

## **"Heel veel doen met weinig. Recht door zee, niet psychologiseren, geen verhalen."**

Theo Van Rompay

### **Hoe zou je de jaren tachtig beschrijven aan wie die periode niet meegemaakt heeft?**

De jaren tachtig waren politiek een ongelooflijke crisisperiode, maar dat was aan mij niet besteed. Mijn agenda stond in het teken van de kunsten en dat was flamboyant. Daar zat energie in, voor mij was dat veel kleur, veel ambitie en veel goesting.

### **Hadden die twee weinig met elkaar te maken? De politiek, de federalisering, die volop bezig was, van de kunsten?**

Ja, die hebben wel met elkaar te maken, maar niet zo direct. Ik ben er wel van overtuigd dat het daar mee te maken heeft.

### **Op welke manier?**

Aangezien ik heel ver weg sta van elk nationalistisch denken, is het vreemd om te zeggen dat ik denk dat de kunsten in de jaren tachtig samengaan met een Vlaamse ontvoogding. Ik vind het raar om dat woord zo te gebruiken, maar het feit is dat er pas vanaf de jaren zeventig een Nederlandstalige cultuurgemeenschap bestond, vanaf de eerste grote Staatshervorming. Dat was een terecht objectief van de periode, waarin er zoiets kon ontstaan als een cultuur. In de generatie van mijn ouders was de Nederlandse cultuur marginaal, ook al was er misschien een meerderheid die Nederlands sprak. In de jaren tachtig had je voor het eerst een generatie die opgegroeid was met de gedachte van een eigen cultuur en ze wilden hier ook voor gaan. Ik denk echt dat het mee bepalend is geweest voor die stormachtige ontwikkeling, die trouwens in de rest van Europa, in Portugal in de jaren tachtig en in Slovenië in de jaren negentig, ook aan de hand was, waar er een soort politieke omwenteling was en een soort identiteit ontwikkeld werd. Hoe meer afstand er genomen wordt, hoe meer dat dit de gemaakte analyse zal zijn. De ontwikkeling van de kunsten heeft te maken met de Nederlandstalige cultuurgemeenschap en de affirmatie daarvan in de Staatshervorming.

### **Hoe zag het theaterlandschap er precies uit in het begin van de jaren tachtig?**

Ik was zo dogmatisch bezig met theater, dat ik over de rest niet te veel uitspraken moet doen. Maar het was vermolmd tot en met. Naast die Staatshervorming in 1975 had je voor het eerst een Theaterdecreet, dat heel sterk regulerend was over de soorten theater en categorieën waarin je kon opereren en verplichtingen waar je aan moest voldoen. Vijf tot tien jaar later, in 1985, beantwoordde dit niet meer aan hetgene wat in het veld gebeurde. Theater was toen in wezen heel simpel, een Repertoiretheater in grote of kleine zalen. De enige discussie ging over 'welk soort repertoire'. De nieuwe theaters, dat waren dan de Vijftigers of zo, of Samuel Beckett. Maar ook dit bleef binnen de notie dat theater repertoire was. De enige discussie was dus feitelijk tussen een oud en een nieuw repertoire. Er begonnen wel tekenen door te slijpen van verschillende manieren hoe er met dat repertoire kon omgegaan worden, maar dit was een marginale discussie. De enige echte uitzondering was *Mistero Buffo*, maar dit behoort tot Toneelstof van de jaren zeventig.

### **Kan je het Repertoiredebat vergelijken met het Repertoiredebat nu? Je zei dat het over een discussie ging met oud en nieuw repertoire.**

Nee, je kan dat niet vergelijken. Toen stond helemaal niet in vraag of er nog nood was aan repertoire. Hooguit welk soort repertoire. Ik heb er geen cijfers van, maar als je de volledig gesubsidieerde theaterproductie in de jaren tachtig zou tellen, denk ik dat je bij 95% theaterteksten uitkomt. Als het al niet meer is.

### **Hoe ben jij in de theaterwereld terechtgekomen?**

Toeval. Het interesseerde mij wel, maar niet veel. Mijn ogen werden geopend door *Mistero*

*Buffo*. Voor mij ging dit samen met wat het betekende voor de politiek, aangezien ik in de jaren zeventig een politiek activist was. *Mistero Buffo* was mijn brug naar het theater. Verder is het puur toeval: iemand vroeg mij of ik wilde meewerken in 't Stuc en dat gebeurde. Daarna ging het heel snel.

### **Waar was je politiek actief?**

Moet je dat echt weten?

### **Ik weet dat er voor de oudere generatie een belangrijk onderscheid is, wat voor ons grotendeels verdwenen is.**

Dan zitten we echt in de jaren zeventig. In die tijd waren we allemaal ergens wel bij. Ik heb in de tekst van het VTi, in het boek over de kunstencentra, de parallel gemaakt tussen het soort discussie binnen het theater aan het begin van de jaren tachtig en het soort discussie binnen de politieke beweging, de marxisten, in de jaren zeventig. Daarbij leerden we allen verschillende nuances van rood kennen. We waren allemaal rood, maar met getrokken messen werd gezien welke toets de bovenhand had. Ik zat dus in één van die vele hokjes, die ik deelde met redelijk wat mensen, die later in de kunstensector bezig waren.

### **Ik moest er aan denken, omdat Pol Arias altijd met klem beweerde: 'Ik ben een trotskist!'**

Ah ja, Pol Arias was van de foute kant. Ik was een marxist, hij was een trotskist. Marianne Van Kerkhoven was ook een trotskist. Zij was bij wijze van spreken ook helemaal fout. Frank Vanden Broucke was een belangrijke trotskist. Trotskisten waren de intellectuelen, marxisten en leninisten waren de werkers.

