

Courant 93 mei-juli 2010

Courant is het driemaandelijkse magazine van Vlaams Theater Instituut vzw
Afgiftekantoor Brussel X - v.u. Ann Olaerts, Saintelettesquare 19, 1000 Brussel

BELGIË-
BELGIQUE
PB
BRUSSEL X
1/1336

TOUR DE WALLONIE



VTi

Steunpunt voor
de podiumkunsten

INHOUD

TOUR DE WALLONIE

- Woord vooraf. De Waalse Pijl
Ann Olaerts
- Attention, insécurité!
Antoine Pickels
- Een winters landschap met enkele zwaluwen
Gesprek over het theater in de Franse Gemeenschap
Mathieu Goeury / Stéphane Olivier
- Landschap met danser
Martine Dubois
- Het parcours van de jonge kunstenaar
Benoit Vreux
- Leve das Belgique! Linda Lewkowicz in gesprek met Dirk Opstaele
- Kinder- en jeugdtheater vroeger en nu
Catherine Simon
- Aan het performancefront
Célyne Van Corven
- Circuskunsten in de Franse Gemeenschap
Marie Bartoux
- Belgian Touch
Wallonie-Bruxelles Théâtre/Danse en de internationale spreiding van de podiumkunsten uit de Franse Gemeenschap
Stéphanie Pécourt
- Gewoon even oversteken
Linda Lewkowicz in gesprek met Thierry Smits
- Waarom een Cultuurplan voor Brussel?
Lissa Kinnaer
- Een netwerk voor de spreiding van podiumkunsten
Alain Thomas

- Een moeilijke spreidstand tussen de gemeenschappen
Gesprek met Thomas Hauert
Denis Laurent **46**
- 3**
- Opleidingen en publicaties: de band tussen theorie en praktijk
Tamara Maes **50**
- 4**
- Over La Bellone **51**
- 6**
- Nuttige links **53**

13

CORPUS KUNSTKRITIEK

- 18**
- Er is leven, er is leven na de dood.
De Slag bij Dobor - HETPALEIS **56**
- 23**
- Evelyne Coussens*
- Clash der titanen: de dood, het leven en het reiken. *3Abschied - Rosas & De Munt / Gustav Mahler, Jérôme Bel en Anne Teresa De Keersmaeker* **58**
- 26**
- Lieve Dierckx*
- 29**
- Onvoltooide schepsels op de vlucht voor het voldongen feit. *De Fantasten - De Tijd Heleen Mercelis* **60**
- 33**
- Weg met publieksparticipatie, leve het meespelen. *ANARCHIV #2: second hand - deufert+plischke* **62**
- 36**
- Mia Vaerman*

39

KALENDER

64

42

COLOFON

66

44

WOORD VOORAF

Ann Olaerts

DE WAALSE PIJL

Nu Philippe Gilbert onze garantie is geworden op overwinningen tijdens de voorjaarsklassiekers in ons land, is het misschien ook hoog tijd geworden om opnieuw het Waalse Peil in podiumland te polsen, om Franstalige cultuurhuizen te herontdekken, om verrast te worden door onvermoede talenten, nieuwe collega's te ontmoeten, of oude vriendschappen op te rakelen. En dan komt een goede reisgids altijd van pas. Voor één keer gaven we dan ook de redactie van *Courant* helemaal uit handen en vroegen we Antoine Pickels van Maison du Spectacle La Bellone om een volledig nummer samen te stellen over de Franstalige podiumkunsten. Wie meer wil weten over wat er aan de overkant van de taalgrens beweegt, zal na de lectuur van dit nummer al een pak wijzer zijn geworden, en hopelijk ook nieuwsgieriger. (Ook in het meinummer van rekt:verso kan je terecht voor een uitgebreid Wallonië-dossier, zie www.rektverso.be).

Nieuwsgierigheid was ook het uitgangspunt voor VTi en La Bellone om het afgelopen jaar vier veldbezoeken te organiseren bij een aantal culturele partners: twee in Wallonië en twee in Vlaanderen.

We bezochten Luik, Namen, Charleroi en Bergen aan Franstalige zijde én Antwerpen, Mechelen, Gent en Kortrijk aan Vlaamse zijde. Koffie en taart werden ons rijkelijk geserveerd in het Luikse Théâtre de la Place, we werden getraakteerd op interessante rondleidingen in la Maison Folie in Bergen, Théâtre de Namur, NTGent en Théâtre de l'Ancre in Charleroi. In de Bijlokesite verzamelden een aantal Gentse collega's voor een goede babbel én heerlijke moussaka. Indrukwekkend was de uiteenzetting over Mons 2015. Goed eten en pittige gesprekken waren er ook in Antwerpen, Kortrijk en Mechelen. Intrigerende vertellingen over het sociaal-artistische werk van de Unie der Zorgelozen,

Victoria Deluxe en De Vieze Gasten en nog vele andere gesprekken met makers en organisatoren in de acht steden stonden op het programma.

Tijdens onze verkenningstochten polsten we ook regelmatig naar de goesting/vraag naar samenwerking. En wat blijkt? Ondanks de gebrekkige wederzijdse kennis, wordt er her en der toch al flink samengewerkt, zij het heel verschillend van aard en omvang. Reden genoeg vonden wij om verder uit te zoeken of we naar Brussels model¹ werk moeten maken van een samenwerkingsakkoord tussen culturele actoren.

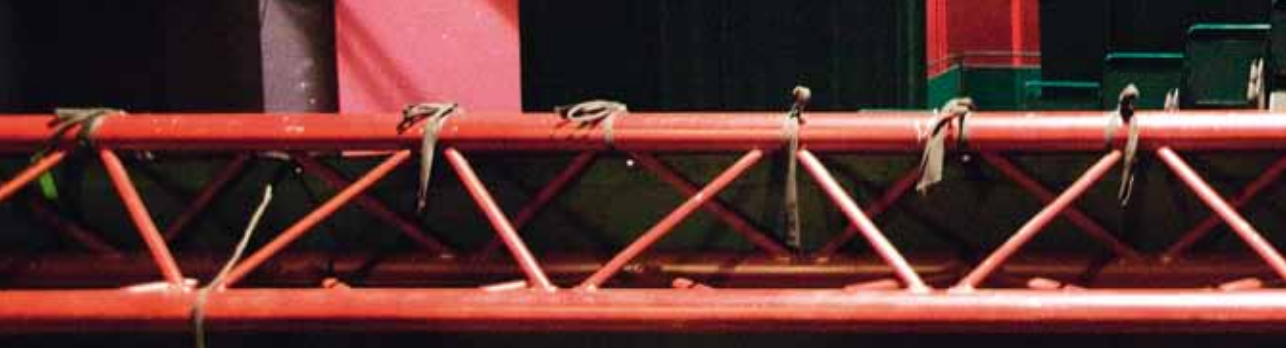
Daarom nodigen we u van harte uit op de Tour de Bruxelles. Het wordt opnieuw een tweedaagse. Op 23 juni organiseren we verschillende parcours door de stad om u ook te laten kennismaken met de Brusselse artistieke praktijken. Er zal een traject zijn langs 'Vlaamse' praktijken voor de Franstalige collega's, een Franstalig getint parcours voor de Nederlandstaligen én een sociaal-artistiek parcours voor wie daar belangstelling voor heeft.

Op 24 juni organiseren we een eerste (mogelijk jaarlijkse) ontmoetingsdag voor Franstalige, Nederlandstalige en anderstalige collega's uit de podiumkunstensector. Kunstenaars, producenten en programmatoren uit het hele land zijn welgekomen om elkaar te leren kennen, en samen de mogelijkheden en obstakels van (meer) co-communautaire samenwerking af te tasten. Om de discussie te voeden, lanceren we een aantal concrete pistes voor samenwerking, presenteren we bestaande *good practices*, en nodigen we u uit voor een pittig debat over de zin en onzin van co-communautaire samenwerking.

Noteer alvast (één van) beide data in uw agenda. Het concrete programma volgt spoedig.

En voor nu: **bonne lecture!**

1. In 2007 ondertekenden meer dan 100 Brusselse culturele organisaties een cultureel samenwerkingsakkoord. Met dit akkoord engageren de ondertekenaars zich om meer samen te werken op vlak van productie, spreiding, promotie, communicatie, onderwijs en reflectie. De tekst van het samenwerkingsakkoord vindt u op www.brusselskunstenoverleg.be.



ATTENTION,

Antoine Pickels

Vlaamse podiumkunstenaars en liefhebbers van het genre, bij deze bent u gewaarschuwd. Uw meest reactionaire politici hebben het bij het rechte eind: er heerst wel degelijk onveiligheid en onzekerheid in Brussel en Wallonië.

Niet de onveiligheid waar zij het over hebben echter. Als u naar een voorstelling gaat, loopt u geen gevaar dat een Franstalige Belg van Turkse afkomst, of een Noord-Afrikaan die in het Frans is opgevoed, uw ticket steelt of uw plaats inneemt, want net als in Vlaanderen gaan ze niet of nauwelijks naar het theater. Ik heb het hier ook niet over het tot vervelens toe herhaalde thema van de financiële onzekerheid, hoewel heel wat gezelschappen en kunstenaars het met veel te krappe middelen moeten rooien. Ook bij ons zijn er theatermakers die goed boeren, want de ene zijn dood is de andere zijn brood.

De onzekerheid waarover ik het heb, heeft te maken met uw vooroordelen. Ik weet zeker dat die bestaan, nu we samen met VTi vier excursies naar het noorden en het zuiden van het land hebben georganiseerd. En ze zijn even hardnekkig als aan de overkant van de taalgrens. Ik wil er geen doekjes om winden: Vlaamse theatermakers vinden Franstalige producties oubollig, melodramatisch en *bourgeois*, Franstalige theatermakers vinden Vlaamse producties modegevoelig, arrogant en *nouveau riche*. Deelnemers aan onze rondes van Wallonië en Vlaanderen waren natuurlijk open-minded en keken ernaar uit om met de ander kennis te maken (en uiteraard ook om hun voorstellingen te slijten). Maar ook zij hadden vooroordelen, die na de ontmoeting wegebden. Met die onzekerheid moet u nu in het reine komen: de artikels die volgen zullen sommige vooroordelen misschien bevestigen, maar wie weet ontdekt u ook wel een wereld die helemaal niet strookt met het beeld dat u voor ogen had. Een wereld met waarden waarin u soms ook zichzelf herkent.

Nee, het theater in Franstalig België is niet hetzelfde als in Frankrijk. Nee, het is niet altijd illusionistisch en psychologiserend. Nee, dans aan de overkant van de taalgrens is niet altijd neoklassiek en is ook overal ter wereld te zien. En internationaal gooien we ook hoge ogen, hoewel we elkaar niet altijd op dezelfde festivals tegenkomen. Ja, sommige dingen zijn anders, zoals de minder commerciële performancesector, de circussector die in volle ontwikkeling is, het kinder- en jongerentheater dat op zoek is naar een tweede jeugd, een heel compleet opleidingsaanbod, intellectuelen waarvan u zelfs niet wist dat ze belangstelling hadden voor het Vlaamse werk, tijdschriften die u nog nooit hebt gelezen en culturele centra die hun resultaten verdedigen, zelfs al worden ze door sommige artiesten uitgefloten... Andere dingen hebben we dan weer gemeenschappelijk: de economische



INSÉCURITÉ!

crisis, een samenleving die tegen verschillende snelheden spoort en politici die de echte problemen uit de weg gaan en zich achter communautaire kwesties verschuilen.

Wijzelf hebben wellicht evenveel gemeenschappelijk als jullie met de Nederlanders en wij met de Fransen (ook dat hebben we geleerd tijdens de excursies die we samen met VTi hebben georganiseerd). Maar we zitten nog steeds met het beeld van twintig jaar geleden. Ik zeg bewust niet veertig, want veertig jaar geleden waren er ook al communautaire twisten, maar toen praatten we nog met elkaar. Wat is er in die twintig jaar allemaal veranderd? Franstaligen denken dat Vlaamse dans sinds het eerste werk van Alain Platel nog steeds uit hetzelfde vaatje tapt (Frans Brood verkoopt ons inderdaad stukken die exact hetzelfde zijn). Vlamingen denken dat theater in Franstalig België nog exact hetzelfde is als wat Philippe Sireuil in de jaren 1980 deed (Philippe Sireuil is verbonden aan het Théâtre National en zijn werk is inderdaad nauwelijks veranderd). Intussen is er echter al veel tijd verstreken en het spreekwoord zegt dat die tijd snel gaat, soms heel snel. Die twee Franstalige stukken per jaar die u tijdens het Kunstenfestivaldesarts ziet, volstaan niet om u hiervan bewust te worden.

De artikels die La Bellone hier verzamelde, zijn geen propagandateksten. Ze zijn geschreven door mensen die bezig zijn met creatie, productie of presentatie; door acteurs en actoren, of door onafhankelijke jonge critici. Hun visie op de gang van zaken in onze Franse Gemeenschap is niet per se 'positief'. We zijn namelijk niet zo goed in het verkopen van onze spullen. Misschien is dat onze christelijke achtergrond, die we tijdens de arbeidersstrijd hebben verdrongen, die de kop weer opsteekt, of is het de maoïstische invloed van de jaren 1970 die doorsijpelt in onze voorliefde voor zelfkritiek. Alle gekheid op een stokje: het leek ons niet echt gepast om van *Courant*, dat van nature kritisch is, een toeristische folder te maken. Ziehier dus een – uiteraard subjectieve – stand van zaken, beschreven door collega's. Als we Nederland en Frankrijk even buiten beschouwing laten, moet u zich hierin gemakkelijker kunnen terugvinden dan in pakweg een Kathakaliproductie of een Broadway-musical. Steek dus vooral de straat over en als u het dossier hebt gelezen, kom dan op 23 en 24 juni naar Brussel om samen met ons nieuwe 'culturele structuren' uit te denken. Het klopt dat het onzekere tijden zijn, maar – eerlijk – wie wil er nu *echt* zekerheid?

Antoine Pickels is auteur, regisseur en criticus en directeur van La Bellone, Maison du Spectacle.

EEN WINTERS LANDSCHAP MET ENKELE ZWALUWEN

GESPREK OVER HET THEATER IN DE FRANSE GEMEENSCHAP

Matthieu Goeury / Stéphane Olivier

Matthieu Goeury was tot voor kort verbonden aan L'L, onderzoeks- en begeidingsplaats voor jonge creatie, en was ook twee jaar lid van de Conseil de l'Art Dramatique. Hij werkt nu voor het Centre Pompidou in Metz (FR) waar hij instaat voor de podiumprogrammering. Stéphane Olivier is lid van het theatercollectief Transquennal en van de Conseil de l'Art Dramatique. In een gesprek geven ze hun visie op het theaterlandschap beneden de taalgrens.

Matthieu Goeury (MG): Ik ken het theaterlandschap in de Franse Gemeenschap pas tien jaar, maar jij kent het door en door, tot de hele geschiedenis toe. Bestaat er volgens jou zoiets als Belgisch Franstalig theater? En hoe zou je dat dan omschrijven?

Stéphane Olivier (SO): In Franstalig België wordt theater gemaakt en gespeeld. Puur administratief ben ik volgens mijn identiteitskaart een Franstalige burger van het Koninkrijk België. En ik maak ook theater. Ik ben lid van een erkend gezelschap dat door de Franse Gemeenschap wordt gesubsidieerd. Er zijn Franstalige theaters die door de gemeenschap en door de steden worden gefinancierd. Er zijn regisseurs, acteurs, auteurs en gezelschappen. Verder wil ik niet gaan, want dan moet ik een definitie van theater geven en dat wil ik niet.

Welke was de eerste Franstalige voorstelling die jij in België hebt gezien? En dacht je toen meteen: 'dit is theater uit Franstalig België'?

MG: Het was een voorstelling van Ingrid von Wantoch Rekowski en, nee, dat kwam niet bij me op. Ik denk dat ik pas later besepte dat het een gezelschap uit Franstalig België was. De voorstelling die ik me wel nog heel goed herinner en die bedoeld was als promotie voor de Franse Gemeenschap, was *La Fontaine au Sacrifice* van Groupe TOC in

Théâtre Varia in 2006. Toen begon ik te begrijpen dat theater maken in Franstalig België betekende dat je de tekst als grondstof kon bewerken en die met instemming en in het bijzijn van de auteur – in dat geval Marie Henry – mocht bewerken. Dat betekende helemaal niet dat je geen respect had voor de auteur, wel dat je de tekst probeerde af te stemmen op je theaterproject.

Buitenlandse acteurs die de voorstelling zagen, spraken van een Belgische gedachtewereld, of van een vorm van Belgische waanzin. Ik begreep dat niet, want Groupe TOC, dat waren vooral Fransen die aan het INSAS hadden gestudeerd. Ingrid van Wantoch Rekowski heeft Franse en Duitse roots. Theater in Franstalig België is een smeltkroes en dat geldt overigens nog meer voor dans.

Met Transquennal werkte je al samen met de Nederlandstalige gezelschappen Tristero en Dito'Dito. Is er een verschil in aanpak? Maken ze op een andere manier theater?

SO: Het verschil zit hem vooral in het conceptuele kader dat tijdens het werk wordt opgeroepen en bewerkt. In Vlaanderen is een 'accessoire' een 'rekwisiet', met andere woorden: wat voor het Franstalige theater bijkomstig is, is in het Nederlandstalige theater een must. Die accentverschuiving vertaalt perfect wat een dramaturg moet doen: als ik nadenk over welke rekwisieten we voor een scène nodig hebben, moet ik weten of die ook absoluut noodzakelijk zijn. Dito'Dito en anderen hebben dat 'theater-theater' genoemd, of theater dat duidelijk te kennen geeft dat het theater is. Kortom, een tautologie die boekdelen spreekt.

Het grootste verschil dat ik tijdens onze samenwerking heb vastgesteld, is niet de taal of het spel, maar wel de omstandigheden waarin producties tot stand komen. In Vlaanderen zijn voorstellingen al uitverkocht voor ze gemaakt zijn, iets waar wij alleen maar van kunnen dromen. En ik herinner me ook nog de schok toen ik het verschil zag tussen het (correcte) loon dat we onszelf uitbetaalden bij

Transquiquennal en mijn eerste salaris volgens de loonnorm van de Vlaamse cao (dat verschil was wel kleiner bij Tristero dat minder middelen had). Ik heb echt wel de indruk dat de culturele sector in Vlaanderen veel overzichtelijker gestructureerd is.

ZELFSTANDIGHEID

SO: Zie jij verschillen met theatergezelschappen in de Franse Gemeenschap?

MG: Als je Vlaamse of Franse culturele structuren vergelijkt met die van de Franse Gemeenschap, zijn die laatste inderdaad minder overzichtelijk. Er zijn culturele centra die zichzelf cultuurhuizen noemen, theaters met een programmaovereenkomst ('contrat-programme') die danspodia zijn, 'centres dramatiques' die banden hebben met een cultureel centrum, een almachtig Théâtre National, dat via zijn directeur banden heeft met een belangrijk festival in Luik en één enkel danscentrum dat een groot deel van het dansbudget krijgt. Een heel onoverzichtelijke situatie waarin persoonlijke relaties een grote rol spelen. De 'centres dramatiques' (Bergen, Varia in Brussel, Luik, Namen, Aarlen) en de andere theaters doen niet of nauwelijks aan netwerking. Dat heeft te maken met de kleinschaligheid, maar eigenlijk zijn er mogelijkheden om wat vaker samen te werken en coproducties aan te gaan. Belangrijk voor de toekomstige ontwikkeling is de reorganisatie van de culturele centra. Er zijn er te veel en ze hebben te weinig middelen om goed te kunnen werken. De middelen, locaties en teams moeten worden verdeeld.

Transquiquennal heeft een programmaovereenkomst met de Franse Gemeenschap. Kun je me uitleggen wat daar zo bijzonder aan is en wat jij van zo een overeenkomst vindt?

SO: De programmaovereenkomst is de juridische uitdrukking van de verhouding tussen de culturele opdracht van de organisatie en de Franse Gemeenschap. De meeste gezelschappen en organisaties in de Franse Gemeenschap zijn vzw's. Binnen de vzw's beslist de raad van bestuur, waarvan de samenstelling in sommige verenigingen geheel of gedeeltelijk politiek bepaald is. In andere vzw's werd de raad van bestuur samengesteld bij de oprichting van het theater. De raad van bestuur speelt een bepalende rol bij het tot stand komen van de programmaovereenkomst, want de raad kiest de directeur en die beslist over de kandidaten en hun artistieke project. Dat (vaak gewijzigde) artistieke project vormt de basis voor de hernieuwing van de programmaovereenkomst. Het is dus in eerste instantie de raad van bestuur die het artistieke project van de theaterinstelling bepaalt.

Jammer genoeg gaat de raad van bestuur bij de keuze van de mensen en meer nog bij de keuze van het project, vaak voor het compromis, voor de grootste gemeenschappelijke deler vanuit artistiek



Tina Pools à la recherche de son bonheur - Groupe TOC
(foto: Bénédicte Thonon)

en economisch oogpunt. De raad van bestuur legt het financiële kader van het project vast door te bepalen wie mag blijven en wie niet. Zonder de steun van de raad van bestuur is het heel moeilijk om de verhouding tussen de artistieke en de praktische werking te veranderen. Wanneer het artistieke aandeel klein is, kan een nieuwe directeur dat zonder extra subsidies niet of nauwelijks opkrikken.

Bij de hernieuwing van de programmaovereenkomst wordt het artistieke project (meestal) voorgelegd aan de Conseil de l'Art Dramatique (CAD). De CAD geeft advies over het dossier dat aan de minister werd voorgelegd (dat advies wordt pas na de definitieve beslissing van de minister bekendgemaakt). De inspecteurs (een administratieve instantie) brengen ook advies uit, waarna de minister de eindbeslissing neemt.

Als het project door het kabinet is goedgekeurd, gaan de onderhandelingen van start die moeten leiden tot de programmaovereenkomst. In die pro-



Amerika - Claude Schmitz (foto: Marie-Françoise Plissart)

grammaovereenkomst (PO) staan de opdrachten die de organisatie belooft uit te voeren, en het subsidiebedrag. De overeenkomst geeft dus aan welk cultuurbeleid de Franse Gemeenschap voert en wat het artistieke project van de organisatie is. De hernieuwingsdatum van de PO is voor elke speler anders zodat het heel moeilijk is om een totaalbeeld te krijgen. Er is een tussentijdse beoordeling van de PO en de rekeningen worden elk jaar gecontroleerd. Als de organisatie verlies maakt, wordt een herstelplan opgelegd.

Hét voordeel van deze manier van werken is de grote zelfstandigheid van de organisaties. Ze behoedt ons voor een destructief cultuurbeleid. Maar die zelfstandigheid heeft gevolgen: de invoering van een globaal en doordacht cultuurbeleid, of zelfs een optimalisering van praktijken, kaders, spreiding van middelen, het streven naar meer transparantie of een meer verantwoord management stoten altijd op de onwrikbare contractuele banden en op de ambitie van de huizen om die zelfstandigheid te behouden.

MG: Ben je er tegen dat de organisaties zo zelfstandig kunnen werken?

SO: In principe niet. Maar vandaag is die zelfstandigheid onduidelijk geworden, waardoor organisaties al te vaak geneigd zijn om hun eigen, individuele cultuurbeleid uit te stippelen en de collectieve dimensie van het beleid uit het oog verliezen. Cultuur wordt door iedereen gefinancierd en mag dus niet door om het even wie worden gemonopoliseerd.

MG: Hoe zit dat bij Transquiquennal?

SO: Transquiquennal zit halfweg zijn tweede vierjarige overeenkomst. Zo'n overeenkomst is in de eerste plaats een werkingsubsidie. Aan de eerste overeenkomst was een bedrag van 75.000 euro verbonden, maar er was ruimte om ook projectondersteuning aan te vragen. De tweede houdt een bedrag van 125.000 euro in, maar laat geen ruimte meer om projectondersteuning te vragen. Per jaar kregen we maximum 50.000

euro projectondersteuning. Je kunt dus niet echt spreken van een verhoging van onze subsidies. De subsidie zorgt wel voor meer duidelijkheid en komt ons artistiek werk ten goede: het geld is er en we kunnen zelf beslissen voor welk project we het gebruiken.

We hebben ervoor gekozen om Céline Renchon, die de administratie, de productie en de verspreiding van onze projecten voor haar rekening neemt, een arbeidsovereenkomst van onbepaalde duur aan te bieden omdat ze niet in aanmerking komt voor het statuut van kunstenaar. Haar werk zorgt immers voor stabiliteit, biedt ons gezelschap een toekomstperspectief en maakt onze projecten leefbaar. De drie vaste leden van Transquinquenal hebben een arbeidsovereenkomst van bepaalde duur. De voorbije jaren stonden we per jaar ongeveer zes tot tien maanden onder contract, wat overeenkomt met een gemiddeld maandloon (als je de werkloosheidsuitkeringen meerekent) van 1300 euro netto.

Wij zitten ergens tussen de hoogst gedoteerde gezelschappen (Groupov - Jacques Delcuvellerie, L'acteur et l'écrit - Frédéric Dussenne, Dominique Serron) en degenen die minder (25.000 euro voor Dominique Roodthooff), of helemaal niets krijgen.

MOBILITEIT

SO: Ik heb de indruk dat L'L met zijn nieuwe project andere paden bewandelt. Hoe is dat gegaan?

MG: Michèle Braconnier, directrice en oprichtster van L'L, wilde haar project omgooien en terugkeren naar het oorspronkelijke uitgangspunt, namelijk jonge artiesten een residentie aanbieden. Ze heeft onder meer op mij een beroep gedaan om een concept uit te werken voor een onderzoeks- en begeleidingscentrum voor jong creatief talent. In het kort komt het erop neer dat artiesten tijd en werkruimte krijgen en dat hun onderzoeksmomenten wordt gefinancierd, al zijn er voor dat laatste nog te weinig middelen. De kunstenaars werken zonder resultaatverbintenis en kunnen stoppen wanneer ze willen. Het grote voordeel zit hem volgens mij in de erkenning van het werk van de kunstenaar, ook wanneer hij onderzoek verricht. Er gaat heel veel aandacht naar begeleiding: artiesten kunnen hulp vragen op administratief, technisch en artistiek vlak en bij de productie.

Dit project is op een vrij informele manier ontstaan met de steun van de minister van Cultuur en van de gemeente Elsene. Alles zat precies goed om een project gefinancierd te krijgen dat jonge artiesten steunt. De twee edities van het VRAK Festival, waarop het werk van vroegere en huidige residenten te zien is, hebben een en ander versneld. De belangstelling van het publiek, professionals en artiesten was immers heel groot. Maar het blijft een broos project dat een betere ondersteuning

kan gebruiken. Ik hoop dat ons initiatief de aanzet kan zijn voor meer onderzoekscentra of begeleidingsprojecten.

Sinds wanneer ben je lid van de CAD? Wie of wat heeft je overtuigd om in die raad te gaan zetelen?

SO: Van oudsher krijgen belangrijke figuren uit de culturele sector en de grote organisaties van de Franse Gemeenschap een plaats in de CAD. Samen met anderen heb ik vanuit de Fédération des Arts de la Scène (FAS) geprobeerd om mee te werken aan de uitvoeringsbesluiten van het nieuwe podiumkunstendecreet. Het leek me logisch om me voor de CAD kandidaat te stellen, vooral omdat ik dan de mogelijkheid zou krijgen om advies over 'algemene' dossiers te geven. Instellingen en partners interesseren me minder. Ik zetel er als expert, ik heb met andere woorden geen banden met een politieke partij of met een vereniging.

Voor mij is het spreidingsdossier het dringendst. De artistieke programmering in de culturele centra is vastgeroest en heeft niet echt voeling met het idee van cultuur ten dienste van het publiek. De impact van de lokale overheden op de programmering is zo groot dat ze meestal niet inspeelt op het uiterst gevarieerde artistieke aanbod. Tijdens de volgende onderhandelingsronde over het 'Décret Centres Culturels' moet dit aangepakt worden: ofwel stopt de Franse Gemeenschap volledig met het financieren van de culturele centra en laat ze dat over aan de provincies en de gemeenten, ofwel worden de culturele centra opnieuw een belangrijke pijler voor de spreiding van podiumkunsten.

Gezelschappen moeten ook voldoende middelen krijgen om hun producties geprogrammeerd te krijgen. Tot nog toe werd die klus vaak overgelaten aan de coproducenten, maar die zien spreiding vaak als pasmunt voor de verschillende partners.

