

"Behoud der begeerte of zelfbehoud?"

Hugo De Greef over de institutionalisering van de podiumkunsten in de jaren tachtig.

Er vloeide al heel wat inkt over de artistieke ontwikkelingen die het podiumkunstenveld in de jaren tachtig grondig herijkten. Even belangrijk is het institutionaliseringsproces dat ermee in wisselwerking stond. In tien jaar tijd organiseerde het podiumkunstenveld zich in ijltempo. Of beter: wat naast de grote instellingen als de repertoiregezelschappen eens 'de artistieke marge' werd genoemd, ontpopte zich tot centrum an sich. Hoe verliep dat proces precies? Wie bepaalde het mee?

De kunstencentra, het Vlaams Theater Circuit, IETM (Informal European Theatre Meeting), het Vlaams Theater Instituut, de Vlaamse Directies Podiumkunsten... Wie de oprichtingsdata van alle omkaderende initiatieven uit de periode 1980-1991 op een rijtje zet, krijgt de indruk van een Wirtschaftswunder met mythische proporties. Al die initiatieven bleken ook uitermate goed bestand tegen de tijd. Voor wie er niet zelf bij was, is dat een frappant gegeven. Wanneer je de Vlaamse cultuurpolitieke ontwikkelingen afzet tegen de overgeleverde geschiedenis van bijwijlen romantisch getinte veldvertellingen (zoals de bloei van de kunstencentra), zie je een aantal kloven én toenaderingen verschijnen die niet naadloos binnen de bekende narratieven passen. Symboliseert het tijdsinterval tussen het Theaterdecreet van 1975 en het Podiumkunstendecreet van 1993 wel echt de afstand tussen de politiek en de do-it-yourself-kant van de toenmalige podiumkunstensector?

Geschiedenissen worden geschreven met een reden. Die redenen zijn net zo belangrijk als het historische besef zelf. Het verhaal van de institutionalisering van ons podiumkunstenveld lijkt een innige verstrengeling tussen beide te zijn. Onderstaand interview heeft niet de pretentie die knoop te ontwarren. Het was een gesprek met slechts één persoon, met een specifieke positie en een particulier perspectief. Met alle feitelijke verkleuringen en selectiereflexen van dien. De keuze voor Hugo De Greef was natuurlijk niet lukraak. Zijn naam viel tijdens de interviews die voor deze editie van Toneelstof afgenomen zijn, opvallend vaak. Dat is niet verwonderlijk, gezien zijn betrokkenheid bij het kunstenaarscollectief Schaamte, het Kaaitheter en het gros van alle bovengenoemde initiatieven. Zijn concrete impact op de Vlaamse cultuurpolitiek uit die tijd was minder gemakkelijker te duiden, hoewel nogal wat geïnterviewden erop zinspeelden. Onderstaand interview probeert beide invloedssferen in kaart te brengen.

Kunt u kort schetsen hoe u in het podiumkunstenveld terecht bent gekomen?

Ik wou dat altijd al doen. Het enige wat ik als tiener kende, was acteren. Theater stond gelijk aan acteren. Ik was lang actief in het amateurtheater. Ik heb vier maanden les gevolgd aan Studio Herman Teirlinck. Na vier maanden besloot men dat ik niet goed genoeg was. Toen ben ik naar het conservatorium van Gent gegaan, en vervolgens naar het RITCS. Bij beide ben ik ook weer vertrokken. Ongeduld! Tijdens de RITCS-periode ben ik beginnen organiseren, bij de Beursschouwburg. Zo ontdekte ik dat ik dat het liefste deed. Dus daar ben ik blijven hangen. Er was toen langzaam een grote fascinatie gegroeid voor alles wat internationaal gebeurde. We kregen dat enkel mee via literatuur. Niets daarvan was in ons land te zien, buiten af en toe bij Pierre Vlerick in de Zwarte Zaal bij Proka in Gent, en Kunst- en Cultuurverbond in Brussel. Dus ik las over Mickery, over het festival van Nancy ...

Waar las u dat?

We lazen drie tijdschriften. *Theater Heute*, het Engelse *Plays and Players* en *Toneel Teatraal / Mickery Mouth*. In België hadden we *De Scène*. Er was toen ook *Teater*, de voorloper van *Documenta*, uitgegeven door Jaak Van Schoor. Tijdschriften hebben mij altijd geboeid. Ik maakte er destijds zelf een aantal. Ik ben in de loop van de jaren zeventig zowel bij *Mickery* in Amsterdam als in Nancy terecht gekomen. Op een gegeven moment kreeg ik de gelegenheid

om het voorstel te formuleren om het Kaaitheaterfestival op te starten. Dat was naar aanleiding van honderd jaar KVS. Ik stelde voor om een experimenteel theater- festival te organiseren. Dat hebben we ook gedaan. Toen ging ik voor het eerst naar het festival van Nancy. Samen met Hugo Vanden Driessche, Josse De Pauw en Walter Moens. In 1977 zijn we begonnen met kunstenaarsvereniging Schaamte, met Radeis erin. Radeis was er al een jaar eerder, al noemde het zich toen nog Sierkus Radeis. We huurden een huis in Gaasbeek, naast de dorpsschool. Daar werd gerepeteerd. Het was het begin van de productiepoot met later mensen als Josse De Pauw, Pat Van Hemelrijck, Anne Teresa De Keersmaeker, Luc Desmet, Michèle Anne De Mey, Jan Declair, Jan Lauwers ... Dat proces is weinig planmatig verlopen. Er was vooral veel goesting.

'MEER DOEN MET MINDER' KAREL POMA: 1981-1985

In 1980, na een jarenlange CVP-dominantie op de post van minister van Nederlandse Cultuur, kwam PVV-er Karel Poma te zetelen. Zijn beleidslogan was 'meer doen met minder'. Hoe vertaalde zich dat naar de praktijk?

