

De weg naar de podiumkunsten in Brussel

Studie over het publiek



© 2008 — La Bellone, Maison du Spectacle
Ville de Bruxelles, échevinat de la Culture

La Bellone
rue de Flandre 46
1000 Bruxelles
Tél.: 02/513 33 33 — Fax: 02/502 61 59
infos@bellone.be — www.bellone.be

De weg naar de podiumkunsten in Brussel

Studie over het publiek

Algemene inleiding

Antoine Pickels

I. De enquête

In 2005 besteld door Henri Simons, eerste schepen van de Stad Brussel, belast met Cultuur, Stedenbouw, Bescherming van het Erfgoed en Huisvesting en Wijkcontracten.

Onderzoek, analyse van de gegevens en redactie 2006

Michael Debusscher, Nancy Guilmain en Dieter Vandebroeck

Verwerking van de gegevens en lay-out van de grafieken 2006

Michael Debusscher

Herlezing, aanvulling van de gegevens en herwerking 2008

Véronique Barcelo, Nancy Guilmain

Met dank aan Michael Debusscher (hoofdstuk 2)

Lay-out

Alain Berth en Michael Debusscher

Coördinatie, assistentie en opvolging

Josette Nisot en Julien Sigard

Vertalingen

Monique Nagielkopf, Wilfried Tersago (versie 2006), Bernadette Martou, Hilde Pauwels (versie 2008)

Production 2006

Maison du Spectacle – la Bellone

Anne Molitor en Monique Duren

Production 2008

La Bellone, Maison du Spectacle

Antoine Pickels

II. Studie- en discussiedagen over de enquête

Georganiseerd door La Bellone

Verslag: Linda Lewkowicz en Heger Ben-Hadt, Jeannine Dath en Karim Mohdhi

Commentaren: Nancy Guilmain

III. Analyse en aanbevelingen — februari 2008

De toegankelijkheid van de podiumkunsten en meer bepaald van het hedendaagse theater in Brussel

Véronique Barcelo, in samenwerking met Nancy Guilmain

La Bellone, Maison du Spectacle / Stad Brussel, Schepenschap van Cultuur

Deze studie werd gemaakt in opdracht van Henri Simons, eerste schepen van de Stad Brussel, belast met Cultuur, Stedenbouw, Bescherming van het Erfgoed en Huisvesting en Wijkcontracten.

La Maison du Spectacle- La Bellone, dat samen met het Vlaams Theaterinstituut (VTi) belast werd met dit onderzoek, heeft als verantwoordelijken voor deze studie aan Franstalige kant Nancy Guilmain aangewezen, een onafhankelijke sociologe die deelnam aan de studie *Dwarsdoorsnede van de podiumkunsten in Brussel*¹, en aan Nederlandstalige kant Dieter Vandebroeck van de onderzoeksgroep Tor van de VUB en Michael Debusscher van de onderzoeksgroep Cesor.

De ploeg onderzoekers wenst de verschillende toneelhuizen² te bedanken door wie deze studie werd mogelijk gemaakt. De kwaliteit van hun onthaal, hun beschikbaarheid en bereidwilligheid en de faciliteiten die ons werden toegezegd, zorgden er mee voor dat een groot aantal bezoekers aan het onderzoek hebben deelgenomen.

De onderzoekers danken eveneens wijlen Els Baeten van het VTi, Sven Sanctobin van de VUB en alle jobstudenten die als enquêteurs voortreffelijk werk hebben geleverd.

We zijn de 3621 toeschouwers zeer erkentelijk omdat zij de enquêteurs met belangstelling en vriendelijkheid hebben te woord gestaan en de tijd hebben genomen om de vragenlijst in te vullen. In het bijzonder danken we de 22 toeschouwers die instemden in meer diepgaande interviews. Elk onderhoud was een boeiende ontmoeting en was bijzonder informatief.

Na een eerste, voorlopige publicatie van dit onderzoek in juni 2006, werd in juni 2007 in La Bellone een studiedag georganiseerd, ingedeeld in drie workshops. Wij danken hier diegenen die deze workshops hebben willen leiden: Michel Bernard (Théâtre de Poche), Hildegard De Vuyst (KVS), Alexandre Caputo (Théâtre National), Sylvie Somen (Théâtre Varia) en Ingrid De Ketelaere (Bozar).

En tot slot heeft La Bellone met de ‘externe’ medewerkers Véronique Barcelo en Nancy Guilmain samengewerkt voor het herschrijven van de voorlopige publicatie en voor de uitwerking van een analyse en conclusies.

¹ Guido Minne, Antoine Pickels, *Dwarsdoorsnede van de podiumkunsten in Brussel, Brussel, 2003*.

² Arte, Beursschouwburg, Kaaaitheater, KVS Box, Les Halles de Schaerbeek, Les Tanneurs, PSK-Bozar, Théâtre de la Balsamine, Théâtre de Poche, Théâtre royal du Parc, Théâtre Le Public, Théâtre National, Théâtre Varia.