Residenties voor kunstenaars zijn momenteel de enige manier om de hegemonie van organisaties te doorbreken en moeten daarom worden veralgemeend. Er moeten duidelijke regels voor residenties komen: hoe zit het financieel? Welke inbreng in natura wordt gevraagd? Welke dienstverlening wordt geboden? Het antwoord op die vragen moet afhangen van het budget van de partner. De directie kiest de kunstenaar die een residentie krijgt aangeboden, maar alle voorwaarden van de residentie moeten verplicht in de programmaovereenkomst worden opgenomen.

De Franse Gemeenschap moet ook de mobiliteit binnen organisaties bevorderen, zorgen voor een betere rotatie van de directie, een vernieuwing van de kaders en een goede eindeloopbaanregeling. En de inspanningen van Wallonie-Bruxelles International zijn niet aangepast aan een groot deel van de praktijk.



Capital Con fiance - Transquiquennal & Groupe TOC
(foto: Herman Sorgeloos)

IDENTITEIT

SO: Hoe kijk jij terug op je tijd bij de CAD? Ik weet dat je af en toe wat ontgoocheld was.

MG: Ik heb me op advies van het kabinet van de minister van Cultuur, dat nieuw bloed in de commissies wou, kandidaat gesteld voor de CAD. Ik heb de vergaderingen maar twee jaar bijgewoond. Het eerste jaar heb ik vooral gekeken en geluisterd en heel wat geleerd. Zo merkte ik dat (te) veel theatergezelschappen en schouwburgers worden gesubsidieerd. Ik had de indruk dat er jarenlang geen keuzes waren gemaakt en de partners zowat voor het leven werden gekozen, ongeacht de kwaliteit van hun werk. Er is geen evenwicht tussen projecten en theaters die hedendaags werk met een internationale uitstraling brengen en anderen die heel conservatief en traditioneel werken, zoals sommige amateurgezelschappen. Ooit moeten we een keuze maken en meer steun geven aan hedendaagse producties als we willen dat Franstalige Belgische creaties internationaal worden opgepikt en kans maken op de grote festivals. Maar ik zie weinig verandering en dat immobilisme was wel ontmoedigend. Ik hoor vaak dat de Franse Gemeenschap geen cultuurbeleid heeft. Volgens mij klopt dat niet. Het cultuurbeleid van de Franse Gemeenschap ondersteunt typisch binnenlandse, in zichzelf gekeerde projecten. Er blijft bijvoorbeeld heel veel geld naar teksttheater gaan, zonder oog voor de vertaling. Dat is een keuze, maar het is geen verstandige keuze in het Europa van vandaag met zijn enorme mogelijkheden op het vlak van mobiliteit.

Die mobiliteit is trouwens een van de onderwerpen waarover de CAD zich binnenkort buigt. De Franse Gemeenschap heeft de nodige tools: Wallonie-Bruxelles International subsidieert de prospectie van buitenlandse markten en geeft gezelschappen ondersteuning op het vlak van mobiliteit; Wallonie-Bruxelles Théâtre/Danse promoot het werk van theatermakers en choreografen; La

Bellone is een uitstalraam en een denktank; en er is ook nog de Service de la Diffusion van de Franse Gemeenschap. Elk van deze diensten heeft echter een eigen (soms miniem) budget en eigen opdrachten. Er moet een sterke overkoepelende organisatie komen die deze vier tools bundelt zodat ze op gelijke voet met haar Europese tegenhangers kan samenwerken (ONDA, Pro Helvetia, VTi, British Council...). Een eerste stap zou een nauwere samenwerking tussen La Bellone en WBT/D kunnen zijn.

Heeft de Franse Gemeenschap een eigen vormtaal? Bestaat er zoiets als een Frans-Belgische school? Jouw laatste voorstelling *Capital Con fiance* was heel visueel. Is dat typisch voor Frans-Belgische creaties?

SO: Het is niet aan mij om die vraag te beantwoorden. De 'stijl' van onze producties wil trouwens nog wel eens verschillen. *Convives* wordt vrijwel helemaal gedragen door de tekst. Beeld of tekst zijn nooit een doel op zich, we kiezen voor het meest geschikte 'vehikel' om onze boodschap over te brengen.

Wel typisch Franstalig is de poging om artistieke producties in categorieën onder te brengen, om een onderscheid te maken dus theater en performance, dans en theater, performance en installatie. Die 'dwang' om alles in categorieën onder te brengen, werkt verarmend.

Vind jij zo'n identiteit belangrijk?

MG: Neen, ik denk niet dat de Franse Gemeenschap een identiteit heeft. Het gaat meer om een som van individuen die op eenzelfde plek werken. Als je het creatieve proces herleidt tot een territorium, dan gaat het om machtsverhoudingen. Kunststromingen zijn meestal denkoefeningen om de communicatie over een groep of een gemeenschap vlotter te laten verlopen. Misschien moeten we zo'n identiteit vastleggen of uitvinden voor het theater in de Franse Gemeenschap zodat we ze goed kunnen promoten. We moeten met andere woorden een keuze maken.

EEN EIGEN TAAL

MG: Vind jij dat de subsidies correct zijn verdeeld tussen het Théâtre National, de 'centres dramatiques', andere theaters, gezelschappen met een overeenkomst en gezelschappen die een beroep doen op projectondersteuning? Kan je echt spreken van een beleidskeuze?

SO: Ik zou de huidige toestand eerder toeschrijven aan het onvermogen van de politiek om een uitweg uit het historische determinisme te vinden. Dat heeft vooral te maken met het onvermogen om een zinvol cultuurbeleid te voeren. Cultuur wordt gedefinieerd als een middel om integratie en ken-

nis te bevorderen, een motor voor de democratie. Eigenlijk moet cultuur voor alles dienen.

De overheid heeft een paternalistische visie op cultuurbeleid. De politiek, de uitvoerende macht en een deel van de culturele wereld wanen zich boven de massa en beschouwen zichzelf als de 'zieners' die de culturele 'noden' van de massa bepalen. Van een aanpak waarbij het 'volk' centraal staat, evolueren we naar een verbruiksscenario waarbij het 'publiek' een passieve cultuurrol krijgt toebedeeld. Ook theatermakers worden liefst in zo'n passieve rol geduwd.

Als ik met directeurs en programmatoren over onze voorstellingen praat, zeggen ze vaak: 'Een uitstekende voorstelling, maar niets voor MIJN publiek.' Het zijn natuurlijk maar woorden, maar het heeft toch iets bezitterigs.

De electorale motieven van het cultuurbeleid nemen de bovenhand: 'cultuur maken waarvan het publiek houdt'. Zo wordt de idee naar de achtergrond verwezen dat alle vormen van cultuur voor iedereen toegankelijk moeten zijn (er is geen spreidingsbeleid en de ticketprijzen worden niet gecontroleerd) en dat subsidies vooral ingegeven zijn door regels, kwaliteit en tot op zekere hoogte door vernieuwing.

Het Franstalige cultuurlandschap is een verzameling van individuele initiatieven. Dat zou tot meer diversiteit kunnen en moeten leiden, maar de nadering tussen de organisaties en het gebrek aan onderlinge afstemming, hebben net het omgekeerde effect.

De verdeling van de subsidies, die vooral de gevestigde namen ten goede komen, leidt ertoe dat ze niet voor artistieke doeleinden worden gebruikt (in de meeste gevallen minder dan 40%). De werkingskosten blijven alleen al door indexering van lonen en hogere huurprijzen, stijgen. Als de subsidies niet volstaan om deze groeiende lasten dekken, gaat dit automatisch ten koste van het artistieke budget.

Bovendien worden theatermakers onvoldoende gesteund en kunnen gezelschappen als gesprekspartner niet op tegen de grote huizen, die hen niet als volwaardige partners beschouwen. Het is zeker geen prioriteit om residenties aan te bieden aan makers en zo het werken op lange termijn bevorderen. Wat belangrijk is, is het aanbieden van een product aan het publiek. Het gevolg is dat theatermakers zich gaan concentreren op het aanleveren van die 'producten', wat ten koste gaat van het ontwikkelen van een eigen taal.



Si demain vous déplaît... - Armel Roussel / Utopia2 (foto: Danièle Pierre)



Lapsit Exilli - Ingrid von Wantoch Rekowski (foto: Eric Legrand)

WINTERLANDSCHAP

MG: De Conseil Consultatif d'Aide aux Projets Théâtraux (CCAPT) werd onlangs hervormd. Is dat een goede zaak?

SO: Ik denk het wel. Het is in ieder geval een poging om de subsidies te bundelen en jong creatief talent echt te helpen (door het meer vrijheid te geven tegenover de grote instituten). Maar de CCAPT heeft niet genoeg middelen om aan het grote aantal vragen tegemoet te komen. Omdat de grote kanonnen alleen in creatief talent investeren volgens de voorwaarden die zij zelf bepalen, is de CCAPT voor veel jong talent de enige weg om theater te kunnen maken wanneer de raad de grote huizen niet verplicht om voorstellingen te co-produceren in ruil voor subsidies.

MG: De volgende vijf jaar zullen er waarschijnlijk een aantal directeurs en enkele directrices hun organisatie verlaten. Dat is de ideale gelegenheid om nieuwe krachten aan te trekken. De rol van artistiek directeur verdient erkenning en de gemiddelde leeftijd moet gevoelig omlaag. We moeten opnieuw een maatschappelijke ladder creëren die dertigers de kans geeft om de leiding of de programmering van schouwburg en op zich te nemen.

Ik heb de indruk dat we een erg donker beeld van het theaterlandschap in de Franse Gemeenschap opvangen... Welke positieve ontwikkelingen zie jij?

SO: Het is een winterlandschap met de eerste tekenen van een nieuwe lente. De benoemingen van de voorbije jaren (Michael Delaunoy in Le Rideau, Xavier Lukomski en vervolgens David Strossberg in Les Tanneurs, Antoine Pickels in La Bellone, Fabienne Verstraeten en Anne Kumps in Les Halles, Jean-Michel Van den Eeyden en Olivier Hespel in L'Ancre te Charleroi, Thierry Debroux in Le Parc) zijn echt positief. En ik verwacht ook veel van de benoemingen die er aankomen. De grondleggers geven de teugels uit handen en de nieuwe directies kiezen voor een andere aanpak. Door de functie van directeur in de nieuwe programma-overeenkomst te beperken tot twee mandaten van vier jaar, wordt deze evolutie nog versneld. Het werk en de meer hedendaagse en rationele benadering van het cultuurbeleid door de nieuwe directies zorgt voor een nieuwe wind en brengt zowel organisatorische als praktische veranderingen met zich mee. Maar de vernieuwing gaat verder dan de wissel op directieniveau. Ik zou graag een nog radicalere, algemenere en snellere verandering zien, die onomkeerbaar is.

Over de kunstenaars zelf hebben we het niet gehad, maar onze denkoefening heeft maar zin omdat er theatermakers, artistieke projecten en specifieke initiatieven bestaan die zin geven aan het landschap.

Wat positief is, zijn de mensen.

LANDSCHAP MET DANSER

Martine Dubois

Martine Dubois schrijft onder meer voor *Art & Culture en Artenews*. Ze is al een aantal jaren lid van de *Conseil de la Danse van de Franse Gemeenschap*, sinds 2008 als voorzitter. Voor *Courant* schetst ze een genuanceerd beeld van het danslandschap in Brussel en Wallonië. Een landschap met de meest diverse vormen, kweekvijvers voor artiesten en steeds meer festivals. Maar onder al die overvloed gaat soms ook mistroostigheid schuil.

EEN RIJKE DANSTAAL

Toen ik in augustus 2008 de kleuren van de Franse Gemeenschap op de Tanzmesse in Düsseldorf mocht verdedigen, probeerde ik samen met een vriend om dans in de Franse Gemeenschap onder één noemer te vatten. Al snel bleek dat dat niet eenvoudig was. Al even snel gaven we het op. Alleen al een benaming vinden is moeilijk: 'Franse dans?' Uitgesloten, iedereen denkt meteen aan onze grote buur. 'Dans van de Franse Gemeenschap Wallonië-Brussel?' Moeilijk te onthouden en nauwelijks uit te spreken. 'Franse dans'? Uitgesloten, iedereen denkt meteen aan onze grote buur. 'Dans van de Franse Gemeenschap Wallonië-Brussel'? Moeilijk te onthouden en nauwelijks uit te spreken. 'Franstalige dans'? Zou het kunnen dat beweging, dé universele taal bij uitstek, niet in taal is uit te drukken? Taal en cultuur zijn nauw met elkaar verbonden. Daaraan twijfelt niemand meer sinds Edward T. Hall op de 'verborgen dimensie' van communicatie wees. Maar beweren dat de taal van Voltaire haar stempel op de hedendaagse danswoordenschat en -spraak heeft gedrukt, lijkt mij toch een brug te ver. Zeker wanneer we onze Franstalige en francofiele dans van wat dichterbij bekijken en vaststellen dat dansers uit Brazilië, Spanje, Italië, Mexico, Australië, de Verenigde Staten en uit ons eigen landje – zowel uit het noorden als uit het zuiden – onze eer hooghouden.

Wellicht is dit een van de sleutels om dans in de Franse Gemeenschap te definiëren: ze put haar identiteit uit die culturele mix, uit die diversiteit. Onze choreografen verkennen alle paden die vanuit het lichaam vertrekken om een netwerk

van verschillende talen uit te zetten. De identiteit van de dans in de Franse Gemeenschap uit zich in de identiteit van de vertolkers en ontleent haar vitaliteit aan de rijke vormtaal. Het is onmogelijk om het werk van Michèle Noiret, Pierre Droulers of Thierry Smits te vergelijken. Hun werelden zijn echt tegengesteld. En zo kunnen we nog meer voorbeelden aanhalen.

Los van deze diversiteit is het ontbreken van een duidelijk label dubbel symbolisch: er is geen echte esthetische lijn en er is weinig *exposure* op nationaal en internationaal vlak. Van een collectieve identiteit kan geen sprake zijn, wel van een individuele of zelfs een individualistische identiteit. Heel wat dansers werken onder hun eigen naam, niet onder die van hun dansgezelschap. Zelfs Charle-roi/Danses manifesteert zich buiten de landsgrenzen zelden als label, wat vaak leidt tot communicatieproblemen.

TUSSEN RADICALITEIT EN KRUISBESTUIVING

De recente tentoonstelling 'Révélations' van La Bel-lone was gewijd aan veertig voorstellingen die de voorbije veertig jaar hun stempel op de Belgische scene hebben gedrukt. Onder die veertig producties ook verschillende dansvoorstellingen, zoals *Juste Ciel* van Nicole Mossoux, *Holeulone* van Karine Pontières, *If Pyramids were square* van Frédéric Flamand en *Cyberchrist* van Thierry Smits. Uit de verzamelde getuigenissen bleek niet alleen welke evolutie de dans in de Franse Gemeenschap heeft doorgemaakt, maar ook welke de krachtlijnen van deze kunstvorm vandaag zijn: danstheater, architecturale opzet, confrontatie met nieuwe technologie, flirten met beeldende kunst of performance en integratie van circustechnieken. Kruisbestuiving lijkt het nieuwe kernwoord.

Zo tasten Nicole Mossoux en Patrick Bonté al twintig jaar de grenzen van het theater in de dans af, met creaties die vaak als levende schilderijen zijn opgevat: de fascinerende bewegingen van insecten in *Khoom*, of het levende bas-reliëf in *Nuit sur le monde* getuigen van deze fusie tussen dans en theater die leidt tot een nieuwe taal waarin de beperkte beweging ruimte maakt om het intieme

en droombeelden na te jagen. Karine Pontiès zet dan weer alle middelen in om de toeschouwer onder te dompelen in vreemde werelden waarin de mens niet langer helemaal mens is. Naast ludieke voorstellingen heeft Joanne Leighton al vaak met uitgepuurde vormen van dans geëxperimenteerd. Haar laatste voorstelling met de veelzeggende titel *The End* – ze gaat binnenkort het Centre Chorégraphique National de Franche-Comté in Belfort leiden – leunt nauw aan bij de teksten van John Cage die ze in danspassen omzet. In al haar stukken overheerst de aandacht voor de opbouw en stelt ze de traditionele compositie in een abstracte dans in vraag.

De meest opvallende tendens van de afgelopen jaren is het teruggrijpen naar de zogenaamde 'nieuwe technologieën' bij gebrek aan een betere omschrijving. In de jaren 1980 effenden Frédéric Flamand en Plan K het pad voor digitale creaties. Michèle Noiret, Bud Blumenthal en Thierry De Mey, die goochelt met dans, beeld en geluid, zijn echte meesters van de digitale techniek. Van de eenvoudige projectie die dienst doet als decor, zijn we in twee decennia naar een buitengewone perfectie geëvolueerd: allerhande receptoren, simultane of uitgestelde projecties, het omzetten van dans in klank en beeld. Het lichaam van de danser wordt vandaag begluurd, geanalyseerd, ontleed, getransformeerd en geconfronteerd met zijn vele 'prothesen'. Gaat het om een buitensporige modegril (waarbij de techniek soms de creativiteit verdringt), of om een echte noodzaak die typisch is voor deze eeuw? De toekomst zal het uitwijzen. Wel is duidelijk dat de jonge generatie zich met veel plezier op deze digitale wereld stort.

Thierry Smits schuwt dan weer alle technologisch geweld. Zijn creatie *Nightmares* op muziek uit de *Vier seizoenen* van Vivaldi leunt nauw aan bij de beeldende kunst en in *To the Ones I Love*, zijn laatste werk, brengt hij pure, muzikale dans.

Dans flirt ook met het nieuwe circus en heel wat choreografen werken met hedendaagse dansers en circusartiesten. Dat is onder meer het geval in de laatste productie *L'Assaut des cieux* van Claudio Bernardo uit Bergen, waarin dansers en circusartiesten zich in symbiose bewegen.

In de rand van de hedendaagse creatie zeggen hip hop en andere *street dances* de straat en de milieus van de *battles* waarwel en kiezen voor de scène waar ze gaan samenwerken met hedendaagse dansers of choreografen. Het aanbod is voorlopig nog beperkt, maar weerspiegelt wel een ware zoektocht naar vorm. In Franstalig België gaat het om een randgebeuren, maar dankzij de doorgedreven begeleiding en professionalisering van onder meer het CC Jacques Franck in Sint-Gillis, krijgt het genre meer en meer voet aan de grond.

Een mozaïek van talen, kruisbestuivingen en vermengingen. Dans schudt zijn vormbepalingen af en bundelt de krachten met andere disciplines, wat

aanleiding geeft tot nieuwe, originele en vooral buitengewone aantrekkelijke expressievormen.

BRUSSEL DANST, WALLONIE WACHT

Dans in de Franse Gemeenschap spoort tegen twee snelheden. Enerzijds is er de hoofdstad, met de meeste zalen en choreografen en de meeste voorstellingen; anderzijds is er Wallonië, een soort danswoestijn met enkele stadsoasen, zoals Charleroi en Luik. Natuurlijk is dit een karikatuur en is de waarheid veel genuanceerder. Toch is de dansscene buiten Brussel er niet zonder slag of stoot gekomen. Soms leek het er zelfs op dat artiesten van de Franse Gemeenschap nog nooit van regionalisering hadden gehoord. Bij de start van Charleroi/Danses kwam zelfs het publiek uit de hoofdstad en maakten choreografen vreugdesprongen bij de gedachte dat ze in de verre provincie aan de slag mochten. Iedereen weet immers dat de enorme afstanden in België nauwelijks te overbruggen zijn... Het heeft tien jaar geduurd voor het Centre chorégraphique zijn plekje tussen de terrils wist te veroveren en een publiek kon overtuigen dat gewend was aan lichte operette (en dat is geen pleonasme), opgevoerd tussen het rode fluweel van het Palais voor Schone Kunsten. Dat werd meer gesmaakt dan al die moderne rek- en strekoefeningen in een tochtig prefabgebouw. Vandaag vervult het Centre volop zijn rol als speerpunt voor dans in Wallonië met Les Écuries in Charleroi en La Raffinerie in Brussel.

Maar het zwaartepunt ligt nog altijd in Brussel. De hoofdstad telt niet minder dan zeven danspodia, die kunnen rekenen op steun van de Franse Gemeenschapscommissie om dans te programmeren. Balsamine, Marni, Varia, Les Halles, Les Brigittines, La Raffinerie, Les Tanneurs en L'L zijn de bevoorrechte plaatsen waar danscreaties worden opgevoerd. Reken daar nog het Centre Culturel Jacques Franck en La Bellone bij, waar dansers carte blanche krijgen en try-outs kunnen houden, en het plaatje is compleet. Niet mis voor een hoofdstad, hoewel het ontbreekt aan een grote zaal om eigen producties en producties van grote buitenlandse gezelschappen een gepast kader te geven.

DE LIJDENSWEG VAN EEN DANSVOORSTELLING

Hoewel de kwaliteit van de meeste choreografen buiten kijf staat, zijn veel voorstellingen een kort leven beschoren. Dansvoorstellingen programmeren is een helse taak. De culturele centra in Wallonië zijn erg terughoudend. Enige lichtpuntjes zijn Waals-Brabant, dat Matteo Moles in de armen heeft gesloten, en Doornik, de stad die een echte pioniersrol heeft vervuld. De meeste andere steden geven echter niet thuis. Weinig belangstelling voor de discipline, amper aangepaste infrastructuur,



SMS and love - Ayelen Parolin (foto: Simon Siegmann)

angst voor de reacties van het publiek, een eerste minder goede ervaring, gebrekkige kennis van het werk... De redenen die worden aangehaald, zijn legio en alle pogingen om er iets aan te doen, liepen met een sissert af. Je zou haast gaan geloven dat dans alleen voor een Brusselse elite is bestemd. Af en toe heeft iemand het goede voor-nemen om een dansvoorstelling te programmeren, maar er is een heel koppige Rodrigo Albea (hij stelt het programma voor het festival Pays de Dan-ses samen) nodig, om de partners over de streep te trekken. Heel wat van onze choreografen beweren dat het gemakkelijker is om een contract in Japan of Nieuw-Zeeland te sluiten dan in Wallonië of in Vlaanderen.

Dat brengt ons meteen bij de begeleiding van choreografen: werkingssubsidies blijven beperkt, dansmakers zitten met heel wat administratie (en dat is een understatement), er zijn weinig of geen onafhankelijke boekingskantoren, de choreogra-fen beschikken niet over de nodige bagage om programmatoren zelf te benaderen en program-matoren komen niet of nauwelijks de deur uit. Het ministerie van Cultuur zoekt momenteel naar ma-nieren om de choreografen beter te helpen.

Dans uit de Franse Gemeenschap doet het inter-nationaal gek genoeg een stuk beter. Olga de Soto bijvoorbeeld genoot al erkenning in Frank-

rijk voor ze in België op steun kon rekenen. Met de steun van Wallonie-Bruxelles Théâtre/Danse worden dansvoorstellingen internationaal onder de aandacht gebracht. Er komen ook steeds meer initiatieven om buitenlandse programmatoren uit te nodigen op het jaarlijkse treffen 'Objectif Danse', een organisatie van de Service de la Diffusion van de Franse Gemeenschap.

HET FESTIVAL

De grote winnaar in de danswereld van de Franse Gemeenschap, is het festival. Deze flexibele formule maakt het mogelijk om heel wat voorstellin-gen op korte tijd aan te bieden. Festivals krijgen meer aandacht, ze trekken keer op keer een trouw publiek en hebben een goede reputatie, zowel bij de pers als bij de dansers zelf.

Festivals nemen overal een hoge vlucht, of het nu pure dansfestivals zijn of niet. Achter het grote Kunstenfestivaldesarts, dat op steun van de twee gemeenschappen kan rekenen, timmeren de pio-niers aan de weg. Danse à la Balsa loopt in juni en zwermt nu eens naar L'L, dan weer naar Marni uit. Het seizoen van Les Brigittines gaat traditio-neel eind augustus van start. De Biennale die door Charleroi/Danses wordt georganiseerd, blijft dé

ontmoetingsplaats voor dansmakers uit de Franse Gemeenschap en buitenlandse gezelschappen.

Heel veel plaatsen in Brussel en Wallonië sluiten zich bij dit festival aan, dat het steeds beter doet. In die voetsporen baant Pays de Danses zich een weg in de Luikse regio. Het festival kan een nieuw en steeds groter publiek overtuigen. In se is het een internationaal festival dat zogenaamde dansmakers uit de Franse Gemeenschap programmeert. Sinds kort krijgen ook jonge gezelschappen een kans. Voeg daar nog Compil d'Avril van de Raffinerie en VRAK van L'L aan toe, twee kweekvijvers voor jonge projecten. In de rand van de discipline organiseren Les Halles Temps d'images en Trouble, die allebei aan performance zijn gewijd. Dans is dus springlevend en het aanbod is ruim. Maar de medaille heeft ook een keerzijde: lange reeksen voorstellingen, gespreid over een heel seizoen, verdwijnen en maken plaats voor piekmomenten met veel voorstellingen die maar één of twee keer worden opgevoerd. Mond-tot-mondreclame is er niet meer bij, waardoor de levensduur van een voorstelling drastisch wordt ingekort.

DE MONOPOLIEPOSITIE VAN CHARLEROI

Vanaf de ondertekening van het eerste 'contrat-programme' in 1994 – dat van Charleroi/ Danses – tot nu heeft de Franse Gemeenschap duidelijk aangetoond dat ze dansgezelschappen wil steunen en een stabiele basis wil bieden.

Charleroi/Danses is de eerste culturele operator die uit de as van het Ballet Royal de Wallonie is herrezen. Al meer dan vijftien jaar timmert het aan de weg die Frédéric Flamand heeft uitgestippeld. De voorbije vijf jaar werd het geleid door een viertal dat bestaat uit drie choreografen – Michèle Anne De Mey, Pierre Droulers en Thierry De Mey – en één directeur, Vincent Thirion.

Residenties, coproducties, jaarprogrammering, festivals, opleiding, een trainingprogramma, partnerships met andere culturele operatoren: Charleroi/ Danses neemt heel wat kerntaken voor zijn rekening en is uitermate belangrijk voor de dans in de Franse Gemeenschap. Naast het trio choreografen en directieleden verlengden zes artiesten hun residentie die vorig seizoen begon: Carmen Blanco Principal, Stefan Dreher, die heel nauw betrokken was bij een aantal producties van Pierre Droulers, Jean-Luc Ducourt, Barbara Mavro Thalassitis, Karine Pontières en Souterrain productions (hip hop). Daar kwam nog één resident bij: Mauro Paccagnella werkt aan het derde luik van zijn Wagner-trilogie. De artiesten kunnen rekenen op heel uiteenlopende vormen van begeleiding: coproducties, productieondersteuning, infrastructuur, steun bij het boeken, onder meer in Avignon deze zomer. Ook qua programmering laat het danscentrum zich niet onbetuigd met een rijk gevuld seizoen van creaties, reprises, festivals – zoals de Biennale

of Compil d'Avril – en verschillende evenementen (Festival Via, Repérages...). Daarbij komt nog de publiekswerking in Brussel en Charleroi en de ontwikkeling van een netwerk in Wallonië, een opdracht die maar moeilijk vorm krijgt.

Met zijn unieke positie in Wallonië is Charleroi/ Danses ook het eerste adres waar gezelschappen aankloppen als ze op zoek zijn naar een coproductent. En dan is het maar afwachten of Charleroi/ Danses zich ontpopt tot de Grote Boze Wolf die net als in het sprookje Roodkapje verslindt, of er een leuk gezinnetje mee sticht, zoals in de 'politiek correcte' versie van Finch. Op de Conseil de la Danse regent het klachten: 'Charleroi/Danses heeft zijn coproducentschap nog niet bevestigd', 'Charleroi/ Danses is van mening veranderd', 'Charleroi/Danses wil niet helpen'. Het lijkt er soms op dat niets mogelijk is zonder Charleroi/Danses, dat in het donker wordt veracht en verguisd, maar overdag het hof wordt gemaakt. Met zijn unieke positie als quasi-monopolist is het centrum uitgegroeid tot de partner waar geen enkele creatie omheen kan. Het is in ieder geval de enige partner die over de nodige middelen beschikt omdat het 56% van het dansbudget 'opslokt'.

EEN STABILISERINGSBELEID...

Sinds 1994 kunnen gezelschappen op steeds meer steun in allerlei vormen rekenen zodat ze administratief personeel kunnen aantrekken en zich kunnen concentreren op hun ontplooiing op langere termijn.