### **De mensen van het volk?**

Ja. Ik ben begonnen bij 't Stuc, maar niet in het aller-begin. In het eerste jaar ben ik als vrijwilliger beginnen meedraaien en in het tweede jaar ben ik beginnen werken in 't Stuc. In 1977 is 't Stuc echt begonnen. De enige die dat echt in zijn palmares mag schrijven is Guido Minne. Hij is de echte oprichter van 't Stuc, zoals van zoveel andere dingen daarna. Hij was net afgestudeerd. 't Stuc was toen nog een vzw, de cultuurraad van de Leuvense studenten, van waaruit de universiteit middelen had om iemand te werk te stellen. Toen 't Stuc nog met een C geschreven werd, stond het ook voor Studentencentrum. Daar komt de naam vandaan. De missie ervan was om binnen het kader van de Katholieke Universiteit Leuven op een meer gesubsidieerde manier met cultuur om te gaan. Het was een echt studententheater.

### **Kan je de rol van het kunstencentrum vergelijken met de rol die het nu heeft?**

Dat is een vraag waar je heel ver mee springt. Ik denk van niet. Ik vind dat het één van de grote vergissingen van het moment is. Ik denk ook dat dat beleid altijd veel te laten komt. Beleid reageert per definitie op hetgeen er in het veld gebeurt en reageert meestal te laat. Maar de functie is helemaal niet vergelijkbaar. Ik denk dat de kunstencentra in de jaren tachtig de plekken waren, waar het werk dat op geen enkele manier toegang had tot de subsidiëring, zich kon uiten. Dit werk onderscheidde zich in inhoud van wat er gesubsidieerd werd, omdat het naast het officiële theater stond, het tonen van het werk en het maken van het werk samenbracht. Door een gebrek aan interesse van die generatie zou dit werk niet kunnen gemaakt worden zonder de kunstencentra. Vandaag is het helemaal anders. Vandaag zijn de kunstencentra obstakels en hebben we ze niet echt nodig. Ze staan, vandaag, in de weg van een transparante organisatie van het veld. Ik vind dat ze zich nu exclusief moeten toeleggen op de oude functie, het tonen. Ook vind ik dat ze zich bescheiden ten dienste moeten stellen van het werk dat gemaakt wordt en dat ze selecteren binnen hun premissen en categorieën. Ze zouden zich uitsluitend moeten engageren op het vinden en het uitbouwen van publiek. Ze spelen heel graag de rol van producent, maar hebben die niet meer te spelen. Dat is de rol van Rudi Laermans en consorten, waar heel veel kapitaal aan vasthangt, die niet heel essentieel is en zelfs vertroebeld is. Ik ben dus

geen voorstander van kunstcentra, die produceren. Evenmin ben ik voorstander van KVS'en en NTG's en Toneelhuizen die zich volledig storten op het tonen van werken. Ze mogen dit allemaal doen, maar ik vind het randfuncties.

### **Om even terug te koppelen: hoe zit het met de rol van de groei van het veld op dat moment van iets als 't Stuc?**

Dat is heel langzaam gegaan, met een grote massa vrijwilligers- en onbetaalde arbeid. Misschien moet Toneelstof daar wel eens naar kijken, hoeveel gratis arbeid er gestoken is in het oprichten van die centra. In 1983 had je, geloof ik, twaalf kleine centra. Een deel daarvan zijn later kunstcentra geworden, andere zijn afgestorven. Zij deden samen, in theater en dans, over het gehele jaar zo'n 150 voorstellingen. Dat is minder dan in 2000. Dat is dus langzaam gegaan. Na de Beursschouwburg was 't Stuc de eerste, maar de Beursschouwburg was een andere categorie. Het is traag gegaan, pas op het einde van de jaren tachtig, toen de eerste overheidsmiddelen er kwamen, is dat kunnen opgekrikt worden. En het is pas vanaf het Podiumkunstendecreet van 1993 dat die centra voldoende middelen kregen om op wat bredere schaal te kunnen werken.

### **We zouden het ook willen hebben over het VTC. Hoe zat het precies in elkaar, wat was de bedoeling daarvan?**

Het VTC hangt zonder twijfel samen met de jonge kunstcentra. Het was een initiatief waarbij organisatoren samen gingen zitten om internationaal werk uit te nodigen en op tournee te zetten in Vlaanderen. Een aantal organisatoren verbonden zich er dan toe om allemaal data vrij te houden zodat dat gezelschap gedurende twee weken vijf of tien voorstellingen kon geven in Vlaanderen. Het was zeer belangrijk voor de jonge kunstcentra, omdat ze toegang kregen tot het werk. Geen van ons had geld. Er zaten ook grote centra in het circuit en op die manier konden we, door collectief samen te werken, beroep doen op overheidsmiddelen. Op die manier is het heel belangrijk geweest om die jonge centra op de markt te krijgen en om een bepaald werk dat hier anders nooit zou zijn geraakt, binnen te halen. Dit circuit heeft bestaan van 1978 tot 1983 en heeft zich dan omgebouwd. In 1983 waren de gezelschappen specifiek en eigenzinniger geworden. De gemeenschappelijkheid om iets te kunnen vinden waarvan wij in 't Stuc vonden dat het op onze affiche moest staan en waarvan de mensen in Turnhout of Strombeek-Bever dat ook vonden, was niet meer te vinden. In 1983 is het dus meer een informatiedoorgever geworden en op die manier lag het aan de basis van het VTi, dat in 1986 opgericht is.