Inhoud

Algemene inleiding	7
---------------------------------	----------

I. De enquête	9
----------------------------	----------

Inleiding: Van vraag tot antwoord	10
1. Context van de studie	10
2. Methodologie	11
3. Samenstelling en keuze van de steekproef	12
4. Het veldwerk	14
5. De vragenlijst	14
6. De diepte-interviews	15
7. Gegevensanalyse	15
Hoofdstuk I: Wie ?	17
1. Franstalige en Nederlandstalige toneelhuizen en hun publiek	17
2. Het specifieke profiel van de toeschouwer	19
Hoofdstuk II: Waarom ?	29
1. Motivaties om voor een voorstelling te kiezen	29
De kenner	32
De genieter	33
De nieuwsgierige	33
De ondefinieerbare	33
2. Keuze en verwachtingen van de toeschouwer	35
Hoofdstuk III: Hoe ?	39
1. Gebruikte kanalen om informatie over voorstellingen in te winnen	39
2. Het toegangsticket	43
Hoofdstuk IV: Waarom niet ?	45
Conclusie: En nu ?	47
Antwoorden die uitmonden in vaststellingen	47
Antwoorden die uitmonden in mogelijkheden om in te grijpen	48
De circulatie van het publiek	49
Systematisering van de kennis over het publiek	49
De vernieuwing van het publiek	49

II. Studie- en discussiedag over de enquête	51
--	-----------

Workshop 1 : Waar zijn de afwezigen ?	53
Workshop 2 : Motivaties van toeschouwers en waarden van de voorstelling	61
Workshop 3 : Mobiliteit van het publiek en informatie over de voorstelling	65
Kritische commentaar bij de workshops: het beeld van het publiek	71

III. De toegankelijkheid van de podiumkunsten en meer bepaald van het hedendaagse theater in Brussel – Analyse en aanbevelingen	73
Inleiding	74
1. Toegankelijkheid voor zoveel mogelijk toeschouwersr.....	74
2. Vaststelling	75
3. Aanbevelingen – instrumenten om de ongelijkheid in de toegankelijkheid van cultuur te beperken	77
A. Een instantie voor de ontwikkeling van de cultuurpolitiek in Brussel	77
B. Instrumenten voor culturele democratisering.....	78
4. Lexicon	81
 IV. Bijlagen	 83
Portretten	84
Uitspraken van toeschouwers	89
Producties die bij het onderzoek betrokken waren	90
Capaciteit van de toneelhuizen	92
Enkele aspecten van de culturele politiek	93
Bibliografie	97

Inleiding

Het document dat u in handen hebt is het resultaat van een lang proces. Het vindt zijn oorsprong in een andere studie die ik samen met Guido Minne realiseerde en die La Bellone in 2003 publiceerde. In *Dwarsdoorsnede van de podiumkunsten in Brussel* stelden we een vrijwel complete, en de gemeenschappen doorbrekende ‘geografie’ op van de podiumkunsten in de hoofdstad. De studie was gebaseerd op talrijke bestaande documenten en onderzoeken die werden geconfronteerd met informatie die rechtstreeks gesprokkeld was bij mensen die werkzaam zijn in de sector van de podiumkunsten (theaters, gezelschappen, culturele centra). Dit resulteerde in een aantal voorstellen en aanbevelingen, zowel heel specifieke als meer algemene.

In deze *Dwarsdoorsnede van de podiumkunsten*, dat tot op vandaag een referentie is, werd vastgesteld dat het publiek van de podiumkunsten een grote onbekende is en dat hieromtrent talrijke misverstanden bestaan. Destijds lieten vertegenwoordigers van het Brussels Kunstenoverleg en van het pas opgerichte Réseau des Arts blijken dat ze wensten dat deze kwestie van het publiek zou worden onderzocht en dat hierover een enquête zou worden georganiseerd. Deze wens werd gelukkig gedeeld door Henri Simons, die toen schepen van Cultuur van de Stad Brussel was (en ook al de *Dwarsdoorsnede* besteld had), en hij besloot om dit onderzoek te steunen.

Het concept en de methodologie van deze enquête, uitgewerkt door Michael Debusscher, Nancy Guilmain en Dieter Vandebroek, wordt in wat volgt gedetailleerd uiteengezet. De gegevens van deze enquête, die zowel door het grote aantal antwoorden als door de kwaliteit van de sociologische en statistische instrumenten significant is, werden verzameld op basis van voorstellingen en niet op basis van een onderscheid tussen toneelhuizen. Ze concentreerde zich eerder op hedendaagse podiumkunsten dan op meer conventionele producties, die zoals bekend ook een eigen publiek hebben. Deze invalshoek is dus gebaseerd op een evenredige vertegenwoordiging van de twee taalgemeenschappen die in Brussel bevoegd zijn voor cultuur. Feit is dat de meer conventionele vormen (die in andere landen meestal privé-initiatieven zijn) veel talrijker zijn aan Franstalige kant (deze gemeenschap heeft ook de grootste populatie in Brussel) en dat meer eigentijdse vormen in Brussel overvloedig vertegenwoordigd zijn, en dit in de twee taalgemeenschappen. Brussel is immers een hoofdstad van de podiumkunsten.

Deze studie diende echter nog te worden aangevuld met reacties uit de sector. In juni 2007 organiseerde La Bellone een studie- en discussiedag voor vertegenwoordigers van de sector. De vijftig deelnemers werden verdeeld over drie workshops, die elk een belangrijk aspect dat uit de studie naar voren was gekomen onder de loep namen. Onder de deelnemers waren zowel afgevaardigden van grote Brusselse toneelhuizen als van kleinere organisaties, zodat verschillende en soms uiteenlopende opinies vertegenwoordigd waren.