In 2009 ging 29% van het budget naar programmaovereenkomsten ('contrats-programmes') en 8% naar overeenkomsten ('conventions'). Programmaovereenkomsten worden aangegaan voor een periode van 5 jaar. Er hangen verplichtingen aan vast qua creaties, aantal opvoeringen en tewerkstelling. In 2009 is met de volgende gezelschappen een programmaovereenkomst gesloten: Tandem – Michèle Noiret, Nicole Mossoux – Patrick Bonté, Thor – Thierry Smits, As Palavras – Claudio Bernardo en met de vzw Contredanse. Zij ontvangen tussen 200.000 en 470.000 euro voor producties en voor hun werking.

Overeenkomsten zijn minder strikt en houden minder verplichtingen in. Ze lijken daarom geschikter voor choreografen die werken in een gezelschap. Oorspronkelijk werd een overeenkomst voor twee of vier jaar gesloten, maar op termijn zal voor alle overeenkomsten een looptijd van vier jaar gelden. Momenteel ontvangen gezelschappen tussen 49.000 en 112.000 euro, wat volstaat om een zakelijk leider of een verantwoordelijke voor spreading aan te trekken. Voor creaties kunnen ze op specifieke middelen terugvallen. In 2009 zijn overeenkomsten gesloten met Dame de Pic – Karine Pontières, Velvet – Joanne Leighton, Idea – José Besprosvany, Parcours – Félicette Chazerand, Hybrid – Bud Blumenthal en Niels – Olga De Soto.

Hoewel het om aanzienlijke budgetten gaat, volstaan ze niet om te voorzien in de reële behoeften van een gezelschap met een beetje naam en internationale ambities en hinken ze ver achterop bij wat theatergezelschappen ontvangen. Theater is goed voor 45% van het podiumkunstenbudget tegenover 7% voor dans. Een seizoen volmaken is dan ook vaak een onmogelijke opgave.

In 2009 ging 6% van het totale budget naar projectsteun. In totaal werden met die 350.000 euro ongeveer twintig projecten gesteund. Het ging daarbij om enkele projecten van gezelschappen waarmee een overeenkomst loopt, en een aantal eerste projecten. Dankzij de verhoging van de enveloppe konden grotere bedragen worden uitgekeerd, op voorwaarde dat de subsidies nooit meer dan 50% van het budget mogen bedragen.

... DAT ZIJN BEPERKINGEN HEEFT

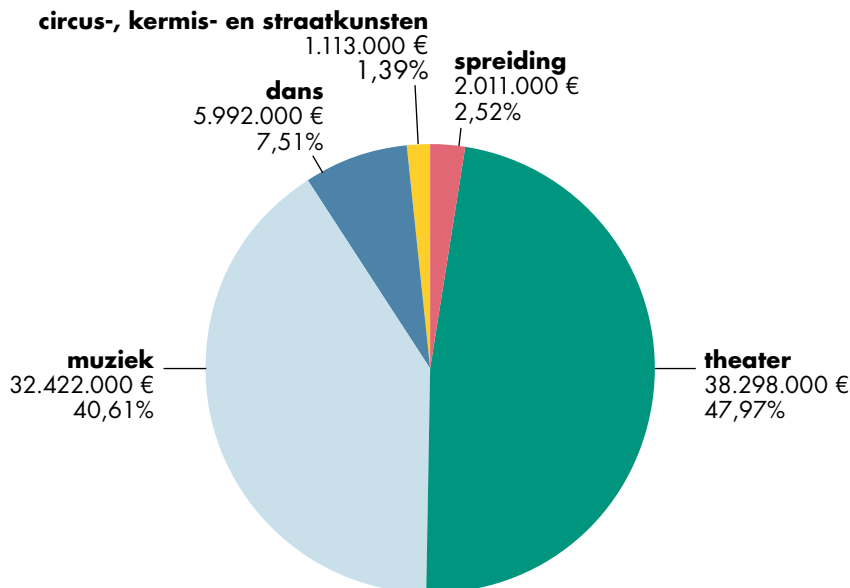
Niet iedereen is gelukkig met dit systeem dat tot een zekere versnippering leidt. Heel wat artiesten moeten nog steeds terugvallen op werkloosheidsuitkeringen. Choreografen zijn vragende partij voor grotere bedragen, enerzijds om administratief personeel aan te trekken, anderzijds om hoger op te klimmen. En daar wringt nu net het schoentje. De Franse Gemeenschap kan onmogelijk met alle cho-

reografen waarmee het een overeenkomst heeft gesloten, een programmaovereenkomst sluiten, of met iedereen die aangewezen is op steun op projectbasis, een overeenkomst sluiten.

Als we verder kijken dan die louter boekhoudkundige overwegingen, moeten we ons toch de vraag stellen of we zoveel mogelijk gezelschappen stabiliteit moeten bieden? Zijn er echt zo veel talentrijke choreografen met internationale bekendheid die dergelijke investeringen rechtvaardigen? Moeten we blijven kiezen voor 'versnippering'? Zijn subsidies een verworven recht? Die vragen zetten het hele dansbeleid op de helling. De minister van Cultuur, Fadila Laanan, is zich hiervan bewust en heeft onlangs aan de Conseil de la Danse gevraagd om haar een heldere en vergelijkende studie van alle gesubsidieerde gezelschappen te bezorgen om globale toekomstplannen te kunnen uitwerken.

Die toekomstvisie moet ook rekening houden met wat er voor en na de creatie gebeurt. We moeten denken aan de aflossing van de wacht, die nu uitblijft bij gebrek aan doorgedreven dansopleiding. Er moet een oplossing komen voor het aanhoudende spreidingsprobleem en voor de lacune na een per definitie tijdelijke programmaovereenkomst. Kortom: om de rijkdom van het danslandschap te behouden en volledig tot zijn recht te laten komen, moet dringend gewerkt worden aan een toekomstperspectief.

Grafiek: Verdeling budgetten podiumkunsten 2009



totaal: 85 671 000 €

Bron: Rapport 2009 – Conseil de l'Art de la Danse



Leks - Dorina Fauer (foto: Dorina Fauer)

HET PARCOURS VAN DE JONGE KUNSTENAAR

Benoit Vreux

Benoit Vreux is directeur van het Centre des Arts scéniques de la Communauté française en staat samen met Antoine Pickels in voor de artistieke leiding van het opleidingscentrum CIFAS. Ondanks de grilligheid die eigen is aan de meeste kunstenaarscarrières, doet hij een poging om het parcours van de beginnende kunstenaar in kaart te brengen, aangevuld met een overzicht van organisaties binnen de Franse Gemeenschap die zich inzetten voor beginnende makers.

DE LOKROEP VAN EEN ARTISTIEKE CARRIÈRE

Artistieke studierichtingen zijn bij jongeren erg in trek. Elk jaar schrijven zich meer mensen in voor theaterworkshops en privélessen en aan academies en conservatoria. Het aantal afgestudeerde acteurs aan de kunsthogescholen van de Franse

Gemeenschap is gestegen van 31 in 1981 tot 109 in 2009. In nauwelijks dertig jaar is dat een stijging met meer dan 300%!

Vooral het aantal jonge vrouwen dat hogere studies aanvat en kiest voor kunstrichtingen, is de laatste decennia enorm gestegen. Die ontwikkeling heeft de artistieke professie een duwtje in de rug gegeven en bijgedragen tot een vervrouwelijking van het beroep.

In het licht van deze groei en op vraag van de sector hebben de voogdijoverheden voor cultuur vanaf de jaren 1990, maar vooral vanaf 2000, gereageerd door het pedagogisch kader voor het hoger kunstonderwijs bij te sturen. Ze zochten oplossingen voor het broze beroepsstatuut van kunstenaars, legden regels vast voor het subsidiëren van gezelschappen en projecten en zorgden ervoor dat de instanties die advies aan de minister uitbrengen, beter functioneren. Als sluitsteen kwamen er ook 'overgangstructuren' voor jong creatief talent, zoals het Centre des Arts scéniques of het hertekende L'L.

HET CENTRE DES ARTS SCÉNIQUES

Het Centre des Arts scéniques is tien jaar geleden opgericht omdat het beleid wilde inspelen op de moeilijkheden die kunstenaars ondervonden om werk te vinden na hun opleiding aan een van de Ecoles supérieures des Arts, die door de Franse Gemeenschap worden gesubsidieerd. Het is de bedoeling om een brug te slaan tussen de school en de professionele wereld en zo heel wat vakmensen te helpen om hun plaats te vinden in een open, niet-gereguleerde arbeidsmarkt.

Het Centre des Arts scéniques biedt drie soorten diensten aan. Het voorziet jonge acteurs van zo volledig mogelijke informatie over sociale, juridische en artistieke aspecten van de professionele wereld. Daarnaast biedt het voortgezette opleidingen aan, vooral praktische theaterworkshops die een aanvulling zijn op het schoolcurriculum. Het organiseert ten slotte professionele ontmoetingen met regisseurs die nog mensen voor een voorstelling zoeken. Het Centre des Arts scéniques kan ook een deel van het loon van een beginnende acteur voor zijn rekening nemen, wanneer die na zo een auditie werk vindt.

Na hun studies kunnen de afgestudeerden van één van de volgende zes hogescholen die podiumartiesten opleiden, gedurende drie jaar een beroep doen op de diensten van het Centre des Arts scéniques: de drie conservatoria in Brussel, Luik en Bergen; het INSAS, het IAD en het ESAC.

VOORTGEZETTE OPLEIDINGEN

Andere organisaties bieden voortgezette opleidingen voor acteurs en podiumkunstenaars aan.

Théâtre & Publics is een centrum voor onderzoek, praktijk en theateropleidingen in Luik. Het formuleert in zijn mission statement dat het de juiste omstandigheden wil creëren zodat een acteur zich door zijn voortgezette opleiding in het theaterlandschap kan integreren, zich de talen eigen maakt en de praktijk verandert. Théâtre & Publics verricht onderzoek om onder andere denkstof te leveren aan theaterprofessionals (instellingen, acteurs, jonge afgestudeerden, leraars, pedagogen, onderzoekers, beleidsmensen enz.) die hun rol willen uitdiepen en hun kennis systematisch willen omzetten in acties die verandering brengen.

CIFAS (Centre international de formation en arts du spectacle), dat zijn artistieke leiding onlangs heeft toevertrouwd aan Antoine Pickels (La Bellone) en Benoit Vreux (Centre des Arts scéniques), is een organisatie voor voortgezette opleiding. Ze richt elk jaar vijf tiendaagse stages in voor podiumkunstenaars, beeldende kunstenaars en auteurs, net als een opleidingscyclus voor bestuurders en programmatoren die hun projecten op een internationaal niveau willen tillen. CIFAS wil vooral focus-

sen op de relatie tussen kunst en stad in al haar aspecten: cultureel, demografisch en architecturaal.

CREPA (Centre de Recherche et d'Expérimentation en Pédagogie Artistique) organiseert al twaalf jaar lang elk jaar **L'Ecole des Maîtres**, een internationale bijscholing voor Europese artiesten. De cursus duurt vier tot acht weken en vindt plaats in drie landen van de Europese Unie. Stagemeesters waren onder meer Anatoly Vassiliev, Mathias Langhoff, Jacques Delcuvellerie, Jan Fabre, Rodrigo Garcia, Pipo Delbono en recent nog Enrique Diaz en Arthur Nauziciel.

EERSTE PROJECTEN

Naast professionele begeleiding en bijscholing van jonge artiesten, bestaan er ook nog verschillende systemen voor financiële ondersteuning. De belangrijkste en meest felbegeerde daarvan is de steun voor een eerste project die de Franse Gemeenschap verleent op basis van het advies van de **Conseil de l'aide aux projets théâtraux (CAPT)**. Het gaat om een soort wedstrijd waarbij tijdens één enkele zitting regisseurs of gezelschappen hun projecten in dossiervorm voorstellen.

Voor alle eerste projecten is er een jaarbudget van 250.000 euro beschikbaar. Per project wordt maximum 30.000 euro steun verleend.

L'L

L'L – een onderzoeks- en begeleidingscentrum voor jong creatief talent – biedt residenties aan kunstenaars die aan het begin van hun professionele carrière staan en nog niet meer dan twee creaties hebben gemaakt, die actief zijn in de sector van de podiumkunsten en die tijd willen vrijmaken voor onderzoek. De begeleiding tijdens de residentie wordt afgestemd op de behoeften van elke artiest en kan bestaan uit administratieve, artistieke en technische hulp. Op termijn wordt ook hulp geboden bij het programmeren van bepaalde projecten met de hulp van een netwerk van Belgische en buitenlandse vakmensen. Jaarlijks hoogtepunt is het VRAK Festival, dat kunstenaars in residentie de kans biedt om hun onderzoekswerk tijdens toonmomenten te delen met het publiek.

VRAAG EN AANBOD

Naast al deze systemen voor ondersteuning en begeleiding die ondersteund worden door de overheid, bestaan er ook heel wat privé-initiatieven die de spreiding van het aanbod aan voorstellingen in Brussel en Wallonië bevorderen. De drang om te creëren haalt het immers overal op de objectieve problemen waarmee artiesten te maken krijgen.



Petit déjeuner orageux un soir de carnaval - Eno Krojanker & Hervé Piron (foto: Nicolas Kohen)

Podiumkunstenaars hebben geleerd om creatief om te springen met de verschillende financieringsmogelijkheden: subsidies, werken op percentage of zelfs zonder betaling, waarvoor ze dan een symbolische tegenprestatie verwachten in de vorm van erkenning (door media, het publiek of collega's) die uiteindelijk ook belangrijk is bij het begin van een carrière. Het culturele aanbod is dan ook heel wat groter dan de vraag en de concurrentie is bikkelhard. Het tijdschrift *Scènes* bespreekt elk trimester ongeveer 200 'professionele' voorstellingen die in 70 zalen in Brussel en Wallonië worden opgevoerd, wat neerkomt op 2 nieuwe voorstellingen per dag! Het aantal toeschouwers blijft echter al meer dan 20 jaar constant. Probleem?

PORTRET VAN DE ARTIEST ALS WERKNEMER

Omdat de concurrentie zo hard is, beseft de podiumkunstenaar maar al te goed dat hij zelf verantwoordelijk is voor zijn professionele succes. De directe weg van school naar gezelschap bestaat eigenlijk niet meer. Een artiest kan zijn creatieve ei tegenwoordig op veel plaatsen kwijt: theater, cinema, reclame, postsynchronisatie, onderwijs en workshops. Dit

maakt het echter allemaal niet eenvoudiger om een evenwichtige carrière op te bouwen waardoor de verhouding tussen werk en betaling verstoord wordt.

Omdat hij qua statuut tussen werknemer en zelfstandige in zit, moet de kunstenaar leren om met verschillende bronnen van inkomsten om te gaan: lonen, werkloosheidsuitkeringen, auteursrechten, beurzen, gages, terugbetalingen en subsidies. Gespecialiseerde organisaties, zoals de sociale bureaus voor kunstenaars, helpen hem om die inkomsten, waarvoor verschillende sociale en fiscale regels gelden, te maximaliseren.

Sommigen¹ zien in kunstenaars zelfs dé modelwerknemer van het nieuwe globale kapitalisme: de kunstenaar die is uitgegroeid tot toonbeeld van de op de spits gedreven flexibiliteit en voor zijn loon noodgedwongen bij verschillende werkgevers moet aankloppen, is de dienstverlener met hoge meerwaarde waar de nieuwe ondernemers van het *hightech* kapitalisme van dromen. Geconfronteerd met de individualisering van werkrelaties en de druk om zelfstandige te worden, lijkt de artiest op een keerpunt tussen kennis en vernieuwing te staan. Hij leert leven met de onzekerheid van het artistiek creëren en is in staat om zich aan wisselende sociale omstandigheden aan te passen.

1. Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur – Les métamorphoses du capitalisme*, Seuil, Paris, 2008.



Cheval - Antoine Defoort & Julien Fournet (foto: Guillaume Schmitt - Manège de Reims)

Enkele feiten verstoren dit ideaalbeeld echter.

VERVROUWELIJKING

Wat dan weer duidelijk indruist tegen deze extreme opwaardering van artistieke carrières, is de vervrouwelijking van de cultuursector. Zowel bij de aspirant-artiesten die het kunstonderwijs aantrekt, als bij de afgestudeerden zijn er jaar na jaar meer vrouwen die kiezen voor een toekomst in de culturele sector. De artiesten van morgen zullen actrices, beeldende kunstenaressen, decorbouwsters, musiciennes en danseressen zijn. En die vervrouwelijking zet zich in de hele culturele sector door, zowel in het dagelijkse management van schouwburgen, musea, orkesten en culturele centra, als in pr-functies, bij het onthaal en zelfs in technische functies. De directeurspost blijft voorlopig het laatste mannenbastion...

Hetzelfde geldt voor vakjournalisten, experts die in allerhande commissies worden opgeroepen, ambtenaren op het ministerie van Cultuur en zelfs voor de allerhoogste functie, want al vijf jaar bekleedt een vrouw de post van minister van Cultuur in de Franse Gemeenschap.

Net als in veel andere sectoren waar we een sterke vervrouwelijking zien, is het ongetwijfeld te vrezen dat dit ook in de culturele sector zal leiden tot laag-productieve en slecht betaalde banen en een minder goede sociale bescherming.

Zal deze vervrouwelijking naast een sociale impact ook gevolgen hebben voor de kwaliteit, de thema's en de organisatiestructuren van de cultuursector? Ik denk van wel. Volgens sommigen heeft het geen zin om in de kunst een onderscheid tussen mannen en vrouwen te maken, omdat kunst die verschillen per definitie of uit overtuiging overstijgt en ontstaat uit een neutrale dynamiek. Hoewel geen enkele kunstvorm typisch mannelijk of vrouwelijk lijkt, blijven de gevoelens die een kunstenaar in zijn werk legt, de eerste drijfveer voor zijn of haar creativiteit. Die gevoelens worden in grote mate bepaald door allerlei emoties waarbij het gender van de kunstenaar ook een rol speelt. Volgens mij – maar dit zijn loutere veronderstellingen voor de toekomst – zullen de banden tussen de kunstenaar en het publiek grondig veranderen door de vervrouwelijking van de culturele sector. De eerste mogelijke tekenen van deze ontwikkeling zijn de kleinere afstand tussen werk en ontvanger, meer oog voor sfeer en omkadering, het kunstwerk dat een kritische kijk op de kunstenaar biedt eerder dan op de maatschappij en de ontwikkeling van



DTC - Clinic Orgasm Society (foto: Daniel Cordova)

flexibele, ruime netwerken, vooral tussen de verschillende artistieke disciplines.

Deze 'mengvormen' van meerdere disciplines vinden we al terug in het werk van de meeste jonge makers (m/v), maar ze zullen zich in de toekomst nog verder doorzetten. Hierdoor zullen acteurs (m/v), die vooral opgeleid zijn tot woordkunstenaars, nog maar eens gedwongen worden om zich in nieuwe disciplines te verdiepen, zoals dans, circus, performance, schrijven en objecttheater, die nu niet of nauwelijks op scholen aan bod komen.

Bovenstaande ontwikkelingen vormen maar een klein deel van de uitdagingen die onze beleidsmensen, pedagogen en kunstenaars te wachten staan. De rol van de overheid beperkt zich niet meer tot het organiseren van de spreiding om de meesterwerken van de mensheid voor zoveel mogelijk mensen toegankelijk te maken, om het met de beroemde woorden van Malraux te zeggen. Haar taak bestaat erin om de werkomstandigheden en de opleiding van culturele operatoren, artiesten en producenten te verbeteren zodat een hele sector de kans krijgt om in te spelen op de verwachtingen van de maatschappij en op de nieuwe technische ontwikkelingen.

LINKS

Conservatoire royal de Bruxelles: www.conservatoire.be

Conservatoire royal de Liège: www.crlg.be

Conservatoire royal de Mons: www.conservatoire-mons.be

CAS – Centre des Arts scéniques: www.arts-sceniques.be

INSAS – Institut Supérieur des Arts du Spectacle: www.insas.be

IAD – Institut des Arts de Diffusion: www.iad-arts.be

ESAC – Ecole supérieur des Arts du Cirque: www.esac.be

Théâtre et Publics: www.theatreetpublics.org

CIFAS – Centre international de formation en Arts du spectacle: www.cifas.be

L'L: www.llasbl.be

LEVE DAS BELGIQUE!

LINDA LEWKOWICZ IN GESPREK MET DIRK OPSTAELE

Ensemble Leporello is een reizend gezelschap met Brussel als uitvalsbasis en groepeerd Vlaamse, Waalse en buitenlandse podiumkunstenaars. Linda Lewkowicz sprak met artistiek directeur Dirk Opstaele, en vroeg zich af waarom een Vlaming theater maakt in het Frans. 'Vlamingen of Franstaligen, als we naar het theater gaan, zijn we allemaal Belgen of Europeanen.'

Dirk Opstaele, je bent een van de weinige Vlaamse artiesten die systematisch producties in twee talen maken...

Ik ben zeker niet de enige. In Vlaanderen zijn er zes of zeven. Alleen zo bereiken we een Franstalig publiek. Door de voorstelling te vertalen, kunnen we evenveel in de ene als in de andere taal spelen. En als we in het Frans spelen, kunnen we niet alleen in Wallonië, maar ook in Frankrijk, Canada en Nieuw-Caledonië aan de slag. Op enkele uitzonderingen na vertalen we al onze Vlaamse producties in het Frans.

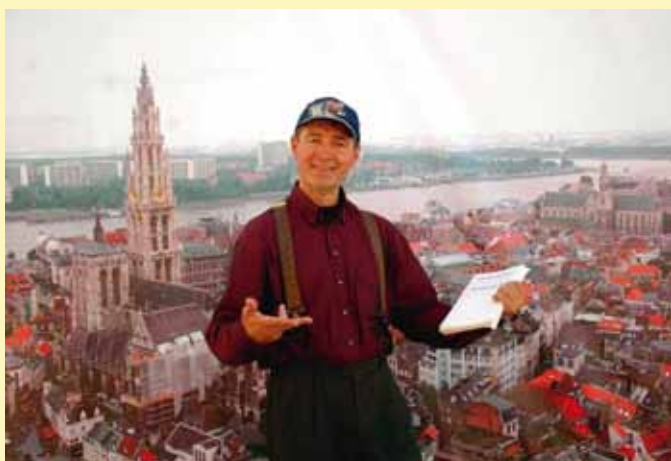
Volstaan boventitels niet?

Nee, er moet een fysieke band zijn met de taal en met het publiek. *Arabische nacht* ('Recitativo accompagnato voor verteller en pianist' van Roland Schimmelpfennig) is de enige voorstelling die we door tijdsgebrek boventiteld hebben.

Verschilt de 'Nederlandstalige' encensering van de 'Franstalige'?

Nee, alle bewegingen, de muziek, de choreografie, de volgorde van replieken en sleutelwoorden zijn exact dezelfde. Voor de herneming in het Frans moeten we alleen nog de tekst uit het hoofd leren en de uitspraak repeteren. De acteurs zijn twee- of drietalig. Sommigen spreken zelfs vijf talen.

Beschouw je jezelf als een Vlaamse of een Brusselse kunstenaar?



Dirk Opstaele

Een Vlaamse. De meeste subsidies komen uit Vlaanderen, hoewel we ook heel wat coproducties aangaan met Nederland, Frankrijk en Wallonië.

Vlaanderen heeft culturele samenwerkingsakkoorden met Japan, Canada, Zuid-Afrika, maar nog steeds niet met de Franse Gemeenschap. Waar wringt het schoentje volgens jou?

Hebben wij geen samenwerkingsakkoorden met de Franse Gemeenschap? Ensemble Leporello heeft er wel. Zolang we Frans praten, kunnen we akkoorden sluiten.

Hoe verklaar jij de problemen tussen Franstaligen en Vlamingen?

De meeste Franstaligen die in Vlaanderen wonen, spreken geen of heel slecht Vlaams. Ze sturen hun kinderen naar een Franstalige school, doen hun boodschappen in het Frans. Bij de artiesten is het net hetzelfde. Buiten Transquinquennal zie

ik niemand anders die de moeite doet om in het Vlaams te spelen.

Dus als een Franstalige zou proberen om Vlaams te spreken...

Dan zou hij met open armen worden ontvangen. Ik woon al dertig jaar in Brussel en ik zie heel weinig Franstaligen die Vlaamse kranten lezen, die naar Vlaamse radiostations luisteren of die hun voorstellingen in het Vlaams opvoeren. Heel wat Franstaligen verafschuwen onze taal en weigeren ze te leren. Ik heb zelf gemerkt dat zodra er een Franstalige in een groep zit, iedereen Frans begint te spreken (zelfs als de groep grotendeels uit Nederlandstaligen bestaat). Een ander voorbeeld. Al onze brochures zijn tweetalig, maar niet iedereen heeft dat onmiddellijk in de gaten. De typische reactie is dan: 'Oh, c'est un flamand!' en ze hoeven die brochure niet meer. Wanneer ik met een van mijn collega's Vlaams praat, krijg ik soms zonder schroom te horen: 'Hé, on n'va pas parler flamand, non?' Dat zegt veel, zelfs al is het als grapje bedoeld, niet? Bij ons in de groep spreken alle Franstaligen (Michel Carcan, Andréa Bardos, Charlotte Deschamps, Brigitte Dedry en alle anderen) heel graag Nederlands. Ze dringen erop aan om in het Nederlands aangesproken te worden.

Kom je nu eenmaal niet veel verder met Frans (of met Engels) dan met Nederlands?

Dat is natuurlijk wat Franstalige Belgen beweren die hun hele leven lang in België wonen en werken. Ik ontmoet steeds meer Franstalige Belgen, die me aanspreken in het Engels, omdat ze geen Nederlands kunnen. We zijn hier toch niet in Canada!

Jij woont al langer in Brussel. Beschouw je jezelf niet in de eerste plaats als een Brusselaar?

Ik woon in Molenbeek. 48% van de Brusselse bevolking heeft geen Europese achtergrond en ik maak me geen illusies over de belangstelling die deze mensen voor onze cultuur hebben. En dan heb ik het niet alleen over Noord-Afrikanen, maar ook over Congolezen, Chinezen, Pakistani en Turken. Die komen niet naar onze zalen.

Heb je geprobeerd om voorstellingen te maken die hen ook kunnen aantrekken?

Niet echt. Doorgaans is het werk van Ensemble Leporello heel toegankelijk en spreekt het zowel autochtonen als allochtonen aan. Het probleem is dat mensen met een niet-Europese achtergrond (nagenoeg) geen theatertraditie hebben. Het is zo al moeilijk om de zalen te laten vollopen. Iedereen kijkt televisie. Theatergangers vormen een kleine minderheid, al zitten onze zalen gelukkig wel vol.

Jullie krijgen subsidies van de Vlaamse Gemeenschap...

We krijgen structurele subsidies. Dat houdt in dat we één productie per jaar moeten maken en veertig voorstellingen moeten brengen. Omdat we elk jaar 150 tot 200 voorstellingen hebben, voldoen we ruimschoots aan die vereiste. We hebben een repertoire van vijf tot zes producties waarmee we in twee talen toeren. Ik ben er ook wel trots op dat we heel vaak in het buitenland en in Wallonië spelen.

Krijgen jullie ook geld uit Franstalige hoek?

Frans, Waals... Als we een coproductie met een Waals gezelschap maken, krijgen wij indirect iets terug van de Franse Gemeenschap en krijgt de Franse Gemeenschap indirect iets terug van het Vlaamse geld. Hoe dan ook, 'geld stinkt niet'. Via het netwerk Tournées Art et Vie hebben we al wel rechtstreeks geld gekregen van de Franse Gemeenschap. En de culturele centra hebben een tijd steun gekregen om voorstellingen uit Vlaanderen te programmeren. Deze regeling is in Wallonië wel niet langer van kracht, want er is al niet genoeg geld voor de Franstaligen. En voor Vlaanderen is die vraag niet aan de orde: er zijn geen Waalse groepen die in het Nederlands spelen.

Worden jullie voorstellingen op dezelfde manier onthaald aan beide kanten van die niet waarneembare/onoverkomelijke taalgrens?

Je merkt wel een verschil tussen spelen in een grote of een kleine stad, voor een publiek van groot- of kleinstedelingen. Maar we delen dezelfde cultuur. Vlamingen of Franstaligen, als we naar het theater gaan, zijn we allemaal Belgen of Europeanen.

Er bestaat dus niet iets als 'Vlaamse kunst'?

Neen. Of toch. Misschien is teksttheater voor Vlamingen minder 'heilig' dan voor Franstaligen. Respect voor klassiekers is niet onze grootste zorg. Er is geen enkele Marivaux waarvan ik de originele tekst heb gebruikt. Alles is herschreven zodat het publiek er meer van kan genieten. Ik ben geen specialist of theoreticus, maar ik merk wel dat Vlaamse podiumkunst bestaat uit beelden, actie, leven, verwijzingen naar schilderijen van Vlaamse expressionisten, surrealisten, Bosch en Bruegel. Ik kan me in die stijl wel vinden.

