

“De notie van wat theater kan zijn, is sinds de jaren tachtig in Vlaanderen bijzonder ruim opengetrokken”

Frie Leysen

Hoe ben je in de podiumkunsten terecht gekomen?

Eerst werkte ik als jobstudent bij het Festival van Vlaanderen om orkesten te begeleiden en daarna kwam ik er in dienst om het onderdeel Gent en Historische Steden te programmeren. Dat heb ik ongeveer twee jaar gedaan, tot ik in ruzie ben vertrokken. Via een advertentie vond ik vervolgens een baan als zaalbeheerder bij deSingel, wat onderdeel was van het Conservatorium van Antwerpen. Zo ben ik eigenlijk in de podiumkunsten gerold.

Welke sleutelwoorden geef je mee aan de jaren tachtig?

Ik had het gevoel dat alles toen kon. Mensen die iets wilden doen, konden echt dingen bereiken. Kijk bijvoorbeeld naar Hugo De Greef, die het Kaaifestival en het Kaaitheater uit de grond heeft gestampt. Tegenwoordig is het allemaal veel moeilijker, het kan nog, maar het braakland vol mogelijkheden is verdwenen. Wanneer ik naar mezelf kijk, schrik ik hoe bleu en oncapabel ik toen was en hoeveel ik al doende kon leren. Er was ruimte om fouten te maken en dat is nu helemaal anders. 'There was something in the air', jonge kunstenaars die uit het niets kwamen, opgeteld bij voldoende plek waar ze terecht konden. In de jaren daarvoor moest een beginnening in de marge blijven, terwijl hij in de jaren tachtig direct een fatsoenlijke speelplek kreeg en daardoor een goed publiek kon bereiken. Gerard Mortier heeft daar ook een belangrijke rol gespeeld. Hij zette iemand als Jan Fabre onmiddellijk in De Munt, wat bijna een heiligverklaring was voor een jonge avant-gardekunstenaar. Fabre werd op die manier direct uit de marge gevist.

In 1979 werd je conciërge bij deSingel, wat vrij snel daarna een kunstencentrum werd. Was de politiek geïnteresseerd in die bestemming?

Absoluut niet! deSingel was eigenlijk een afdeling van het Conservatorium, bedacht als een concert- en theaterzaal waar toekomstige musici en acteurs in professionele omstandigheden hun eerste podiumervaring konden opdoen. Pas toen het effectief gebouwd werd, realiseerde men zich dat het veel te groot zou worden. Je eerste podiumervaring als acteur of violist doe je normaal gezien niet op in een zaal met achthonderd stoelen, maar in een kleine en intieme ruimte. Fysiek was het gebouw dus te groot en bovendien realiseerde men zich dat het vijftien procent van de tijd leeg zou staan omdat er niet voldoende aanbod was vanuit de opleiding alleen. De ongerustheid voor een dreigend schandaal groeide en daarom is er iemand gezocht om het gebouw te gaan verhuren. Ik heb vanaf het begin gezegd: "als je de pretentie hebt om die bakstenen neer te zetten, dan moet je ook de ambitie hebben om inhoud te brengen". Dat ik ben gaan pleiten om een eigen programma te presenteren in deSingel, viel absoluut niet in goede aarde. Het verzet heeft geduurd tot aan het moment dat de verantwoordelijkheid voor het Conservatorium overging van het ministerie van Cultuur naar dat van Onderwijs. Dat was in mijn ogen het ideale moment om de navelstreng door te knippen en om deSingel bij Cultuur te houden en het een artistieke culturele bestemming te geven. Uiteindelijk is dat gelukt, alhoewel er van een eigen programma nog geen sprake was. Op een bepaald moment moet men mij op het ministerie tamelijk beu geweest zijn, want ik kreeg te horen dat er geen extra geld was, maar dat ik met het gebouw mocht doen wat ik wilde. Waarna we, met een serieus gebrek aan kennis en middelen, een eerste seizoen hebben samengesteld als kunstencentrum.

Hoe kon je zonder middelen toch een eigen programmering brengen?

We hadden ontvangsten van verhuur, waarmee we van start konden gaan. Na verloop van tijd groeide de appreciatie en hebben we onze eerste subsidieaanvraag ingediend, waarna we ook subsidie kregen.

Behalve deSingel hebben ook het Stuk en het Kaaitheater de nodige tegenslag gehad in hun beginjaren. Wat maakte dat er op een bepaald moment toch politieke goodwill ontstond voor de kunstencentra?