### **In welke context is dat ontstaan? Waar stond dat voor, VTi?**

Eigenlijk waren er drie organisaties voor het VTi: je had het VTC, een Jeugdtheaterorganisatie die Omicron heette en dan had je het 'VTi in oprichting'. Deze laatste had Hugo De Greef en Carlos Tindemans als voorzitter. Het had de bedoeling om binnen het veld tot een hergroepering te leiden en om zoiets als het VTi op te richten. Ze hebben de rol van schakel steeds beter gespeeld. Wat het VTi vandaag doet was twintig jaar geleden al als ambitie aanwezig. Toen ontbraken nog de middelen, het is een langzame weg geweest naar wat het vandaag is. Als je vraagt waar het vandaan komt, dan hangt het allemaal samen met een beweging van nieuwe theatermakers en nieuwe organisatoren, die in het begin van de jaren tachtig toch stappen zetten naar consolidering. En die gedachte was meteen aanwezig, niet pas vanaf de jaren negentig. De ambities om dingen te veranderen waren er misschien niet vanaf dag één, maar absoluut vanaf dag twee aanwezig.

### **Over de eerste jaren van 't Stuc: hoe werkte de programmering, wat kozen jullie, wat waren de selectiecriteria? We hadden een interview met Arne Sierens, die zei: 'Ik werd nooit in 't Stuc uitgenodigd'.**

Dat zou aan mij kunnen liggen. De programmering verschilde van centrum tot centrum. 't Stuc was inderdaad 'Het huis voor de Studentenbeweging'. Ik was daar de enige programmator, de enige die betaald werd. Eind jaren zeventig, begin jaren tachtig was er maar één voltijds mandaat, ook al werkte daar een man of zeven. Er waren er een paar die

konden gaan stempelen en een paar die een vrijstelling van stempelcontrole kregen. Op het einde van de maand werd het geld gewoon samen gelegd en gedeeld door zeven. In het begin van 't Stuc was ik daar de enige die betaald werd. Toen ik daar programmator was, waren er elke maand een aantal theatervoorstellingen, maar ook een jazzconcert, een rockconcert, een klassiek concert, met nieuwe muziek, films, eigenlijk de hele reutemeteut. We hebben ons dan willen verenigen tot een Podiumkunstenhuis, wat tot veel weerstand leidde vanuit de Studentenbeweging. Maar in 1982 of 1983 was het toch zo ver. De programmatie toen werd gedaan door twee à drie personen. Begin jaren tachtig kwam Michel Uytterhoeven erbij, die zich vooral bezighield met *Klapstuk*. Klaas Tindemans werkte daar. De mensen die daar werkten waren allemaal mensen die bezig waren met theater en bij het programmeren moest er met elkaar afgesproken worden, wie wat kon gaan bekijken. Prospectie ging voor ons zeker niet verder dan Parijs of Amsterdam. Als Michel voor Klapstuk op prospectie naar New York ging, vonden we dat zelf toch op het randje van het toelaatbare. De middelen ontbraken dus om meer te gaan doen. Programmeren was veel meer: lezen, spreken en kiezen. Ik denk dat, als ik in de jaren tachtig één voorstelling geprogrammeerd had, ik die niet zeker gezien zou hebben. Je baseerde je engagementen op hetgeen je vooraf gezien had. In de regel probeerde je wel in gesprek te geraken met een kunstenaar en gaf je hen de mogelijkheid om zijn of haar werk te tonen.

### **In 1983 heb je dan het Klapstukfestival. Wat was het doel van het festival op dat moment?**

Ik heb nooit voor Klapstuk gewerkt, dat was echt het ding van Michel Uytterhoeven. Je hebt eigenlijk twee Klapstukken, wat de mensen van 't Stuc zelf al niet meer weten. Je hebt eerst een Klapstuk gehad tussen 1978 en 1981. Deze edities duurde één week en waren een multidisciplinair festival. Als je de programma's nu zou zien, zijn ze echt wel de moeite waard: je had Philip Glass voor muziek, samen met La Petite Bande voor klassieke muziek. Er was avant-garde theater, en Meredith Monk. In 1981 vonden we dat er toch een beetje sleet op zat, en toen was het idee van Michel Uytterhoeven om af te stappen van een jaarlijks festival en het tweejaarlijks te maken. Ook werd er afgestapt van het multidisciplinaire om het specifiek op dans te richten. Daar was hij heel snel bij de pinken. De première van *Fase* was het draaipunt voor de dans in Vlaanderen, wordt gezegd, en dit is absoluut juist. Dat was maart 1982, nadat de beslissing al gemaakt was. De bedoeling was heel duidelijk: dit was aan de gang in de wereld en niet in België, dus hebben we een festival nodig. Een festival is een goede manier om datgene dat bezig is, waarvan we geen getuige kunnen zijn in België toch op de kaart te zetten. Dit was de ambitie en de analyse was heel juist. Je had voor *Fase* al wel een paar voorbeelden gehad in de Kaaitheaterfestivals, maar ook hier pas vanaf 1979 of 1981. Maar eigenlijk was ook daar pas in de jaren tachtig iets van dans.

### **Was er veel internationale dans?**

Er was hier geen dans! Maar wat moeten we ons voorstellen bij de internationale stromingen: Amerikaans formalisme, Duits formalisme, de jonge Franse school, dat waren de grote stromingen van de jaren zeventig. Als je afstand neemt van het danslandschap, dan waren de twee grote stromingen het koele Amerikaans postminimalisme en de meer exuberante Europese benadering. Aan de ene kant had je boegbeelden als Merce Cunningham en Lucinda Childs, aan de andere kant was Pina Baush hét model, maar zij was natuurlijk niet alleen. De bedoeling van Klapstuk was dan ook om die combinatie te tonen, om voorbeelden binnen te halen van die stromingen, en dat gecombineerd met nieuw en jong werk. De Franse dans was binnen Europa van groot belang, toen Jacques Lang, een man met een theaterverleden, minister van cultuur was in Frankrijk. Hij had als eerste de hedendaagse dans binnengehaald als een volwassen categorie voor subsidiëring en gaf een ongelofelijke batterij van middelen, die choreografen de kans gaf om te werken over heel Frankrijk. Het leidde tot een boom van hedendaagse dans. Dat kenden ze elders, in Duitsland, toen nog niet. Daar kwam het pas tien jaar later. Frankrijk was daar echt eerst in. In de eerste Klapstukfestivals zal je vaak Franse dans zien bovenkomen. Heel veel van die

choreografen toonden hun werk in verschillende huizen, die dan later de kunstencentra werden.