Enig idee hoe we de banden tussen onze beide gemeenschappen kunnen aanhalen?

Mijn manier van werken maakt van mij een geëngageerde tweetalige, drietalige militant. Ik ben Belg, ik speel hier en daar en ik omarm de cultuur



MACBETHbranding - Ensemble Leporello (foto: Katja Pire)

die het dichtst bij me staat. Als er al hoop is voor België dan is het wel: belangstelling hebben voor de cultuur van de andere.

En net nu het weer over splitsen gaat...

Sommige politici verdienen er hun brood mee. Maar wat betekent dat? Een ijzeren gordijn? Neen. Decentralisatie is niet noodzakelijk een slechte zaak. Sommige maatregelen zijn goed voor Vlaanderen en niet voor Wallonië en andersom.

Maar wat ga jij doen als de splitsing er komt?

Ik doe gewoon wat ik altijd al heb gedaan: ik ga naar Wallonië om 'târte al Djote' (kaastaart met snijbiet) te eten, nodig mijn Franstalige vrienden uit om in Oostende garnalen te komen eten

en speel mijn producties in twee talen in het hele land. Ik blijf een Vlaamse Belg, maar een Belg. In drie talen: 'Leve das Belgique!'

Linda Lewkowicz is medewerker van La Bellone en was tot voor kort hoofdredactrice van het blad Scènes/La Bellone.



Los Yayos - Compagnie de la Casquette (foto: Alice Corbion-Verlaine)

KINDER- EN JEUGDTHEATER VROEGER EN NU

Catherine Simon

*'Toegegeven, het tijdstip is niet echt gunstig voor een mobilisatie.
Het merendeel van jullie zit al aan het front!' Luc Dumont*

Catherine Simon staat onder meer in voor de programmering van kinder- en jeugdvoorstellingen in het Centre culturel Jacques Franck in Brussel. Hieronder beschrijft ze de evolutie die het Franstalige jeugdtheater doormaakte: hoe het jeugdige enthousiasme van de beginjaren plaats maakte voor een professionalisme

dat de artistieke creatie niet altijd ten goede komt.

DE BEGINJAREN

Kinder- en jeugdtheater ziet het daglicht in 1970 onder invloed van mei 1968, de roep naar demo-

cratisering, cultuur voor iedereen... Het enthousiasme is groot, net als de ambitie: kinderen zijn geen idioten, we moeten ophouden met te denken dat ze alleen maar houden van verhaaltjes over vlinders en bloempjes, het wordt tijd dat we hen iets over de echte wereld vertellen. En dus moet alles opnieuw worden uitgevonden, tekst en beeld, encenering en zin. Die vernieuwing levert voorstellingen op die niet in één categorie zijn onder te brengen. Er zitten enkele absolute meesterwerken tussen, zoals *Le Piano sauvage* van Galafronie, een krachtig en gevoelig stuk over scheiding, of *Patraque* van Tof Théâtre, een tactvol stuk over het einde van het leven, ziekte en dood.

Van bij het begin vallen twee dingen op: er wordt onmiddellijk een vereniging opgericht die er met subsidies als onderpand voor zorgt dat geselecteerde producties in de zalen komen en er wordt een jury opgericht om voorstellingen te selecteren.

Dat was toen...

PROFESSIONALISERING

Ik vind het soms jammer dat het onvoorwaardelijke engagement van de jaren 1970, 1980 en 1990 verdwenen is, maar kan alleen maar vaststellen dat de sector vandaag veel professioneler is geworden. Het kinder- en jeugdtheater heeft zijn sympathieke animatorimago van zich afgeschud en er zijn een heleboel acteurs, scenografen en regisseurs gekomen die zowel voor een jeugdig als voor een volwassen publiek spelen. Acteurs willen niet langer alleen voor een jong publiek spelen en een heel jaar lang met één enkel stuk toeren. Ze willen bij verschillende creaties betrokken zijn. Door die professionalisering is het ook veel moeilijker dan vroeger om tournees te organiseren. De arme man of vrouw die de agenda moet bijhouden, rukt zich de haren uit het hoofd, maar de jonge toeschouwers worden in de watten gelegd.

Nog een prachtige uitvinding uit Franstalig België is de selectie. Elke nieuwe kinder- of jeugdvoorstelling die met overheidssteun in scholen wil toeren, moet door de selecties van de 'Rencontres' in Hoi raken. Het maakt niet uit of het om stukken van 'oude' gezelschappen gaat die al subsidies krijgen en naam en faam hebben – ook zij zijn verplicht om hun stukken voor te stellen, hoewel die sowieso worden geselecteerd – of om stukken van piejonge gezelschappen met pas afgestudeerde acteurs. De regel is voor alle gezelschappen dezelfde: je moet naar Hoi, waar een publiek van professionals en onderwijzers (ongeveer 600 man) op een week zo'n veertig voorstellingen bekijkt. Nieuwelingen moeten zich schriftelijk kandidaat stellen. Als hun dossier wordt goedgekeurd, moeten ze hun stuk binnen een strikt bepaalde termijn overdag opvoeren voor een publiek van schoolkinderen van de leeftijdscategorie die ze voor ogen hebben. Een jury beslist vervolgens of het stuk wordt



Ficelles - Foule Théâtre (foto: Philippe Léonard)

toegelaten of niet. Als ze deze proef doorstaan, worden ze geselecteerd en kunnen ze naar Hoi voor de laatste, verplichte stap.

Dat betekent echter nog niet dat ze met het stuk ook op tournee kunnen. Er zijn voorbeelden van stukken die door de jury geselecteerd werden, maar die nooit hebben getoerd, omdat de 'boodschap' niet in goede aarde viel bij de organisatoren, omdat ze niet geschikt was voor de vooropgestelde leeftijdscategorie of omdat het spel of het soort voorstelling niet in de smaak viel.

Sommige voorstellingen die in Hoi te zien zijn, lijken veelbelovend en krijgen als commentaar: 'De aflossing van de wacht komt eraan. Hun volgende stuk wordt prachtig.' Maar de jonge makers moeten *nu* kunnen spelen. Er is dus sprake van een evenwicht tussen 'een nieuw, interessant initiatief, dat echter nog te broos, te ruw en te prematuur is' en organisatoren die rekening moeten houden met efficiëntie, het publiek en de financiële verplichtingen.

Door de crisis in de scholen en de financiële crisis kunnen scholen die vroeger wel vijf keer per jaar naar een theatervoorstelling gingen, nu nog maar één of twee keer gaan. De organisatoren moeten dus het beste aanbod brengen. Ze kunnen zich in zulke omstandigheden geen 'proefstukken' of 'compensatieprogramma's' veroorloven met jonge gezelschappen die zichzelf nog volop aan het uitvinden zijn. Ze kunnen dat wel met klassen die regelmatig naar het theater gaan, op voorwaarde dat het duidelijk is dat het om een 'proefstuk' gaat en de klassen in kwestie ermee akkoord gaan om één keer per jaar proefkonijn te spelen voor 'de eerste opvoering voor een eerste publiek.'

De CTEJ (Chambre des théâtres pour l'enfance et la jeunesse) is de Franstalige Belgische tak van ASSITEJ (ASSociation Internationale des Théâtres



Remue ménage chez Madame K - La Berluë (foto: Paul Declaire)

pour l'Enfance et la Jeunesse). De vereniging werd in de jaren 1980 gereorganiseerd toen het departement Onderwijs de gezelschappen om financiële redenen op een wel heel cynische manier aan hun lot overliet. De organisatie werd in extremis opgevestigd en ondergebracht bij het departement Cultuur. Het nieuwe elan zorgde voor heel wat solidariteit, die ook vandaag nog bij de CTEJ aanwezig is. De vzw is intussen een officiële, professionele instelling geworden die efficiënt werkt en veel aanzien geniet, maar steeds meer moeite heeft om mensen in beweging te brengen. Het principe van 'ieder voor zich', waar alle artistieke sectoren onder te lijden hebben, heeft nu ook de sector van het kinder- en jeugdtheater aangetast.

AFLOSSING VAN DE WACHT?

Er zijn nieuwe acteurs en artiesten die 'ook' voor een jong publiek werken. Er is bijna geen hiërarchie meer en het is dus ook geen 'schande' om voor een jong publiek op te treden: 'Je moet ergens beginnen, nietwaar!' En er zijn de anciens die het hele publiek aan zich binden, zoals in *Los Yayos* van de Compagnie de la Casquette, die voor deze voorstelling met kinderen, tieners en bejaarden heeft gewerkt, of *Sur la dune* van Tof Théâtre dat 'weigert om zich in hokje te laten opsluiten en ervan droomt om de grenzen tussen een publiek van jongeren en theater voor volwassenen uit te wisselen.' Enkele 'anciens' zorgen ook voor afflossing, dragen zorg voor de erfenis en geven ze door: Galafronie, Guimbarde, les Ateliers de la Colline, la Gare Centrale. Het is niet eenvoudig. De overheid snapt niet altijd voor welke uitdagingen we staan, of zegt dat er dringend nieuw bloed moet komen, maar vraagt zich tegelijk af of al die initiatieven wel nodig zijn. Heel dubbelslachtig en vermoeiend allemaal.

Het enige echte lichtpuntje moeten we bij de auteurs zoeken. Jarenlang kreeg het kinder- en jeugdtheater het verwijt dat het geen auteurs had, maar nu wordt het specifieke aanbod voor kinderen en tieners elke dag groter. Er is Céline Delbecq die gesteund wordt door Luc Dumont en Régis Duqué die schrijft voor *Scène aux Ados*. Er zijn nieuwe mogelijkheden voor auteurs, zoals de wedstrijd voor de Prix Annick Lansman, er worden tijdens Noël au Théâtre nieuwe teksten voorgelezen en je hebt de beurzen van SACD, ook voor 'deze categorie van auteurs'. Dat alles levert inventieve, verrassende en gedurfde theaterteksten op over moeilijke, gevoelige thema's en over aangrijpende, actuele onderwerpen.

Hier ontstaat het kinder- en jeugdtheater van de toekomst. De nieuwe auteurs zijn scherpzinnig en hebben oog voor de wreedheid in de wereld en voor onderwerpen die je aan het denken zetten. De utopie van de jaren 1970 is weg, op naar een nieuwer en rijper kinder- en jeugdtheater.

AAN HET PERFORMANCE-FRONT

Célyne Van Corven

Célyne Van Corven gaat na hoe het gesteld is met de performancekunst aan de andere kant van de taalgrens. Niet slecht, zo blijkt, al is het publiek nog niet helemaal overtuigd.

Veel mensen denken wellicht dat de podiumkunsten in Franstalig België vergelijkbaar zijn met wat er bij de grote buur 'in Parijs' gebeurt. Er zijn natuurlijk raakpunten, maar opvallend zijn vooral de grote verschillen, zeker wat het onthaal en het succes van een opvoering betreft.

Op de podia in Franstalig België zetten zich een aantal trends door die ontstaan zijn toen de regio cultureel onafhankelijk werd. De aandacht verschuift in het theater naar het lichaam van de acteur, weg van de tekst die vaak een ondergeschikte functie krijgt. Dans wordt dan weer rationeler. Die bijzondere relatie tussen lichamelijke en intellect leidt tot mengvormen. Ze ontlenelementen aan beide genres, maar zijn nooit helemaal het ene of het andere. Nog opvallend is de sterke betrokkenheid van het publiek en het doorbreken van de band tussen podium en zaal door producties op te voeren op plaatsen die daar eigenlijk niet voor zijn bedoeld.

Daarbij komt nog de bepalende invloed van kunstenaars en theoretici, zoals Grotowski, of het Living Theatre, die in België meer gehoor vonden dan in het land van Racine. Dat alles maakt van Franstalig België een vruchtbare voedingsbodem en misschien zelfs dé uitgelezen plek voor kunstvormen die onder de noemer 'performance' kunnen worden samengevat.

Niet te definiëren, niet in een bepaalde categorie onder te brengen, veelzijdig en multidisciplinair. Er zijn bijna evenveel (pogingen tot) omschrijvingen dan er werken zijn van mensen die zichzelf als vanzelfsprekend 'performers' noemen. Ze brengen geen dans, theater, beeldende of digitale kunst. Performance is een beetje van dat alles, het is trashkunst die een wirwar aan paden en grenzen

uitzet, een mix van genres die meer de zintuigen dan het verstand prikkelt, maar die tussen de regels vragen oproept en het publiek aan het denken zet. Performance is zowel poëtisch als politiek, omdat het ingrijpt in de maatschappij en vragen oproept.

Het genre is erg populair in Brussel en Wallonië, zoals blijkt uit de vele locaties, organisaties, festivals en academische opleidingen die zich met performance bezighouden en die vooral in de hoofdstad – een smeltkroes en ontmoetingsplaats voor artiesten – veel succes kennen. Uit die ontmoetingen ontstaan gemeenschappelijke kunstvormen en projecten, die het innerlijke tot uiting brengen en de grenzen van disciplines en moraal overstijgen¹.

SPEELPLEKKEN

Een van de belangrijkste bastions van performance is **Les Halles** in Brussel. Daar komen alle podiumkunsten aan bod (theater, circus, (non)dans, performance en visuele kunsten) en treden Belgische en buitenlandse kunstenaars op. Van de Libanees Rabih Mroué tot de Britse Anne Bean, van de Franse Guillaume Desanges tot de Zwitserse zussen Patricia en Marie-France Martin die in Brussel werken. Naast multidisciplinariteit en artistieke vernieuwing is er ook een zeker politiek engagement: discussies, openheid, publiekswerking en aandacht voor de omliggende openbare ruimte (de volkswijk van Schaarbeek).

La Maison du Spectacle La Bellone in het hartje van Brussel stelt zich in dienst van de podiumkunsten, zowel van makers als van toeschouwers. Artiesten kunnen gebruik maken van de repetitieruimtes en zalen van La Bellone, dat een platform is voor nieuwe kunstvormen en performance. Het nodigt bekende en minder bekende performers uit (zoals Ève Bonneau of Pierre Mégos, die werkzaam zijn in België, de Britse Julia Bardsley of de Chinese Siu Lan Ko) en biedt hen de mogelijkheid om hun werk in de verschillende creatiestadia te tonen.

1. Dit zijn de woorden van de jonge performer Gaëtan Rusquet, die ik in een gang tegen het lijf liep.



Du noir dans le vert - Patricia Martin (foto: Daniel Locus)

La Maison Folie in Bergen is een laboratorium, een plek die helemaal in het teken staat van experimenten. Met zijn residenties, producties en ontmoetingen focust het vooral op het creatieve proces en op het uitwerken van nieuwe, multidisciplinaire kunstvormen die niet in de klassieke hokjes passen. Zo staat het Brusselse collectief Groupe TOC er regelmatig op het programma. La Maison Folie legt verder de nadruk op participatie en op de band met het publiek.

Het **CECN** (Centre des écritures contemporaines et numériques), dat verbonden is aan Le Manège in Bergen, heeft dan weer een pedagogische functie. Dat blijkt uit de aangeboden residenties (onderzoek of creatie), het opleidingsprogramma (lessen nieuwe media en digitale technieken voor het publiek, professionals en artiesten in residentie) en uit de rijke documentatiecollectie die het CECN samenstelt. Het steunt het onderzoek naar en het maken van producties die podiumkunsten en digitale kunsten vermengen.

Transcultures bevordert de wisselwerking tussen allerlei hedendaagse kunstuitingen. Ze brengt een kruisbestuiving tot stand tussen cultuur, samenleving en digitale media door de mogelijkheden van digitale en geluidsmedia af te tasten. Dit multidisciplinaire centrum dat in Bergen is gevestigd, biedt residenties aan voor het ontwikkelen van creaties en helpt bij het produceren

en spreiden (onder meer van werk van Thomas Israël, Éric Theret en Valérie Cordy), want ook wat dat betreft kunnen jonge talenten een duwtje in de rug gebruiken. Verder geeft Transcultures publicaties uit en organiseert het twee festivals: City Sonics (geluidkunst) en Les Transnumériques (digitale kunst).

Naast deze verschillende platformen zijn er vier belangrijke performancefestivals in Brussel en Bergen. Op de tweede editie van het **VRAK Festival** dat in februari in L'L plaatsvond, werden een dertigtal producties getoond, van *work in progress* (zoals *Dehors* van Antoine Laubin of *Heureux, alright?* van Mylène Lauzon) tot afgewerkte voorstellingen (zoals *Het maakt niks uit, het blijft onzichtbaar* van Émilie Jonet). Dit nieuwe festival toont aan dat de belangstelling voor performance in Franstalig België heel groot is. Het kadert perfect in het totaalproject van L'L, dat de begeleiding van jong creatief talent centraal stelt. Het is een mix van genres (performance, installatie, dans en film), het tast de grenzen af en moedigt op verschillende locaties ontmoetingen en dialoog aan.

In april was er **Trouble**, het oudste festival dat Les Halles de Schaerbeek en tal van andere plekken in de stad in vuur en vlam zet. Voor de zesde editie werden bekende en minder bekende headliners van over de hele wereld aangetrokken



Twelve works (Composite #10) - Pierre Mégos (foto: Sylvain Fasy)

(zoals Steven Cohen of Esther Ferrer) en enkele jonge performers (zoals Églantine Chaumont, net afgestudeerd aan La Cambre). Naast de performances vonden in Les Halles of elders in de stad discussiemomenten plaats.

Un Pas de Trop, dat in mei in Bergen plaatsvindt, is een festival voor opkomend talent, jonge artiesten of vernieuwende initiatieven. Het is een multidisciplinair festival dat naast dans, muziek en theater heel wat aandacht aan performance besteedt. Op het programma staan ongeveer dertig voorstellingen (onder meer *D'ici là* van Gaëtan Rusquet, *Livescape* van Perrine Joveniaux en Stephane Kozik, maar ook *Golgotha* van de Zuid-Afrikaan Steven Cohen). Heel belangrijk is de band met het publiek, dat (gratis) optredens in de stad aangeboden krijgt.

Net voor de zomer is er nog **Momentum**, dat zowel van Franstalige als van Vlaamse instanties steun krijgt. Dit Brusselse festival focust op het werk van visuele artiesten en laat het publiek kennismaken met performancekunst. Het festival is opgevat als een platform om ideeën (tijdens een colloquium) en ervaringen (tijdens workshops) uit te wisselen en om ontmoetingen tussen mensen te in de hand te werken (artiesten, publiek en curatoren). Mikes Poppe en Emilio Lopez-Menchero zullen België vertegenwoordigen tijdens Momentum #5.

OPLEIDINGEN

Heel wat van de artiesten die we hier aan het werk zien, hebben een opleiding in één van de scholen van de Franse Gemeenschap gevolgd. Performance en onderwijs: de combinatie ligt niet voor de hand. Het aanleren van de verschillende genres met hun eigenheden, het overschrijden van grenzen tussen genres, het ontdekken en verkennen van nieuwe vormen en talen is een moeilijke klus. Toch zijn er scholen die deze uitdaging aangaan en performanceopleidingen aanbieden. Wat meteen bewijst dat er vraag is naar dergelijke opleidingen. Theorie en techniek zijn belangrijk, maar het accent ligt toch vooral op de praktijk. De scholen doen daarvoor een beroep op gevestigde artiesten, zoals Gwendoline Robin die lesgeeft aan de ESAPV of Alain Geronnez die actief is aan de ERG. De lessen zijn open en laten studenten de nodige ruimte om hun ding te doen zodat de opleiding geen keurslijf wordt.

De vijfjarige opleiding van de **ERG** (École de recherche graphique) combineert theorie en praktijk. De studenten krijgen onder meer les in semiotiek, kunstgeschiedenis en literatuur zodat ze performance en hun eigen performanceprojecten in het artistieke landschap kunnen plaatsen. Ze worden eerst ingewijd in de verschillende genres en technieken en daarna volgen stages en performanceworkshops die opstaan voor leerlingen uit ver-

schillende jaren. Docenten beoordelen het werk van de studenten door na te gaan hoe het zit met hun engagement, met hun persoonlijke ontwikkeling (kunnen ze ook buiten de school hun mannetje staan?) en met hun vermogen om op een kritische en inzichtelijke manier over hun werk te praten.

ENSAV (École nationale supérieures des arts visuels) **La Cambre** spitst zijn programma toe op het lichaam als performance-instrument en op podiumprésence. Het biedt daarvoor in het tweede jaar een cursus performance aan waarbij de studenten meelopen in het echte werkcircuit. Ze tonen hun performances (op school, tijdens events of op de Brusselse festivals) en assisteren makers en programmatoren. Externe sprekers en docenten

zorgen voor een interessante aanvulling op het les-pakket.

ESAPV (École supérieure des arts plastiques et visuels) in Bergen biedt geen echte performanceopleiding aan, maar deze interdisciplinaire kunstvorm komt in verschillende lessen aan bod. Zo gaat de cursus 'installatie en performance' uit van provocatie en van complementariteit van vormen. De studenten worden aangezet om te experimenteren, om te reageren, om zelf ideeën uit te werken en om die in vraag te stellen. De workshop 'scenografie en performance' wil de studenten de nodige tools meegeven om hun eigen weg te vinden door ze van verschillende artistieke genres te laten proeven.

ENKELE UITDAGINGEN

Ook al zijn er dus heel wat interessante kunstenaars en mogelijkheden in de vorm van speelplekken en opleidingen, toch kunnen er een aantal kritische vragen worden gesteld.

Een eerste vraag is of het aanbod niet wat eentonig is en beperkt (of ingekapseld) wordt door het systeem. De performers ontwikkelen een provocerende taal. Bestaat dan niet het gevaar dat ze bewust flirten met sensatie of gratuite provocatie? Je kan je vragen stellen bij dit soort van provocaties omdat de artiest gesubsidieerd wordt en zich dankzij het systeem kan uiten.

Een andere heikele kwestie is het publiek. Performancekunst is een directe kunstvorm die in principe voor iedereen toegankelijk wil zijn. Performance spreekt meer tot het gevoel dan tot het verstand en veronderstelt geen voorkennis. Performers zouden dus een heel breed publiek moeten aanspreken, zowel kenners als doodgewone mensen die van kunst en intense indrukken houden. In de praktijk stellen we echter vast dat performance een kleiner publiek aanspreekt dan de 'conventionele' podiumkunsten, hoofdzakelijk een publiek van gelijkgestemden.

Hoewel deze kunstvorm toch behoorlijk goed ingang heeft gevonden (qua locaties, aanbod en opleidingen), blijft performance tegelijk ook een miskend genre. Voor heel wat mensen blijft performance een (te) originele kunstvorm die nu al vijftig jaar het etiket van 'avant-gardistisch' krijgt opgekleefd. Het genre heeft echt moeite om te communiceren en een band te creëren met een (breed) publiek. Een betere publiekswerking zou daar heel wat aan kunnen verhelpen.



De deux choses l'une - Gaëtan Rusquet (foto: Gaëtan Rusquet)



Aphasia, voorstelling derdejaarsstudenten ESAC 2010 (foto: Christophe Raynaud de Lage)

CIRCUSKUNSTEN IN DE FRANSE GEMEENSCHAP

Marie Bartoux

Circus doet het goed in de Franse Gemeenschap. Steeds meer kunstenaars tonen interesse voor het genre en circusfestivals lijken er als paddenstoelen uit de grond te schieten. De Ecole Supérieure des Arts du Cirque (ESAC) leidt professionele circusartiesten op en behoort ondertussen tot de wereldtop. Het beleid volgde: in 1999 wordt circus ondergebracht bij de gesubsidieerde podiumkunsten. Recent nog werd La Maison du Cirque opgericht, dat de circuskunsten moet promoten in binnen- en buitenland. Marie Bartoux, assistente pedagogische coördinatie aan de ESAC, loodst ons door het circuslandschap.

EEN NIEUWE DISCIPLINE

In de jaren 1970-1980 ontstaat een nieuwe beweging: het 'hedendaagse' of 'moderne' circus. Zoals de naam al aangeeft, breekt deze vorm van circus duidelijk met het traditionele circus. Sommige circusartiesten uiten zich in poëzie, drama en teksten, net zoals het theater of de dans hen dat enkele jaren eerder hebben voorgedaan. Een rijkere en interdisciplinaire artistieke benadering vooral gericht op een nieuw publiek, is het gevolg.

Voor een beter begrip van de huidige structuur van de circussector in de Franse Gemeenschap, moeten we even een aantal veranderingen kaderen, die aan deze nieuwe structuur zijn voorafgegaan.

Nieuwe artistieke benaderingen gaan onvermijdelijk gepaard met het neerhalen van de traditionele vormen en van de ideeën die aan de basis van deze taal liggen. Voor het circus werd zowat alles op de helling gezet en herdacht. Het doorgeven van de stiel, wat vroeger in familiekring gebeurde, wordt nu via het hoger kunstonderwijs voor iedereen toegankelijk. De drie absolute topscholen in de wereld zijn Franstalige scholen: het ENC (Ecole Nationale de Cirque in Montréal, sinds 1981), het CNAC (Ecole Nationale de Cirque de Châlons en Champagne in Frankrijk, sinds 1985), en het Ecole du Cirque de Bruxelles (sinds 1981). Hieruit ontstond het **ESAC** (Ecole Supérieure des Arts du Cirque), dat in 2003 door de Franse Gemeenschap werd erkend. Het ESAC is één van de 17 Ecoles Supérieures Artistiques in Franstalig België. Tijdens de driejarige opleiding krijgen de studenten natuurlijk les in 'circus'-technieken (Chinese paal, koorddans op het slappe of het strakke koord, losse en vaste trapeze, *aerial cradle*, touw, doek, jongleren enz.), maar ook dans, voordracht en acrobatie. In het theoretische deel is er aandacht voor de geschiedenis van circus en kunst. De school leert collectieve en individuele circusnummers aan.

In tegenstelling tot het hedendaagse theater maakte de opkomst van de nieuwe circusformule het onmogelijk om in de opleiding, creatie, productie en spreiding terug te grijpen naar traditionele circusstructuren. Er moest niet alleen een nieuw onderwijsstelsel komen dat zoveel mogelijk mensen kon aanspreken, ook nieuwe spreidingsnetwerken werden noodzakelijk. Van het traditionele reizende circus in de tent was de overstap naar residenties in culturele centra of schouwburgen in de stad niet eenvoudig. Circusinstallaties vragen immers een specifieke infrastructuur en een aangepaste logistiek die niet overal aanwezig is op de plekken die hedendaags circus willen programmeren.

DE AANZET VAN DE FRANSE GEMEENSCHAP

Het hedendaagse circus is in Franstalig België nauwelijks dertig jaar oud, maar heeft wel al een stevige internationale reputatie, een eigen identiteit en ook nieuwe netwerken opgebouwd.

Het heeft dit te danken aan de artistieke en dramaturgische benadering, die maximaal gebruik maakt van de mogelijkheden die de scenografie, de speelruimte, de band met het publiek en natuurlijk ook het lichaam bieden om nieuwe circusvormen te ontwikkelen.

Een circusnummer is niet langer alleen maar iets waar je vol bewondering naar zit te kijken en de

circusartiesten zijn niet langer alleen maar virtuozen die de kunststukjes aaneenrijgen. Ook circus kan zinvol zijn. Het poëtische van het gevaar, balancerend op een touw. En het sprookje is nog lang niet af. Circustoestellen evolueren voortdurend en worden voortdurend opnieuw uitgevonden om in te spelen op de behoeften en de verbeeldingskracht van de circusartiesten.

Vroeger werd meer met dieren gewerkt. Vandaag is er meer aandacht voor mengvormen met theater en dans. Op institutioneel vlak is het in België wachten op het kaderdecreet van 1999¹ voor de Franse Gemeenschap circus-, kermis- en straatkunst indeelt bij de gesubsidieerde podiumkunsten. Pas in 2000 komt een eerste budget voor de sector vrij.

De laatste telg in het rijtje van Franstalige circusorganisaties in Brussel is **La Maison du Cirque**. De vzw, die nog maar enkele maanden geleden werd opgericht, wil de sector promoten, steunen en meer bekendheid geven. La Maison du Cirque begeleidt onder meer de carrière van jonge schoolverlaters en Belgische gezelschappen. Het doet dit niet alleen in de hoofdstad, maar ook in de rest van het land en zelfs daarbuiten. Dat is de reden waarom in de kantoren van het Maison du Cirque aan het Sint-Katelijneplein ook het FEDEC is ondergebracht (Fédération Européenne des Ecoles de Cirque).