Dat is wat ik eerder bedoelde met dat er in de jaren tachtig veel mogelijk was. Kijk ook naar het Vlaams Theatercircuit, dat al eerste internationale tournees opzette voor hedendaagse kunsten. Guido Minne heeft er projecten opgezet om gezelschappen uit Italië en Frankrijk uit te nodigen naar België en ze hier in een circuit te brengen. Overigens was ook een cc als de Warande in Turnhout een licht in de duisternis, omdat daar theater uit Nederland geprogrammeerd werd, wat vrij uniek was. Er bestonden al culturele centra, maar door toedoen van de nieuwe generatie kunstenaars en van de stijgende internationale contacten ontstond ook de discussie over het organiseren van verschillende soorten speelplekken. Niet alleen cc's die voor elk wat wils aanboden, maar ook plekken die heel specifiek konden programmeren vanuit een duidelijke artistieke, in plaats van socio-culturele bekommernis. Niet om de cc's te laten verdwijnen, maar om complementair te kunnen zijn."

Hoe reageerden de stadstheaters op de nieuwe bestemming van deSingel als kunstencentrum?

De burgemeester van Antwerpen noemde mij 'de buitenlander', omdat deSingel niet afhankelijk was van het stadsbestuur. Ze hadden er geen invloed op en alles gebeurde buiten hen om, wat voor ons natuurlijk zeer luxueus was. In de loop der jaren heeft de stad wel beseft dat deSingel een belangrijke speler is in het hele veld en dat het goed is om naast stadstheaters ook een plek als deSingel te hebben. Wat dat betreft is de situatie nu helemaal anders dan toen.

Ik vraag het omdat je in een speech uit 1992, toen je de Arkprijs van het Vrije Woord kreeg, een vlamme kritiek gaf op onder andere het stadsbestuur en de politiek in het algemeen. Wat was de precieze aanleiding?

Het was ten tijde van mijn vertrek bij deSingel. Ik vond het lastig dat ik als buitenlander bestempeld werd, terwijl ik toch dingen wilde doen voor de Antwerpenaren en voor de regio. Er was op dat moment nauwelijks samenwerking of openheid. Ik vond dat we tenminste moesten samenkomen om over het beleid te discussiëren en te kijken naar wat deSingel voor de stad zou kunnen betekenen.

Het lijkt achteraf alsof heel de generatie jonge makers die in de jaren tachtig opkwam, de zogenaamde Vlaamse Golf, uit het niets is ontstaan. Was dat ook zo voor de direct betrokkenen?

Ja, dat gevoel herken ik wel. Er was dat braakland waar ik het al over had, van waaruit ineens iemand als Anne Teresa De Keersmaeker opstond met een absoluut persoonlijke manier om over dans na te denken. Ik weet niet waarom, maar misschien heeft het ermee te maken dat er in Vlaanderen geen sterke traditie was. In tegenstelling tot het buitenland hoefden wij geen ballast mee te slepen uit het verleden. Dat gaf vrijheid, want zonder verleden zijn er ook geen verwachtingen en alternatieven. Kijk bijvoorbeeld naar hoe STAN een paar jaar geleden Molière aanpakte met *Poquelin*. In Frankrijk is het natuurlijk ondenkbaar om een monument als Molière op zo'n vrije manier te benaderen,

maar hier kunnen heilige huizen omver geworpen worden omdat we geen vergelijkbaar sterk verleden hebben.

Waarom lag het dat een jonge generatie zo snel opgepikt werd en ook direct internationaal kon toeren?

Het lag wellicht aan het feit dat in dezelfde periode IETM (Informal European Theatre Meeting) werd opgericht. IETM is begonnen als een clubje van acht à negen mensen, dat op dezelfde golflengte zat omdat het met hedendaags theater en dans bezig was en internationaal wilde werken. Zo'n klein netwerkje gaf de mogelijkheid om internationaal te circuleren. Het belang van Hugo De Greef daarin is enorm geweest. Hij was echt een sleutelfiguur die veel dingen mogelijk gemaakt heeft.

Hoe groot was destijds de invloed van jonge makers zoals Lauwers, Fabre, Van Hove en De Keersmaeker op de traditionele gezelschappen?