Ongeveer op hetzelfde moment werd een andere enquête over het publiek van de podiumkunsten – gebaseerd op een kleinere steekproef en nooit op een synthetische manier voorgesteld – bekend gemaakt. Daaruit kwamen, op enkele punten na, gelijkaardige resultaten naar voren wat het profiel van de toeschouwers betreft. De initiatiefnemer van deze enquête zetten echter vraagtekens bij de deugdelijkheid van het door La Bellone georganiseerde onderzoek, omdat het niet representatief zou zijn voor een ‘heel groot’ deel van de toeschouwers die naar bepaalde Brusselse theaters gaan. Hoewel de bronnen en de cijfers die hieromtrent werden aangehaald relatief onduidelijk waren en dus enige voorzichtigheid geboden is, was deze kritiek niet geheel ongegrond, als men vertrekt vanuit een ‘logica van de meerderheid’ en minder aandacht heeft voor de diversiteit en de kwaliteit van de toeschouwers.

Genoemde kleine enquête prees ongenueerd de goede gezondheid van de meer conventionele theatervormen op het vlak van publieksaantallen en de trouw van hun publiek. Ze speelde deels een rol in ons besluit om ons studieobject te beperken tot het publiek van eigentijdse producties, dat blijkbaar enerzijds mobieler is, maar anderzijds niet representatief is voor de gemiddelde bevolking en voor dat deel dat om economische en sociale redenen moeilijkheden ondervindt om naar voorstellingen te gaan.

In dit stadium drong een nieuwe benadering van het onderzoek zich op. Daarvoor deden we beroep op ‘cultuuringenieur’ Véronique Barcelo, die in verschillende hoedanigheden veel ervaring opdeed in Frankrijk en een goede algemene kennis bezit over de Brusselse wereld van de podiumkunsten omdat ze hier projecten ontwikkelde. Samen met Nancy Guilmain analyseerde zij gedetailleerd de enquête en de verslagen van de studiedag. Ze maakte talrijke kanttekeningen, vroeg om meer uitleg over

bepaalde gegevens en bracht sommige afzonderlijke gegevens met elkaar in verband. Tot slot formuleerde zij aan de hand van haar analyses een aantal vaststellingen en aanbevelingen ten behoeve van de sector en van de verantwoordelijken voor de cultuurpolitiek.

Uiteindelijk ligt hier dus een document voor dat geen volledigheid pretendeert, maar eindelijk een deel van de sluier oplicht waarachter tot nog toe de toeschouwer van de Brusselse podiumkunsten verborgen was. Het is evident dat een betere kennis van deze toeschouwer nuttig kan zijn voor culturele instellingen, kunstenaars en al diegenen die betrokken zijn bij de Brusselse cultuurpolitiek. De gegevens waarover we thans beschikken openen talrijke pistes om in de toekomst beter rekening te houden met de toeschouwer en hem beter te begeleiden. Laten we hopen dat dit onderzoek, het eerste in zijn genre dat de specifieke Brusselse context onderzoekt, niet eenmalig zal blijven, maar dat het regelmatig zal worden geactualiseerd en zal aanzetten tot nog meer onderzoek, nog meer kritische reflectie en tot talrijke acties. In elk geval zullen we ons daarvoor in La Bellone graag inzetten, als de stad ons volgt...

I. De enquête

Het romantische idee van een monolithisch publiek is (...) onbestaande (...). Vroeger richtten de auteurs zich in hun woorden vooraf tot de vriend-lezer om met deze hypothetische lezer een narratief pact te sluiten dat al even leugenachtig was als de fictie waaraan het voorafging.³

Inleiding: Van vraag tot antwoord

1. Context van de studie

Het aanbod aan podiumkunsten op het Brusselse grondgebied is erg aanzienlijk en heel gevarieerd.

Het getuigt van een uitzonderlijke vitaliteit en sommige voorstellingen of evenementen hebben ongetwijfeld een internationale dimensie.

In 2003 heeft de studie *Dwarsdoorsnede van de podiumkunsten in Brussel* aangetoond dat de kennis van het publiek van de Brusselse podiumkunsten erg beperkt was. Op basis van deze vaststelling ontwikkelden de auteurs van de studie het concept van een 'spookpubliek'. Voor de toneelhuizen bleven vragen als wie naar een voorstelling komt, hoe men dat doet en waarom, lange tijd onbeantwoord. Organisatoren gaan er blijkbaar van uit dat ze zowat iedereen bereiken, wat betekent dat ze het publiek benaderen als één groot ongedifferentieerd geheel.

'Welke mensen nu precies naar voorstellingen gaan kijken is onbekend⁴.'

'De perceptie van het publiek is zeer vaag, vooral bij de scheppers⁵.'

'Uiteindelijk bevestigt dit de noodzaak van een gedetailleerde studie over het gedrag en de samenstelling van het publiek van de Brusselse podiumkunsten. Dit kan misschien leiden tot een andere, niet kwantitatieve maar kwalitatieve, specifieke en pertinente visie op het publiek⁶...'