La Maison du Cirque en zijn Vlaamse evenknie, Circuscentrum, organiseren sinds kort samen stages als voorbereiding op het ESAC zodat meer Belgische jongeren de selecties voor de school halen. De secundaire schoolopleiding in België volstaat immers niet om het internationale niveau van de selectieproeven aan te kunnen. Op dit ogenblik bedraagt het aandeel van Belgen aan het ESAC minder dan 20% (het gaat meestal om Nederlandstalige jongeren). Daarom zijn deze stages, die ESAC-professoren en oud-leerlingen gedurende verschillende weekends aanbieden, van erg groot belang. Op termijn kan dit misschien leiden tot de oprichting van een secundaire circusopleiding. Het netwerk van circusscholen breidt zich ook uit in Wallonië, maar is daar vooral gericht op recreatieve aspecten.

Les Halles de Schaerbeek in Brussel is een van de belangrijkste Franstalige plekken waar circus ruimschoots aan bod komt in de programmering. Belgische en buitenlandse circusgezelschappen krijgen er echte kansen en het publiek vindt steeds vaker de weg naar de circusvoorstellingen in het theater. Jammer genoeg zijn er te weinig middelen om het creatieve proces te ondersteunen en residenties aan te bieden. De sector krijgt wel steun van WBI (Wallonie-Bruxelles International) en WBT/D (Wallonie-Bruxelles Théâtre/Danse)².

1. www.gallilex.cfwb.be/document/pdf/27583_001.pdf

2. Op p. 36 vindt u een uitgebreid artikel over de functies van deze twee organisaties.

In Franstalig België zijn er ook heel wat circusfestivals, zowel in openlucht als in tenten. **La Maison de la Culture** in Doornik, dat steeds vaker circus op het programma zet, organiseert om de twee jaar *Piste aux Etoiles*, een springplank voor jonge gezelschappen. Op termijn zou Doornik kunnen uitgroeien tot een circuscentrum, zoals die ook in Frankrijk bestaan (Circa in Auch, bijvoorbeeld), een ontmoetingsplaats voor het circus waar zowel bij programmatoren als artiesten vraag naar is. In het Brusselse **Espace Catastrophe** (Lieu de création pour les Arts du Cirque, Forains et de la Rue) vond onlangs de tiende editie van het festival *Piste de Lancement* plaats voor circusartiesten uit heel Europa. **Hopla!**, het Feest van de Circuskunsten, dat de stad Brussel (in samenwerking met La Maison du Cirque en andere partners) organiseert, blies in april zijn derde kaarsje uit. Het festival **Namur en Mai**, kan ook elk jaar op meer publieke belangstelling rekenen voor dit kleurrijke feest van en voor de sector.

UITDAGINGEN VOOR DE TOEKOMST

Op 18 maart vond in Marchin een studiedag plaats waarop de Commission des Arts du Cirque, Forains et de la Rue van de Franse Gemeenschap de balans opmaakte. De dag werd samen met **Latitude 50°** (Lieu de résidences et de diffusion de Cirque in Marchin) georganiseerd. Overheden en actoren uit de sector namen er deel aan workshops. Tijdens die workshops kon iedereen kwijt welke verwachtingen hij of zij koesterde. Enkele vragen die naar boven kwamen waren: wat kunnen we doen wanneer huizen geen circus programmeren? Welke mogelijkheden bestaan er in Wallonië en Brussel om circusartiesten oefenruimte en residenties aan te bieden? Op welke manier wordt circus nu gepromoot? Sommige actoren betreuren dat artiesten noodgedwongen kiezen voor het gemakkelijkere solo- of duowerk omdat groepsvormen te duur zijn. De sector is in volle ontwikkeling, maar de materiële en menselijke middelen zijn schaars en onvoldoende bekend bij de professionals. Er moeten efficiënte platformen en toegewijde openbare instellingen komen zodat Belgische kunstenaars in eigen land creaties kunnen maken en kunnen optreden. De Franse Gemeenschap wil alvast officieel erkende structuren ontwikkelen met een duidelijke hiërarchie, die de bestaande netwerken kunnen vervangen.

Vandaar ook het voorstel van de Franse Gemeenschap om een circusequivalent van de vzw *Contredanse* op te richten (een vzw die dans promoot en bij La Maison du Spectacle La Bellone gevestigd is) zodat de sector een centraal aanspreekpunt heeft voor middelen, contacten en informatie over het circus. Dat centrum zou ook opleidingen kunnen aanbieden en middelen ter beschikking stellen van artiesten die zich willen verdiepen in de sociale en economische aspecten van de sector. Ze kunnen de knelpunten bij het opzetten en

managen van circusproducties in kaart brengen en mogelijke oplossingen uitdokteren.

De sector van de circuskunsten in de Franse Gemeenschap heeft al een hele weg afgelegd, maar er is nog werk aan de winkel om alle krachten te bundelen, naar enkele hoogtepunten toe te werken en – met de hulp van de media – meer bekendheid te geven.

LINKS

ESAC: www.esac.be

Espace catastrophe: www.catastrophe.be

La Maison du Cirque: www.lamaisonducirque.be

Les Halles de Schaerbeek: www.halles.be

Maison de la Culture de Tournai: www.maisonculturetournai.com

Latitude 50°: www.latitude50.be

Ecole du Cirque de Bruxelles: www.ecoledecirquedebruxelles.be

BELGIAN TOUCH

WALLONIE-BRUXELLES THÉÂTRE/DANSE EN DE INTERNATIONALE SPREIDING VAN DE PODIUMKUNSTEN UIT DE FRANSE GEMEENSCHAP

Stéphanie Pécourt

Welke instrumenten zet de Franse Gemeenschap in om haar artiesten te promoten in het buitenland? Stéphanie Pécourt is directrice van het agentschap Wallonie-Bruxelles Théâtre/Danse en legt uit wat precies de functie is van dat orgaan. Ze maakt ons wegwijs in het woud van afkortingen (WBI, WBT/D, PCC...) en gaat kort in op de internationale spreiding van podiumvoorstellingen.

INTERNATIONALE PROMOTIE EN NETWERKING

WBT/D is een agentschap dat onder de bevoegdheid valt van de minister van Cultuur van de Franse Gemeenschap en van Wallonie-Bruxelles International, met als oorspronkelijke missie: 'De bevordering van de internationale promotie en uitstraling van de podiumkunsten van de Franse Gemeenschap.' Later werd aan dit korte en duidelijke missie statement een doelstelling toegevoegd: 'Ervoor ijveren dat onze artiesten voet aan de grond krijgen op de buitenlandse markt'. 'Onze' veranderde later nog in 'de artiesten van de Franse Gemeenschap'.

Het agentschap werd vijftien jaar geleden opgericht door Claudine Lison, op vraag van de toenmalige minister van Cultuur, Valmy Féaux. Van bij het begin werd de dienst mee beheerd door het ministerie van de Franse Gemeenschap en door wat toen het Commissariat Général aux Relations Internationales heette (Commissariaat-generaal Internationale Betrekkingen van de Franse Gemeenschap) en wat onlangs werd omgedoopt tot Wallonie-Bruxelles International (WBI). Dat is het internationale beleidsorgaan van de Franse Gemeenschap, het Waalse Gewest en de Franse Gemeenschapscommissie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest.

Net als bij de eerder opgerichte agentschappen Wallonie-Bruxelles Images en Wallonie-Bruxelles Musiques was het uitgangspunt het oprichten van een dienst die uitsluitend belast is met de internationale promotie van artiesten van de Franse Gemeenschap. Toen al was er behoefte om de exportinspanningen te ondersteunen en optimaal te benutten. Vandaag kan men in het licht van het verdrag van Lissabon zelfs spreken van een obsessie voor mobiliteit. Bij de oprichting van het agentschap had men het over de uitstraling van onze podiumkunsten in het buitenland. Toen was de insteek veeleer diplomatisch dan economisch, hoewel het ene toen ook al tot het andere leidde, maar men verwoordde het anders en pakte het anders aan.

Vandaag is mobiliteit van producties en artiesten een Europese topprioriteit. Er is een debat aan de gang over de plaats van cultuur binnen het Europese systeem in het licht van de nieuwe uitdagingen, een debat dat weerklinkt bij het uitstippelen van een Europees politiek en sociaal beleidsplan.

De hele context is grondig veranderd en dat heeft ook geleid tot het bijstellen van onze opdracht en het aanpassen van onze manier van werken. We werken niet alleen aan de reputatie van onze kunstenaars, wat op zich al een ambitieus en omvangrijk plan is, maar we moeten er ook voor zorgen dat ze op buitenlandse markten voet aan de grond krijgen. Daarvoor moeten we exportstrategieën ontwikkelen. Naast het verbeteren van de uitstraling van onze cultuur in het buitenland, wat vaak nogal eenzijdig is, moeten we dus een nieuwe ruimte voor creatie en productie tot stand brengen en de doorstroming van onze artiesten bevorderen.

Zo komen we bij die andere afkorting: PCC of Point Contact Culture (Cultuur Contactpunt), dat deel uitmaakt van WBT/D. Het PCC wordt mee beheerd door de Europese Commissie en heeft als opdracht het programma voor culturele samenwerking van

de Europese Unie of het Cultuurprogramma 2007-2013 te promoten. Drie of vier keer per jaar organiseren we infosessies, we geven ook brochures uit en organiseren ontmoetingen met mogelijke producenten of co-organisatoren van projecten. De taken van de beide diensten lopen gelijk. De export van onze podiumkunsten promoten is ook een vorm van culturele samenwerking, waarbij contacten worden gelegd en internationale netwerken worden opgebouwd die onze export bevorderen.

Nu de opdracht duidelijk is, gaan we in op de concrete aanpak om onze doelstellingen te realiseren.

Buitenlandse programmatoren uitnodigen

Ongeveer tien keer per jaar nodigt WBT/D buitenlandse programmatoren naar België uit om creaties van artiesten uit de Franse Gemeenschap te komen bekijken. Dat gebeurt in nauw overleg met de dans- en theatergezelschappen. Zo nodigden we in 2009 ongeveer 280 programmatoren uit, onder meer naar het VRAK Festival van L'L, naar het Kunstenfestivaldesarts, Théâtre Varia, Théâtre les Tanneurs en Théâtre National. Systematisch selecteren we voor de buitenlandse programmatoren voorstellingen die in onze ogen bijzonder zijn omwille van de tekst, de regie of de scenografie.

Beurzen, salons en festivals in binnen- en buitenland

Het agentschap heeft een aantal vaste afspraken in het buitenland. Zo zal het in augustus 2010 aanwezig zijn op de Internationale Tanzmesse in Düsseldorf, waar vijf dansgezelschappen uit de Franse Gemeenschap worden voorgesteld. We hebben er ook een stand en organiseren er ontmoetingsmomenten voor professionals. De aanwezigheid van het agentschap op salons, beurzen en festivals in Europa, de Verenigde Staten en Azië, biedt ons de mogelijkheid om de gezelschappen optimaal onder de aandacht te brengen, ook al worden ze niet geprogrammeerd.

Het agentschap is als co-organisator ook betrokken bij het belangrijke tweejaarlijkse platform voor hedendaagse dans, Objectifs Danse. Het werkt daarvoor samen met Wallonie-Bruxelles International, de afdeling dans van het ministerie van de Franse Gemeenschap, Bruxelles Export, het Centre chorégraphique Charleroi-Danses en verschillende danstheaters uit de Franse Gemeenschap. We nodigen tachtig buitenlandse programmatoren uit die een weekend lang tien fragmenten van recente creaties uit Brussel en Wallonië kunnen ontdekken.

Eurodanceconnections in mei 2009 was een ander soort initiatief, ditmaal in samenwerking met het Maison du Spectacle La Bellone. Twee dagen van besprekingen, ontmoetingen en *speed dating* voor Belgische en buitenlandse professionals uit de hedendaagse dans. De bedoeling was om programmatoren en directeurs van theaters en festivals in contact te brengen met dansmakers en -gezelschappen om samen projecten uit te werken



Instant - Gwendoline Robin (foto: Gwendoline Robin)

voor het Cultuurprogramma 2007-2013 of om co-producties op touw te zetten.

Het agentschap organiseert in het buitenland ook regelmatig Focus-initiatieven over podiumkunsten in de Franse Gemeenschap. Zo worden in juli 2010 acht dansproducties voorgesteld op het Teatro a Corte Festival in Turijn van volgende choreografen: Michèle Anne De Mey, Karine Ponties, José Besprosvany, Claudio Stellato en Ayelen Parolin. Het festivalcentrum wordt ingericht door twee decorontwerpers uit Brussel. Het agentschap is hier zowel bij de programmering als de promotie betrokken.

Promotiemateriaal

WBT/D zorgt elk jaar voor promotiemateriaal en werkt hiervoor soms samen met organisaties uit de Franse Gemeenschap, zoals La Bellone of La Chambre des Théâtres pour l'Enfance et la Jeunesse. Zo wordt in 2010 een dvd-box over de performancesector uitgegeven en eentje over hedendaags theater. Daarnaast kunnen gezelschappen uit de Franse Gemeenschap een beroep doen op

ons om bijvoorbeeld een dvd, een video-opname of een website te maken. Elk jaar is er ruimte voor 15 van die projecten. Naast deze hulp bij het maken van promotiemateriaal, stelt het agentschap ook kantoorruimte ter beschikking voor de gezelschappen waarmee het samenwerkt. Hoewel het niet onze taak is om de plaats van de pr-manager van het gezelschap in te nemen, stellen we vast dat de gezelschappen met deze materie vaak weinig of geen voeling hebben.

Secretariaat van het Gemengd Comité Chartreuse in Villeneuve-lez-Avignon

WBT/D verzorgt al tien jaar het secretariaat van een Comité waarin de Franse Gemeenschap en La Chartreuse zetelen, het Franse Centre national des Écritures du Spectacle. Dankzij de steun van de Secteur de la Promotion des Lettres van het ministerie krijgen tien theaterauteurs uit de Franse Gemeenschap een beurs. Het afgelopen jaar is het agentschap een gelijkaardig partnership aangegaan met Montevidéo in Marseille. Deze beurzen bieden de auteurs niet alleen de kans om te werken aan hun teksten, maar ook om een netwerk op te bouwen met andere auteurs en gezelschappen.

INTERNATIONALE SPREIDING

Maar hoe zit het precies met de kunstenaars? Over wie gaat het en waar gaan ze naartoe? Het agentschap houdt nu al twee jaar informatie bij over tournees van gezelschappen uit de Franse Gemeenschap die actief zijn in dans, theater en kinder- en jeugdtheater. Aan de hand van die gegevens kunnen we nagaan of de middelen die we inzetten, inspelen op de behoeften van de gezelschappen en kunnen we onze geografische strategieën bijsturen of verfijnen.

Uit onze recentste dansstatistieken blijkt dat sommige gezelschappen meer in het buitenland werken dan bij ons. Dat is onder meer het geval voor Compagnie Mossoux-Bonté, Thierry Smits, Karine Ponties en de jonge choreografe Mélanie Munt. Ze exporteren hun werk vooral naar Frankrijk, Duitsland, Spanje, Zwitserland en Nederland.

We stellen verder nog vast dat gezelschappen die bij het WBI subsidies voor reiskosten aanvragen, die ook in 87% van de gevallen krijgen. Dat wijst erop dat de steun niet alleen relevant is, maar ook inspeelt op een vraag.

Volgens onze statistieken over het kinder- en jeugdtheater toeren de gezelschappen Théâtre de la Guimbarde, Théâtre du Papyrus, Arts et Couleurs, Sac à Dos en Les Ateliers de la Colline heel vaak in het buitenland. Tijdens het voorbije seizoen telden we niet minder dan 493 voorstellingen van deze 5 gezelschappen in het buitenland.

De gegevens over theater moeten nog worden verijnd, maar we zien een grote belangstelling voor het werk van jonge gezelschappen of collectieven, zoals Groupe TOC, Transquiquennal, Clinic Orgasm Society, Compagnie Utopia II en Zouzou Leyens. Ook het werk van heel jonge regisseurs, zoals Claude Schmitz, Fabrice Murgia en Anne-Cécile Vandalem spreekt tot de verbeelding.

Het gaat goed met de podiumkunsten in de Franse Gemeenschap. Je voelt dat er de laatste jaren iets beweegt; er komt nieuw talent bovendien dat ook steun krijgt van de sector. We hebben alleen meer middelen nodig om dit 'speculatieve' sprankeltje te laten opflakkeren. De brutaliteit, de moed en de wil om met het verleden te breken, maakt onze productie zo aantrekkelijk. Er is heel wat belangstelling voor de nieuwe theaterteksten en voor het werk van performers. En intussen gaat de artistieke kruisbestuiving door die we – misschien een beetje hoogdravend, maar anderen gebruiken de term wel, ook buiten onze grenzen – als de *Belgian touch* mogen bestempelen.

GEWOON EVEN OVERSTEKEN

LINDA LEWKOWICZ IN GESPREK MET THIERRY SMITS

Danser en choreograaf Thierry Smits werd in 1963 geboren in Koersel (Limburg). In 1989 maakte hij zijn eerste choreografie en onlangs ging zijn voorstelling *To the Ones I Love* in première in het Brusselse Théâtre Varia, waar hij ook in residentie is. Linda Lewkowicz sprak met hem over taalgrenzen en communautaire kwesties, over kleine en grote frustraties.

Hoeveel van je tweëndertig voorstellingen waren te zien in Wallonië, Brussel, Vlaanderen en daarbuiten?

Bijna allemaal in Vlaanderen en Brussel (ze zijn opgevoerd in een dertigtal steden in Vlaanderen en op zeven locaties in Brussel). De helft in Wallonië. En heel wat in het buitenland. In Vlaanderen zijn we vaak te gast in Brugge, Kortrijk, Dilbeek, Aalst, Berchem, Tongeren, Genk en Turnhout. Er zijn zes steden die nagenoeg al mijn creaties programmeren.

Als ik alleen de culturele centra neem en de schouwburgen even buiten beschouwing laat (zoals Théâtre de Namur of Théâtre de la Place in Luik), is mijn werk in Wallonië te weinig zichtbaar (Doornik, Nijvel en Ottignies). In Brussel ben ik verbonden aan het Théâtre Varia, maar ik heb er ook al opgetreden in het Kaaitheater, Théâtre de la Balsamine en Les Halles. Hoewel, ze hebben daar ook niet genoeg geld om artiesten langere tijd te betalen. In Brussel is Théâtre Varia de enige die dat doet. Ik ben de enige choreograaf in België die die kans krijgt.

Waarom schrijf jij het verschil tussen Vlaanderen en Wallonië toe?

Aan de opleiding. In Vlaanderen werden de podiumkunsten al veel vroeger dan in Wallonië aan hogescholen onderwezen. Jonge mensen kregen er sneller de leiding over culturele centra, terwijl in Wallonië de wat oudere programmatoren op post bleven.

Heeft het niets te maken met het elitaire karakter van je werk?



Thierry Smits (foto: Frederic Bourgeois)

Ik heb net *To the Ones I Love* gemaakt, een voorstelling met negen dansers. De opvoering is toegankelijk en kan door iedereen worden gemaakt. Maar niet in sommige culturele centra in Wallonië, zo blijkt. Het klopt dat dans duurder is dan theater, maar dat is een oude discussie.

Vlaanderen heeft culturele samenwerkingsakkoorden met Japan, Canada, Zuid-Afrika, maar nog steeds niet met de Franse Gemeenschap. Waar wringt het schoentje?

Waarom moeten onze beide gemeenschappen een samenwerkingsakkoord hebben? Het volstaat om de straat over te steken en je bent al aan de andere kant van de 'taalgrens'. Welk nut heeft zo



To the Ones I Love - Compagnie Thor (foto: Marie-Françoise Plissart)

een akkoord? Sommige Vlaamse en Franstalige culturele actoren werken toch al samen? Ik denk aan Flagey, aan het Kunstenfestivaldesarts... of, wat kleinschaliger, aan het komische duo *De frivole framboos*, twee muzikanten die evenveel in Vlaanderen als in Wallonië optreden. Door een akkoord te ondertekenen zeg je eigenlijk dat we de facto uit elkaar zijn en dat is niet het geval, althans niet in het artistieke milieu.

Hoe ga jij om met je Vlaamse roots?

Mijn vader is Vlaming, mijn moeder Franstalig. Als artiest heb ik een culturele band met wie me financieel steunt. Dankzij de Franse Gemeenschap kan ik al twintig jaar voorstellingen maken. Zo eenvoudig is het.

Heb je ooit 'Vlaams geld' gekregen?

Af en toe een aalmoes. Al heel snel werd me duidelijk gemaakt dat mijn werk niet relevant genoeg was om aanspraak te kunnen maken op geld. 'Het werk van Thierry Smits voegt niets aan het Vlaamse cultuurlandschap toe' werd mij geschreven. Wie kan er, behalve het publiek, oordelen over wat een artiest al dan niet tot het culturele landschap van een gemeenschap bijdraagt? Dit soort oordelen hebben we al eerder gezien en we weten waartoe ze kunnen leiden.

Zou een cultureel akkoord tussen de gemeenschappen het niet makkelijker maken om dergelijke meningsverschillen op te lossen?

Ik weet het niet. Culturele samenwerkingsakkoorden bepalen niet of iemand meer middelen krijgt of vaker gevraagd wordt. Maar het feit dat je vaak gevraagd wordt, is wel bepalend voor de economische situatie van een gezelschap. Hoe meer geld je hebt, hoe meer je wordt gevraagd. Je kunt investeren in contacten, de verkoopprijs drukken enzovoort. Wondermiddelen bestaan niet, cultuur is wat dat betreft ook maar gewoon economie. Volgens mij is er nauwelijks een verschil met economische akkoorden. Ze leggen geen gewicht in de schaal. Of misschien wel voor de audiovisuele sector. Het moet geld opbrengen. 90% van de wereldbevolking krijgt geen geld om creatief te zijn. Waarom zouden we dan klagen?

Ruikt geld anders aan de andere kant van de grens?

Neen, tenzij een gemeenschap aan de ene of de andere kant van de grens extreem rechts in zijn vaandel draagt. Dan stinkt het!

Is er een verschil tussen het Franstalige en het Vlaamse publiek?

Nee, helemaal niet. Het verschil zit hem in de programmering. Behalve in enkele grote culturele centra of schouwburgen overheerst de angst dat het publiek zal wegblijven als je voor een minder 'klassiek' programma kiest, maar je moet ergens beginnen. Misschien komen er het eerste jaar maar dertig mensen kijken, maar na tien jaar kunnen dat er 200 en dan 400 zijn. In Vlaanderen was het niet anders. Trouwens, centra die mikken op een danspubliek, zien dat ze vandaag volle zalen kunnen halen. Ik heb in Luik gespeeld voor 1.800 mensen en in Namen voor bijna 1.500.

Is er een Waals cultureel centrum waarvan je graag een uitnodiging zou krijgen?

Ik ben nu zo ver dat ik graag in Singapore, Sydney, Peking, Los Angeles, New York, Hongkong of Johannesburg zou willen spelen.

Zou jij met jouw ervaring een concreet voorstel aan de gemeenschapsministers willen voorleggen?

Laat me meteen zeggen dat ik niet mag klagen en dat het altijd beter kan. Maar we moeten roeien met de institutionele riemen die we hebben.

Over financiële problemen wil ik het zelfs niet hebben. Die zijn er ook in het onderwijs of in de gezondheidszorg, en dat zijn twee sectoren die volgens mij belangrijker zijn dan cultuur. Alles is opgesplitst tussen de gemeenschappen, zoals het volk het heeft gewild, en dat moeten we respecteren.

Maar zijn er nu problemen tussen Wallen en Vlamingen, of niet? De media aan weerszijden van de taalgrens pakken er bijna elke dag mee uit.

Laat me even deze anekdote vertellen. In Vlaanderen is er een recensent van *De Morgen* die een hekel aan mij heeft en ik aan hem. Ik heb geprobeerd om een onderhoud met hem te krijgen, want het is niet omdat je een hekel aan elkaar hebt, dat je niet met elkaar kunt praten. Vooral omdat ik echt het nieuws maakte: drie weken met negen dansers en mogelijk 4500 toeschouwers. Hij weigerde om me te spreken. Hij houdt alleen maar van Vlaamse kunst en heeft me neergesabeld. Ik zie dat als een communautair probleem, maar ook als een intermenselijk probleem. Voor het overige heb ik geen enkel probleem met Vlaamse programmatoren. Als ze me niet willen, is dat hun goed recht. En ik ga zeker geen steen werpen naar een Vlaamse programmator die zijn werk niet zou hebben gedaan als vijfendertig Waalse programmatoren hun werk niet doen.

En de Franstalige pers?

Als ik even Guy Duplat van *La Libre* karikaturaal mag aanhalen: 'Als het Franstalig (of erger nog, Waals) is, is het een flop. Als het Vlaams is, is het

top.' En zo gaat het voortdurend. Alle Vlaamse opvoeringen krijgen steevast vijf sterren. Ik lees elke dag Franstalige, Franse en Vlaamse kranten en ben verwonderd over de miskenning van het creatieve werk dat in Wallonië wordt verricht. Alsof dat helemaal niet bestaat.

Maar waarom staat de pers zo afkerig tegenover wat er aan Franstalige kant gebeurt?

Omdat ze er een negatief beeld van heeft. Als ik denk aan een voorstelling als *Capital Confiance* van Groupe Toc in samenwerking met Transquiquennal, aan theatermakers als Claude Schmitz, Armel Roussel of Jacques Delcuvellerie, het werk van de choreografen Pierre Droulers en Michèle Noiret... Dat is zonder meer van hetzelfde niveau als wat ik in Vlaanderen heb gezien.

Speelt het ontbreken van ondertiteling bij de meeste Franstalige opvoeringen een rol?

Nee, waarom zou je ondertitels moeten hebben? Je bevestigt zo dat het onderwijs zijn werk niet goed doet. We leren de taal van onze burens niet meer. Engelse ondertitels voor de Europese gemeenschap, misschien, maar geen Vlaamse. Of je tart alle logica en gaat alle opvoeringen voor elke minderheid ondertitelen. Het probleem in België is dat het noch vlees noch vis is. Als we elkaar dan toch zo haten, waarom gaan we dan niet voor goed uit elkaar?

Zou jij dat willen?

Helemaal niet!



To the Ones I Love - Compagnie Thor (foto: Marie-Françoise Plissart)

WAAROM EEN CULTUURPLAN VOOR BRUSSEL?

Lissa Kinnaer

Lissa Kinnaer coördineert sinds 2006 het Réseau des Arts à Bruxelles (RAB), een overlegplatform voor de Brusselse culturele sector. In het najaar van 2009 stelde RAB samen met het Brussels Kunstenoverleg het Cultuurplan voor Brussel voor. Lisa Kinnaer legt uit wat de bedoeling is.

Het kleine stadsgewest Brussel met iets meer dan één miljoen inwoners voelt zich wat onwennig in zijn rol van internationale stad. Met 45 verschillende nationaliteiten¹ en niet minder dan 126 gesproken talen is het culturele, taalkundige en sociaaleconomische plaatje van Brussel uiterst gevarieerd. De helft van de bevolking heeft buitenlandse roots en een derde is jonger dan 25. Brussel is een rijke regio, die goed is voor bijna 30% van de economische bedrijvigheid in België, maar vreemd genoeg is de bevolking er het armst. 30% van de Brusselaars leeft onder de armoedegrens² en één gezin uit drie is getroffen door werkloosheid. Het officieel tweetalige Brussel is in werkelijkheid meertalig. 28% van de bevolking heeft niet het Frans of het Nederlands als moedertaal en kinderen groeien almaar vaker op in meertalige gezinnen. Brussel is ten slotte niet alleen de hoofdstad van België, maar ook van de gemeenschappen en van de Europese Unie. Door de vele buitenlanders die in Brussel werken, heeft de stad uitstekende banden met Europa en andere Europese grootsteden.

Deze multiculturele, meertalige en open stad gaat gebukt onder een enorme institutionele en administratieve last door de vele overheden die voor alles en nog wat bevoegd zijn. Over culturele aangelegenheden gaan bijvoorbeeld niet minder dan 42 beleidsinstellingen: een minister van Cultuur van de Regering van de Franse Gemeenschap, een minister van Cultuur van de Vlaamse Regering, een lid van het College van de Franse Gemeenschapscommissie (COCOF) belast met cultuur, een lid

van het College van de Vlaamse Gemeenschapscommissie (VGC) belast met cultuur, een minister voor Brusselse aangelegenheden in de Vlaamse regering, een staatssecretaris voor de Federale Culturele Instellingen van de federale regering, twee ministers van de Brusselse Hoofdstedelijke Regering belast met het imago van Brussel, negentien Franstalige schepenen voor Cultuur en vijftien schepenen voor Vlaamse aangelegenheden. Die versnippering van bevoegdheden op het vlak van cultuur is des te pijnlijker omdat Brussel nog steeds geen coherent, geïntegreerd cultuurbeleid heeft.