Aankankelijk hadden zij helemaal niet zo'n grote invloed, zeker niet in het geval van de hedendaagse dans. De heersende idee was dat daar de dansers terecht kwamen die mislukt waren in het klassieke ballet, zoals oorspronkelijk barokmuzikanten ook gezien werden als mislukte klassieke musici. Nieuwe tendensen werden nogal vaak omschreven als mislukkelingen binnen het *mainstream* genre en het heeft best lang geduurd voor ze door de traditionele gezelschappen als volwaardig aangezien werden.

En hoe was de verhouding met de politiek? Eerst was er weinig steun voor internationale groei, maar daarna is de situatie eigenlijk helemaal gekeerd.

"Het is een algemeen fenomeen dat wanneer je in het buitenland erkend wordt, je daarna ook binnenlandse erkenning krijgt. Op een bepaald moment was het ook overduidelijk dat er iets bijzonders aan de hand was met die Vlaamse podiumkunsten. Ik herinner me dat de minister van cultuur de gezelschappen gebruikte als promotiemiddel in buitenlandse glossy magazines, terwijl diezelfde gezelschappen geen frank subsidie kregen. Daar is toen behoorlijk over gediscussieerd. Het is voor een groot deel te danken aan minister Dewael dat het cultuurbeleid daarna ten goede is veranderd. Hij besliste om gezelschappen te gaan subsidiëren, wat daarvoor niet aan de orde was.

Hoe belangrijk was het dat de kleinere structuren steun kregen, naast de grote huizen die vroeger het hele terrein bezetten?

Het is nog steeds de grote kracht van ons theater op dit ogenblik, dat kunstenaars toen gesubsidieerd konden worden en dat ze een structuur rond hun werk konden opzetten. Ik hoop dat het subsidiesysteem niet afgebouwd zal worden, want het is vanuit die volledige onafhankelijkheid waarin kunstenaars kunnen werken, dat je een interessant en gevarieerd landschap krijgt. Helaas staat het huidige subsidiestelsel momenteel zwaar onder druk in het kabinet.

De jaren tachtig werd gezien als een periode waarin er crisis en grote werkloosheid was, en waar er vooral ook communautair van alles gebeurde, zoals het begin van de federalisering. Was de invloed daarvan merkbaar in de kunstenaarswereld?

Het feit dat kunstenaars beslist hebben om buiten elk systeem te werken en onafhankelijkheid op te eisen, was echt een politiek statement. De vroege werken van De Keersmaeker en Fabre waren zeer politiek. Niet zoals het politieke theater uit de jaren zestig, maar meer maatschappelijk en op het individu geconcentreerd. Je voelde bij De Keersmaeker haar boosheid over wat er gebeurde, wat zich indirect vertaalde in de bevraging van de maatschappij waarin ze leefde. Het had te maken met

vervreemding en met waarden die zoek raakten. Zo'n reflectie vond je niet zo snel in de traditionele theaters.

Had je het idee dat de kunstenaars van de jaren tachtig zichzelf politiek geëngageerd vonden?

Ik denk dat het in de eerste plaats mensen waren die artistiek wilden werken, maar die tegelijkertijd wel met twee voeten in de wereld stonden en een goeie dosis boosheid hadden over wat ze zagen. Die boosheid was zoals gezegd eerder maatschappelijk dan politiek en ging eerder over de gevolgen van de politiek dan over de politiek zelf. Er waren nauwelijks kunstenaars die zich echt actief in de politiek mengden.

Minister Dewael was een liberaal, hoe kwam het dat hij als federale minister zo voluit kon kiezen voor subsidiering van de avant-garde? Toch niet evident in een liberale context?

Dat is een goeie vraag. Dewael had een goed kabinet en het is een verstandige man, maar het blijft inderdaad vreemd dat juist een liberaal zich inzette om kunstsubsidies te verdedigen. Misschien had het te maken met een algemene politieke wil om te investeren in een Vlaamse communiteit. Die nieuwe generatie Vlaamse kunstenaars werd ook door de politiek gerecupereerd om de Vlaamse identiteit neer te poten. De kunstenaars hadden daar trouwens een zeer dubbel gevoel bij en de situatie is dan ook geëscaleerd op het ogenblik dat Luc Van den Brande begonnen is met zijn Ambassadeurs van Vlaanderen, wat choquerend was! Van den Brande had een lijst opgemaakt van kunstenaars en orkesten die in aanmerking kwamen om de titel 'Ambassadeur van Vlaanderen' te dragen. Ze kregen dan subsidies van de minister-president, wat waanzinnig was omdat de minister-president niet de juiste persoon is om het cultuurbeleid te ontwikkelen en bovendien: welke artiest wil er in godsnaam 'Ambassadeur van Vlaanderen' zijn?! Dat wil toch enkel maar zeggen dat je een soort vloermat bent die mag opdraven bij allerhande akkoordjes die getekend moeten worden om een dansje te doen. Ik vond het getuigen van gebrek aan respect voor kunstenaars en het ergste vond ik dat de meeste kunstenaars hun status als ambassadeur accepteerden. Uiteindelijk ging bijna iedereen voor het geld in plaats van het principe. Maar ja, aan de andere kant was er toen ook nauwelijks subsidie, dus ergens begrijp ik het wel.