Die slogan herinner ik mij niet. We zaten toen in een periode dat we niets hadden en niet bestonden. Er waren wel de klassieke subsidiekanalen. Maar dat was een wereld die op dat moment niet de onze was of kon zijn. Het kabinet-Karel Poma was duidelijk niet geboeid door wat die generatie deed. Het was gewoon geen goed kabinet. Punt. Echt een dieptepunt op vele vlakken. Ze misten een historische kans. Ik weet nog altijd zeer goed dat ik pogingen deed om steun te krijgen voor Anne Teresa De Keersmaeker en Jan Fabre. We hadden toen nog geen structuren. Je moest dus gewoon maar brieven sturen, bellen, ontmoetingen proberen vast te leggen... Zo deden we een poging voor Jan Fabres *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was*. We stuurden een brief en een dossier. Een zekere meneer Van Looy ontving mij. Ik zal het nooit vergeten. Dat was een gepensioneerde man die uit vriendendienst voor Poma nog even het kabinet kwam doen. Hij was assistent van kabinetsadviseur kunsten Van Jole. Marcel Van Jole was ook de man die binnen het kabinet-Poma geld vrij wist te maken voor de bouw van het MuHKA. Het enige wapenfeit dat van dat kabinet in de annalen mag! Jan Fabre had in zijn dossier duidelijke scènes beschreven. Het woord 'penis' kwam er nogal vaak in voor, evident. We kregen een brief terug. Daar stonden woorden zoals 'penibel' in. En men had er niet beter op gevonden dan alle 'peni's' uit die brief in het vet te zetten. Voor Anne Teresa hetzelfde verhaal. Ik herinner me nog dat we samen bij Van Jole zaten om steun. Hij schoot in de lach van het bedrag dat we vroegen. Dat we dat durfden! Al was het zeker een belachelijk laag bedrag.

Als we dit in een breder perspectief plaatsen: op dat moment was er sprake van een economische crisis. Het is niet onlogisch dat minister Poma voor de degressieve lijn ging met betrekking tot de subsidies. Het was bezuinigen geblazen voor iedereen...

Dat kan. Ik vrees dat mijn geheugen me in de steek laat. Ik heb alleszins nog altijd het gevoel dat het toen echt te maken had met een minister en een kabinet die absoluut niet doorhadden wat er aan het gebeuren was. Want kort daarna kwam Patrick Dewael. Hij was ook een liberaal, maar wel van een totaal andere klasse. Een hemelsbreed verschil. Er was die nieuwe generatie die stilaan internationale erkenning kreeg. En er werd in die jaren ook gestart met het Vlaams Theater Circuit, een overleg tussen 'jonge alternatieve plekken', zeg maar. Het VTC was opgericht door Bob van Aalderen. Bob was toen verantwoordelijk voor het Kunst- en Cultuurverbond, een vereniging in het Paleis voor Schone Kunsten. Zijn toenmalige assistente, Ingrid De Ketelaere, heeft nu nog altijd de leiding over het luik podiumkunsten in Bozar. Kunst- en Cultuurverbond moest het aanbod van Nederlandstalig toneel in het Paleis voor Schone Kunsten verzekeren. Bob heeft er, als in Vlaanderen gelande Nederlander, een nieuwe generatie van Nederlandse theatermakers gepresenteerd: zoals Ka Theater, een experimenteel

theater, en Lodewijk de Boer met *The Family*. Maar hij nodigde ook merkwaardig buitenlands toneel uit, zoals Bolek Polivka: een onvoorstelbaar acteur, een Tsjechisch kunstenaar van het gezelschap Divadlo na Provazku. Ik ben met Bob in contact gekomen als toeschouwer. Hij is ook de eerste voorzitter geworden van het Kaaitheater. Hij heeft mij steeds geholpen, en niet alleen met het programma. Ook Pierre Vlerick van de Zwarte Zaal stond me bij. Hij was van dezelfde periode. Bob startte met het VTC op heel informele wijze. Hij kende naast de mensen in Nederland ook de mensen in pakweg Antwerpen en andere Vlaamse culturele oorden. Hij bracht ze samen in losse vergaderingen. Een structuur was er niet echt. Het VTC was een klein, overzichtelijk groepje van hooguit tien, vijftien mensen. Elk had een plek ergens in Vlaanderen. We kenden elkaar vrij goed. Guido Minne, die toen bij 't Stuc zat en zijn eerste Klapstuk had gedaan, was erbij. Ikzelf ook. Plus nog wat anderen. Guido, Bob en ik hebben toen een tekst geschreven voor een vergadering in Antwerpen met het voorstel om er een vzw van te maken. Dat is ook gebeurd. Bob was voorzitter en Guido de organiserende kracht erachter. Het was vechten om te overleven. Het circuit in Vlaanderen was klein en eigenlijk ook wel hecht. Je had Limelight in Kortrijk, De Hoop in Waregem, De Vooruit in Gent, 't Stuc en een paar geïnteresseerde culturele centra zoals Hasselt, Zolder en Turnhout, toen nog onder directie van – de historisch belangrijke – Eric Antonis.

'VLAANDEREN LEEFT!' PATRICK DEWAEEL: 1985-1992

Toen kwam Patrick Dewael, ook van de PVV. De lente viel in, als ik de geïnterviewden mag geloven. In uw interview vertelt u dat Dewael een grotere dynamisering van het cultuurveld mogelijk maakte dan zijn voorganger. Hoe deed hij dat?

Het loopt allemaal wat samen met de regularisering, de eerste stappen in de federalisering. Er was een speciale dynamiek. Men wilde wel iets doen. Plus het feit dat Dewael een jonge man was, en dus wat onbezonnen. Maar hij keek wel met veel ongecompliceerd enthousiasme naar dat nieuwe culturele geweld. Dat op zich was al helemaal nieuw. Veel had ook te maken met de vernieuwing binnen de PVV. Guy Verhofstadt en Dewael waren een echte tandem, die de PVV opengebroken heeft. Er kwam ook een jonge generatie van kabinetsmedewerkers mee. Je mag niet onderschatten wat de functie van die mensen is. Marino Keulen was erbij, uit het Tongerse, en Luc Jansegers, uit de Antwerpse kringen. Net als Dirk Van Mechelen. Zij kregen de mogelijkheid om zich te positioneren binnen de bestaande machtsstructuren. Kortom, dat was een boeiend kabinet. En ze waren ervan overtuigd dat wij ook boeiend waren. Zo ontstond er een heel lang constructief debat over wat de juiste accenten waren, hoe alles geregeld moest worden. Luc Jansegers was daarin ongelooflijk belangrijk. Die debatten werden met de sector gevoerd. De contacten waren nauw. Dewael constateerde dat het decreet van 1975 na tien jaar niet meer in overeenstemming was met het veranderende veld. Hij zocht naar mogelijkheden om decretaal fundamentele wijzigingen door te voeren. Dat was vanuit politiek oogpunt geen makkelijke oefening. Ook niet vanuit de sector.