Na 'Brussel 2000 - Europese culturele hoofdstad' worden in 2002 het Brussels Kunstenoverleg en in 2004 het Réseau des Arts à Bruxelles opgericht. Die twee overlegplatforms van de culturele sector in Brussel werken sindsdien nauw samen en dragen hun steentje bij tot het burgerdebat over Brussel. In 2007 ondertekenen meer dan honderd Nederlandstalige, Franstalige en meertalige culturele instellingen een samenwerkingsovereenkomst. Die moet duidelijk maken hoe goed ze op het terrein samenwerken, hoewel een politiek akkoord uitblijft.

Twee jaar later, in september 2009, stellen het Brussels Kunstenoverleg en het Réseau des Arts à Bruxelles hun *Cultuurplan voor Brussel* voor. Het is het resultaat van twee jaar overleg binnen de culturele sector in Brussel. Het is niet hét cultuurplan voor Brussel, maar het werk van meer dan honderd culturele partners die over taalbarrières, genres, aantallen en gebieden heen, samen hebben nagedacht over de uitdagingen die de culturele sector in Brussel te wachten staan en hoe de sector die uitdagingen het hoofd kan bieden. Het *Cultuurplan voor Brussel* is geen vastomlijnd en volledig plan. Het illustreert vooral dat iedereen bereid is om samen na te denken over een culturele visie voor Brussel. Tegelijk formuleren de partners concrete voorstellen voor de verdere culturele ontwikkeling van Brussel, zodat het zijn ambitie als 'kleine wereldstad'³ kan waarmaken.

1. 45 verschillende nationaliteitsgroepen die uit minstens 1000 personen bestaan.

2. Tegenover 11% in het Vlaamse gewest en 18% in het Waalse gewest.

3. *Brussel!*, Eric Corijn en Eefje Vloeberghs, VUBPress, 2009.

Het *Cultuurplan voor Brussel* telt vijf thematische luiken die voor evenveel uitdagingen voor de Brusselse culturele sector staan: diversiteit en de toegankelijkheid van cultuur, de ruimtelijke spreiding van culturele activiteiten, de rol van artiesten in de stad, een coherent cultuurbeleid en dito promotie van het cultuuraanbod en de culturele uitstraling van een hoofdstad. 34 concrete voorstellen illustreren de visie voor deze stad met vele gezichten. Ze getuigen van een 'cultuur in wording' die integraal deel uitmaakt van het stadsgebeuren. Cultuur is een lokaal gebeuren, een vector van maatschappelijke emancipatie, die essentieel is voor de leefwereld van burgers. Cultuur draagt ook bij tot de ontwikkeling van het imago en de identiteit van Brussel in het buitenland.

Het *Cultuurplan voor Brussel* is geen doel op zich. De Brusselse culturele partners mogen geen afwachtende houding aannemen, maar bepalen wat ze elk apart of samen kunnen realiseren door

met sectorgenoten te overleggen en samen te werken. Het *Cultuurplan voor Brussel* is ten slotte een uitnodiging aan de partners en de overheid om enkele voorstellen te realiseren.

Eind 2009 hebben de leden van het Brussels Kunstenoverleg en het Réseau des Arts à Bruxelles vier prioritaire voorstellen uit het *Cultuurplan voor Brussel* gelicht: het stimuleren van de interculturele dialoog, het werken aan een Gewestelijk Ontwikkelingsplan voor Cultuur, het creëren van initiatieven ter ondersteuning van kunstenaars en het ontwikkelen van een gezamenlijke communicatie en marketing. Die prioriteiten worden momenteel uitgewerkt tot realiseerbare projecten.

Sinds zijn publicatie heeft het *Cultuurplan voor Brussel* heel wat stof voor discussie en debat opgeleverd. Het leidt intussen een eigen leven, evolueert, wordt aangevuld en blijft iedereen aanzetten om verder na te denken over Brussel.



Leks - Dorina Fauer (foto: Dorina Fauer)

EEN NETWERK VOOR DE SPREIDING VAN PODIUMKUNSTEN

Alain Thomas

Welke rol spelen de culturele centra ten zuiden van de taalgrens? Is de spreidingsproblematiek er even hardnekkig als in Vlaanderen? Alain Thomas focust in deze bijdrage vooral op de resultaten. Hij is bezieler-directeur van het Centre culturel in Bertrix en bestuurder van Asspropro, een koepelorganisatie voor de culturele centra.

DE WERKING VAN DE CC'S

De snelle ontwikkeling die de podiumkunsten in de Franse Gemeenschap doormaken, is voor een stuk te danken aan de inspanningen die de 114 erkende culturele centra de voorbije jaren hebben geleverd. Ze zijn uitgegroeid tot belangrijke partners voor de sector. Dat is het resultaat van een trage, geleidelijke evolutie die in de jaren 1970 op gang is gekomen. Vanuit hun opdracht als culturele ambassadeurs die cultuur voor iedereen toegankelijk moeten maken, hebben de culturele centra zich sterk toegelegd op hun rol als partners en als tussenpersonen voor de verspreiding van kunst en gezorgd voor meer decentralisatie. Daarnaast bieden ze ook hulp bij de creatie van voorstellingen.

Verskillende factoren hebben tot dit takenpakket geleid. De politiek wil zoveel mogelijk kunstenaars de kans bieden om zoveel mogelijk producties te maken, om ze in de beste omstandigheden te programmeren en om in contact te komen met een nieuw publiek dat zich op grote afstand van de productiecentra bevindt. De culturele centra zijn uitgegroeid tot uitvoerders van het beleid van de Franse Gemeenschap. Ze trekken de investeringen en de ondersteuning van de hogere overheden op het terrein door en bekrachtigen en versterken die zelfs door hun werk. Op dit ogenblik voert het Observatoire des Politiques Culturelles op vraag van de Direction Générale de la Culture (DGC) een onderzoek uit dat duidelijker moet aantonen hoe belangrijk die taak wel is en dat ook in cijfers moet uitdrukken. In afwachting van de resultaten van het onderzoek zijn er ook nog de jaarlijkse statistieken van de Service de la diffusion van de DGC die duidelijk het belang van de culturele centra aantonen. Met de Art et Vie-bijdragen (subsidiën

voor spreiding) waarop de meeste culturele centra een beroep doen, werden in 2009 1417 concerten, 1204 theatervoorstellingen, 50 hedendaagse dansproducties, 95 multidisciplinaire producties en 1589 schoolvoorstellingen aangeboden.

Die cijfers zeggen niet alles omdat de niet-gesubsidieerde voorstellingen niet meegerekend worden, wat wel het geval zal zijn in het lopende onderzoek. De cijfers geven wel een idee van de duizenden werkdagen die aan artiesten werden betaald, van de tienduizenden bezoekers die naar de voorstellingen zijn komen kijken en van het economische belang van de sector. Dit resultaat hangt rechtstreeks samen met de doordachte investeringen van de culturele centra in de vorm van middelen (zalen, uitrusting en personeel), maar ook in de vorm van de inspanningen die ze op het vlak van publiekswerking leveren. Een cultureel centrum zorgt namelijk niet alleen voor een zaal of het opstellen van een programma, maar is ook een belangrijke tussenpersoon, die bruggen slaat tussen kunstenaars en het publiek. De taak van de culturele centra verschilt van die van de schouwburgen omdat ze zo veel mogelijk mensen in contact moeten brengen met kunstvormen die in sommige delen van de Franse Gemeenschap niet of weinig aan bod komen. Daarnaast moeten ze ook rekening houden met de wensen en verwachtingen van de lokale bevolking zonder in platte cultuurconsumptie te vervallen. Tegelijk moeten ze dat publiek ook aanmoedigen om hun eigen creatieve talenten te ontplooiën.

De sector van de schoolvoorstellingen is hiervan een prima voorbeeld (en geniet ook internationale erkenning). De meeste leerlingen worden op school vandaag gestimuleerd om kennis te maken met de artistieke, menselijke en sociale component van het theater. Ons systeem ter ondersteuning van de spreiding, waarbij zowel gezelschappen, culturele centra, overheidspartners (Franse Gemeenschap, gemeenten, provincies, COCOF) als scholen betrokken zijn, is niet vreemd aan dit opvallende resultaat. De hele keten profiteert van de spreidingssteun: van de gezelschappen tot de partners op het terrein.

ASSPROPRO

Asspropro (Association des Programmateurs Professionnels), een koepelorganisatie die in 1991 werd opgericht, helpt de culturele centra om nog beter werk op het terrein te verrichten. Asspropro is in de eerste plaats een netwerk van spreiders (erkende en niet-erkende culturele centra, lokale of regionale culturele centra, minder voor de hand liggende locaties) die hun kennis, hun ervaring en hun middelen bundelen om zo initiatieven te kunnen nemen die het lokale niveau overstijgen. Het is hun bedoeling om de spreiding van de podiumkunsten te steunen, onder meer door mee te werken aan de Entre Vues (platforms voor podiumkunsten die de Franse Gemeenschap organiseert om kennis te maken met artiesten) en de tournees te coördineren die uit die ontmoetingen ontstaan. Iedere partner wint bij dit systeem. De artiest, omdat meer spreiders zijn werk kunnen zien en hij zo langer in betere omstandigheden kan toeren (de partners hebben een kwaliteitshandvest getekend) en uiteindelijk meer aan bod komt in de pers (door de extra media-aandacht voor een tournee). Het cultureel centrum, omdat het kan rekenen op meer steun (via Art et Vie dat tournees steunt), omdat de kosten worden gespreid en omdat het toegang heeft tot professioneel promotiemateriaal (video's, posters, en folders).

In het seizoen 2009-2010 hebben zo 12 voorstellingen in de Franse Gemeenschap met Asspropro getoerd, samen goed voor meer dan 140 opvoeringen op 65 locaties. Asspropro wil uitgroeien tot een echt kwaliteitslabel dat duidelijk (h)erkend wordt door het publiek van de culturele centra.

Asspropro is ook stichtend lid van AREA (Association des Réseaux d'Événements Artistiques), een internationale koepelorganisatie voor Franstalige verenigingen van programmatoren uit Frankrijk, Zwitserland en Québec. Op die manier krijgen onze podiumkunsten ook op dit niveau kansen en vice versa. AREA werkt inderdaad in twee richtingen: buitenlandse artiesten kunnen hun werk onder de aandacht van Belgische programmatoren brengen en artiesten uit de Franse Gemeenschap krijgen de kans om in de partnerlanden te worden geprogrammeerd.

Deze bijdrage focust vooral op de resultaten, maar we mogen vooral de echte uitdagingen waar onze sector voor staat, niet uit het oog verliezen. Onze programmering volstaat niet om tegemoet te komen aan het exponentiële aanbod van artistieke projecten in de Franse Gemeenschap. Hoe gaan we die allemaal helpen? Hoe kunnen we vernieuwing stimuleren terwijl het publiek conventioneel wordt en enkel nog geneigd is (onder invloed van de media) om naar bekende voorstellingen te komen kijken? Hoe kunnen we in een crisisperiode een evenwicht bewaren tussen de stijgende kosten en de dalende inkomsten als gevolg van de lagere koopkracht van toeschouwers? Die externe factoren hebben gevolgen voor onze programmering, omdat we bij gebrek aan voldoende overheids subsidies onderhevig zijn aan de mechanismen die we hiervoor hebben beschreven. Daardoor zijn we soms minder geneigd om een minder conventionele of minder bekende artiest te programmeren. Heel wat stof tot nadenken voor alle betrokkenen. Alleen een doordachte en goed overlegde aanpak kan ons uit deze impasse halen.



To the Ones I Love - Compagnie Thor (foto: Marie-Françoise Plissart)

EEN MOEILIJKE SPREIDSTAND TUSSEN DE GEMEENSCHAPPEN

GESPREK MET THOMAS HAUERT

Denis Laurent

De Zwitserse danser en choreograaf Thomas Hauert creëerde in 1998 zijn eigen dansgezelschap ZOO, dat Brussel als uitvalsbasis heeft. Denis Laurent, artistiek coördinator van ZOO, sprak met hem over zijn parcours en het laveren tussen de twee gemeenschappen.



Thomas Hauert (foto: Isabelle Meister)

HOE HET BEGON

Eerst en vooral wil ik benadrukken dat mijn ervaring met de danssector in Vlaanderen en Wallonië heel persoonlijk is. Dat heeft te maken met het parcours dat ik als artiest en toeschouwer heb afgelegd, een parcours met hoogtes en laagtes. Ik wil dus zeker niet beweren dat ik een totaalbeeld van de sector heb.

Ik heb Zwitserland verlaten om in Rotterdam dans te studeren. Nog voor ik mijn opleiding had afgeemaakt, werd ik aangetrokken door Rosas en verhuisde ik naar Brussel. Door mijn ervaring in Nederland, sprak ik Nederlands. In Zwitserland had ik Frans geleerd en – raar maar waar – dat Frans ging er bij Rosas flink op vooruit, omdat daar toen veel Franse dansers werkten. Ik ging opvoeringen van Vlaamse, Waalse en internationale choreografen bekijken in Franstalige en Vlaamse theaters in Brussel, hoewel er volgens mij toen niet heel veel Vlaamse instellingen in Brussel waren. Ik bezocht ook opvoeringen in Vlaanderen en (wat minder vaak) in Wallonië. Toen kon je nog bijna alles volgen. Dat is vandaag niet meer mogelijk. Ik heb ook de indruk dat de danswereld toen meer één geheel was, over de taalgrens heen. We liepen elkaar tegen het lijf in studio's, workshops... Iedereen ging naar café Le Coq. Er waren ook heel wat minder dansers, waardoor de sector veel meer aan elkaar hing.

Ik ben drie jaar bij Rosas gebleven. Daarna wilde ik weg uit Brussel. Ik had niet echt de indruk dat Brussel *the place to be* was en werd aangetrokken door andere projecten. Ik liet mijn appartement achter en ging werken in Amsterdam, New York en Barcelona. Uiteindelijk ben ik om persoonlijke redenen teruggekeerd. Eerst heb ik een danser in het gezelschap van Michèle Anne De Mey vervangen, daarna deed ik auditie bij Pierre Droulers met wie ik aan drie voorstellingen heb gewerkt.

Ik wou altijd al mijn eigen werk maken. Plateau organiseerde in die tijd *thés dansants*: je kreeg een hele week een ruimte ter beschikking en op vrijdagmiddag kon je dan je werk laten zien. Ida De Vos, die toen debuteerde bij Dans in Kortrijk, zag mijn voorstelling. Ik sprak met haar over een project dat later zou uitgroeien tot *Cows in Space*. Ze besliste



modify - ZOO/Thomas Hauert (foto: Thierry Lewillie)

om het te coproduceren. Voor zijn project *Les petites formes* stelde Pierre Droulers aan de vier betrokken dansers voor om een eigen solo te creëren. Ik heb toen *Hoboken Dans* gemaakt. Op aanraden van Pierres gezelschap heb ik die solo opgevoerd in een wedstrijd van De Beweging, die besliste om mijn werk te steunen. Ida De Vos adviseerde me om een dossier naar Charleroi/Danses te sturen. Met succes, want Charleroi/Danses besliste om *Cows in Space* te coproduceren. We hebben toen onze vzw ZOO opgericht. Het meeste werk deed ik zelf – er bestonden nog geen productiekantoren – maar ik kon rekenen op de hulp van de Vlaamse zakelijk leider van Pierre Droulers, Ruth Collier (die later zakelijk leider van ZOO is geworden). Op aanraden van het netwerk dat ik had opgebouwd, hebben we aan de Vlaamse Gemeenschap projectsteun gevraagd en gekregen. Het is wat vreemd, maar uiteindelijk ben ik door mijn ervaring bij Droulers in het Vlaamse systeem beland.

De première van *Cows in Space* vond in 1998 in Kortrijk plaats. Ida De Vos wou absoluut dat ik een dossier indiende bij de Internationale danswedstrijd in Bagnolet. De voorstelling werd geselecteerd en won twee prijzen. Heel wat mensen uit het vak die toen *Cows in Space* zagen, bepaalden later mee de toekomst van ZOO. Dat geldt zeker voor Johan Reyniers die *Cows in Space* in het Kaaitheater pro-

grammeerde: het was meteen de start van een bevoorrechte en hechte samenwerking (ook vandaag nog) met het Kaaitheater dat ons heel snel als huisgezelschap onder zijn vleugels nam.

EEN FRAGIELE POSITIE

Daarna vielen alle puzzelstukjes op hun plaats. Ons netwerk was hoofdzakelijk Vlaams (en internationaal) gericht. We vroegen financiële steun aan de Vlaamse Gemeenschap. Voor de twee volgende producties kregen we projectsubsidies (die heel bescheiden waren in vergelijking met de bedragen van de huidige projectsubsidies). Daarna kregen we structurele subsidies en werden we de facto een Vlaams gezelschap. Maar door mijn verleden bleef de band met de Franstalige danssector ook heel hecht. Ik heb evenveel samengewerkt met Vlaams als met Franstalige artiesten. We hebben ook al enkele jaren een hechte relatie met Charleroi/Danses. Het is intussen een van onze trouwste partners.

Sinds 1998 is het gezelschap ook sterk gegroeid. We zijn geëvolueerd van 'starter' naar 'gevestigde waarde'. Onze werking verloopt heel wat professioneler en het gezelschap heeft een vaste plaats veroverd in het internationale landschap. Maar tot



Accords - ZOO/Thomas Hauert (foto: Filip Vanzieleghem)

onze grote verbazing besliste Vlaanderen in 2010 om onze structurele subsidies stop te zetten en waren we opnieuw aangewezen op projectsubsidies. In deze nieuwe omstandigheden konden we rekenen op heel wat steun van Vlaamse kant, maar ook van Franstaligen. Iedereen benadrukte dat niets ons mocht weerhouden om aan de beide gemeenschappen projectsubsidies te vragen. Dat leek ons echter zo *not done* dat we heel lang hebben gearzeld. We waren bang dat de gemeenschappen de verantwoordelijkheid op elkaar zouden afweten. Maar we speelden open kaart en kregen van beide kanten een positief antwoord.

Die spreidstand tussen de twee gemeenschappen is echter niet ideaal. Omdat ik geen duidelijk Vlaams of Franstalig profiel heb, word ik ook minder verdedigd dan een 'lokaal product'. Misschien identificeert men zich minder snel met mijn werk en is het daarom gemakkelijker om afstand te nemen. In ieder geval heeft de Vlaamse danscommissie in haar advies aan de minister, waarin ze als aanbeveling meegeeft om onze structurele subsidies niet te vernieuwen, onze banden met Charleroi/Danses tegen ons gebruikt. Het stond er natuurlijk niet letterlijk in, maar iedereen die het advies heeft gelezen, kwam tot dezelfde slotsom. In se lijkt de commissie te willen zeggen: 'Ze zijn niet echt Vlaams, ze hebben ons niet echt nodig.'

FRANSE VERSUS VLAAMSE DANS?

Dans in België herleiden tot Vlaamse of Franstalige dans is een enorme miskenning van de grote verscheidenheid binnen de sector. De meeste dansmakers uit de beide landsdelen zijn in geen enkel hokje onder te brengen. Er bestaan heel wat dansvormen naast elkaar. Dat geldt zeker voor de Franse Gemeenschap, waar je nog moeilijker 'gemeenschappelijke waarden' vindt. Wel staat volgens mij vast dat de Vlaamse (en Nederlandse) theaterbeweging een heel grote invloed op de dans in Vlaanderen heeft gehad, in de manier waarop teksten worden gebruikt of performers op scène staan. De voorstellingen vertrekken vaak van een soort geheime verstandhouding met het publiek. Voorstellingen zijn niet zo zeer kunstwerken die je van buitenaf kunt bekijken, maar ervaringen die de performers delen met het publiek en omgekeerd. Ze hangen een realistisch beeld op, maar dan *bigger than life*, en daar wil de toeschouwer zich graag in herkennen.

Aan Franstalige kant krijgen toeschouwers in voorstellingen vaak 'een andere wereld' te zien, ver verwijderd van de realiteit, een kunststuk om naar te kijken. Ik geef een voorbeeld. In veel Vlaamse dansvoorstellingen is de taal direct, alledaags en persoonlijk, terwijl aan Franstalige kant het literaire

en poëtische aspect domineert. Maar nogmaals, er zijn heel wat uitzonderingen.

Wat ik ook merk in Vlaanderen – veel meer dan aan Franstalige kant – is een academisering van de wereld van de dans die wordt ingedeeld bij de ‘theaterwetenschappen’. Theoretische benaderingen en de mogelijkheid om een en ander onder woorden te brengen, worden meer en meer gewaardeerd. Van kunstenaars wordt steeds vaker verwacht dat ze zichzelf in academische bewoordingen uitdrukken. Hoewel de ontwikkeling van het theoretische denken een positieve evolutie is, denk ik dat dit fenomeen de rijkdom van dans ook beknot. De dans geeft je net de vrijheid om anders te denken dan in taal. Ik vind dat er in Vlaanderen soms een gebrek aan respect is voor en soms zelfs laatdunkend wordt gedaan over de kennis van de artiesten die specialisten zijn in het werken met hun lichaam. In Duitsland, waar de belangstelling voor pure dans altijd is blijven bestaan, is de discussie over ‘dans als dans’ veel nadrukkelijker aanwezig. Heel wat boekingsagenten, critici en onderzoekers komen trouwens zelf uit de danswereld. We hebben onlangs in Duitsland getoerd en ik was verbaasd over de belangstelling voor ons werk in universitaire kringen, terwijl academici uit Vlaanderen het min of meer negeren. Misschien is dat voor een stuk te wijten aan het feit dat theoretisch onderzoek naar dans in Vlaanderen in het kader van theaterwetenschappen vaak geen binding heeft met de praktijk. Nochtans hoeft het ene het andere niet uit te sluiten: bij P.A.R.T.S worden studenten bijvoorbeeld aangemoedigd om abstract te denken, maar dat gaat niet ten koste van het lichamelijke werk. Lijfelijke ervaring wordt echt gewaardeerd.

Als kunstenaar heb ik ervaring met bepaalde locaties, programmatoren en toeschouwers, maar veralgemenen kan ik niet. Als toeschouwer vind ik dat Franstalige organisaties heel uiteenlopende dansvormen aanbieden, misschien zelfs meer dan in Vlaanderen. Zeker als ik kijk naar Brussel en naar de programmatie van Les Brigittines, Les Halles de Schaerbeek, La Balsamine, Varia, Les Tanneurs, Théâtre National en L’L. Wat me ook opvalt, is dat deze organisaties een heel groot publiek voor dans weten aan te trekken. De zalen zitten vaak vol. En niet alleen met vakmensen uit de sector. Het publiek lijkt heel heterogeen en heel open. In Vlaanderen hebben programmatoren vaak moeite om een publiek voor dans te vinden, zelfs in grote steden. Althans, dat is wat wij vaak te horen krijgen. Ik weet niet hoe die verschillen ontstaan. Is het omdat ‘naar het theater gaan’ meer deel uitmaakt van de Franstalige cultuur in België, net zoals dat in Frankrijk het geval is? Hebben de podiumkunsten er misschien een minder elitair imago? Of heeft de lagere opkomst in Vlaanderen te maken met een overaanbod? Of met het feit dat de ‘zwaargewichten’ het publiek monopoliseren? In ieder geval, als we zien welk succes dans in Franstalige zalen oogst, vragen we ons af waarom er in de Franse Gemeenschap niet meer dans wordt geprogrammeerd.



Solo for EKL - ZOO/Thomas Hauert (foto: Kim Goon)

Het is duidelijk dat er in Vlaanderen een zekere verzadiging is, zowel qua subsidie- als qua programmeringsmogelijkheden. Er is een generatie talentvolle choreografen die moeite heeft om door te breken en om zich in de kijker te spelen. P.A.R.T.S trekt dansers uit de hele wereld aan. Het was, denk ik, nooit de bedoeling van de school dat al deze dansers in België zouden blijven, maar velen doen het en willen toegang krijgen tot het Vlaamse systeem. Er moeten manieren worden gevonden om hen ook in het Franstalige systeem binnen te loodsen. Toen ik begon, ging ik naar Vlaanderen omdat er daar meer organisaties waren die het opnamen voor jonge artiesten en die hen een duwtje in de rug gaven. Het is een kwestie van netwerken.

De indruk blijft bestaan dat er aan Franstalige kant geen geld is en dat je daar niet op steun hoeft te rekenen, maar er is intussen heel wat veranderd. Natuurlijk telt Vlaanderen nog steeds veel meer organisaties die jonge choreografen steunen. Om de Franse Gemeenschap aantrekkelijker te maken voor artiesten, is het volgens mij van essentieel belang dat er meer van die organisaties komen.

OPLEIDINGEN EN PUBLICATIES: DE BAND TUSSEN THEORIE EN PRAKTIJK

Tamara Maes

Tamara Maes, licentiate podiumkunsten aan de Universiteit Lyon II, legt uit hoe theorie en praktijk elkaar vinden in Franstalig België.

Een blik in *Agenda*, dat zowat overal in Brussel gratis wordt verspreid, volstaat om te weten hoe rijk het cultuuraanbod in België is. In Franstalig België gonst het van de activiteiten. Tijdschriften en theoretische opleidingen wakkeren het culturele vuur nog aan en zetten professionals en liefhebbers aan het denken.

Er bestaan drie masteropleidingen voor podiumkunsten: aan de Université Libre de Bruxelles, de Université de Liège en aan het Centre d'Études Théâtrales van de Université Catholique de Louvain-la-Neuve. Ze zijn allemaal gericht op gepassioneerde studenten die zich willen verdiepen in de podiumkunsten, of tot podiumkunstenaren die zichzelf in vraag stellen en een en ander vanuit een nieuwe invalshoek willen bekijken.

Sommige opleidingen vinden meer aansluiting bij de praktijk dan andere. De masteropleiding van de **ULB** lijkt het meeste oog te hebben voor de creatieve praktijk. Er zijn speelstages met regisseurs en er is een samenwerking met het Brusselse Conservatorium dat elke week een speelworkshop verzorgt. Elke opleiding besteedt aandacht aan het werk van de acteur, maar elke instelling geeft daaraan een andere invulling.

In Luik zijn de speelworkshops veeleer een optie. Het accent ligt daar op de stages tijdens het tweede jaar (stages die ook bij de beide andere opleidingen verplicht zijn) waar de studenten worden ondergedompeld in de praktijk bij organisaties of gezelschappen. De masteropleiding aan de **ULg** is veel gespecialiseerder dan die aan de ULB, want ze besteedt ook aandacht aan het gebruik van digitale beelden bij creaties. Aan de **UCL** ligt het accent in de praktijk op regie en dramaturgie, maar deze masteropleiding besteedt ook aandacht aan de professionele aspecten van podiumkunsten door cursussen micro- en macro-economie en cultuurmanagement aan te bieden.

Theorie en praktijk gaan hand in hand. De band tussen de universiteit en de praktijk wordt almaar hechter. Zowat alle professoren en docenten drukken rechtstreeks hun stempel op of ijveren voor het eigenlijke podiumwerk. Ook creatieve workshops en stages zijn een uiting van deze band, maar het belangrijkste zijn ongetwijfeld de ontmoetingen tussen de studenten zelf. Heel wat van die

studenten zijn podiumkunstenaren en hebben heel uiteenlopende achtergronden. Dat maakt van deze ontmoetingen verrijkende ervaringen die tot interessante projecten kunnen leiden.

In het land van de theorie van de podiumkunsten, gaat het echter niet alleen om opleidingen: er zijn ook nog tijdschriften. In Franstalig België bestaan drie toonaangevende tijdschriften: *Alternatives Théâtrales*, *Études Théâtrales* en *Scènes*.

Alternatives Théâtrales is het bekendste tijdschrift dat je overal vindt. Het verschijnt driemaandelijks en bestaat intussen meer dan dertig jaar. Het valt op door zijn grote formaat, het blinkende papier en de foto's. Het heeft vooral oog voor hedendaagse Europese theaterproducties. Sommige nummers zijn echte themanummers, andere gaan over belangrijke voorstellingen of over opzienbarende auteurs. Het tijdschrift is niet alleen een bron van informatie over voorstellingen, maar brengt ook artikels over de geschiedenis van theater, interviews met regisseurs, analyses en essays over de band tussen theater en de samenleving. *Alternatives Théâtrales* richt zich tot een vrij ruim publiek van studenten, podiumkunstenaren, professoren en liefhebbers.