'47 % van de makers en organisatoren die onze vragenlijst hebben beantwoord "wenst" een publiek dat tot alle onderwijsniveaus, beroepstakken en taalgroepen behoort, terwijl 8 % zelfs meent dat soort publiek daadwerkelijk te bereiken

[...] De vraag rijst dan ook waarom theatermakers bij het produceren van hun oeuvre een soort "spookpubliek" voor ogen hebben, terwijl het "echte" publiek veel duidelijker lijkt te zijn omschreven. [...] Ten overstaan van dit misverstand rijst dan ook de vraag of het niet beter zou zijn het begrip "universeel" publiek, dat zoveel mensen uit de sector voor ogen blijkt te staan, in te ruilen voor "specifiek" publiek [...] Het herkennen (en dus ipso facto het kennen) van die specifieke soorten publiek zou het mogelijk moeten maken er tot een meer coherente en meer pertinente verhouding mee te komen, zowel inzake artistieke vormen als inzake communicatie⁷.'

In hun aanbevelingen drongen de auteurs van de studie dus aan op de organisatie van een ruim onderzoek, met het doel het

publiek van de Brusselse podiumkunsten beter te leren kennen. Het heeft echter wat tijd geveerd om dit onderzoek op te starten. De problemen die vooraf dienden opgelost, waren immers vrij talrijk.

Bij de initiële intentie om een dergelijk onderzoek te verwezenlijken werd aanvankelijk geen duidelijke vraag geformuleerd. Het betrof veeleer een verlangen naar een betere kennis van het Brusselse publiek zonder meer.

In de sociologie echter is in de eerste plaats een precieze afbakening van het onderzoeksobject onontbeerlijk.

In een dergelijk onderzoek wordt meestal een groep personen geobserveerd die omwille van geografische redenen (het feit van in eenzelfde gebied te wonen), socio-economische kenmerken (jonge arbeidslozen enz.) of individuele kenmerken (Leeftijd, geslacht enz.) een eenheid vormen.

Wat bijzonder is aan de observatie van het podiumkunstenpubliek is dat het gaat om een volkomen toevallige groep mensen, die alleen maar voor de tijd van een voorstelling bij elkaar komen. Dit maakt de problemen waarmee de onderzoeker geconfronteerd wordt complexer.

Vanaf het basisidee tot de concretisering van het onderzoek moesten de onderzoekers dus een braakliggend terrein ontginnen en een precieze en pertinente vraagstelling definiëren.

De centrale vraag van het onderzoek moest dus zo concreet mogelijk geformuleerd worden. De formulering van de concrete onderzoeksvraag vormde de basis voor alle volgende fasen en dus ook voor het welslagen van de studie.

Welke invalshoek is de meest pertinente ?

- Een onderzoek met als doel het socio-demografisch profiel van de toeschouwers in kaart te brengen ?
- Een evaluatie van de bezettingsgraad van de zalen ?
- Een onderzoek naar de waardering van de producties die op de Brusselse podia worden gebracht ?
- Een onderzoek naar smaak en appreciatie van de toeschouwers ?

Deze vier invalshoeken om het publiek te onderzoeken zijn de meest evidente, die in dit type onderzoek dan ook het meest worden gebruikt. We dachten echter dat geen enkele van deze vier vragen op zich zou kunnen uitmonden in een concreet beeld van het Brusselse publiek van de podiumkunsten en dus tot de uitwerking van positieve interventies zou kunnen leiden.

We wilden daarom vertrekken van van wat ons van bij het begin overduidelijk leek: publiek is er wel, misschien niet genoeg, maar het is er, en dus leek ons een eenvoudige studie van de bezettingsgraad van de zalen weinig terzake.

Hoe dan met deze studie pistes te vinden die moeten helpen om de bezoekersaantallen te maximaliseren ?

We begonnen dus met ons de vraag te stellen naar de specificiteit van het Brusselse culturele milieu.

³ J. – C. Passeron, *Les publics de la culture*, pp. 370-371, uitgebracht onder de leiding van O. Donnat en P. Tolila, Presses de Sciences Po, 2003.

⁴ G. Minne, A. Pickels, *Dwarsdoorsnede van de podiumkunsten in Brussel*, p. 73, Brussel, 2003.

⁵ Id.

⁶ Ibid., p. 75.

⁷ Ibid., p. 70.

We namen contact op met sociologen die onderzoek hadden gedaan naar het publiek van het Festival des Arts Forains in Namen en het Festival du Film d'Amour, eveneens in Namen.

We lazen het verslag van het onderzoek naar het publiek van de festivals van Cannes en van Avignon⁸. We lazen tevens twee studies van de Nederlandstalige socioloog Rudi Laermans⁹.

Dit alles leidde ons langzaam maar zeker naar volgende piste: de vraag naar de motivatie van de toeschouwers leek ons het centrale object van de studie te moeten zijn.

Meer bepaald de analyse van de vraag waarom mensen zich op een bepaalde avond verplaatsen om op een bepaalde plaats naar een bepaalde voorstelling te gaan.

Wat heeft de toeschouwer, op die avond daar gebracht?

- Trouw aan dat bepaalde toneelhuis?
- Kritieken in de geschreven pers of op radio of televisie?
- Advies van een vriend?
- De wens om absoluut het werk van een regisseur, choreograaf of acteur te volgen?
- De soort voorstelling?

Hoe wist de toeschouwer dat deze voorstelling plaatsvond?

- Het theaterprogramma?
- Een folder?
- Informatie in een gratis krant (Deze Week, Zone 02)?
- Mond aan mond reclame?