Hoe zat het met dat politieke draagvlak? Ik kan me voorstellen dat met het federaliseringproces een aantal deuren open kwamen te staan?

De sector was op dat moment erg gepolitiseerd. Nu nog, natuurlijk. Of liever: opnieuw. Maar toen had elke instelling een kleur. Vanaf het moment dat je aan iets raakte, raakte je aan machtsconcentraties, aan labiele evenwichten. Dus dat had zijn tijd nodig. Het klassieke toneel was erg noodlijdend. Het decreet van 1975 was de facto een sociaal decreet. Maar het gaf de bestaande instellingen ook sta-biliteit. Alleen zag men nu stilaan dat er een generatie opkwam die hen niet alleen artistiek ondergraafde, maar ook subsidies vroeg. De kleine pot kwam onder druk te staan. Ook de politiek werd zich daar meer en meer van bewust. 'We moeten niet alleen onze klassieke vrienden bekijken, maar ook wat er in de marge aan het groeien is. Dat is even

interessant.' Misschien wel met als gevolg dat het huidige kunstcentrum van dit land ook gepolitiseerd is. Maar dat even terzijde. Dus Dewael constateerde iets en het enthousiasmeerde hem. Maar hij kon die situatie slechts moeizaam ombuigen. Ik herinner me een anekdote. Je had daar een intrigerende, bedachtzame man die adviseerde voor muziek, Johan Huys. Hij was ook directeur van het conservatorium van Gent. Het orkestenlandschap was toen een probleem in dit land. En eigenlijk nu nog. Enfin, we hadden de grote orkesten, zoals de Koninklijke Filharmonie van Vlaanderen (nu de Filharmonie), het Vlaams Radio Orkest (nu Brussels Philharmonic) en het orkest van de Vlaamse Opera. Dat grote aantal orkesten, hun kwaliteit en het probleem van vraag en aanbod hebben altijd gewrongen. Vroeg of laat moest er gesaneerd worden. Het kabinet van Dewael stelde een fusie voor tussen het Koninklijk Filharmonisch orkest en het Vlaams Radio Orkest, toen nog thuis bij de VRT. Dat was voorpaginanieuws in de kranten. Johan Huys, de architect van het plan, vond dat toen – net als wij – een noodzakelijke stap. Maar vandaag, decennia later, blijft het landschap problematisch, ook al liggen de kaarten nu anders. Om maar aan te geven hoe die machten kunnen opspelen. Dewael stuitte op muren. Het hele vraagstuk rond het repertoiretooneel, daar had- den wij het toen ook al over. Met Herman Teirlinck in gedachten offerde men wel eens: waarom geen Nationaal Toneel? Sterk, centraal repertoiretooneel dat het land zou bespelen. We hebben dat actief bepleit, maar het is er niet gekomen. Hetzelfde geldt voor de decreetswijzigingen. Ze kwamen pas zeven jaar later.

Het Podiumkunstendecreet trad in werking in 1993. Dat was niet meer tijdens het mandaat van Dewael, maar onder zijn opvolger Hugo Weckx.

De teksten waren alleszins van Dewael. Pas bij Hugo Weckx kreeg Vlaamse Directies Podiumkunsten wat voet aan de grond en kon het mee onderhandelen. Ik was toen bestuurder van het VDP. Maar goed, even terug. Om iets te kunnen forceren ging Dewael naast de bestaande kaders werken. Een van zijn uitvindingen was bijvoorbeeld de 'receptieve productiecentra'. Want het was nu eenmaal makkelijker om gesubsidieerd te worden als je binnen een structuur bin- nen de begroting viel. Dewael werkte aan het nieuwe decreet. Weckx werkte af. De geest van Dewaels versie van het decreet ging in de richting van Anciaux' Kunstendecreet. Dat werd in Weckx' handen veeleer een serieuze herschrijving van het decreet van 1975. De schotten tussen de kunsten en bijbehorende enveloppes werden in stand gehouden. Dewael had dat graag anders gezien. Wij ook.

Vanuit welk wettelijk kader ontving men toen subsidies? Want tijdens Dewaels mandaat was wel degelijk het oude Theaterdecreet nog van kracht, met de RAT als adviesorgaan en de bijbehorende reglementering van A-, B-, C- en D-categorieën⁴. Werd alles ad hoc geregeld via Koninklijke Besluiten? Of was het een kwestie van brieven sturen?

Er waren toen nog niet veel commissies. We deden veel via Administratie. Je had, dacht ik, wel de Theatercommissie. Daar zijn we wel een paar keer gepasseerd. Het staat me niet meer helemaal voor de geest. Jij weet dat wellicht beter?

In die tijd moet dat de Raad van Advies voor Toneelkunst geweest zijn, afge- kort de RAT. De RAT zoals die samengesteld was in de periode 1984-19875, om precies te zijn.

Ja, juist. In die tijd onder voorzitterschap van Piet Jaspaert. Dat was de laatste echte theatercommissie. Die Raad had gaandeweg ook de advisering over een boel andere dingen onder haar hoede gekregen. Maar dat nam niet weg dat er geen enkele formele uitspraak was over wanneer je iets moest indienen, en hoe, of wat...

Men belde dus: "Hé, ik heb een idee, mag ik eens langskomen om erover te praten?"

Dat is een beetje karikuraal, maar ja, zo ongeveer. We moesten wel een en ander staven, natuurlijk! Op een bepaald moment zal er wel een soort dossier nodig geweest zijn. Maar er was zeker geen structurele regeling voor die dingen.

Als ik het goed begrijp, omzeilden jullie doelbewust de RAT?

In mijn herinnering ging er inderdaad een heel stuk buiten de RAT om. De Administratie speelde hierin een belangrijke rol. Bob Elsen, hoofd Letteren op de Administratie, was daarin zeer belangrijk. Hij kende die generatie kunstenaars ook. Hij kwam vaak kijken. Hij verdedigde hen. Willy Juwet was dan weer directeur-generaal. Hij kende onze wereld minder goed, hij hield zich meer bezig met beeldende kunst. Hij respecteerde de nieuwe talenten wel en knikte op de achtergrond. Zo moesten we het waarmaken, hard werken hoor! Ik stond, denk ik, wel bekend als iemand die goed kon lobbyen. Dat was ook gewoon nodig. De situatie was niet: 'Ik heb veel geld en ik wil nog meer'. Er was domweg niks. Een van de dossiers die ik me zo nog levendig herinner, was dat van de aankoop van de Kaaitheaterstudio's.