Hoe was de verhouding in de jaren tachtig met Nederland?

Maatschappij Discordia van Jan Joris Lamers heeft een onwaarschijnlijke stempel gedrukt op een hele generatie. Samen met de Wooster Group heeft Discordia hier veel invloed gehad in Vlaanderen. Niet alleen qua speelstijl, maar ook door de manier van werken. Hoe er tot dan toe gerepeteerd werd, de manier waarop de scenografie bedacht en uitgedacht werd, wat acteren betekende, dat werd compleet onderuit gehaald en herzien. Ik denk dat veel dingen in België niet zouden gebeurd zijn, als die artiesten niet regelmatig hier te zien zouden geweest zijn. Ik weet natuurlijk niet of Maatschappij Discordia echt de allereerste was, maar het zou me niets verbazen. Eén mens kan soms een enorm verschil te maken, kijk maar naar Pina Bausch die in staat is gebleken om de hele dansgeschiedenis een compleet andere kant op te laten gaan.

Wie waren naast Maatschappij Discordia en de Wooster Group andere grote internationale voorbeelden?

Een belangrijke figuur in die periode was Jozef van den Berg. Voor mij was het de eerste keer dat ik theater voor kinderen zag dat zo'n hoog niveau had. Wat hij maakte, had kwaliteit en tegelijkertijd ook generositeit, wat een vrij zeldzame combinatie is. Ik zie

van den Berg als soort een missionaris van het kindertheater. Op dat moment waren ook Peter Brook en Pina Baush echte sleutelfiguren, net als de Japanse Butoh-beweging. Hetzelfde geldt voor de hernieuwde belangstelling voor Oscar Schlemmer en zijn Triadische Ballet. Het leidde tot een toenadering tussen beeldende kunst en dans, wat nu allemaal heel evident klinkt, maar wat toen nog niet zo was. Het disciplineoverschrijdende was absoluut nieuw voor de jaren tachtig. Hoe Anne Teresa De Keersmaeker met muziek omging in haar choreografieën, of Jan Fabre met de notie van tijd. Het denken over wat een scenografie anders kon zijn meer dan enkel decor, heeft veel deuren geopend naar andere kunstdisciplines.

In de jaren tachtig was ook sprake van een soort uittocht uit de traditionele theaterzalen. Hoe nieuw waren de locatievoorstellingen en wat wilde men er mee bereiken?

Naar mijn idee had het te maken met anti-establishment, zo simpel is het. Aan de andere kant was er ook hoop om een ander publiek te bereiken, niet door de drempel van de kunst te verlagen, maar door naar buiten te komen. Het is in dezelfde context dat in Antwerpen het festival Boulevard of Broken Dreams plaatsvond (1983) langs de Schelde aan de Kaaien, wat een statement was omdat we vonden dat Antwerpen zijn rug naar de stroom gekeerd had - en nog steeds trouwens. Speciaal voor het festival lieten we tenten maken, onder andere door een hedendaagse architect, waarmee we de artistieke inhoud centraal stelden en toch ook een zeer feestelijke sfeer opriepen die we in deSingel nooit zouden kunnen realiseren.

Opende een dergelijk festival ook deuren van andere kunstencentra, waarmee destijds geen intensieve samenwerking was?

Er waren inderdaad geen hechte relaties, zeker niet in vergelijking met de samenwerking die er nu is tussen grote huizen, denk maar aan het Brussels Kunstenoverleg en aan de Antwerpse samenwerking tussen Toneelhuis, Monty en deSingel. In die tijd vocht iedereen toch een beetje voor zijn eigen boetiek. Er werd wel gezamenlijk nagedacht om bijvoorbeeld een politiek akkoord rond te krijgen over de kunstencentra, maar verder kijk ik op de jaren tachtig terug als een periode van grote ego's die weinig genereus waren ten opzichte van elkaar. Uiteindelijk werden het publiek en de artiesten daar de slachtoffers van, wat niet zo gezond is natuurlijk.