Deze benadering leek ons vele perspectieven te bieden, en we besloten dus dat het zoeken naar inzicht in de motivatie van de toeschouwer de centrale vraag van dit onderzoek moest zijn.

Centrale wil niet zeggen enige vraag.

Ze moet worden aangevuld met een zo precies mogelijk beeld van het publiek zowel qua geografische herkomst, leeftijd, geslacht, vorming, beroep, culturele interesses en culturele bagage.

We willen hier heel duidelijk stellen dat dit dus geen studie is over de aanbieders van podiumkunsten, maar over de toeschouwers van de podiumkunsten in Brussel.

2. Methodologie

De keuze van de meest geschikte methodologie was niet evident. Na het lezen van *La Misère du monde*¹⁰ van de socioloog Pierre Bourdieu, leek het ons interessant om de traditionele vragenlijst te vervangen door gesprekken met toeschouwers voor en na de voorstelling.

De onvermijdelijke standaardisering van een vragenlijst leek ons immers niet erg geschikt voor het doel van ons onderzoek.

We moesten zoveel mogelijk de specificiteit van elke bezoeker aan bod laten komen.

Maar gezien de beperkte tijd die deze gesprekken maar konden duren, moesten ze beknopt zijn en deze beknoptheid was in contradictie met het 'laten praten'. Dit bracht ons dus terug tot de noodzaak om precieze vragen te stellen die tot ondubbelzinnige antwoorden moesten leiden.

Van dit idee werd dus afgestapt en we besloten om in twee fasen te werken:

- In een *eerste* fase werd aan alle bezoekers van een reeks voorstellingen een vragenlijst aangeboden, negentwintig voorstellingen aan Franstalige zijde en dertig aan Nederlandstalige zijde (de toegang tot één voorstelling werd ons de avond zelf geweigerd aangezien het om een privévoorstelling ging, iets waarvan we niet op de hoogte waren).

→ Deze fase betrof dus een *kwantitatieve* studie.

- In een *tweede* fase werd een aantal toeschouwers geselecteerd die in de vragenlijst hadden aangegeven dat ze bereid waren tot een diepgaand gesprek en daartoe hun telefoonnummer hadden opgegeven.

→ Deze fase betrof dus een *kwalitatieve* studie.

Voor de volledigheid vermelden we nog dat de medewerkers aan het kwantitatieve onderzoek de twee gebruikte methoden hebben aangevuld met veldobservaties.

Dat was natuurlijk waardevol wat betreft de toeschouwers die de vragenlijst niet hebben ingevuld. Zij konden een 'momentopname' maken van het publiek dat op de dag van het onderzoek aanwezig was, wat toeliet om de verzamelde informatie aan te vullen, nieuwe vragen te stellen en de analyse te verfijnen.

Zo bleek al bij de eerste bevraging dat een groot aantal Franstalige bezoekers naar Nederlandstalige toneelhuizen gaat.

We stelden ook al snel vast dat vrij veel jongeren aanwezig waren, een categorie waarvan algemeen wordt aangenomen dat ze vrijwel nooit naar voorstellingen van podiumkunsten gaan.

Na enkele weken veldwerk bleken we toeschouwers tegen te komen die we vooraf al hadden ontmoet. Dat deed ons vragen stellen over het circuleren van toeschouwers, over het bestaan van echte circuits.

Dat laatste vormde echter geen onderdeel van de initiële onderzoeksvragen en kon dus niet worden behandeld met een grondigheid die we wel hadden gewenst.

⁸ E. Ethis, *Pour une po(t)étique du questionnaire*, L'Harmattan, Parijs, 2004.

⁹ A. Vander Stichele, R. Laermans, « Cultuur participatie in Vlaanderen. Een toetsing van de these van de culturele omnivoor », in: *Tijdschrift voor Sociologie*, volume 25, nummer 2, 2004. R. Laermans, *Het Vlaams Cultureel Regiem*, Onderzoeksrapport in opdracht van het Ministerie van de Vlaamse gemeenschap, Administratie Cultuur, Leuven, Katholieke Universiteit Leuven, Centrum voor Cultuursociologie, 2001.

¹⁰ P. Bourdieu (dir.), *La misère du monde*, Seuil, Parijs, 1997.

Gaat iemand die een bepaald theater bezoekt ook naar die of die andere zaal, of veeleer naar nog een andere?

Deze vaststelling heeft er ons bijvoorbeeld toe gebracht om ons vragen te stellen over het aan Franstalige kant stevig ingeburgerde concept van ‘de trouw van de toeschouwer aan een bepaald toneelhuis’, zoals dat goed werd weergegeven door de tussenkomst van Véronika Mabardi tijdens het Rondetafelgesprek ‘De toeschouwers tegemoet treden’, dat op 1/10/2002 door la Bellone op 1/10/2002 werd georganiseerd in het kader van de studie *Dwarsdoorsnede van de podiumkunsten*:

‘Veronika Mabardi meent dat er drie types toeschouwers: zij die het werk van een gezelschap of een kunstenaar volgen, zij die “horen bij” een zaal (...) en zij die naar een voorstelling komen zonder dat ze enige band hebben met de structuren, de ontwikkelingen of de theaternemers. Volgens haar speelt het toeval geen grote rol meer in de keuze; het vertrouwen in een gezelschap of een theater geeft de doorslag¹¹.’