Was dat met de vzw Schaamte?

Ja, in 1982, als ik het goed heb. We hadden met Schaamte repetitieruimtes over heel Brussel. Een garage hier, een zolder daar... Dat was een ongelooflijk gedoe. We hadden een gebouw nodig. Dus toen hebben we dat gekocht.

Hoe kwamen jullie aan dat geld? Want jullie hadden toch niets?

Het pand koste één miljoen vierhonderdduizend frank. We hebben dat bedrag volledig geleend. Of liever: Schaamte leende dat. En Schaamte, dat waren de artiesten plus ikzelf in het bestuur. De bank vertrouwde het niet. Die zei: 'Lenen, oké, maar jullie moeten ook persoonlijk garant staan.' Alleen was dat nóg niet genoeg. Er moesten ook drie ouders garant staan. Dus bij de notaris verschenen zeven kunstenaars, de ouders van Josse De Pauw, de ouders van Anne Teresa De Keersmaeker en mijn ouders. Dewael heeft het pand uiteindelijk overgekocht, ergens eind jaren tachtig of begin jaren negentig. We hadden geen geld voor de nodige verbouwingen. Dat vond ik straf aan Dewael. Hij nam keuzes. En hij nam ze los van alles. Je mag niet vergeten dat de Vlaamse regering toen proportioneel samengesteld was.

Via het Cultuurpact.

Ja. De tweede keer dat hij minister van Cultuur werd, was hij in de minderheid. Zijn partij zat niet meer in de federale regering. Daardoor werd hij een beetje gezien als de oppositie in de Vlaamse regering. Zijn collega's waren niet bereid hem te helpen. Daarom is het decreet onder Dewael ook nooit gestemd. Ze gunden hem dat niet. Zijn opvolger was dus Hugo Weckx. Samen met Jari Demeulemeester, directeur van de AB, waren we toen al aan het praten om het Lunatheater te kopen, te huren of te pachten. En dat wilde Dewael echt niet. Die had de Ancienne Belgique al meegemaakt, de Beursschouwburg, de Kaaistudio's. Hij had er schoon genoeg van. 'Ik stop met al die bouwputten in Brussel. Gedaan.' Wat gebeurde er toen? Hugo Weckx! Die kenden we wel, hè. Drie dagen later zat ik al bij hem.

Waarvan kende u hem?

Dat is een Brusselaar, hé. Er wonen hier maar vijf Vlamingen, dus dan ken je elkaar. (lacht) Nee, Hugo Weckx was voorzitter van het NCC: een politicus geïnteresseerd in cultuur. Hij is ook de man geweest die aan het begin van het Kaaitheater heeft geholpen om het festival van de grond te krijgen. Niet dat we elkaar toen persoonlijk erg goed kenden, maar je gaat dus bij hem zitten en dan wordt iets al snel zijn project. Drie maanden later was het contract getekend. Uitzonderlijk snel. Ik weet niet of dat nu nog zou kunnen. Je bent verplicht om te denken in jaren, in plaats van in maanden.

FLOW WEST

De beleidsteksten van de Vlaamse cultuurpolitiek thematiseerden, en thematiseren nog steeds, de notie 'Vlaams'. Het promoten van het Vlaamse cultuurgoed was een expliciete wens van de overheid. Tegelijk lijkt dat voor het artistieke veld zelf niet van tel te zijn. Quasi niemand, op Theo Van Rompay na, bracht het tijdens de interviews ter sprake. Terwijl het om de hoeksteen van het toenmalige cultuurbeleid ging. Men moet daar in de praktijk toch mee geconfronteerd zijn geweest? Denk aan de promotiereizen naar het buitenland, later het cultureel ambassadeursschap. Een vreemde paradox.

Je hebt daar gelijk in. Er was, en er is, een soort weerstand. In die tijd was er zeker en vast angst bij de kunstenaars om herleid te worden tot een speler in een soort ontvoogdingsstrijd. Om zichzelf gedefinieerd te zien binnen een zeer lokale context. Hoewel er bij de kunstenaars zeker een bewustzijn was dat de werkomstandigheden op dat moment met de Vlaamse, niet met de federale regering besproken moesten worden.

Die kunstenaars die in het buitenland aan het werk waren, ontdekten al snel dat het volstrekt onnuttig was om over Vlaanderen te spreken. Bij de *New York Times* kende men dat niet. Men hield het daar op 'Belgisch'. Wij voelden heel snel aan dat dit discours in het buitenland à côté de la plaque was. Dat is een groot geluk geweest. Want het gevolg is dat het nu wel erkend wordt als een Vlaams gegeven. Dat is een heel raar fenomeen. Als je nu naar Avignon gaat, heeft men het over 'Vlaamse' kunstenaars. Of pak er eens het laatste programmaboekje van Théâtre de la Ville bij. Negentig procent 'Vlaams'. In New York, idem. In feite bewijst dit wat we altijd gedacht hebben: benadruk het niet, maar laat het een evidentie zijn, geef die dingen hun tijd. Het is heel slim geweest van die kunstenaars om er toen niet in mee te gaan.

'Vernieuwend' is van oudsher een belangrijk beoordelingscriterium binnen de Vlaamse cultuurpolitiek. In de interviews viel het me op dat ook kunstenaars die vernieuwingsretoriek vaak bezigden. Was 'vernieuwing' toen wat 'maatschappelijke relevantie' nu is? Een trend in de dossier- en brochuretaal?

Voor een deel wel, denk ik. Maar er gebeurden ook effectief nieuwe dingen, in de betekenis van 'niet gezien', 'herontdekt'. Het vocabularium van Anne Teresa De Keersmaeker was 'nieuw'. Ook dat van Fabre of Lauwers. Dus daar is het woord terecht gebruikt. Als je dan kijkt naar Luk Perceval of Guy Cassiers, dan lijkt 'vernieuwing' me gepaster. Die terminologie moet dus, denk ik, genuanceerd worden naargelang het parcours van de kunstenaar. Maar het is wel een sleutelement geweest in een maatschappelijke situatie om die kunstenaars in een context te gaan gieten en te positioneren. Dat is juist.