En hoe zat het met de artiesten onderling, kenden die elkaar en elkaars werk?

Dat zou je eigenlijk aan henzelf moeten vragen, maar vermoedelijk was het niet veel anders. Een huis was zo ongeveer eigenaar van een artiest en wanneer die ergens onderdak gevonden had, mocht hij bijna nergens anders spelen. Dat waren waanzinnige toestanden.

Luiden de jaren tachtig het begin in van de festivals en andere speciale formules?

Er waren toen eigenlijk geen festivals buiten het Kaaitheaterfestival en Klapstuk, die een totaal nieuwe festivalformule lanceerden en grenzen opengooiden. Je kreeg er echt buitenlands werk te zien, heel gecondenseerd op één plek en op één moment. Zoiets heeft een andere impact dan een internationale programmering gedurende een seizoen. Het was voor mij erg interessant omdat ik zelf buitenlands programmeerde in deSingel. De notie om te gaan prospecteren in het buitenland zelf bestond trouwens nauwelijks op dat ogenblik. En als het al gebeurde, dan was het op veel kleinere schaal en hoofdzakelijk binnen Europa. Dvd's bestonden nog niet en er was ook geen fax of mail,

dus om een Japans gezelschap uit te nodigen, moest je een brief sturen en zes maanden wachten op een antwoord. Ik begrijp nog altijd niet hoe we dat toen deden!

In deSingel heb je eind jaren tachtig ook een festival rond Russisch theater georganiseerd onder de naam De Russen komen. Wat was daar de impact van?

Weet je, eigenlijk ben ik altijd tegen geografische of etnografische festivals geweest, dus ik weet ook niet meer waarom het per se een Russisch festival was. Ik kan me wel herinneren dat ik vond dat er veel aan het gebeuren was op dat moment, na de val van de Berlijnse muur en met de beginnende Perestrojka. De tijd was rijp om een groot gebied te introduceren dat jarenlang afgesloten was geweest van het Westen. Daarna is er ook nog een project geweest rondom vroegere Sovjetstaten zoals Uzbekistan en Tajikistan. Er was tijdens de Vlaamse Golf trouwens een vrij grote relatie met Rusland. We zijn daar eens naar festival geweest, dat was absolute rock 'n roll en anarchie. Iedere nagel moest je goed vasthouden, omdat hij anders verdween.

En hoe zat het met de verhouding tot de Franstalige kant van de podiumkunsten?

Die was in mijn ogen compleet onbestaande. Op een gegeven moment heb ik een festivalletje opgezet met de naam 'Waarde landgenoten', waar we Franstalig en Belgisch theater presenteerden. Er was destijds echter grote politieke onwil om de kloof tussen de twee gemeenschappen te verkleinen en bovendien ontbrak het aan informatie over wat er aan de andere kant van de taalgrens gebeurde. Het feit dat er geen enkele uitwisseling bestond, wijst naar mijn mening op politieke orkestratie. Ik heb geen bewijs natuurlijk, maar zoiets kan toch geen toeval zijn. In die tijd was er subsidie beschikbaar om mensen uit Tajikistan naar Vlaanderen te halen, maar niet om kunstenaars uit Luik uit te nodigen. Er waren vele internationale akkoorden, behalve met Wallonië, wat tot de bizarre situatie leidde dat het goedkoper was om een Japans gezelschap uit te nodigen, dan Jacques Delcuvellerie.

Je werkt nu in Duitsland. Hoe kijk je vanuit het buitenland naar de ontwikkelingen van de Vlaamse podiumkunsten sinds de jaren tachtig?