Uit deze paar voorbeelden blijkt hoe de loutere aanwezigheid op het terrein, een bijdrage heeft geleverd aan de globale analyse. Deze observaties op het terrein hebben het ook mogelijk gemaakt om de vragen die tijdens de dieptegesprekken werden gesteld beter te ‘sturen’.

3. Samenstelling en keuze van de steekproef

Tussen 1 oktober 2005 en 31 maart 2006 waren er in Brussel:

- aan Franstalige kant: 226 voorstellingen in 58 zalen
- aan Nederlandstalige kant: 228 voorstellingen in 10 zalen

Uit deze eenvoudige vaststelling blijkt meteen hoe moeilijk het was om te bepalen bij welke voorstelling we aan het publiek een vragenlijst zouden voorleggen.

In het budget was voorzien dat de enquête bij 60 voorstellingen kon worden georganiseerd, 30 per taalgemeenschap. 60 voorstellingen wil niet per se zeggen 60 verschillende producties.

Aan Nederlandstalige kant werd bij 15 producties die op 6 verschillende locaties werden opgevoerd het publiek bevroegd. Aan Franstalige kant waren er dat 13 op 8 verschillende locaties.

Het leek ons belangrijk om een onderscheid te maken tussen weekdays en weekenddagen, tussen het begin van een reeks voorstellingen en het einde. We moesten dus voor eenzelfde stuk meerdere keren enquêteren.

Het verschil tussen de weekdays en weekenddagen (vrijdag, zaterdag en zondag) lijkt ons pertinent. Gezien het tijdsgebrek

waarmee een groot deel van de bevolking te kampen heeft, kunnen we immers veronderstellen dat toneelhuizen op weekdays een ander publiek ontvangen dan op weekenddagen. Om representatieve redenen werd dat onderscheid ook in rekening gebracht bij de selectie van de voorstellingen. In totaal werd het publiek van 34 weekendvoorstellingen en van 25 weekdayvoorstellingen bevroegd.

Omdat de reeksen aan Franstalige merkbaar langer waren dan aan Nederlandstalige kant en om een juist beeld te krijgen van het publiek dat deze voorstellingen bijwoonde, leek ons een minimum van drie enquêtemomenten noodzakelijk voor producties die drie weken of langer liepen.

Dat reduceerde opnieuw het aantal voorstellingen waarbij geobserveerd kon worden, maar versterkte de pertinentie van het uitgevoerde onderzoek.

Deze voorzorg bleek bovendien noodzakelijk in het geval een voorstelling uit de reeks door onverwachte gebeurtenissen te weinig publiek zou trekken: wie kwam er niettemin? Waar hadden deze bezoekers hun informatie gehaald?

Bijna geen enkele van de bestudeerde voorstellingen had te kampen met een te lage opkomst, wat de vaak gehoorde uitspraak dat ‘de theaters leeglopen’ nuanceert.

De meeste van de voorstellingen in ons onderzoek waren uitverkocht of bijna.

Voor de andere was het aantal toeschouwers (op één uitzondering na) nooit lager dan een half gevulde zaal.

Om die redenen was het niet nodig om de duur van een voorstellingsreeks specifiek in onze analyse te betrekken.

We willen niettemin wel stilstaan bij de representiviteit van het publiek. We kunnen inderdaad veronderstellen dat het publiek dat naar de première van een voorstelling gaat, niet hetzelfde is als het publiek dat naar de laatste of één van de laatste voorstellingen gaat kijken. Het was echter onmogelijk om voor alle premières van de geselecteerde voorstellingen de toelating te krijgen om het publiek te bevragen. In onze analyse zijn we dan ook niet in staat om een specifiek beeld te geven van het ‘premièrepubliek’. We kunnen echter wel een onderscheid maken tussen de profielen van het publiek dat naar een van de eerste voorstellingen gaat en die van het publiek dat één van de laatste voorstellingen van een stuk bijwoont. En dit aan de hand van vragen als:

Gebruiken toeschouwers van één van de eerste voorstellingen van een stuk andere informatiekanalen dan toeschouwers van latere voorstellingen?

Neemt het belang van de aanbeveling van toeschouwers die de première bijwoonden toe naarmate een stuk langer speelt?

De analyse van de profielen van bezoekers van de eerste voorstellingen en bezoekers van de laatste voorstellingen is alleen relevant voor producties in Franstalige zalen. Bij Nederlandstalige producties is de looptijd immers te kort om verschillen te vinden op het vlak van de gebruikte informatiekanalen over het stuk. Bij de bespreking van de profielen komen we terug op de beperkingen voor dit analyseniveau. In totaal konden we voor 8 voorstellingen nagaan of er inderdaad verschillen te zien zijn tussen de profielen en de gebruikte informatiekanalen van het publiek.

¹¹ G. Minne, A. Pickels, *Dwarsdoorsnede van de podiumkunsten in Brussel*, p. 119, Brussel, 2003.

Tabel 1: Opvoeringen die deel uitmaken van de steekproef.