Je moet het eens nakijken. Ik heb zelf op zeker moment geweigerd om de woorden 'avant-garde', 'vernieuwing' en 'nieuw' te gebruiken in mijn teksten voor het Kaaitheater. Want ik wilde die geïsoleerde situatie niet. Dat klonk als 'iets anders'. Het was voor mij namelijk normaal, evident. Niet 'apart'. Ik heb dus niet de herinnering dat het onderlijnen van het feit dat we 'nieuw' of 'vernieuwend' waren, bij de overheid een sterk argument was voor betere werkomstandigheden. Integendeel. Het was vooral belangrijk om met nieuw werk niet uitzonderlijk te zijn. Ik heb het dan niet over internationale coproducties of de internationale circuits. Daar lag dat vernieuwingsargument helemaal anders, moet ik eerlijk zeggen.

U heeft zelf stevast ingezet op het creëren van een internationaal netwerk, zowel met het Kaaifestival als met Schaamte en Europalia, waarvan u in 1980 curator was. 'Europese maffia', zo grapte men toen blijkbaar wel eens. Welke rol speelde die focus op het buitenland voor de consolidering van de toerende en geïnviteerde kunstenaars?

Ik was, en ben nog altijd, erg gewonnen voor het Europese verhaal. Europa is voor mij een cultureel project! Alles is puur begonnen met de interesse van het buitenland voor de kunstenaars hier, met Radeis als eerste. Het werd op een bepaald moment een aspect

waarmee we gingen leven. Met alle gevolgen van dien voor nu. Als Guy Cassiers vandaag een opera maakt, dan zal dat gebeuren met het oog op een internationale presentatie. Dat was toen niet aan de orde. Maar we wilden dat wel.

Het was een dubbel verlangen: we moesten het werk kunnen financieren via coproductiegelden en we wilden ook gewoon in het buitenland spelen. En gaandeweg leerde je buitenlandse kunstenaars kennen waarmee je wilde samenwerken. Je merkte dat je meer en meer in individuele parcours ging denken en aan langetermijnplanning kon doen. Daarbij groeide het besef dat je dat maar kon realiseren met een beperkt aantal collega's. Meer bepaald Berlijn, Wenen, Parijs, Amsterdam en Frankfurt. Via dat netwerk ontstond er een kleine groep van mensen die dingen aan elkaar doorgaven. We kregen al snel de stempel 'de kleine maffia'. Men had het gevoel: 'zij regelen alles onder elkaar'. Met als gevolg dat je wat wrijvingen kreeg in de internationale sector.

Niet dat we daar op uit waren. We wisten gewoon wat we aan elkaar hadden. Dat had toch wel een kracht. Jan Fabre kon maar naar Berlijn door Nele Hertling van Hebbel Theater. Idem voor Jan Lauwers, met behulp van Tom Stromberg van Theater am Turm. Of neem nu The Wooster Group. Liz LeCompte zegt altijd dat ze zonder die groep van Europese partners niet had kunnen overleven. We hadden met zes partners een contract van twee keer drie jaar met The Wooster Group. We garandeerden haar per kwartaal een som om te kunnen produceren. We zorgden ervoor dat ze een versie van de decors in Europa kon maken, enzovoort. Ik denk toch dat we daar aan het einde van de rit allemaal goed bij gevaren zijn, niet? (lacht) Liz alvast wel.

In 1981 werd het Informal European Theatre Meeting in het leven geroepen. Hoe ontstond IETM?

Dat was tijdens het festival van Poverigi, in de buurt van Ancona. Radeis speelde daar. We stonden met een paar mensen op een berg, bij het dorpje Poverigi. Steve Austen, Patrick Sommier, Philippe Tiry, Velia Pappa, Roberto Cimetta, ikzelf en ik denk misschien ook nog Ruud Engelder. We hebben toen beslist: laat ons elkaar regelmatig terugzien. Philippe Tiry organiseerde toen in de daaropvolgende herfst een samenkomst in Parijs, maar dan met meer mensen. En zo is het gegroeid. Dat waren allemaal mensen die in het vernieuwende theater van toen een organiserende of een producerende rol vervulden.

WIE DE DAS PAST...

Als we de vraag naar speelplaatsen en tournees terugplooiën naar Vlaanderen, komen we vanzelf uit bij de prille kunstencentra. Dewael omschreef die aanvankelijk als 'receptieve productiecentra'. Een term die in feite een moeilijke spagaat in zich draagt. En die ook niet echt de praktijk dekt, lijkt me. Was dat van meet af aan het geval?

De term 'receptieve kunstencentra' is een vondst van het kabinet. Het was niet zo'n bijster geslaagde categorisering, maar men moest een reden hebben om ons in een groep te kunnen onderbrengen. En aangezien we zowel productief als receptief bezig waren... De naam 'kunstencentrum' werd toen helemaal niet gebruikt. Het kabinet moest een onderscheid kunnen maken tussen wie er puur produceerden, dus de theatersector, en de culturele centra. Eerlijk: we schrokken nogal dat we ineens 'een receptief productiecentrum' leidden.

In "De kunstencentra voor zichzelf" focust Pascal Gielen op het minder geofficialiseerde discours rond de onstaangeschiedenis van de kunstencentra.

Hij ziet het coulissenwerk van de zakelijk leider en een verschuiving van het artistieke

naar het zakelijke als symbolen voor een zelfzekere sector. Hoe voltrok die verschuiving zich precies?

Ik begrijp wel wat hij zegt. Vrij snel is de overtuiging gegroeid dat men zakelijke leiders in huis moest hebben. Want we stelden vast dat de dingen toch een beetje op orde moesten zijn. Ik weet niet hoe dat overal precies gegaan is. Maar ik deed dat zakelijke eerst helemaal zelf. En misschien heeft Pascal Gielen het wel over mijn functie als hij 'zakelijk leider' zegt, maar ik ben dat eigenlijk nooit geweest. In de beginjaren droeg ik uiteraard wel de zakelijke verantwoordelijkheid. Maar na een tijd zochten we medewerkers voor die taak. Eerst kreeg ik een meisje dat de boekhouding deed. Ik weet nog dat zij voortdurend in paniek was omdat er geen geld was. 'Zeg, hoe gaan wij deze maand de lonen uitbetalen?' Op een of andere manier kwam dat altijd wel in orde. Maar er was wel nood aan professionaliteit. We zagen daarnaast ook andere dingen gebeuren. Zo had de klassieke sector af en toe een zakelijk directeur. Het was bij de stadstheaters dat het systeem van een duoleiding startte: een artistieke en een zakelijke leiding op een en hetzelfde niveau! Maar die zakelijke directeurs wisten eigenlijk nog van niets. Ze waren er niet voor opgeleid. Wisten niets van boekhouding, hadden geen idee van een personeelsbeleid, van sociaal recht...