Een tijdschrift met een gelijklopende titel is **Études Théâtrales**, een uitgave van het Centre d'études théâtrales van de UCL. Dit universitaire tijdschrift richt zich in de eerste plaats tot studenten. Het verschijnt drie keer per jaar in boekformaat en telt telkens een honderdtal pagina's. Elk nummer heeft een centraal thema dat aan de hand van bijdragen van vooraanstaande figuren uit theaterland wordt toegelicht. In tegenstelling tot *Alternatives Théâtrales* volgt dit tijdschrift de theateractualiteit niet op de voet, maar wil het veeleer de hedendaagse creatie verrijken door een platform te creëren waar theatermakers en studenten elkaar ontmoeten en met elkaar in dialoog kunnen gaan.

Scènes, het tijdschrift van La Bellone, is jammer genoeg minder bekend. Het verschijnt om de drie maanden en beschrijft in uiteenlopende rubrieken wat er op de podia in Franstalig België gebeurt. Elke redacteur heeft zijn eigen stijl, waardoor het een grote vormrijkdom heeft. Alles komt aan bod: recensies, portretten, tekstfragmenten of elementen uit lopende producties. En met het uiterst volledige *Scénique* kun je je theaterbezoekjes plannen.

Theorie en praktijk ontmoeten en verrijken elkaar dus voortdurend. In landen als Noord-Amerika bepaalt de praktijk de theateropleidingen. Ze worden er immers als complete acteursopleidingen beschouwd. Misschien verdient dat voorbeeld wel navolging.

OVER LA BELLONE

In de Franse Gemeenschap is de ondersteuning van de podiumkunsten veel minder gecentraliseerd dan in Vlaanderen. Er is niet één 'steunpunt' per genre, er zijn er verschillende. Meestal gaat het om 'eigen' initiatieven van de sector. Dat heeft als voordeel dat er meer diversiteit is, maar het systeem brengt ook organisatorische problemen met zich mee. In dit landschap speelt La Bellone, Maison du Spectacle, een bijzondere rol. Hoewel het ook onder de bevoegdheidsversnippering heeft te lijden, speelt La Bellone – meer dan andere organisaties – een overkoepelende rol: naast de eigen activiteiten biedt het ook onderdak aan initiatieven van de verschillende sectoren van de podiumkunsten.

In 1980 richt scenograaf Serge Creuz La Bellone op in een 17e-eeuwse barokke patriciërswooning in het hartje van Brussel. Hij wil een organisatie creëren die de podiumkunsten op de voet volgt en een ontmoetingsplaats voor alle professionals uit de sector. Tien jaar lang timmert La Bellone aan de weg met tentoonstellingen, debatten en overleg met experts, makers en recensenten.

Heel snel zoeken andere verenigingen aansluiting bij het Maison du Spectacle en La Bellone verwerft zo veel documentatie dat het met de eigen verzameling voldoende materiaal in huis heeft om het huidige Centre de ressources théâtre op te richten.

Vanaf 1991 wordt het gebouw uitgebreid om meer podiumorganisaties onderdak te geven zodat La Bellone nog meer diensten kan aanbieden, zoals de Midis de la Poésie (die nog altijd bestaan), het Cifas (Centre international de formation en arts du spectacle), Temporalia (een vereniging die zich op theater teksten toelegt), Contredanse (nog steeds aanwezig met zijn documentatiecentrum over dans) en helemaal in het begin ook nog het agentschap Wallonie-Bruxelles Théâtre/Danse.

Er komt een studio voor gezelschappen die een repetitieruimte zoeken. Het documentatiecentrum ontwikkelt eigen initiatieven: het wil herinneringen levendig houden, de band tussen toeschouwers en podium toelichten, vlotter praktische informatie uitwisselen en contacten met vergelijkbare centra leggen. Ook de digitalisering doet zijn intrede.

In 1995 komt er een glazen dak boven de binnenplaats die aan La Bellone grenst. Dat biedt nieuwe mogelijkheden. Een afgesloten ruimte van vijftien bij vijftien meter waar het weer geen vat op heeft, maar waar toch een 'openlucht'-sfeer hangt. Alle nodige technische voorzieningen zijn aanwezig, maar ze doen geen afbreuk aan het open karakter van de ruimte.

In 1995 nemen Anne Molitor en Monique Duren het roer over. Ze willen meer openheid, enerzijds door aan te sturen op samenwerking met verenigingen die complementair zijn, anderzijds door bruggen te slaan tussen individuen en banden te smeden zodat La Bellone uitgroeit tot een echt uitwisselingsforum. In 1998 sluit Pietro Pizzuti zich bij de directie aan en slaat La Bellone een andere richting in door maximaal gebruik te maken van La Cour voor ontmoetingen met artiesten, forums, lunchbesprekingen, lezingen, muziek enzovoort. La Cour wordt de draaischijf van het centrum. La Bellone evolueert van een tentoonstellingsruimte naar een plaats voor discussie en een dienstverlener met zijn Centre de ressources théâtre, vergaderzalen, repetitieruimte en de ontmoetingen tussen artiesten en publiek. In 1998 wordt *Scènes* boven de doopvont gehouden, een tijdschrift over podiumkunsten, dat tot 2007 twee maal per jaar verschijnt.

In 2005 krijgt het Maison aan de straatzijde een 'Bellone Café' en komt er een bezoekersbalie die naam waardig. Een aantal verenigingen verlaten het huis, andere komen erbij: Temporalia houdt op te bestaan, Cifas en WBT/D vestigen zich elders en Réseau des Arts à Bruxelles komt erbij. Les Briggittines hebben er hun kantoor tot in 2007 en Transcultures tot in 2008.

Sinds juni 2007 is Antoine Pickels directeur, die nieuwe bakens uitzet voor La Bellone: het moet een uitstalraam worden, een forum en een plek die de herinnering aan de podiumgeschiedenis levendig houdt. Als 'uitstalraam' moet het zich richten op baanbrekende en vernieuwende initiatieven, als 'forum' moet het discussie aanzwengelen en als 'plek voor herinnering' moet het zich focussen op het recente verleden en het heden om zo een 'geheugen' op te bouwen voor de toekomst. Bij dat alles mag de band tussen de lokale en de internationale dimensie nooit uit het oog worden verloren.

Om dit te bewerkstelligen, wordt de eigen programmering uitgebouwd: 'Chambres d'écho' werpt een ander licht op de actualiteit in podiumkunstenland, 'Composites' benadert hedendaagse podiumkunsten op een ludieke manier en schudt het publiek wakker, en 'Questions au spectacle contemporain' stelt vragen bij het artistieke gebeuren. La Bellone blijft ook andere initiatieven van partners uit het netwerk ondersteunen en speelt verder zijn rol als interface tussen de culturele sector, de politiek en het maatschappelijke middenveld.

In de studio kunnen artiesten terecht om aan hun producties te werken. Tijdens 'Monstrations' kunnen ze hun *work in progress* laten zien. *Scènes* wordt een driemaandelijks tijdschrift en smelt samen met de theateragende *J'y cours*, die een nieuwe naam krijgt: *Le Scénique*. Het tijdschrift krijgt

ook een ander formaat en treedt toe tot TEAM, het interdisciplinaire netwerk van Europese tijdschriften. Het Centre de ressources théâtre werkt aan nieuwe onderzoekstoelen en krijgt er een kleine bibliotheek en een videotheek bij.

Om al deze activiteiten in goede banen te leiden, moet het team de beschikbare ruimte optimaal benutten. In plaats van nieuwe verenigingen aan te trekken, focust La Bellone op het begeleiden van projecten: in 2008 is het uitvoerend producent van het festival Le Marathon des Mots, en vanaf juli 2009 stelt het samen met het Centre des arts scéniques het programma samen voor de voortgezette (artistieke en administratieve) opleiding podiumkunsten (of Cifas revisited).

Sinds 2009 is La Bellone ook steeds vaker betrokken bij initiatieven die buiten het centrum plaatsvinden: artistieke programmering of brainstorming bij partners in België en in het buitenland, co-edities, allerhande netwerken (TEAM-Network, SIBMAS, IETM enzovoort) en internationale of nationale samenwerkingen, onder meer met VTi.

Tot slot nog enkele cijfers. Als we de dagelijkse dienstverlening niet meerekenen, vonden in 2009 in La Bellone 90 dag- of avondactiviteiten plaats die voor het publiek toegankelijk waren (21 eigen producties, 21 coproducties, 15 gastoptredens), en 12 op andere locaties. Er verschenen ook 4 nummers van het driemaandelijks tijdschrift Scènes. La Bellone wordt gesubsidieerd door de stad Brussel, die ook eigenaar is van de gebouwen, door de Franse Gemeenschapscommissie (COCOF), door de Franse Gemeenschap en in mindere mate door Wallonie-Bruxelles International. In 2009 bedroeg het budget 587.000 euro, waarvan 360.000 euro in de vorm van gewone subsidies. De rest was afkomstig van tewerkstellingsbevorderende maatregelen (ongeveer 100.000 euro), coproducties, schenkingen, uitzonderlijke subsidies, onkostenvergoedingen van verenigingen en de verkoop van publicaties en tickets. Het vaste team bestaat uit 18 mensen, waarvan de meeste deeltijds werken (in totaal 8 voltijdse equivalenten).



Los Yayos - Compagnie de la Casquette (foto: Alice Corbion-Verlaine)

NUTTIGE LINKS

Over theater

La Bellone, Maison du Spectacle
02 513 33 33
www.bellone.be

Over dans

Contredanse
02 502 03 27
www.contredanse.org

Over kinder-en jeugdtheater

Chambre des Théâtres pour l'Enfance et la Jeunesse (CTEJ)
02 643 78 80
www.ctej.be

Over circus

La Maison du Cirque
02 678 09 90
www.lamaisonducirque.be

Over internationale spreading

Wallonie-Bruxelles Théâtre/Danse (WBT/D)
02 219 39 08
www.wbtd.be

Over toneelschrijfkunst

Centre des Ecritures Dramatiques Wallonie-Bruxelles (CED-WB)
064 23 78 40
www.ced-wb.org

Over toneelarchieven

Archives et Musée de la Littérature
02 519 55 80
www.aml.cfwb.be

Over straattheater

Fédération des Arts de la Rue (FAR)
0494 54 28 35
www.la-far.be

Over sociaal-artistiek werk

Centre du Théâtre Action (CTA)
064 21 64 91
www.theatre-action.be

Over cultuurbeleid (subsidies, decreten...)

Ministère de la Communauté française, Direction générale de la Culture
02 413 23 11
www.culture.be



CORPUS KUNSTKRITIEK

Begin 2010 ging de derde jaargang van Corpus Kunstkritiek van start. Tien schrijvers, onder wie drie uit de vorige jaargang en zeven nieuwe, worden gedurende een jaar begeleid door recensent Wouter Hil-laert. Elk zullen ze een zestal teksten schrijven. Eenmaal per maand komt de groep samen om te reflecteren over het materiaal, om te schrappen en te schaven. Nieuw is dat elke schrijver de hulp kan invoeren van een externe buddy of mentor. Het corpus van theater- en dansrecensies wordt in de eerste plaats gepubliceerd op de website van VTi en er komt ook een aparte Corpus-nieuwsbrief. Het Vlaams-Nederlands Huis deBuren steunt het project dit jaar opnieuw en zal alle teksten op zijn website plaatsen. Daarnaast zullen de Corpusteksten gepubliceerd worden op www.cobra.be, het nieuwe cultuurplatform van de VRT. Onder bepaalde voorwaarden (creative commons) kunnen ook anderen het materiaal vrij hergebruiken, vertalen voor promotiedoeleinden, etc. In iedere Courant wordt een viertal recensies gebundeld. Zo leest u in dit nummer teksten van Evelyne Coussens, Lieve Dierckx, Heleen Mercelis en Mia Vaerman. De groeiende verzameling teksten staat integraal op www.vti.be/corpuskunstkritiek.

ER IS LEVEN, ER IS LEVEN NA DE DOOD

De Slag bij Dobor - HETPALEIS

Evelyne Coussens

Wie in het verleden wel eens zijn buik vol had van suikerzoet jeugdtheater, werd de voorbije seizoenen met een paar bittere happen op z'n wenken bediend. Inne Goris' indringende Naar Medeia bleef op het netvlies plakken, Klaas Tindemans' oorlogssprookje Sleutelveld riep heftige reacties op en kortgeleden werd het griezelig goede Nimmermeer hernomen: Abattoirs eigen kleine nachtmerrie voor achtplussers. Nu sluit een voorstelling uit HETPALEIS aan bij de reeks. De slag bij Dobor is een rauw werkstuk over rouw, verkocht als 'elfplus' en getekend: Mieja Hollevoet. Wie zich van haar het grimmige Assepoester (2002) en de huiveringwekkende (mooie) Titus Andronicus-bewerking Zwijnen! (2007) herinnert, kan vermoeden wat hem wacht. Alleen blijkt de realiteit nog beklivender dan dat vermoeden.

Allen in ons eentje

Buiten is er een oorlog aan de gang, maar zoals vaak ligt het echte slagveld binnenskamers. De slag bij Dobor speelt zich af in een klein familiecircus, geteisterd door oorlog en verwrongen familieverhoudingen. Zelden zag de kleurrijke magie van clowns en dierentemmers er backstage zo troosteloos uit als in het zwartgeblakerde decorontwerp van Stef Stessel. Verloren in een landschap van zwart grint, rommel en vuil scharrelt een circushond rond. Een olieton staat te roken, uit de hemel druppelen onophoudelijk stille tranen. Een circus? Het lijkt wel een nucleair rampgebied.

Maakt als eerste zijn entree: de clown (Bas Teeken). Hij coördineert het plaatsen van de evenwichtsbalk, maar dat gebeurt zo stuntelig dat het ding uiteindelijk in ieders weg hangt, storend als een zeurderige hoofdpijn. Die tegendraadse balk is meer dan een scènisch element, hij staat symbool voor de regies van Hollevoet, die nooit smooth zijn. Zo maakt ze van de moederfiguur (Carly Wijs) een tirannieke en beenhard wijf. Vier jaar geleden stuurde dit clanhoofd haar jongste zoon naar de oorlog, maar al die tijd heeft de jonge held teken gegeven van leven noch dood. Het wachten van zijn moeder is uitgegroeid tot een fulltime bezigheid. Ze weigert zich te verroeren, zowel fysiek – ter plaatse, halt! – als mentaal,

want in haar gedachten is er enkel plaats voor de afwezige. Tot groot verdriet van haar oudste zoon (Jonas Van Geel) die tevergeefs haar liefde zoekt. De dochter (Ariane van Vliet) heeft het ook al niet onder de markt. Op liefde moet zij sowieso niet rekenen, want haar bestaan is het gevolg van een buitenechtelijk slippertje. Daarbij komt dat zij de financiën bestiert en dat die er door het sedentaire bestaan van het circus niet bepaald rooskleurig uitzien.

Twee buitenstaanders vervullen een bijzondere rol. De clown heeft – toeval of niet – het gezelschap vervoegd op het moment dat de jongste zoon verdwenen is. Als enige personage dat zich rechtstreeks tot het publiek richt, fungeert hij als verteller en 'koor'. De ambtenaar (Jorre Vandenbussche), een dubieus mannetje met René Magritte-achtige bolhoed, vertegenwoordigt als leverancier en krantenjongen de enige band die de geïsoleerde familie nog heeft met (nieuws uit) de buitenwereld. Hoewel het grijze mannetje niet te scrupuleus is om de financiële en sociale afhankelijkheid van het circus uit te buiten, kijkt hij tegelijk met kinderlijk enthousiaste blik op naar zijn kleurrijke 'vrienden', ervan dromend deel uit te maken van zo'n hechte gemeenschap.

De ambtenaar heeft het mis. Wie het kluitje familieverbanden bekijkt, komt tot de vaststelling dat elk clanlid een outsider is. In haar

fixatie op die ene, heeft de moeder immers ieder ander uit haar hart gesloten. Van een hechte gemeenschap is geen sprake. Of, zoals de clown snerend zegt: 'Daar zijn we goed in, met z'n allen in ons eentje'.

Stilstaan is doodgaan

Even diffuus als het scènebeeld lijkt de voorstelling zich aanvankelijk te ontwikkelen. De scènes volgen elkaar op als ongeleide projectielen, in wezen gebeurt er niets. De personages scharrelen wat rond, er wordt naar eten gezocht, geruzied en vooral: gewacht. De inhoudelijke impasse zet zich door in de theatrale vorm. Maar de fragmentarische opbouw is slechts schijn. Met de aankomst van de langverwachte tijger klitten de scherven waaruit De slag bij Dobor is opgebouwd, samen tot een precisieboom.

Eertijds was het dompteursnummer het moment de gloire van de stamvader en van z'n jongste oogappel, maar na de dood van de een en de verdwijning van de ander ging het nummer over op de oudste zoon, die (bij gebrek aan levend dier) de acrobates potsierlijk voor namaaktijger liet spelen. Nu heeft de ambtenaar voor een nieuwe tijger gezorgd. Hoewel het op z'n zachtst gezegd een mager beestje is, trekt een bijna vergeeten opwinding door de artiesten. Plots zindert de scène van gerichte



De slag bij Dobor - HETPALEIS (foto: Kurt Van der Elst)

bedrijvigheid – de zeildoeken die grauw aan het plafond bengelen worden opengevouwen, een kleurrijk decor verschijnt, de crew houdt zich paraat. Lang vervlogen vreugde zingt: er wordt eindelijk weer gespeeld, al is het dan voor een lege zaal. Vooral de oudste zoon is in alle staten: dit is zijn kans om te schitteren in het oog van zijn moeder! Vergeefse vreugde. Zij doet niet eens de moeite om naar zijn nummer te komen kijken. Die zoveelste vernedering breekt iets is hem. Er moet iets gebeuren, zo kan het niet verder. Zijn plan is wreed maar doeltreffend. Er wordt een broedermoord gepland, in functie van het voortbestaan van allen. De rest van de familie springt op de kar.

Stilstaan is doodgaan. Wanneer met het overlijdensbericht van haar jongste zoon de rouw is gevallen, daalt er een soort zachtheid neer over de moeder, als een bevrijding. Het circus kan eindelijk opbreken. Met de terugkeer van de beweging is er leven, is er eindelijk leven na de dood. Indringend toont Mieja Hollevoet hoe de dood niet steeds een eindpunt is, maar

ook een begin kan markeren. De epiloog laat de regisseur over aan de 'buitenstaanders'. Wanneer de ambtenaar opduikt met het laatste nieuws over de oorlog, is het circus verdwenen. Daarmee ziet de man zijn bestaan terug verzinken in alledaagse grijsheid. Of vindt ook hij de kracht om zich in beweging te zetten? In een bloedmooi beeld verdwijnt hij naar het achterplan, jonglerend met plastic zakjes, z'n dromen tegemoet. Het omega van de voorstelling is voor de clown, die op zijn beurt andere oorden opzoekt. Was deze *compagnon de route* eigenlijk wel een toevalige passant, of toch een ziener?

Müller en Brecht

Hapklaar is *De slag bij Dobor* niet. Hollevoet heeft de tekst van de jonge auteur Rian Koopman op scène gezet als een donker, absurd sprookje waarin de weerbarstige bruutheid van Heiner Müller rondwaart. Zowel het expressionistische spel als het abstracte decor vervreemden de toeschouwer op brechtiaanse wijze van het verhaal. De musicalachtige rijm-

liedjes maken de laatste referentie nog sterker. Net zoals in Brechts *Driestuiveropera* is toonvastheid in *De slag bij Dobor* niet van tel, zelfs niet wenselijk. Muziektheater is dit dan weer niet, daarvoor zijn de compositie en arrangementen van István Hitzelberger te weinig verweven met het maakproces.

Maar ondanks de zwaarte bloeien te midden het grauwe niemandsland van Stef Stessel kleurrijke accenten, waarmee Hollevoet oog en oor verrast. Ze zitten in de zeildoeken, die met hun motief van rode *poppies* naast dood ook nieuw leven symboliseren. In het lied van de 'sterke man' (Bert Hellevoet), die ondanks haar kilte zijn vrouw bemint. In de dans van de plastic zakjes die de ambtenaar laat rondbuitelen in de lucht. Ze verzoenen bij het publiek het bijna intuïtieve verzet tegen de bevroren leegte in *De slag bij Dobor*, en doen dit uiterst fascinerende sprookje ontdooien tot de nodige kwetsbaarheid.

Gezien op 10 februari 2010 in HETPALEIS, Antwerpen.

CLASH DER TITANEN: DE DOOD, HET LEVEN EN HET REIKÉN

3Abschied - Rosas & De Munt / Gustav Mahler,
Jérôme Bel en Anne Teresa De Keersmaeker

Lieve Dierckx

Jérôme Bel vragen om te assisteren bij een voorstelling staat gelijk met afsteveneren op een ramkoers met je eigen shit. Voor minder doet Bel het namelijk niet. Je kan daaruit besluiten dat bij Anne Teresa De Keersmaeker de nood hoog was – want ze stond hem toe, nee, ze vroeg hem uitdrukkelijk, om in 3Abschied leven en werk met zijn nietsontziende chirurgische blik binnenste buiten te keren. En werd ze er beter van? Ja, onwaarschijnlijk mooier ook, zo besluit ik na hun gezamenlijke voorstelling rond het symfonisch lied Der Abschied van Gustav Mahler.

In de grote zaal van de Munt komen we van meet af aan in de hyperconcrete logica van Bel terecht. Ik beeld me in hoe hij voor het podium het hoofd schuin hield om in te schatten hoe hij de strijd van de choreografe met deze muziek zo aanschouwelijk mogelijk kon maken. Hoe zij zo letterlijk mogelijk voor zichzelf de ruimte zou moeten zoeken. En zo geschiedt. Het danspodium is voor de gelegenheid in verspreide slagorde ingepalmd door het orkest. Gelukkig niet de 85 muzikanten die Mahler voorzag. Hier zullen dertien musici en een mezzosopraan van het Kamerorkest van de Munt inzetten op de *Abschied*-transcriptie van Arnold Schönberg voor een beperkte orkestbezetting. Georges-Elie Octors staat klaar om te dirigeren. Anne Teresa De Keersmaeker zit rechts vooraan naast een tafeltje, stoer in jeans en sweatshirt.

Afscheid is het onderwerp. Volgende zet in Bel-stijl: heden en verleden worden concreet met elkaar geconfronteerd. Terwijl hier op het podium het orkest moet zwijgen, plaatst de choreografe een oude opname van *Der Abschied* uit 1952 in de audiospeler op de tafel naast haar. In een gezamenlijk instinctief élan – ik moet aan een troep staande jachthonden denken – gaan op het podium voor ons de muzikanten op scherp. Schitterend hoe de bevroren concentratie van hun luisterende lijven af te lezen is. Het is hen letterlijk aan te zien:

straks moeten zij deze memorabele uitvoering met Kathleen Ferrier en de Wiener Philharmoniker proberen te evenaren. De opname raakt nog een laag van afscheid aan, want Ferrier zong deze muziek terwijl ze terminaal ziek was en wist dat ze gauw zou sterven. Halverwege de opname echter duwt Anne Teresa De Keersmaeker op stop en vertelt het publiek, met steeds ruimere gebaren over haar eigen strijd met deze muziek van Mahler.

We komen te weten hoe *Das Lied der Erde* haar al jaren tot rondjes noopt zonder dat ze de liederencyclus ooit in een voorstelling wist te bedwingen. Hoe ze niet zo lang geleden haar kans schoon zag toen Daniel Barenboim in Bozar dirigeerde. Hij had haar ooit een samenwerking beloofd, maar nee, een choreografie rond deze Mahler weigerde hij pertinent. 'Hoe wil je dansen op muziek die geschreven is voor de dood?' Als door de goden gezonden kwam toen Jérôme Bel om de kwestie tussen choreografe en muziek scherp te stellen. Dat gebeurde allereerst door in te zoomen op het laatste deel van de liederencyclus: *Der Abschied*, en die vervolgens samen met de De Keersmaeker te bemeesteren tot *3Abschied*, een zeer persoonlijke denkoefening over afscheid in drie rondes.

In de loop van haar relaxe maalt De Keersmaeker er niet om hulp te zoeken bij de muzikanten als het juiste woord haar in de steek laat.

Als een volleerde actrice weet ze de zaal te boeien – of is het haar menselijke kant die de aandacht zo zeer gaande houdt?

Want, laat duidelijk zijn, ook op dat laatste punt regeert het universum van Jérôme Bel. Een imploderend universum dat geen ruimte laat voor make-belief, enkel voor nieuwe verhoudingen tussen wat zich op en naast het podium voordoet. De wetten ervan lijnt Bel sinds 1994 met ijzeren consequentie af. Tijdens zijn parcours als choreograaf is hij alsmar dichter tot op het bot gekomen van wat een voorstelling wel helemaal voorstelt. Nadat hij er doorheen de jaren de traditionele anatomische verhoudingen van in kaart bracht – de maker en het werk, de maker en de uitvoerder, de scène, de verhouding met het publiek – is hij op een punt gekomen waar hij steeds meer de mens achter de representatie opzoekt. Waardoor hij meteen haast onvermijdelijk de afstand met het publiek overbrugt.

Sinds 2003 werkt hij enkel nog in opdracht. Het dwingt hem tot overleg – en maakt de uitwerking van zijn radicale impulsen minder hermetisch. Binnen dit nieuwe format produceerde Jérôme Bel een reeks van vijf haast documentaire voorstellingen waarin dansers in de vorm van een *human interest story* op het podium het verhaal achter hun passie voor dans vertellen. De serie culmineerde in *Le Spectateur*

(2008) waarin Bel zelf van op de scène verslag uitbrengt van zijn ervaringen als bevoorrecht toeschouwer bij dansvoorstellingen die op hem een grote indruk maakten. *3Abschied* valt te lezen als één stap verder op dezelfde route: deze keer neemt hij de handschoen op om – alweer op aanvraag - de mens achter het icoon tegen het licht te houden. In dit geval dus Anne Teresa De Keersmaeker, samen met zeg maar, William Forsythe één van de laatste van een ras van sterchoreografen in de dans. Althans, zo hoorde ik haar onlangs door de directrice van het ballet van de Parijse Opera omschrijven.



3Abschied - Rosas & De Munt (foto: Herman Sorgeloos)

Binnen de heldere driedelige structuur van *3Abschied* komt het thema uit het (bijna) gelijknamige lied van Mahler met elke nieuwe fase dichtter op het vel en op het bot van de choreografe te zitten. Wat voorbij is, staat ze met elke nieuwe ronde steeds lijfelijker af aan het verleden. Zo gaat ze na de cd en het verhaal uit het eerste deel, in het tweede deel van *3Abschied* fysiek de dialoog aan met het orkest hier op het podium. Wanneer mezzo-sopraan Sara Fulgoni rechtstaat om haar partij te zingen, zoekt de choreografe zich vlak naast haar, met de rug naar het publiek, een zo vierkant mogelijke positie – als een worstelaar die zich schrap zet voor de strijd. Haar hand raakt die van Fulgoni en dan, terwijl het lied inzet, reikt De Keersmaeker in dezelfde toonaard een arm achter zich uit. Het is een ontroermoment van een zeldzaam kaliber. Het toont in één beweging aan dat loepzuivere fysicaliteit tegen grootse muziek is opgewassen.

‘Change and acceptance’, de woorden uit haar verhaal van eerder echoën na in dit gebaar. De weg van vergankelijkheid is geplevid met reiken naar wat voorbij is. Hoe daar afstand van te nemen is de nexus van deze voorstelling. Binnen het uitgezette kader van Bel vindt de choreografe haar weg in de universele thematiek van afscheid en loslaten waar ze middels de muziek van Mahler mee worstelde. Ze durft zich daarbij bijzonder kwetsbaar op te stellen. In het kleine half uur dat het lied duurt, maakt ze tussen de muzikanten van haar vroegere bewegingsidroom haast

een persiflage. Ze hakkelt, stoot en wankelt gepijnigd door haar oude vormentaal heen, met hier een daar een verre schaduw van een parmantig zwiertje uit één heup.

