Gent – Brussel. Alles is nu weer ten voordele van grote, geconcentreerde middelen. Waarom? Men heeft dat tien jaar verwaarloosd en nu moet er een inhaalbeweging gemaakt worden. In de periode waarin men de kunstencentra begon te subsidiëren was het centrumdenken helemaal fout. Wie toen – in 1990 – afkwam met een verhaal om van de kvs een goed huis te maken, was verkeerd af, ook bij de overheid. Want men was er na twaalf jaar gezaag van onze kant van overtuigd geraakt dat men iets voor ons moest doen. En nu is het *bon ton* om te spreken over ‘we gaan met z'n allen in Het Toneelhuis’. Tegelijk zou ik graag hebben dat er vijf man en een paardenkop in een donker kot gaat zitten en dat ze een miljoen hebben om iets te maken, en dat het mislukt en dat er lessen uit worden getrokken voor de toekomst. Men moet een soort bipolariteit durven creëren. Men moet durven vooruitzien, durven een beetje geld verspillen. Wat zeer ergerlijk is, is dat de overheid haar beslissingen in een rationaliteitsdenken duwt. Ze denken dat Het Toneelhuis veel goedkoper zal zijn!’

‘De overheid is nu volop bezig met een soort restauratie, waarbij men het een beetje beu is om tegenstemmen te horen. Ik ben niet hoopvol gestemd. Vroeg of laat zijn we weer de ambetanteriken. Niet wij, maar de kunstenaars met wie we ons lot verbonden hebben. Zo ambetant, dat we in de weg lopen. Ik zie een verband tussen de plotse beweging naar centralisme – samenbrengen van middelen, samenwerkingsverbanden, schaalvergroting – en een zwenking naar nieuwe afbraken van de democratie. In de democratie staan grote huizen en kleine experimenten polair in één verhaal. Als de democratie in gevaar komt, heb je een louter centralistische en grootschalige gedachte. Als de democratie naïef wordt, heb je honderd culturele centra in Vlaanderen. Beide zijn even verderfelijk.’

‘In de volgende subsidieronde zijn huizen als Stuc, Nieuwpoorttheater, Monty, De Werf, enzovoort bedreigd. En ik vind het niet erg wanneer het zou gaan over het einde van de structuur kunstencentra, maar ik vind het wel erg als men het verhaal, de *esprit* van bijna twintig jaar kunstencentra niet zou meenemen.’