<i>De'yo</i>	Théâtre de la Balsamine	Theater
<i>Mesure pour mesure</i>	Théâtre National	Theater
<i>Mythe, Propagande et Désastre en Allemagne nazie et en Amérique contemporaine</i>	Théâtre de Poche	Theater
<i>Le pain de ménage et Poil de carotte</i>	Théâtre du Parc	Theater
<i>Le Tango des Centaures</i>	Théâtre National	Theater
<i>Tout vu</i>	Les Tanneurs	Theater
<i>Youpi</i>	Théâtre Varia	Theater
<i>Exquisite Pain</i>	Kaaitheaterstudio's	Theater
<i>Geliefd Monster</i>	Bozar	Theater
<i>Het moment waarop we niets van mekaar wisten</i>	Kaaitheater	Theater
<i>Massis the musical</i>	KVS Box	Theater
<i>Niets</i>	Bozar	Theater
<i>Nora</i>	Théâtre National	Theater
<i>OLV van Vlaanderen</i>	KVS Box	Theater
<i>The look of Love</i>	Arte	Theater
<i>Une journée particulière</i>	Théâtre Le Public	Theater
<i>Voir et voir</i>	KVS Box	Theater
<i>Wewilllvestorm</i>	KVS Box	Theater
<i>Het temmen van de feeks</i>	Kaaitheater	Theater
<i>La Terreur</i>	Théâtre de la Balsamine	Theater
<i>My dinner with André</i>	Théâtre National	Theater
<i>Hélium</i>	Théâtre Varia	Dans
<i>Just for show</i>	Les Halles	Dans
<i>Kassandra: Speaking in twelve voices</i>	Kaaitheater	Dans
<i>Mudar</i>	Beursschouwburg	Dans
<i>Puur</i>	KVS Box	Dans
<i>Dimanches de la danse</i>	Les Halles	Dans
<i>Disfigure study</i>	Kaaitheater	Dans
<i>Véronique Doisneau/Giszelle</i>	Kaaitheater	Dans

Daarnaast moest bij de selectie van de voorstellingen rekening worden gehouden met de specificiteiten in de programmatie bij elke taalgemeenschap.

Aan Nederlandstalige kant werd daarbij rekening gehouden met een verdeling tussen dans- en theatervoorstellingen en tussen 'gevestigde' en 'opkomende' kunstenaars.

Aan Franstalige zijde was de programmatie veel heterogener en moest naast de verdeling dans/theater, ook gelet worden op een representatief evenwicht tussen de diverse stromingen: teksttheater in een klassieke regie, teksttheater in een 'eigentijdse' regie, geëngageerd theater, voorstellingen van jonge gezelschappen, beeldtheater ...

Naast de al genoemde beperkingen, moesten we ook rekening houden met materiële beperkingen. De ploeg enquêteurs kon op maximaal twee plaatsen tegelijk het publiek bevragen, wat een probleem was tijdens 'piekperiodes' in de programmatie, vooral in de maanden oktober en januari.

Op basis van al deze verschillende elementen werd uiteindelijk een selectie gemaakt van de voorstellingen die bij het onderzoek zouden betrokken worden.

We selecteerden dus in totaal 21 toneelstukken en 8 dansvoorstellingen. Eén stuk, *Iqaluit/Holocene 2*, dat werd gebracht in de KVS Box, werd als 'hybride' omschreven. Voor de analyses die we baseerden op het onderscheid tussen dans- en theatervoorstellingen zal geen rekening worden gehouden met de bevraging van het publiek van deze voorstelling.

Ondanks de uitvoerige toelichting bij de publicatie van de eerste versie van deze studie onder de titel 'onderzoeksfase', kwam de kritiek dat de selectie niet representatief zou zijn.

Sommigen meenden dat de kwantitatief belangrijkste toneelhuizen ondervertegenwoordigd zijn, terwijl toneelhuizen die als weinig representatief werden beschouwd, oververtegenwoordigd waren.

Het doel van deze studie is een genuanceerd beeld te vormen van het Brusselse theaterpubliek waarbij de nadruk wordt gelegd op datgene dat naar hedendaagse producties gaat.

Met dit doel maakten we een selectie die de realiteit van het aanbod zo getrouw mogelijk weerspiegelt, om een zo duidelijk mogelijk beeld te krijgen van de dynamiek en evolutiemogelijkheden.

Het was dus niet de bedoeling om de studie te baseren op de beschikbare zalen, maar wel op de verschillende types voorstellingen die in de betrokken periode in Brussel te zien waren.

Hier dient opgemerkt dat op geen enkel moment van de statistische studie grote tegenstellingen aan het licht kwamen tussen de enquêtes afgenomen in de verschillende zalen, of tussen verschillende types van voorstellingen.

4. Het veldwerk

Het veldwerk voor deze studie begon op 8 september 2005 met de voorstelling *Puur* van Wim Vandekeybus in de KVS en eindigde op 27 maart 2006 met de voorstelling *The Look of Love* van de Erasmushogeschool Brussel/Koninklijk conservatorium in Theater Arte.

Naargelang de grootte van de zaal, boden twee à vier enquêteurs alle toeschouwers die een voorstelling kwamen bijwonen een vragenlijst aan.

De verdeling begon een uur voor de aanvang van de voorstelling en eindigde vijf minuten voor ze effectief begon. Wie geen balpen bij de hand had, kreeg er één aangeboden.

De vragenlijst werd overhandigd met een gesproken woordje uitleg over de doelstellingen en de relevantie van het onderzoek.

Op duidelijk zichtbare plaatsen werden dozen opgesteld waarin de ingevulde vragenlijsten konden worden gedeponeerd. Die dozen bleven staan zodat toeschouwers de vragenlijsten ook nog in de pauze of na de voorstelling erin konden deponeren.