Maar daar is Bel alweer om, Bel zijnde, ook de ontroering in zijn hemd te zetten. De dood, wat doe je ermee? Van achter in de zaal komt hij mee het podium op en wijdt uit over enkele ideeën die ze samen hadden om dood en afscheid nóg aanschouwelijker te maken. Het orkest mag gelijk demonstreren hoe dat in zijn werk zou gaan. Optie één: de muzikanten hernemen de coda van *Der Abschied* en verdwijnen één na één in de coulissen. Wie overblijft speelt verder. Tussen neus en lippen krijgen we in deze komische scène nog een staaltje van uitgekend vakmanschap want het instrument dat laatst overblijft is de grote fagot die met regelmatige klankstoten als van een misthoorn lijkt te waarschuwen voor een donkere oever. Een onderlaagje van pure poëzie. In optie twee zijgt tijdens het spelen de ene na de andere muzikant voor dood neer naast zijn stoel. Grote hilariteit bij het publiek. Bel verschijnt opnieuw: precies, dit was iets te grappig, dit klopt niet met de emotie rond afscheid en verlies. Daarmee kondigt hij de derde ronde van *3Abschied* aan, ernstig nu.

Van het orkest blijft alleen de pianist achter. De choreografe staat naast hem en zingt zelf haar eigen breekbare versie van Mahlers lied. Ze vindt een echo voor haar stem in onbeholpen bewegingen waar

voor ze een steeds grotere ruimte zoekt. Ze schuift lege stoelen opzij, gebruikt haar adem om hoog te reiken, trekt haar schoenen uit en glijdt op haar sokken onderuit. Op het einde van een lange diagonale oversteek valt ze tegen de pianist aan, laat zich achterover op een stoel hangen en eindigt als een zielig hoopje op de vloer. Van de vroegere controledrang blijft niets over. Als de pianist de muziek beëindigt, kan ze niet laten om in een vertoon van schamele techniek toch nog enkele pirouettes te draaien. Tot ze, ver achter op het podium, beseft dat het geen zin meer heeft. Met iets als wanhoop in haar ogen kijkt ze ons aan en komt naar voren, zonder muziek, zonder dans. Daar staat ze stil, oeverloos mooi van kwetsbaarheid. Enkele mensen beginnen te klappen, maar dit is nog geen einde. Pas als ze naar haar tafeltje loopt om het licht te doven weten we zeker dat het voorbij is.

In een ongelijke strijd kan je toch nog scoren op luciditeit, waardigheid en humor. Daar is *3Abschied* driewerf in geslaagd. Met Mahler als aanzet heeft Jérôme Bel voor De Keersmaeker een kader weten te creëren waarin ze haar worsteling met het thema van dood en afscheid in schoonheid verliest. Het leven kan zich nu herschikken. En de toeschouwer, die streed mee, want de mens op het podium reikte door de representatie heen, naar de mens in de zaal.

Gezien op 19 februari 2010 in de Munt, Brussel.

ONVOLTOOIDE SCHEPSELS OP DE VLUCHT VOOR HET VOLDONGEN FEIT

De Fantasten - De Tijd

Heleen Mercelis

Het contrast is niet meer wat het was. Dat weten we, dat is ons zo ingeprent. Schijnbaar zijn we gewend aan ambiguïteit en nuanceren we erop los. Maar hokjes blijven verleidelijk en grenzen worden voortdurend getrokken. Onze oppositiedrang plaatst stevast verstand tegenover gevoel. Onderscheidt dromen van daden. Wantrouwt repertoire in een visuele beeldcultuur.

Laat dat nu net zijn wat De Tijd ruim twintig jaar doet: radicaal teksttheater maken. Het gezelschap krijgt er soms een stoffige bijklank door. Nochtans zijn de teksten die het kiest vaak op leeftijd, maar nooit gedateerd. In 2010 valt een voorkeur op voor de culturele bloeiperiode van het interbellum. Eerst zagen we een confrontatie tussen Wittgenstein en Joyce, Woolf, Eliot, Van Ostaijen en Kafka, in het najaar komt Walter Benjamin erbij. En tussenin nog even Musil. Twee keer zelfs. Het is naar aanleiding van de theaterbewerking van *De man zonder eigenschappen* (Guy Cassiers' nieuwe trilogie, waarvan het eerste deel in coproductie met De Tijd) dat besloten werd *De Fantasten* te hernemen. Want helemaal nieuw is de creatie niet. In 1991 hielden Lucas Vandervost en de zijnen een scenische lezing van het stuk-met-de-onspeelbare-reputatie (toen al en nu nog in de gedegen vertaling van Hans W. Bakx). In 1993 volgde een complete opvoering die menig toeschouwer in het geheugen gegrift staat: door de duur (vijf uur), de intensiteit, het verfijnde acteren dat elke nuance in de tekst subtiel uitlicht.

Woorden stromen

En uit wat voor een schakeringen bestaat die tekst! Het oppervlak-terverhaal is simpel, bijna burlesk: met jeugd vriend Anselm, en begeleid door juffrouw Mertens, ontvlucht Regine haar echtgenoot Josef en zoekt onderdak bij vriend Thomas en Maria.

Josef komt haar achterna, met de hulp van de detective Stader en een map vol onthullingen, waarop Anselm aan de haal gaat met Maria. Ook de onderliggende thema's zijn niet bijster ingewikkeld. Liefde, eenzaamheid, (wan)hoop: universele gegevens.

Het is de taal die de eenvoud complex maakt. Gedachtstromen worden ingenieus geformuleerd, wereldbeelden trefzeker onder woorden gebracht. Met innerlijke bespiegelingen verveelvoudigen de filosoferende intellectuelen elke uiterlijke actie. Niet enkel wat gebeurt telt, ook wat had kunnen gebeuren. Niet enkel de verwezenlijking, ook de mogelijkheid tot. Althans zo is het voor *de fantasten*: Regine, Thomas en Anselm. In tegenstelling tot hun positivistische entourage is voor hen materialiteit geen noodzaak. Het verwoorden voldoet.

Taal als trance

Op het meest letterlijke vlak illustreren de acteurs van De Tijd dat met de tekstzegging. De personages van Josef, juffrouw Mertens en Stader zijn duidelijk omlind. Lucas Vandervost, Mieke De Groote en Michael Vergaunen kleuren hun woorden met een karakteristieke intonatie. Suzanne Grotenhuis' Maria bekleedt een tussenpositie. De actrice verleent haar personage een eigen, minder stereotiep karakter. Haar heldere intonatie geeft Maria een nuchtere gevoeligheid. De toon van Rosa Vandervost daarentegen voegt niet toe,

maar reduceert. Haar drammerige spreekstijl geeft de intrigerende Regine te vaak de allures van een nukkig kind. Valentijn Dhaenens (Anselm) en Jurgen Delnaet (Thomas) hanteren een neutralere toon. Haast zijn hun intonaties inwisselbaar. Monotoon zijn ze echter niet. Zinnen worden neergelegd, niet rondgefladderd. Tijd wordt genomen en gelaten. Tijd voor begrip, tijd voor emotionaliteit. Dit is taal als trance. *De Fantasten* dompelt het publiek onder. Zonde dat het driedelige gebeuren twee keer onderbroken wordt. Het talige universum lonkt verleidelijk naar onze escapistische geest. Zonde dus ook dat er – hoewel beperkt – genoeid is in de tekst. Toch getuigt de voorstelling als geheel van een groot respect voor Musil's woorden, tot en met zijn regieaanwijzingen. Als Thomas opkomt, kort één zin zegt en weer afgaat, dan is dat in de eerste plaats de keuze van Musil, en niet die van Vandervost.

De waarde van grijs

Dat staft ook het decor. Elk van de drie bedrijven speelt zich af in een andere kamer, met een andere inrichting. Zo is dat bij Musil, zo is dat bij De Tijd. Akkoord, in detail legt de schrijver het decor nergens vast. De verschillende schilderijen, de kamerplant, de mooi in het midden van de scène geplaatste ladder tussen een hoopje verstrooide schoolstoelen: het zijn keuzes van De Tijd. Wel geeft Musil aan dat het toneel evenzeer verbeelding moet zijn als werkelijkheid. En



De Fantasten - De Tijd (foto: Willy Wtterwulghe)

daar slaagt de equipe van Vander-vost voortreffelijk in.

Op het eerste gezicht lijken de scènebeelden nochtans een beknopting van de fantasie. Alles is zo verdomd mooi, zo verschrikkelijk esthetisch verantwoord dat het vervelend wordt. Van de gestileerde poses en perfecte posities van de acteurs, via de op maat gemaakte, chique kostuums (van Sabina Kumeling) en de muziek (van George De Decker) die precies invalt wanneer ze invallen moet, tot de map van Stader die zich openspreidt in een bijzonder bevallige waaijer. Levenloos is het. De uitbeelding van de inerte werkelijkheid waarin de personages ronddwalen.

Maar tegelijk wordt de illusie van één werkelijkheid doorprikt. Het decor straalt in kunstmatigheid. De grote lampen naast de speelvloer die de actie belichten en haar een filmisch aura geven, benadrukken dit. Net het artificiële bevat een opening naar de gedachtewereld. Het wijst op de mogelijkheid van alternatieve ensceneringen. Op een zekere willekeur. De beperking als voorwaarde voor het vrijheidsgevoel. Het suggereert

dat Thomas, Anselm en Regine hetzelfde zijn, maar neergeplant in een andere situatie. Inwisselbaar. Zij zijn 'grijze mensen', zo zegt het programmaboekje, die hun tastbare identiteit en een duidelijke relatie tot anderen zo lang mogelijk uitstellen. Drie keer raden welke kleur de kostuums hebben.

Levend teksttheater

Op elke mogelijke manier onderwerpt Vandervost zijn regie ook aan Musils stuk. De tekst is hier het doel, niet het middel. De accurate uitvoering van een magistrale partituur. De opvoering als illustratie van het geschreven drama. De acteurs als marionetten van hun woorden. Het lijkt iets van lang geleden. Vandaag doen we daar toch niet meer aan? Het theater heeft toch al wel even een eigen identiteit gekregen? Speelt toch de hoofdrol, niet de dienstmeid? Als alles draait om de tekst, dan lezen we hem toch gewoon?

Nee. Het theater biedt een meerwaarde. Dat spreekt – oh ironie – uit de tekst. Het hele stuk draait immers om meervoudigheid. Om het

feit dat de uiterlijke wereld alleen een nodeloze reductie is, maar dat ook de innerlijke wereld zonder werkelijke houvast geen basis is tot succes. Dat grootse gedachten niet alles zijn. Dat idealen alleen uiteindelijk verzanden in een dood idealisme. De tekst beschrijft de kracht, maar ook het tekort van de taal. En welk medium is meer geschikt om de onlosmakelijke combinatie van gedachten en concretisering te tonen dan het theatrale? Theater is per definitie tastbaar. Lijfelijke aanwezigheid per definitie present. Als dit theater er bovendien in slaagt om het fysiek aanwezige publiek te doen nadenken, inzichten geeft of laat vermoeden, en knaagt; als het toont dat opposities een keuze zijn, geen vanzelfsprekendheid; als het ingaat tegen een vervlakkende tendens... Dan is het helemaal niet voorbijgestreefd, maar treffend actueel. Dan is dit teksttheater exact wat we nodig hebben. Dan mocht daar gerust nog meer de tijd voor worden genomen.

Gezien op 24 februari 2010 in de Bourla, Antwerpen.

WEG MET PUBLIEKSPARTICIPATIE, LEVE HET MEESPELEN

ANARCHIV #2: second hand - deufert+plischke

Mia Vaerman

In place of hermeneutics we need an erotics of art (Susan Sontag, 1964)

Wat worden we moe van publieksparticipatie, het woord alleen al. Maar dit is anders. Dit is spelen. Misschien is meespelen wel het ultieme plezier van podiumkunsten. In gedachten meestal, maar af en toe ook letterlijk. Meespelen vraagt om nadoen eerst. Durven ook. Vraag dat aan kinderen. Op het speelplein observeer je hoe de meisjes in en uit het touw springen. Een hele tijd. Dan zet de zin op, het bonzend hart, en opeens roep je: ik doe mee!

De Hamburgse choreografen Katrin Deufert en Thomas Plischke krijgen het publiek even enthousiast de scène op. Choreografe DD Dorvillier, performanceartieste Cecile Ullerup Schmidt en filosoof Marcus Steinweg herbewerkten negen jaar choreografisch materiaal van deufert+plischke - binnen het kader van het Re:Move Dance festival in het Kaaithheater. Het eerste deel van *Anarchiv #2: second hand*

is dus een re-enactment waarbij het choreografen-koppel zichzelf tweedehands op scène zet, samen met de twee andere performers. In het tweede deel van de voorstelling mag de toeschouwer dat dan nog eens overdoen. Mag, moet niet. Want er is niets dwingend aan hun uitnodiging: alleen als je wil, ga je de bühne op. Dat is een groot verschil met veel ander participatietheater waar je uit je

publiekspassieve rol wordt getrokken. Opgejaagd is dan het gevoel.

Aan de première in de Kaaistudio's ging een boekenkast aan lezen en schrijven vooraf. Een conceptuele aanpak is standaard voor deufert+plischke. Conceptuele dans vertrekt vanuit een denken dat buiten de dans ligt. Niet vanuit een verhaal, niet vanuit theorie, wel vanuit een 'beeldend denken'. Dat is moeilijk om te vatten of te plaatsen als je niet als filosoof maar als gewoon publiek naar een dansvoorstelling komt (al bestaat 'gewoon publiek' natuurlijk niet want publiek is een veelkoppig beest). Bij *ANARCHIV #2: second hand* krijgt de toeschouwer daarbij nog leesvoer in zijn stoel gedropt. Zoiets schrikt even sterk af als opgedrongen participatie. Maar het resultaat is verrassend simpel en vrolijk: wie wil, speelt mee. Zonder denken, met alleen zin.

Don't redo, rethink ideas

Geleidelijk aan brengen deufert+plischke het publiek waar ze het hebben willen. Eerst voeten vegen bij de ingang, op een namaakgrasmatje. Op elke stoel langs één van de vier zijden van de grote grasmat-scène ligt een bruine envelop met enkele simpele existentiële vragen erop geschreven (*What is your biggest fear, is er één van*). Het antwoord mag je met zwarte stift op de witte t-shirts en halfdoorzichtige broekkousen van de



ANARCHIV #2: second hand - deufert+plischke (foto: deufert+plischke)

vier dansers schrijven. Die staan op de mat, ogen toe en in zichzelf gekeerd. Ze hebben er geen last van bepoteld te worden. De ene toeschouwer pent harde statements, de andere flower-power, er wordt voor en achter, recht en schuin geschreven. Ik zet vijf antwoorden keurig onder elkaar. De hele voorstelling lang blijf ik gluren naar mijn ernstige opsomming en weeg ze af tegen andere reacties. Meteen blijft mijn volledige aandacht erbij. Dat is alvast goed ingeschat van de choreografen. Dan beginnen de vier performers – overschreven met bekentenissen van angst, geloof en hoop – bewegingenreeksen uit te voeren. Eentje tekent rondjes met het puntje van haar neus. Een andere maakt een springpas: stap draai, stap draai, stap draai, spring. Hun handelingen hebben alles van spelende kinderen: schijnbaar zo verzonnen, secuur, zonder theatraliteit. Er valt geen touw aan vast te knopen, wel vaak ritme. Soms is er oogcontact. Ze bewegen samen, per twee of ieder voor zich. Even verschijnt een plompe volksdans.

Omdat ik nooit eerder een voorstelling van hen zag, herken ik niets van de *typische thema's en stijlfiguren*. In het boekje in de bruine omslag verwijst de filosoof Steinweg naar *Seven Figures* – the fighter, the animal, etcetera. Ik herken ze vaag, maar het zegt me niet veel. Ook andere toeschouwers kijken vragend: wat moeten we met deze voorstelling? Toch zie en voel ik het plezier van de dansers, hun ernstig opgaan in het spel. Niet om de sterkste performance neer te zetten: alleen het doen telt, en de pure aandacht voor de handeling. Iets in hun manier van bewegen trekt me naar mijn eigen kindzijn terug. Vooral de concentratie fascineert. Daar is geen theorie over lichamelijke bij nodig. Al geeft Pilschke in de nabespreking een treffend inzicht over zijn manier van werken: *we don't redo, we rethink, like you don't redo the sixties, you rethink their ideas*. Dat verschil zie je. De muziekscore loopt autonoom over de bewegingenreeks heen. Ook die wordt elke avond opnieuw gecreëerd, door Bernard Schreinen. Vlakbij druip of borrelt water, een radioknop kraakt, zendt storingen uit, strijkers zwellen aan, getater,

een raket wordt afgeschoten. Je hoort en voelt het intuïtief afstemmen van de geluidsonwerper en – ook hier – zijn wakkere aandacht erbij. Alles in de voorstelling ademt dezelfde concentratie. Op het einde lijkt een vliegtuig minutenlang te landen. Is het een 'loop?': de tonen worden alsmat dieper, en ze blijven dalen. Die climax zal een handige referentie vormen naar het einde in het tweede deel.

Naspelen

Want nu begint het pas echt. Het publiek mag naspelen. Niet lukraak, maar aan de hand van – alweer – geschreven fiches. Ieder krijgt er drie. Er staat zoiets als *When someone stands on a chair: stand in front of this person and open your arms*. De choreografische opgaven zijn even simpel als die van de performers. Je zag ze voordoen, dat helpt schroom te overwinnen. En het licht bescheen de hele tijd de volle studio, die drempel is ook genomen. Iemand zet een eerste stap, voert al lezend de beweging uit, gaat terug zitten. Een ander gaat liggen op zijn rug, heft benen en hoofd op, blijft even even in de pose en verdwijnt. En dan nog iemand, en een paar anderen, samen. Zelfde soundscape als ervoor, of wordt die opnieuw gemixt? Het vliegtuig zal weer zeer langzaam landen. Door de onwennigheid stapt nooit te veel volk ineens op de mat. Zeker niet de eerste avond, de tweede avond (ik ging twee keer kijken) was er misschien al doorgebeld: *kom je meedoen?*. Telkens ontstaat er een soort natuurlijk verloop. Nooit chaos, soms verrassend ritme. Hoe wat zo spontaan ontstaat, toch zo mooi kan zijn dat. Ook hier besef ik dat je met zoveel meer aandacht kijkt als je zelf meedoet, je wordt gevoeliger voor het spel. Daar ligt een groot deel van het plezier. Misschien is dat zelfs wezenlijk in het genieten van theater en dans: je aandacht, de concentratie die je ZELF opbrengt – dat heeft niks te maken met een boodschap, met catharsis of empathie maar alles met fysieke alertheid. Ha! Wie participeert zie je genieten en opgaan in het spel. Mannen, vrouwen, handigen en onhandigen, Carolien in haar rolstoel, eindelijk! Na afloop por ik

vrienden aan die alleen toekeken. Het is niet duidelijk of hun weinig enthousiasme te maken heeft met hun afstandelijkheid...

In al dat nadoen gaat iets intrigeren: niemand voert de beweging 'neutraal' uit zoals de dansers ervoor. Niet de gewone toeschouwer, maar ook niet de acteurs en de vele professionele dansers die afzakten naar het festival. Ieder zet de bewegingen naar zijn hand, geeft ze een kleur mee: de ene glimlacht opgewonden, de ander gooit zich theatraal achterover in zijn val, ikzelf crawl van het midden van het grasveld naar een uithoek met veel misbaar en geschuur. De volgende dag zie ik iemand heel discreet dezelfde beweging voltrekken... Choreografisch materiaal neem je niet zonder meer, technisch identiek, over. Onmogelijk. Niet alleen verschilt elk lichaam, er wordt ook drama gecreëerd. Spontaan. Je lichaam spreekt, maar ook je temperament, je denken en voelen. Daar is het Pilschke en Deufert in hun bewegend zoeken ook om te doen: je kan een choreografie niet exact overdoen, menen ze, wel ermee blijven experimenteren. Toch vreemd: de passen van de dansers lijken juist wél emotioneel onbewogen. Met de concentratie van een klein kind dat voor het eerst een stap zet of aan een knop draait. Zouden ze er bewust op geoefend hebben, om te zorgen dat naspelers dáár niet door beïnvloed worden? De eerste avond dagen twee mannen uit het publiek elkaar uit om wie het langst op één voet blijft staan. Over de voorziene eindtijd van de voorstelling heen. De winnaar triomfeert. De tweede avond doorbreekt acteur Hans Petter Dahl van de Needcompany het spel met een theatrale ingreep. Hij kronkelt en sluipert over de mat. In geen tijd bouwt hij een intrige uit, met spannings- én ontknopingsmoment. Hij eist alle aandacht op, staat zelfs even alleen op de scène, niemand durft nog tussen te komen. Tot hij gaat liggen. Dat is helemaal niet wat op zijn kaartje moet hebben gestaan. Maar ieder speelt zijn eigen spel.

Gezien op 3 februari in Kaaistudio's, Brussel.

KALENDER

MEI

First Aid @ VTi

VTi

In het traject dat we opzetten om individuele kunstenaars te begeleiden en te ondersteunen, organiseren we nu ook persoonlijke infomomenten. Ingebed in de dagelijkse dienstverlening van VTi voorzien we vaste momenten waarop we extra hulp inroepen van zakelijke / artistieke / communicatie-experts uit podiumland die een halve dag kantoor houden in VTi. Sinds 9 februari, tweewekelijks op dinsdagnamiddag, kan iedere podiumkunstenaar bij VTi terecht voor specifieke dossier-, reken-, (ver)taalhulp..., zonder afspraak en gratis. Van 14u tot 17u is er dan naast een medewerker van VTi ook een deskundige van een alternatief managementbureau of werkplaats aanwezig die hen gewijs maakt. In een informeel gesprek worden antwoorden op alle vragen gezocht.

Met juridische vragen (sociaal statuut, auteursrecht, vzw...) kan je zoals steeds terecht bij Kunstenloket.

Een samenwerking van Caravan Production, Margarita Production, Mokum, Pianofabriek Kunstenwerkplaats, VTi en wpZimmer.

Praktisch

Datum: dinsdag 18 mei en 1, 15 en 29 juni, telkens van 14-17u

Plaats: VTi, Sainctelettesquare 19 (3de verdieping), 1000 Brussel

Inschrijven is niet nodig

Meer info: marie@vti.be

JUNI

Publieksevenement Cultuurforum

07|06|2010

Vooruit

Op 25 januari 2010 gaf minister Joke Schauvliege het startschot voor een Cultuurforum met als titel 'Cultuurbeleid in perspectief 2020'. Met het Cultuurforum wil de minister het debat aanzwengelen over hoe het cultuurbeleid er in 2020 zou moeten uitzien in Vlaanderen. Om verder invulling te geven aan de Beleidsnota Cultuur wil ze een beroep doen op de cultuursector. Daarom werden zeven ateliers opgericht die werken rond de doelstellingen van de Beleidsnota: duurzaam beleid, participatie en diversiteit, e-cultuur en digitalisering, competentieverwerving en -waardering, cultuurmanagement en culturele economie, internationaal cultuurbeleid en eco-cultuur. VTi werkt mee via de deelname van Ann Olaerts aan het atelier internationaal cultuurbeleid en Nikol Wellens aan het atelier eco-cultuur. De precieze samenstelling van de ateliers is te vinden op www.cultuurforum.be.

Op maandag 7 juni wordt de hele culturele sector uitgenodigd in Vooruit op een publieksevenement van het Cultuur-

forum, waarop de adviezen en beleidsaanbevelingen van de ateliers worden voorgesteld.

Praktisch

Datum: maandag 7 juni

Plaats: kunstencentrumVooruit, Sint-Pietersnieuwstraat 23, 9000 Gent

Meer info: www.cultuurforum.be

Tour de Bruxelles

23 & 24|06|2010

Brussel

Het hoogtepunt van de reeks werkbezoeken die VTi en La Bellone samen op touw zetten, is een tweedaags parcours door de hoofdstad. Op 23 juni krijgen podiumprofessionals de kans om kennis te maken met organisaties van de andere gemeenschap. Er wordt ook een traject uitgezet langs sociaal-artistieke werkplekken. Op 24 juni komen we dan samen voor een ontmoetingsmoment waar we de mogelijkheden en obstakels van (meer) samenwerking willen onderzoeken. Met de nodige pittige stellingen, *good practices* en netwerkmomenten. Wie weet komen we wel tot een cultureel samenwerkingsakkoord tussen Franstalige en Vlaamse huizen? Meer info volgt op www.vti.be.

In samenwerking met La Bellone, Maison du Spectacle.

Praktisch

Datum en plaats: woensdag 23 en donderdag 24 juni in Brussel

Meer info: ann@vti.be

Memories of the Future

internationaal symposium

25|06|2010

Vooruit

Memories of the Future is een internationaal symposium over de betekenis van herinnering in een digitaal tijdperk. Internationaal bekende sprekers zoals Geoffrey C. Bowker en Victor Mayer-Schönberger zetten hun visie uiteen over de rol van *memory institutions* (musea, bibliotheken, archieven...) in de toekomst. Richard Rinehart en Andrew Payne staan stil bij de vraag welke strategieën moeten worden aangewend om het digitaal cultureel erfgoed op lange termijn te behouden en toegankelijk te maken. Daarbij wordt ook aandacht besteed aan de organisatorische aspecten. Dit symposium maakt deel uit van het onderzoeksproject Archipel, waarin universiteiten, erfgoedinstellingen, kunstorganisaties en bedrijven de mogelijkheid bestuderen van een duurzame digitale archiefinfrastructuur voor Vlaanderen. Archipel wordt gesubsidieerd door het IWT (Agentschap voor Innovatie door Wetenschap en Technologie) in het kader van PIM (Programma Innovatieve Media).

Memories of the Future wordt georganiseerd door partners van Archipel (IBBT/SMIT, FARO, BAM, Universiteitsbibliotheek Gent), IBBT en de vzw Waalse Krook.

Praktisch

Datum: vrijdag 25 juni

Plaats: Vooruit

Meer info: www.archipel-project.be



COLOFON

CONTACT

VTi

Saintelettesquare 19
1000 Brussel
T +32 2 201 09 06
F +32 2 203 02 05
info@vti.be

www.vti.be

data.vti.be

Plan en wegbeschrijving: check www.vti.be (contact)

KERNOPDRACHT

VTi is het steunpunt voor de podiumkunsten. Als kritisch forum vuren wij het publieke debat aan en zijn we een draaischijf voor informatie over verleden, heden en toekomst van de Vlaamse podiumkunsten in een internationaal perspectief. Wij staan garant voor een kwalitatieve dienstverlening aan de professionele sector, de overheden, de opleidingen, de media, de onderzoekscentra, het publiek, etc.

MEDEWERKERS

Diane Bal, Filip Borloo, Wessel Carlier, Floris Cavyn, Christel De Brandt, Martine De Jonge, Marijke De Moor, Joris Janssens, Annick Lesage, Stefan Maenen, Bart Magnus, Dries Moreels, Ann Olaerts, Marie Roofthoof, Eline Van de Voorde, Nikol Wellens

OPENINGSUREN

di-vr 10:00-18:00

zaterdag, zondag en maandag gesloten

De bibliotheek, videotheek en databank raadplegen kan gratis en zonder registratie van persoonlijke gegevens. Boeken ontlenen kan enkel mits betaling van een bijdrage van 5€ (12 maanden geldig). Die laat je toe boeken te ontlenen en bovendien krijg je 4 maal per jaar *Courant* thuis gestuurd. De bibliotheekcatalogus raadplegen kan op data.vti.be.

BOOKSHOP

Onze bookshop vind je in de VTi-bibliotheek of op www.vti.be.

MET STEUN VAN

De Vlaamse overheid



Wij gebruiken uw persoonsgegevens alleen om u op de hoogte te houden van onze activiteiten. Inzage en eventuele aanpassingen zijn mogelijk, zoals voorzien in de wet van 08/12/1992 ter bescherming van de persoonlijke levenssfeer.

COURANT 93

Coördinatie dossier: Antoine Pickels en Marijke De Moor
Een gastredactie van La Bellone, Maison du Spectacle
Vertaling: Dice

Concept huisstijl: Base Design

Vormgeving: Gunther Fobe

Coverbeeld: *Du noir dans le vert* - Patricia Martin (foto: Daniel Locus)

Foto's huisstijl: Bieke Depoorter

Druk: Newgoff

Courant wordt gedrukt op 100% gerecycleerd papier.
ISSN 0776-1198

PLOEG VTi

Na zich negen jaar ingezet te hebben voor VTi als coördinator documentatie, stapt Dries Moreels over naar het collega-steunpunt BAM. Zijn opvolger is Bart Magnus, die al voor VTi werkte op het SPACE-project. Ook Annick Lesage zoekt andere oorden op en wordt opgevolgd door Floris Cavyn. We bedanken Dries en Annick voor hun inzet en wensen hen veel succes in hun verdere loopbaan.

Vlaams Theater Instituut vzw
Saintelettesquare 19, 1000 Brussel
Tel. +32 (0)2 201 09 06
Fax +32 (0)2 203 02 05

www.vti.be