Maar jullie toch ook niet, in het begin?

Nee, ik heb dat al doende geleerd. Vervolgens kon ik het delegeren naar collega's. We leerden het sociaal secretariaat kennen, je had verzekeraars die hielpen, advocaten... Zo bouwde zich een netwerk op. En ik heb het geluk gehad om te kunnen werken met wellicht de top in dat vak: collega Hugo Vanden Driessche. De Vlaamse Directies voor Podiumkunsten, wat nu OKO heet, was ook een belangrijke uitwisselingsbasis.

Dan zitten we in 1991. Hoe kwam die VDP er?

De mensen die gesubsidieerd werden via het oude theaterdecreet hadden zich verzameld in twee verenigingen. Laat me zeggen: enerzijds de project- en experimentele groepen, de 'linkse' theaters, onder meer met drijvende kracht Tinus Schneider, en anderzijds de grote anderen. Toen is er op een bepaald moment, in de Dewael-periode nog, een herstructurering geweest vanuit één vereniging, ik weet niet meer precies welke. Maar die wisseling werd vooral getrokken door Ivonne Lex en Stefaan De Ruyck van Blauwe Maandag. Stefaan vroeg me of ik niet kwam meedoen met dat nieuwe initiatief. Om de wereld waarin ik actief was, ook mee op de kar te krijgen. Want Stefaan werkte op dat moment eerder binnen het nieuwe gesproken toneel. En Ivonne was de verpersoonlijking van het vroegere toneel.

Dat is een wel zeer opmerkelijke unie. Een monsterverbond, zou je kunnen zeggen.

Ja. Ivonne werd voorzitter, dat vonden we allemaal zeer goed. Stefaan werd ondervoorzitter en ik secretaris. Toen Ivonne stierf, is Stefaan voorzitter geworden en ik ondervoorzitter. Dan ben ik gestopt, omdat ik naar Brugge ging. Hugo Vanden Driessche verving me. Later werd hij voorzitter. De VDP is niet onbelangrijk geweest voor de professionalisering van de sector. We hebben ook meegediscussieerd rond het Podiumkunstendecreet van 1993.

Wat maakte dat je elkaar in 1991 toch kon vinden, terwijl je tien jaar lang tegen elkaar in had gewerkt? Wat was er in die tien jaar veranderd?

Tja, de dingen worden evidentier. Achteraf bekeken lijkt het allemaal zo onbegrijpelijk. Je had in de jonge theaterwereld twee werelden: die van de Blauwe Maandag Compagnie, dus het nieuwe gesproken toneel, en de onze. Om een of andere reden leken we elkaar wel niet te kennen. De anderen keken vanop een afstand naar ons, we hoorden er niet zo bij: wij reisden veel in het buitenland en draaiden goed. Maar toen stelden we eindelijk vast dat die twee werelden helemaal geen zin hadden.

“Vooral het infrastructuurprobleem van de kunstencentra drijft tot het aantrekken van politici”, aldus Gielen nog. Hij doelt onder meer op politici in beheerraden.

Dat is een heel apart verhaal, bestuurders in onze sector. Je had daarin echt trends, golven. Er is een periode geweest dat we dachten dat dé sleutel een politicus als voorzitter was. Er is ook een periode geweest dat men graag collega's een plaats gaf. Toen was het een trend om zakenmensen te hebben. En dan had je nog de interdisciplinaire tendens: mensen uit verschillende disciplines in je raad van beheer. Je moet de namenlijsten maar eens bekijken van bestuurders, en die opdelen in periodes. Ik ben ervan overtuigd dat je tot dezelfde conclusies zal komen. Echt waar. Eigenlijk is het een studie op zich waard: 'besturen in de sector'.

Arne Sierens zei in zijn interview dat er in die tijd sprake was van 'clubjesvorming'. Zo kon hijzelf niet in 't Stuc terecht, omdat dat alleen een 'specifiek soort vernieuwers' zou presenteren. Ook Wim Vandekeybus vertelde dat vzw Schaamte een obstructie vormde voor de distributie van zijn eigen werk. En Jeanne Brabants construeerde via contracten een zekere vorm van monopolie voor de spreiding van dans. Ik concludeer dat de strijd om speelplaatsen hard moet zijn geweest. Blijkbaar waren de circuits erg gesloten en waren jullie verwickeld in een concurrentieslag?

Arne Sierens en Wim Vandekeybus hebben gelijk. Of toch voor die tijd. Zij ontwikkelden zich naast onder meer dat groepje van Schaamte. Ik weet nog altijd goed dat Wim bij mij kwam met de vraag of hij kon toetreden tot Schaamte. Ik heb dat toen geweigerd. Ik kon me niet voorstellen dat er voor hem een probleem was. Nu kan ik dat wel. Arne Sierens, dat was een andere wereld. Hij zat heel duidelijk in het volkse, gesproken toneel van het Gentse. En daar heeft hij lang moeten rondhangen voor hij de kans kreeg om naar buiten te komen. Ik kan me voorstellen dat hij de ambitie had om ook binnen een breder kader te kunnen werken. Hij doet dat nu wél, terecht!

Hoe werden speelplaatsen juist vastgelegd? Was er sprake van exclusiviteitscontracten? Of, bot gezegd: “Jan Lauwers halen, en je krijgt Anne Teresa De Keersmaeker erbij”?

Nee, absoluut niet.

Dit is natuurlijk helemaal geen wereldvreemde praktijk. Dergelijke deals worden tot op heden gesloten.