**Op welke manier werd dan ons danslandschap beïnvloed? Kan je dat duiden?**

Ik denk niet wat inhoud betreft, maar wel de feiten zelf. Je had de neiging om de invloed dramaturgisch te duiden. Maar feitelijk ging het er toen echt om de notie van dans op de kaart te zetten. Ik herinner me zeer goed een gesprek dat ik met Michel Uytterhoeven had met een man van de administratie cultuur, waarvan ik de naam vergeten ben. We gingen pleiten voor geld voor Klapstuk 1983. De man kwam, na ons geduldig aangehoord te hebben en ons vragen gesteld te hebben, tot de conclusie dat we moesten gaan aankloppen bij sport, dat we echt bij Gymnastiek thuishoorden. Het was belachelijk. In veel gevallen werd het als belachelijk gezien dat dans middelen moest krijgen of dat het een eigen kunstvorm was. Het wonderlijke is dan dat de voorstelling *Fase* een keer of zeven speelde in de Beursschouwburg en dat die altijd volzat. Niemand heeft me dat kunnen uitleggen. Zoiets bestond niet, er was geen enkel referentiekader voor. Maar toch kwamen er pakweg 2000 mensen in Brussel kijken. Maar het was blijkbaar wel aan de hand. Je moest het nog wel bevechten, het moest nog benoemd worden op het niveau van Overheden.

**Wat voegde de Vlaamse dans, het begin van de periode van Anne Teresa De Keersmaeker en Jan Fabre, toe aan heel het internationaal kader, die evoluties, die bezig waren?**

Heel veel met weinig. Heel veel doen met weinig in je handen. Recht door zee. Niet psychologiseren, geen verhalen. Een soort manifest dus, wat ze toch allemaal, op hun manier, hadden. Maar Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Alain Platel, Jan Fabre, zij waren toch allemaal uitgesproken kunstenaars die hun eigen handtekening wilden achterlaten. Hetgeen hen bond was dat ze allemaal zo jong waren op dezelfde moment. Dat gaf die ongelofelijke Vlaamse Golf. Zo moet je het bekijken: in 1982 was Anne Teresa De Keersmaeker 22 jaar, Fabre misschien 23 en Vandekeybus was in 1985 ook nog maar 23. Het waren allemaal heel jonge mensen die met heel persoonlijk, maar wel gearticuleerd werk naar buitenkwamen, dat zich onderscheidde van hetgeen er bestond, door zijn gebrek aan referentialiteit. Zij deden hun ding en dat was het bijzondere eraan.

**In die tijd werd dan ook gesproken van een dansboom. Hoe werd daarmee omgegaan door het publiek en door de pers?**

Het publiek heeft achteraf discussies gevoerd, dat komt ook voor in het voorbeeld van *Fase* dat ik daarnet gaf. Een publiek liegt niet en ik denk niet dat die mensen problemen hebben gehad met een publiek te vinden. Ik heb Anne Teresa De Keersmaeker gezien, met haar eerste werk met een nieuwe workshop, met een klein publiek. En ik heb Jan Fabre gezien met een publiek van 25 man. Maar het had echt geen tijd nodig om daaruit te breken. Die 25 die er waren, vertelden het voort aan vijf anderen en dan waren het er 125, dan 150 en na een paar weken wist iedereen het. De publieksband is altijd heel sterk geweest. Er hangt niets aan vast. Het was er altijd, maar het was wel een ander publiek. Daar in de Beursschouwburg met *Fase* waren er geen 2000 mensen die allemaal op dans zaten te wachten en dan hun ding vonden. Nee, dat waren mensen die überhaupt aan het wachten waren en zo bij de dans terechtgekomen waren, omdat ze meteen taxeerden dat er iets nieuws was en dat het van hen was. Bij de pers ook, eigenlijk. Het zou fout zijn om te zeggen dat daar een gevecht geleverd is. Ik denk dat Anne Teresa De Keersmaeker en Jan Fabre met hun tweede stuk, met *Rosas Danst Rosas* of met *Nacht der Theaterlijke dwaasheden* een positie hadden die misschien sterker was dan ze nu is. Ik denk wel dat als je de vergelijking zou maken, dat een krant als *De Standaard* daar toen meer tijd en symbolisch gewicht aan gegeven zou hebben dan nu. Als je vraagt hoe het opgepikt werd, dan zeg ik dat het meteen opgepikt werd en goed ook. Absoluut!