Mijn blik op het Vlaamse veld is niet echt veranderd, maar ik ben wel beter gaan beseffen hoe rijk het aanbod hier is en hoeveel ongelooflijk interessante artiesten er zijn. De notie van wat theater kan zijn is bijzonder ruim opengetrokken, veel meer dan in Duitsland, waar theater theater is, enkele uitzonderingen daargelaten. Het wordt me de laatste jaren ook pas duidelijk hoezeer dat politiek gerecupereerd wordt en hoe vreemd zoiets evolueert. Het is erg luxueus dat we sinds de Vlaamse Golf hebben kunnen steunen op de vernieuwing die toen is ingezet en dat we daar nog altijd op overleven, haast zonder een traditioneel repertoire waar momenteel toch veel vraag naar is. Op een of andere manier merk ik dat er een soort inhaalbeweging aan de gang is, waarbij verantwoording gevraagd wordt aan kunstenaars over het nut van de subsidiering van projecten die wellicht niet levensvatbaar zijn. Ik zit sinds een half jaar in de adviescommissie voor theater en ik probeer te begrijpen hoe het allemaal functioneert, zoals bij de advisering van nieuwkomers die allemaal het absolute minimum hebben gekregen, terwijl sommige kleine toegankelijke dingen bewust een hele hap meer kregen. Hoe komt het dat de uiteindelijk toegekende bedragen soms zo verschillen van dat wat wij als commissie geadviseerd hebben? Ik kan er alleen maar uit besluiten dat sommige gezelschappen een politieke achterban raadplegen. Het heeft mij geschokt dat Musical van Vlaanderen als nieuwkomer ineens 2,4 miljoen heeft binnengehaald, bijna evenveel als de KVS. Het is natuurlijk een goede zaak dat er meer geld is voor de sector en misschien heb je wel huizen als Musical van Vlaanderen nodig om voldoende draagvlak te houden bij een breed publiek. Het is op zicht niet slecht dat het landschap

divers blijft, ook al is niet alles 'my cup of tea'. Maar tegelijkertijd is het duidelijk dat we een periode van verrechtsing en verburgerlijking meemaken, een ontwikkeling die je niet alleen aan de politiek kunt toeschrijven, maar ook aan bepaalde artiesten die bereid zijn om een beetje op te schuiven naar het centrum of verder. Er is teveel burgerlijkheid in het theater en er worden te weinig risico's genomen, omdat we onszelf in slaap gewiegd hebben met oude successen.

Wat is de belangrijkste verwezenlijking van de jaren tachtig?

Het is al gezegd, maar voor mij gaat het om de combinatie van een opkomende generatie en een gelijktijdig groeiende infrastructuur, en natuurlijk om het feit dat die twee elkaar perfect gevonden hebben. Daarbij is de doorbraak naar een internationaal circuit ook een grote verdienste, niet alleen van IETM en het Vlaams Theatercircuit, maar ook door de groeiende internationale programmering.

Zijn er ook negatieve effecten van de Vlaamse Golf?

Elk succesnummer heeft als keerzijde dat het zichzelf al snel goed gaat vinden. In mijn ogen is dat het begin van het einde, want je verliest er je nieuwsgierigheid door naar wat andere mensen doen. Het creëert een onprettige zelfgenoegzaamheid. Dat effect is momenteel vooral in Nederland te zien, waar er eigenlijk nog nauwelijks internationale circulatie bestaat, met uitzondering van de Rotterdamse Schouwburg en het Holland Festival. In Nederland is er nochtans meer ruimte dan in het Vlaamse veld, waar een behoorlijke overbevolking van kunstenaars dreigt. Ik bedoel daar niet mee dat er teveel kunstenaars zijn, want dat zal niet rap gebeuren, maar wel dat het steeds moeilijker wordt om hen te financieren en dat het publiek zich langzamerhand overspoeld voelt door het aanbod. Het is daarom misschien ook niet verkeerd dat Lotte van den Berg naar Nederland terugkeert en dat de mensen van Wunderbaum er gaan werken.

Is het tegenwoordig nog mogelijk voor een kunstenaar om vernieuwend te zijn?

Absoluut, alhoewel het begrip 'vernieuwing' tegenwoordig veel van zijn betekenis heeft verloren. Ik ben tegen het vernieuwen om te vernieuwen, wat ik een terreur vind, maar ik ben er absoluut van overtuigd dat kunstenaars die werken vanuit de urgentie van het maken en die alert zijn, in staat zijn om te vernieuwen.

Heb je tot slot nog goede raad voor jonge makers die aan het begin van hun carrière staan?

Het is een goede oefening om af en toe andere werkomstandigheden op te zoeken. Mijn eigen ervaring met het Meetingpoint Festival in de Arabische regio heeft mijn blik op de podiumkunsten helemaal veranderd. Het is belangrijk om te weten hoe er buiten West-Europa gewerkt wordt. Het is toch een ongelooflijke verworvenheid dat er hier zoveel kan, dat er subsidies zijn en dat er een maatschappelijk draagvlak bestaat voor kunst. Kijk, het is niet erg om verwend te zijn, maar je moet wel beseffen dát je het bent.

Interview: Karlien Vanhoonacker

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Anna van der Plas