Klopt. Maar niet door Schaamte. Ik zal je een voorbeeld geven van hoe dat in praktijk ging. Marcel Bonneau, directeur dans van het Centre Pompidou, is ergens in de jaren tachtig in Amsterdam. Anne Teresa speelt daar *Fase*, om tien uur 's avonds driehoog in het Shaffy Theater. Beneden in de grote zaal speelt Krisztina de Châtel. En Bonneau is daar vooral om haar te zien. Ik merk op dat die man er is, en ik moet hem na de voorstelling van de Châtel drie verdiepingen naar boven zien te praten. Hij gaat mee en komt laaiend enthousiast buiten. Het gevolg? Hij programmeert *Fase* in Parijs. Als je dat prikkelen consequent doet, en je haalt resultaat, namelijk dat die kunstenaars door programmatoren gewaardeerd worden, dan creëer je natuurlijk een soort vertrouwen. En als je met dat vertrouwen voorzichtig omspringt, dan kun je daar op een gegeven moment ook een Jan Lauwers gaan presenteren. Of een Jan Fabre.

Maar als je dat gaat doen met elke kunstenaar, zonder gepaste kennis van de motieven van je collega's, dan ga je hun vertrouwen ondergraven. Ik heb altijd geprobeerd de juiste dingen op de juiste plaats en bij de juiste partners te krijgen. En altijd vanuit de volle overtuiging dat dat voor alle betrokken partijen het juiste was. Over Wim Vandekeybus had ik echter niet het gevoel dat ik met dezelfde inzet bij mijn collega's kon praten als over de anderen. Daarom zei ik 'nee'.

Trouwens, Wim heeft er geen nadeel van ondervonden. Hij heeft een schitterende carrière ontwikkeld, die nog altijd loopt.

Sinds het decreet van 1973 voor de culturele centra had de Vlaamse overheid stevig geïnvesteerd in de bouw ervan. Ze waren bedoeld als spreidingsplatform voor het Vlaamse cultuurgoed. Die bouwwoede zou ook in de jaren tachtig niet luwen. Alleen leek er weinig uitwisseling te zijn tussen de culturele en de kunstencentra. Hoe kwam dat?

Ja, die waren volstrekt gescheiden. We kenden eigenlijk elkaar niet! De kunstencentra waren 'vernieuwend' en hadden hun publiek. De culturele centra hadden hun abonnementsystemen en de vaste theaters die goed verkochten, zoals het Mechels Miniatuur Theater of TIL, het theater van Ivonne Lex. Maar dat begon minder te lopen. Zij zagen ineens dat die nieuwe centra, die 'receptieve productiecentra', mochten beginnen produceren. En dat wilden zij ook. Zo ontstond er een spanningsveld.

Als je het programmeerbeleid van de culturele centra vergelijkt met dat van de kunstencentra, dan zie je een kloof waarvan ik me kan voorstellen dat de beleidsmakers er niet mee opgezet waren. Twee beleidslijnen begonnen ongemakkelijk tegen elkaar te schuren. Werd dit in politieke middens niet gethematiseerd?

Daar hebben we allemaal een rare sprong gemaakt. In het VTC zaten ook enkele culturele centra. Die waren geïnteresseerd om ook international toneel te gaan presenteren. Zo is *Fase* mee geproduceerd door het VTC. Ik kon toen bijna de hele groep engageren voor dat meisje van Mudra dat in New York studeerde en iets met Steve Reich deed. Of beter, ik kreeg het voor elkaar om dat op voorhand geprogrammeerd te krijgen. Waarom wilde ik zo graag op voorhand programmeren? Omdat we geld nodig hadden. In al mijn enthousiasme liet ik een opname maken van *Violin Phase*, een van de vier delen van de voorstelling, om de collega's te stimuleren voor het fantastische product dat ze te zien gingen krijgen. Video op zich was toen al nieuw. Ik toonde die video en bijna de helft haakte af! 'Ja, dat kan ik mijn publiek niet aandoen.' Uitzonderingen als Eric Antonis in Turnhout hielpen toen mee om de voorstelling toch te plaatsen.

De Vlaamse overheid stond erbij en keek ernaar?

Ja. Je mag de tijd niet vergeten. Je had toen 'kunst' en 'volksontwikkeling': twee aparte werelden. De kunstencentra hoorden bij de eerste, de cultuurcentra bij de tweede. Ze hadden een aparte Administratie, aparte regelingen, aparte financieringswijzen. De cultuurcentra zijn geschoeid op het verenigingsleven. Dat wil zeggen dat de verenigingen in het Vlaamse land het ankerpunt werden om hun leden van cultuur te voorzien. Zij moesten in theorie geen kunst gaan spreiden.

VLAAMS + THEATER = INSTITUUT

Was dit ook het breekpunt binnen het VTC?

Er begonnen zich binnen die organisatie tendensen af te tekenen. Er was een groep die echt wilde doorgroeien naar een model als het Nederlands Theater Instituut. En er was een groep die gewoon theater in het Vlaamse circuit wilde blijven brengen. Carlos Tindemans had ooit een concept gemaakt voor een Theater Instituut. En toen was er een vergadering geweest van het VTC waarin gezegd werd dat de lijn van een instituut geen optie was. Ik heb toen met Marianne Van Kerkhoven, Carlos Tindemans, Klaas Tindemans en nog anderen het 'VTI in oprichting' in het leven geroepen. We vonden het nodig dat er een theoretische, reflectieve basis kwam. En een serieuze archivering. Uiteindelijk kwam het tot een fusie van het VTC en het VTI in oprichting.

Hoe kwam het dat de groep die zo'n instituut eerst niet zag zitten, toch bijdraaide?

Ach ja, evoluties, gesprekken, meningen, misschien de overheid die daar een rol in speelde. Ik moet eerlijk zeggen dat ik het niet meer weet. Er was trouwens nog een derde organisatie: Omicron. Die richtte zich op het jeugdtheater. Stef Ampe was daar ook bij betrokken. En zo ontstond in 1987 het Vlaams Theater Instituut. Guido Minne werd de eerste directeur. Hij heeft dat vrij lang en zeer gedreven gedaan.

Waarom koos men voor het woord 'Instituut'?

Dat was zoals in Nederland.

Waren er banden met het Theater Instituut Nederland (TIN)?

Ja. We wilden die banden zelfs veel hechter maken. Maar dat lukte niet. Vlaanderen en Nederland hebben nog nooit zo ver van elkaar afgelegen als nu, maar dat was toen al bezig. Er waren ook goede contacten tussen *Etcetera* en *Toneel Teatraal*. We wilden fusioneren, en daar zijn veel vergaderingen en plannen aan besteed, maar het is er nooit van gekomen. Ook wilden we op een gegeven moment *Etcetera* fusioneren met het theaternieuwsblad *De Scène*. *De Scène* had de eerste stap gezet. Daarom werd de vzw Theaterpublicaties opgericht, nu nog uitgever van *Etcetera*, met zijn onvermoeibare voorzitter Johan Wambacq. Zoals je ziet, zijn er veel dingen gelukt in die jaren, maar toch ook wat dingen mislukt.