**Als je de beelden ziet, het archief wat we vinden, de hele blokken, de tijd die er op tv ook besteed werd aan nieuwe jonge mensen, dat is eigenlijk indrukwekkend!**

Dat zijn dingen die nu niet meer kunnen. Ik heb onlangs nog het voorbeeld gegeven, in de discussie over de campagne Press for More, dat mensen niet meer kunnen realiseren dat we in 1982, samen met Michel Uytterhoeven in 't Stuc, een debattenserie hadden van zes debatten, elke maand één. Dat ging dan voort onder de titel *De Noodzaak Van*, wat een citaat was dat we van Freek de Jonge gestolen hadden. *De Noodzaak van Theater, De Noodzaak van Opera, De Noodzaak van Dans*, en drie andere. Met die over opera was dat dan Gerard Mortier, die naar Leuven kwam om met de studenten te spreken. Dat waren debatten, niets meer dan dat. We hadden voor 't Stuc, een afspraak met *De Standaard* om ter gelegenheid van elk van de debatten een speciale bijlage van vier pagina's te maken, wat er nu zestien zouden zijn. Ik ging daarvoor zelf samen met de eindredacteur van cultuur, Michel de Roeck naar de kantoren van *De Standaard*, waar ik zelf één à twee dagen de archieven mocht doorzoeken. Ik pakte daar stukken die ik interessant vond, stak ze zelf samen in een katern, waar Jef de Roeck een inleiding bijschreef en die werden dan nationaal verspreid. Dat soort dingen kan je je vandaag niet meer inbeelden. Op een bepaalde manier was daar soms meer aandacht, als je bijvoorbeeld de cover die *Klapstuk* kreeg van *De Standaard* toen. Dat is echt veel beter dan wat het kunstenfestival krijgt van wie dan ook.

**Nu blijven er een heel pak over: Jan Fabre, Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus. Zijn er mensen, boeiende choreografen, die in de plooiën van de geschiedenis verdwenen zijn?**

Ik las dit in je vragen en ik dacht eigenlijk: neen, ik zie zo niemand in de dans.

**Een groot talent?**

Ook, want ik was in de jaren tachtig iemand van het theater. Ik had met dans niks te maken. Ik kende enkel Anne Teresa De Keersmaeker. Michel deed de dans en ik deed het theater in Leuven. Maar ook in het theater denk ik enkel van Mark Van Kerckhoven dat het iemand was waarvan iedereen dacht dat hij echt fantastisch was. Hij heeft twee dingen gemaakt en is dan verdwenen. Ik weet niet wat er van die mens geworden is. Maar voor de rest moet je toch, met afstand van tijd, constateren dat een publiek niet liegt. Ik denk niet dat er veel voorbeelden te geven zijn van miskende talenten. Er zullen er misschien wel zijn, maar in onze context niet, waar ik toch een echte geavanceerde context van het Vlaanderen van de jaren tachtig en negentig bedoel. Die fijnmazige structuur van Vlaanderen, met steden op een boogscheut van elkaar, elk met verschillende centra, met eigenzinnige mensen en heel veel concurrentie. We wilden de besten zijn! En als je naar de anderen keek wilden we beter zijn. Daar is niet veel tussendoor gevallen. Ik denk dat je er gemakkelijker tussendoor valt als je, bij wijze van spreken, in Dijon werkt, en ze u noch in Marseille, noch in Lyon of Parijs oppikken. Hier zit het allemaal veel te dicht op elkaar, en dat is ook internationaal zo gebleken. Van al die netwerken zoals IETM, waren de Vlamingen altijd één van de grootste groepen. En als je dan bekijkt hoeveel mensen, vijf miljoen Vlamingen, zij vertegenwoordigen, en dat uitzet tegenover Parijs of Londen, dan besef je ineens dat we hier echt wel over heel veel spelers en een heel hoog niveau beschikken.

**Waarom zou dat kunnen liggen? Ligt het aan de opleiding of ligt het aan de structuur?**

Het heeft iets te maken met wat ik daarnet zei: die vijf miljoen mensen die verdeeld zijn over Antwerpen, Brussel, Gent en Kortrijk, dat is iets anders dan Parijs. Het geeft een andere dynamiek, je hebt toch meer autonome gebieden die zo dicht bij elkaar staan dat ze naar elkaar kijken en mekaar de loef proberen af te steken. Het heeft zeker iets te maken met de federalisering en de Vlaamse autonomie.

**Nu heet alles Podiumkunsten. Is het een dynamiek die toen begonnen is of was er toen een duidelijke lijn tussen theater en dans?**

Nee, het is omgekeerd, denk ik. Als de dynamiek er ergens was, dan was het er toen. Toen gingen die twee echt samen. De notie van multidisciplinariteit is echt van het begin van de jaren tachtig. En veel meer toen dan nu, omdat de basisspelers die zich toen aandienden zaten echt meteen op verschillende terreinen. Het is zeker niet iets van nu, en ik denk dat je

ook niet kan spreken over de ontwikkelingen in de dans zonder het te hebben over de ontwikkelingen in het theater, of omgekeerd. Ik zal altijd zeggen dat als je iets van Vlaamse dans wilt begrijpen, dat je bij Jan Decorte moet langsgaan, want hij ligt aan de bron van alles. Dat is een cliché, een boutade, maar het is echt wel zo. Hij is een sleutelfiguur, die in ons denken over podiumkunsten belangrijk is geweest. Dat doen we in P.A.R.T.S. nog altijd: als ik het voorstel aan studenten of anderen, dan zeg ik dat voor ons dans in eerste instantie altijd een podiumkunst is. Dat is de kern: het podium dat bindt, en dans en theater zijn gewoon twee vormen om op dat podium te zijn. De kern is wel de relatie tussen het podium en het publiek. Wat de dramaturgie ervan betreft hebben die twee weer met elkaar te maken. Anne Teresa De Keersmaeker en haar werk en Jan Fabre, Jan Lauwers, Jan Decorte en ook Discordia, die zitten allemaal door elkaar.

### **Hoe was die relatie Vlaanderen-Nederland: Anne Teresa De Keersmaeker - Discordia?**

Dat was een interessante relatie. Je zal zien om te programmeren, eind jaren zeventig, dat in de Beursschouwburg er heel wat mee zal gespeeld hebben met die kommaneukers van Leuven.

### **Ging daar dan de discussie over? 'Alles is Rustig', 'al snel groeide de discussie over de waarheid'.**

Ja, natuurlijk. In 't Stuc waren er inderdaad extremen. In de jaren 1983, 1984 deden we echt wel veel voorstellingen, maar het enige dat we deden was Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre, Jan Lauwers, Jan Decorte, Jan Joris Lamers en Discordia. Dat zal het wel ongeveer geweest zijn, zo extreem was dat wel. Maar ik vond het goed en mis dat nu wel een beetje. Ik vind het goed dat huizen veel scherpe keuzes maken en er voor gaan. Typisch toen was zoiets als Jan Decorte die van *Oom Wanja* iets maakte als *Obscene Sprookjes*. Hij had toen *Maria Magdalena* gemaakt en *Mauser/Hamletmachine*. Hij had Johann Wolfgang von Goethe's *Torquato Tasso* gedaan en daarna zou Anton Tsjechov komen. En een dag of vier voor de première besliste hij dat hij iets anders ging doen. Heel de zaal, Pol Arias en co, zat dan te wachten op Tsjechov die niet kwam. Dat was een beetje de aard van het beestje toen. Ten tweede: toen progammeerden we in 't Stuc voor 16 avonden, wat ze nu zelf ook niet meer willen geloven. Onze missie was wel om het 16 avonden lang te doen. We hadden heel de maand december om volk te vinden voor Jan Decorte. Dat was het belangrijkste die maand. Het is selectief, maar geeft wel een ongelofelijke kwaliteit, als het aan de organisator is om een publiek te vinden waarin hij of zij gelooft.

### **Waren ze daar meer mee bezig? Kan je zeggen dat de kunstencentra een publiek gekweekt hebben?**

Dat denk ik wel, ja. Een nieuw publiek, vooral een jong publiek, dat meegekomen is met de kunstenaars en de organisatoren. Ik kan me vergissen, maar ik heb het gevoel dat het publiek mee opgeschoven is, dat het in de jaren tachtig twintig jaar was en in de jaren negentig dertig jaar.

### **Nog even terug naar het beleid: hoe reageert dat, welke accenten hebben Poma en Dewael dan veranderd?**

Karel Poma is de laatste van de oude generatie. Die mens wist gewoon niks, kende er niets van. Ik denk als je de eerste *Etcetera's* leest met Poma, dat dat echt lachwekkend is. Die wist gewoon niet waar het over ging. Hij zat ook nooit in de schouwburg. Hij leefde in een andere wereld. Patrick Dewael was echt een nieuwe wind. Hij was, wat dat betreft, voor mij één van de nieuwe politici, eerste generatie. We waren er indertijd heel sceptisch over. Hij was ontzettend jong toen hij minister van cultuur werd. Bovendien verklaarde hij dat hij er niets van af kende, maar dat hij ging studeren. Dat werd heel cynisch onthaald, maar vier jaar later was het eigenlijk wel goed. Het was voor het eerst dat er iemand zich in wilde profileren. Dat heeft zeker meegespeeld in de politieke agenda. Hij heeft het belang van cultuur echt wel op de kaart gezet. Ook kunst, dat hij wel opengebroken heeft, ook naar nieuwe kunsten en spelers op de markt toe. En bij Dewael zijn er voor het eerst middelen

vrijgekomen voor de kunstencentra, wat toen nog receptieve productiecentra heette. Het zijn alle twee liberalen, maar toch twee verschillende. En als je het uitzet over de laatste dertig jaar, denk ik dat Dewael nog het meeste zijn partner vindt in Bert Anciaux. Ik denk dat die twee eigenlijk een beetje dezelfde achtergrond hebben. Ze brengen helemaal geen eruditie mee in het veld, maar het zit eigenlijk wel goed in de balans. Ondanks alle kritiek die hij heeft gekregen denk ik dat daar wel een goede balans aan zal vasthangen en dat mensen het zullen betreuren als hij er niet meer is.

**Er komen beloftes aan als ‘De Liberale Lente’. De term, ‘De Vlaamse Golf’, kan je je herinneren wanneer die voor het eerst is opgedoken?**

Ik denk toen meteen, in 1983 of 1984, eerst in Nederland. Misschien iets later, want er zit ook veel theater bij. We hebben het veel over dans gehad, maar die jaren zijn de eerste van Ivo Van Hove, Guy Cassiers en Sam Bogaerts. Echt wel waanzinnig wie er in die jaren voor het eerst op toneel verscheen. In theater was het dan toch wel bezig en in Nederland was er tot tachtig niets meer dat uit Vlaanderen kwam, behalve uitzonderlijk eens *Mistero Buffo* of Radeis. Dat waren uitzonderingen, waardoor Nederlanders plotseling geconfronteerd werden met iets dat ze niet kenden, waar ze door overspoeld werden, en wat, vanuit hun perspectief, blijk gaf van een gezonde soort brutaliteit. De term ‘Vlaamse Golf’, die daarna ook internationaal opgepikt werd, ging toen over dans, in Frankrijk, de VS of Engeland. In Nederland ging het wél over dans en theater.

**We bezien het nu als een moment van een periode van complete vernieuwing. Was het zo’n drastische breuk als het nu lijkt?**

Ik ben niet geneigd om daar afbreuk aan te doen, nee. Ik denk het wel. Voor zo lang als ik er inzit kan ik geen andere breuk zo duidelijk benoemen als die. Trouwens, daar is nog iets merkwaardigs: van al de mensen die begin jaren tachtig iets betekenden in het theater, waren er tien jaar later en zeker twintig jaar later niemand nog echt in functie, of ze zijn dood zoals Nand Buyl. En al degenen die in die periode zijn opgekomen, toch al 25 jaar geleden, zijn allemaal nog op hun stoel. Iedereen die nu iets betekend heeft in het theater, die behoort tot die generatie die toen onmiskenbaar zijn weg gebaand heeft en zijn plaats heeft opgeëist, ze tien jaar later vast had en er voorlopig nog niet van afgeduwd is. Een breuk die vergelijkbaar is zal misschien wel komen, maar het is wel al een solide blok van 1982 tot 2009. Er zijn er niet veel maar toch een paar leidinggevende posities die in de jaren negentig komen.