Waarom lukten die pistes niet?

We waren blijkbaar allemaal te verschillend.

Was er in politieke middelen een draagvlak voor het VTI?

Welnee. Het VTI heeft heel lang heel moeilijk gelegen. Dat lag aan de persoonlijke problemen die het VTI met de overheid had. Meer bepaald met Patrick Dewael. Dat marceerde gewoon niet, menselijk. Maar ook beschouwde de overheid het VTI als iets wat deels in haar plaats wou komen staan. Daarnaast was het ook een moeilijk dossier in het licht van de beperkte middelen die er toen waren. De sector bekeek het VTI daarom met argusogen. Of de interesse was er gewoon niet. Wel bij de dramaturgen, ook bij de festivaldirecteurs, en hier en daar bij een verlopen kunstenaar. Maar dat was het. Zeker de gevestigde theaterwereld vond het VTI een totaal overbodig idee. Dus in die zin moest het zichzelf gewoon waarmaken en de erkenning verdienen.

Volgens mij was minister Luc Martens de eerste die het VTI serieus ondersteund heeft. Op een bepaald moment had men bedacht dat er voor iedere sector een steunpunt moest komen, maar toen moest men diep gaan nadenken. Waar moest men dat steunpunt situeren binnen de hele relatie overheidsector? Er ontstonden toen zelfs ideeën om de steunpunten binnen de Administratie te gaan installeren.

INSTITUTIONALISERING IN DE ACHTERUITKIJKSPIEGEL

Wat in de jaren tachtig met rasse schreden een georganiseerd en fijnmazig podiumkunstenlandschap werd, is anno 2009 De Sector geworden. Nogal wat geïnterviewden, waaronder uzelf, vroegen zich af of er misschien iets mis is gegaan?

Ja, ik stel me die vraag. En we moeten ze ook durven beantwoorden. Niet dat ik pasklare antwoorden heb, maar alles is sowieso te fragmentarisch geworden. Ik stel vandaag vast dat hoe wij, Vlaanderen, onze cultuur organiseren en hoe de overheid ze subsidieert, een gevolg is van wat er de jongste twee decennia op de scène te zien is geweest. Met de bedenking dat er nu bij het beleid én bij de sector een te grote trendgevoeligheid heerst. Er is dus te weinig duurzame visie en durf om continuïteit te onderbouwen.

Er is een uniek systeem gecreëerd. Uniek kan zowel 'fout' betekenen als 'zo ongelooflijk fantastisch en schitterend dat niemand het briljante van het systeem ziet'. Mag ik dat laatste betwijfelen? Als we alleen staan met dat systeem, slaan we dan misschien de bal mis? Ga eens naar Berlijn. Daar zie je vandaag nog William Shakespeare. Dans en ballet in alle geuren en kleuren. Opera's in alle soorten en maten. De Berliner Festspiele, Deutsches Theater, Schaubühne... Ik wil maar zeggen: een aantal dingen zien wij hier niet meer.

Daar heb ik vragen bij. Als je me vraagt wat er misgegaan is, vanuit de gedachte dat we natuurlijk ergens een medeverantwoordelijkheid hebben, een verkeerde klik hebben gemaakt, dan ligt dat mogelijks in het feit dat de overheid niet meer durfde te selecteren. Omdat de sector zo mondig geworden was. Omdat de kunst zelf nu haast niet meer tastbaar is, nog nooit zo ondefinieerbaar aangevoeld heeft. Het ontbreekt de overheid aan skills om gemotiveerd te durven zeggen: 'wat jij doet, is gewoon niet goed. Dus daarom en daarom krijg je geen steun.' Ik stel het nu extreem. Maar dit soort bedenkingen moeten we ons nu echt durven maken.

Zou je kunnen zeggen dat, naast de verwaterde grenzen tussen het artistieke centrum en de artistieke marge, het nu juist de sector is die het beleid verinnerlijkt heeft, in plaats van omgekeerd?

Ja, dat speelt mee. Maar om te relativiseren: de kwantiteit – overdonderend toch! – van het aanbod overstijgt die indruk van 'verinnerlijking'. Die zou impliceren dat we onszelf kwijt zijn. De kwantiteit spreekt dat een beetje tegen. Ik zou het een hele stap vinden als die vragen in deze terugblikfase eens behandeld zouden worden. Waar is het goed gegaan, waar fout en wat is er intussen nog altijd niet geregeld? We leven nu namelijk in een heel andere context.

Denkt u soms niet 'Same old, same old', met de huidige economische crisis, het actuele repertoiredebat of het gebrek daaraan, het recent gelanceerde acteursmanifest? En vervolgens terugdenkt aan het repertoiredebat zoals dat in Etcetera in de jaren tachtig werd gevoerd? Het acteursprotest onder leiding van de vakbonden toen Dewael voorzichtig eerste stappen zette richting het Podiumkunstendecreet? En tot slot de economische crisis die onmiskenbaar de scenografie vormde van de jaren tachtig?

Ik denk niet dat de geschiedenis zich herhaalt. Nee, juist niet. Ik denk dat de nieuwe, recente geschiedenis zijn eigen problemen aan het creëren is. Als ik acteurs van mijn leeftijd, die doorgaan voor goede acteurs, hoor zeggen: 'Ik vind geen werk meer, en ik zie op een dramaturgenafdeling toch vier dramaturgen zitten', dan heb ik hen wel begrepen. Dat klinkt op het eerste gezicht heel populistisch. Maar je moet proberen om een beetje verder te kijken en er een essentie uit te puren. Het Berliner Ensemble heeft een schitterende groep acteurs, én ook een schitterende ploeg dramaturgen. Het een sluit het ander niet uit. Er is een verschil tussen af en toe werken met veel acteurs en met veel acteurs een geïntegreerd parcours afleggen. Ik heb een beetje het gevoel dat de hele mechaniek die het langetermijndenken modelleert, wel belangrijk is geweest, maar nu ten koste gaat van de uitvoering van dat termijndenken zelf.

Interview en redactie: Daniëlle De Regt