**Hoe groot was die clash dan met bijvoorbeeld de stadstheaters? Die zaten voor een deel in de nieuwe centra?**

Die clash is er, maar gradueel. Het heeft tien tot vijftien jaar nodig gehad. Dat zou je daar moeten gaan vragen, maar ik denk dat er toch wel wat frustratie was om door een vloedgolf overspoeld te worden. Maar die clash in de stadstheaters heeft heel lang blijven bestaan: de KNS in Antwerpen is blijven bestaan met steeds minder publiek. Toen Luk Perceval het in 1993 toegeworpen kreeg, was het ineens ook iets anders. Ik denk dat het veel irritatie en onvrede heeft meegebracht, maar je kan er weinig materiële tekenen voor aangeven. Wat heel de beweging in het theater betreft, om de acteur van het toneel te brullen, zoiets hebben we echt niet gekend.

**Heeft de ‘Vlaamse Golf’ eigenlijk impact gehad in Nederland of andersom?**

Nee, ik zie het niet. Ik denk dat er in het theater vergelijkbare ontwikkelingen zijn geweest, maar die kunnen we niet recupereren. Die hebben ook met Discordia te maken, uiteraard. Maar bijvoorbeeld in de dans is Nederland volledig buiten bereik gebleven, eigenlijk. Ik denk dat er veel meer invloed aan te geven is in Frankrijk of Duitsland.

**We hebben al een heel stuk over prospectie gedaan. Het is een hele algemene vraag, maar zijn er evenementen die belangrijk waren?**

Ik denk dat ik ze al genoemd heb. Als ik naar producties kijk, dat is altijd hetzelfde: Kwartet

voor mij, dat staat buiten kijf. Maar dat heeft ook te maken met wat ik in het begin zei, dat je ook meer één keer 25 bent. Ik denk dat het belangrijk moet zijn dat de belangrijkste evenementen niet op uw 25 jaar hebben plaatsgevonden. Ik denk dat het veel met mij te maken heeft, maar dat zijn *Maria Magdalena* van Jan Decorte in 1981, *Fase* van Anne Teresa De Keersmaeker in 1982 en Jan Fabre, de allereerste *Discordia*, *An Ideal Husband* in 1983. Jan Decorte, Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre en *Discordia* is wel mijn kwartetje, wat mijn referentieel kader is om al de rest te bekijken. Ik denk dat, tot wat ik vandaag zie met mijn studenten van P.A.R.T.S., dat het toch altijd daarnaar verwijst, binnen mijn referentiekader. En evenementen zijn ook opgesomd, toch dé belangrijke evenementen als het Kaaitheater en Klapstuk. Er zijn ook veel argumenten te geven om iets als deSingel veel krediet te geven. Dat is ook in 1983 begonnen. Ik vind Klapstuk en Kaaitheater veel belangrijkere evenementen voor de ontwikkeling van de podiumkunsten in Vlaanderen.

### **Speelde Antwerpen daar een minder belangrijke rol in of was dat puur toevallig?**

Ik denk dat het ook veel met Brussel te maken heeft, dat daar het zwaartepunt meer kwam te liggen dan in de jaren zeventig. Want dat is de paradox: ik denk dat het meer in Antwerpen lag en dat Brussel echt referentieel zou worden voor de Vlaamse-Nederlandstalige cultuur is toch een redelijk onverwachte ontwikkeling, voor iemand die in de jaren zeventig vooruit zou gekeken hebben. Ik denk dat het ging gebeuren.

### **Het is fascinerend om zien, hoe die politieke context zich in Brussel heeft ontwikkeld.**

Ja. Ik hoor echt een ander politiek verhaal dat zich dan vooral in Leuven aan het realiseren is. Materieel is die ontwikkeling belangrijk voor de ontwikkeling van de Vlaamse podiumkunsten, maar ideologisch en conceptueel gezien is er van in de allereerste kiem een verzet tegen. Daar zou het aan te danken zijn. Als er een vrijplaats is, dan is het toch Brussel, in die nationalistische context.

### **Kan je de context waarin deSingel precies ontstaan is vertellen? Elke stad heeft zijn kunstencentrum?**

Nee, voor deSingel krijgt er maar één persoon de vermelding: Frie Leysen. Ook deSingel geeft aan hoe de tijden veranderd zijn. Het was eerst getekend in de jaren vijftig, als ik het mij herinner en opengegaan in 1982. Het heeft dus dertig jaar geduurd eer het aanvaard en gebouwd was. In het concept, in de jaren vijftig en zestig, was deSingel, met zijn Blauwe en Rode Zaal bedoeld voor de studenten. Het waren opvoeringszalen voor de studenten muziek, respectievelijk drama. En Frie Leysen was daar een soort huismeester. Zij is daar beginnen werken om die zalen te verhuren en zij heeft gedacht dat er nood was aan iets nieuws, dat er aan het komen was.

Dat het ingeschakeld is in de ontwikkeling, dat is Frie haar verdienste. En als je nu oude affiches ziet van deSingel dan staat daar een eigen hoekje bij, waarin 'eigen productie' staat. In het begin was het een hoekje en een paar jaar later was het alleen maar 'eigen programma' of is er nog een beetje zaalverhuur zoals nu. Maar het is iets wat niet meer geassocieerd wordt met deSingel.

### **Hoe kijk je in het algemeen terug op de jaren tachtig? Met weemoed of 'goed dat we het gehad hebben'?**

Geen van de twee, denk ik. Zeker niet 'goed dat we het gehad hebben', maar opnieuw, dat heeft te maken met dat het in uw leven zit. Het is allemaal wel ongelofelijk, natuurlijk. Hoewel, met P.A.R.T.S. is het wel een beetje teruggekomen. Daarom dat ik ook met P.A.R.T.S. begonnen ben, denk ik. Dat is gewoon plezant, om ervoor te zorgen dat iets dat er niet is, er wel komt. Dat doet mij voortdoen, om aan iets nieuws te beginnen. Dat was zo bij ons groepje in Leuven, wat echt een politieke beweging van de jaren zeventig was die we verplaatst hadden, een klein guerillaclubje, eigenlijk. Je had toch het gevoel van iets te willen veranderen, en dat was heel plezant. Maar ik heb daar geen weemoed naar, of zo.

### **Je haalt daarnet iets aan, met P.A.R.T.S. Misschien toch nog wel een belangrijke**

**vraag: de opleidingen, speelden die daar een rol in of net niet?**

Ja, er zijn twee belangrijke opleidingen geweest: in de dans is Mudra, de school van Maurice Béjart, natuurlijk altijd een belangrijke opleiding geweest. Dat is vaak aangehaald en degenen die iets nieuw betekenden aan het einde van de jaren zeventig, begin jaren tachtig, die kwamen uit Mudra, met Anne Teresa De Keersmaeker op kop. In het theater is Jan Decorte ook nog docent geweest. Daar zijn echt goeie mensen uitgekomen: Willy Thomas, Mieke Verdin, Viviane De Muynck, allemaal producten die door Jan Decorte gekneet zijn tot wat ze geworden zijn. En Dora Van der Groen, natuurlijk, het is niet niks wat via haar gepasseerd is. Ik denk dat zij zowat de ankerpunten waren binnen het theater, als ik het 35 jaar later bekijk. En dan was er de Studio, maar dat was meer een instelling waar wel goed werk geleverd is. Op vele andere plekken werd minder goed werk geleverd.

**Je kreeg een nieuw cultuurbeleid, je kreeg andere structuren en je kreeg het ontstaan van structuren die werden opgericht rond één maker. Was het eigenlijk een logisch gevolg van de realiteit, of heeft het ook zijn impact gehad over hoe de fout verder ontwikkeld is?**

Dat is een goeie vraag. Ik denk wel dat het belangrijk geweest is voor de ontwikkeling van het veld, dat het zo kunstenaarsgericht werd. En het heeft geholpen om echt de focus te leggen op de verschillen oevres. Dat het niet de koepelorganisatie Rosas was waar dans gemaakt werd, maar dat het echt het oeuvre van Anne Teresa was, bijvoorbeeld. Dat heeft echt wel geholpen om die beweging z'n eigen gezicht te geven. En wat zei je daarvan?

**De invloed daarvan zal wel een gevolg geweest zijn van de realiteit, de impact daarvan op het podiumkunstenveld en de ontwikkeling van iemand zijn oeuvre?**

Ik denk dat het die ontwikkeling echt wel gestuurd heeft, ja. Heel die generatie had het gemakkelijker om een plek te veroveren, met het opbouwen van hun eigen oeuvre. Ze moesten niet meer denken in structuren. Nu is dat terug een beetje aan het kantelen, natuurlijk. Ja, eigenlijk staat dat haaks op wat er de laatste twintig jaar gebeurt, op hoe die evolutie verlopen is. Nu komt er iets heel anders. Ik denk dat de vergissing die nu te veel gemaakt wordt is om structuren tegenover regisseurs of choreografen te plaatsen. De echte realiteit is natuurlijk een verdere fragmentering, en de echte realiteit is die van de individuele kunstenaar. De rollen beginnen hierbij allemaal te vervagen en Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre en Vandekeybus zijn waarschijnlijk relicten van een ancien regime, waarvan er steeds minder zullen zijn die exclusief het veld van kunstenaar bezetten. Vroeger, in de jaren tachtig en negentig, had je de kunstenaars, een lijst van twintig, dertig, veertig of vijftig regisseurs en choreografen, een opdeling die ongelooflijk onder druk is komen te staan, waar een heel groot veld van ambigue posities die de mensen innemen uit is voort gekomen. Dat leidt nu ook tot een situatie waarbij mensen trajecten individueel uitstippelen en al die klusjes krijgen. Het zou mij niet verbazen als je binnenkort, volgende maand, een nieuw vierjarenplan krijgt voor structurele subsidies, die nu nog voor het grootste deel gegeven worden aan structuren. Er zijn nu al veel superstructuren als het Toneelhuis. En het zou mij niet verbazen als binnen twintig jaar projecten, wat wij nu projecten noemen, 80 procent uitmaken van het overheidsgeld en dat je nog een paar oude structuren als Rosas hebt, die vanuit een gezelschap, met één of twee artistieke directeurs, een traject opzetten. De vraag moet wel gesteld worden wat voor zin het heeft om voor vier jaar te gaan betoelagen als het wijzigt, en als je het wel gaat doen, aan wie je dan gaat betoelagen. Aan structuren, misschien aan individuen. Ik weet het niet, maar ik sluit niet uit dat in de toekomst misschien individuen middelen gaan krijgen. In het veld is er, denk ik, weer een volledig nieuw veranderend landschap. Maar de rol van de verschuiving in de jaren tachtig van structuren rond één persoon die belangrijk zijn geworden is belangrijk. Dat is de beweging die er geweest is.

Interviewer: Karlien Vanhooacker

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Tim Vochten