Sommige vragenlijsten werden per post naar La Bellone gestuurd.

In totaal leverde deze methode een respons op van 3621 bezoekers. Deze respons varieerde van voorstelling tot voorstelling. Op sommige avonden konden de enquêteurs meer dan 75% van de bezoekers aanzetten tot het invullen van een enquête. Bij andere voorstellingen bereikten ze om verschillende redenen minder dan 20% van de bezoekers.

We gingen in deze studie niet dieper in op de mogelijke verschillen tussen het publiek van specifieke toneelhuizen.

In deze studie maken we dus geen onderscheid tussen de diverse zalen.

5. De vragenlijst

Voor het kwantitatieve luik van ons onderzoek maakten we gebruik van een gestandaardiseerde vragenlijst. Deze vragenlijst kwam tot stand door een samenwerking van vertegenwoordigers van de Stad Brussel, La Bellone en het VTi. De samenwerking leidde uiteindelijk tot een vragenlijst bestaande uit 27 vragen die ons informatie verschaffen over belangrijke elementen van de enquête:

- het sociaal, economisch en geografisch profiel van de bezoeker
- de cultuurparticipatie van de toeschouwer, zowel algemeen als specifiek het bijwonen van theater- en dansvoorstellingen
- de motivaties om naar een Brussels toneelhuis te gaan
- de verwachtingen voor een voorstelling
- de gebruikte kanalen om informatie over de voorstellingen in te winnen
- de belemmeringen die toeschouwers ondervinden om vaker naar theater te gaan

Deze vragenlijst werd eerst uitgebreid getest bij de bezoekers van de eerste twee voorstellingen uit onze steekproef. Voor deze eerste twee voorstellingen werd zowel de bevragingmethode als de vragenlijst getoetst. Vermits we op geen enkel vlak een probleem ondervonden, konden we met vertrouwen de getoetste vragenlijst als meetinstrument voor ons onderzoek inschakelen. We konden ook het publiek van de voorstellingen *Puur* in KVS Box als volwaardig onderdeel van onze onderzoekspopulatie beschouwen.

6. De diepte-interviews

De steekproef voor de diepte-interviews werd zodanig samengesteld dat een zo groot mogelijk aantal mensen met verschillende kenmerken erbij werd betrokken. We hielden daarbij zowel rekening met sociodemografische kenmerken als met traject en sociale positie om meerdere ‘types’ van bezoekers te kunnen bevragen.

Op methodologisch vlak opteerden we ervoor om de geïnterviewde persoon geen op voorhand bepaalde vragenreeks voor te leggen, maar om hem toe te laten zich vrij uit te drukken, vertrekkende vanuit een vast stramien:

- persoonlijke geschiedenis wat het theater betreft: ging het gezin waarin men opgroeide naar het theater? Eerste theaterervaring? In welke omstandigheden? Eerste belangrijke stuk? Regelmaat van theaterbezoek?...
- vooraf gevolgd traject, voor en na de voorstelling: Keuzecriteria voor een productie? Wat betekent het theater in zijn/haar leven? Informatiekanalen over het aanbod? Aankoopmodaliteiten voor de zitplaatsen? Met wie? Hoe gaat de bevraagde persoon naar het theater?...
- wat zijn de hindernissen die de persoon beletten om naar een dans- of theatervoorstelling te gaan en welke oplossing(en) kan (kunnen) er geboden worden? ...

Op verschillende plaatsen in deze publicatie vindt u fragmenten uit de interviews met tweeëntwintig toeschouwers. Tijdens deze gesprekken leerden we een mondig publiek kennen, dat de gestelde vragen meteen begreep en vaak blijk gaf van verhelderende inzichten in de Brusselse theaterwereld. Het gaat hier echter slechts om kleine fracties van gesprekken die in lengte varieerden van dertig minuten tot bijna drie uur. De vorm van deze publicatie dwong ons om deze fragmenten uit het verband waaraan ze hun betekenis ontleen te lichten. De uiteindelijke transcripties ‘vertalen’ het mondelinge betoog bovendien in een register dat het oorspronkelijke ritme, de intensiteit van de woorden en vooral de lichaamstaal (de diepe frons bij het vermelden van een bepaald theaterhuis, het hevige gesticuleren tijdens de bespreking van een bepaald stuk, de brede grijns bij het vermelden van een favoriet gezelschap of geliefd regisseur,...) die het gesproken woord vaak extra kracht bijzetten, ontbeert. Wat dan noodgedwongen overblijft, is een sterk gereduceerde vorm van de oorspronkelijke rijkdom aan gegevens die deze gesprekken opleverden. Om toch een minimum aan ‘contextualisering’ te bieden, geven we de lezer in bijlage een korte schets mee van de achtergrond en vrijetijdsbesteding van de geïnterviewde personen.

7. Gegevensanalyse

(...) niets gebeurt meer tastend, niets is empirischer (althans op het eerste gezicht) dan het aanbrengen van orde tussen de dingen; niets vergt een opener oog, een trouwere en beter gemoduleerde taal; niets dat nadrukkelijker vraagt om zich te laten leiden door de woeking van kwaliteiten en vormen¹².

Op het einde van dit tijdrovende veldwerk, van vele uren diepgaande gesprekken en van stapels ingezamelde informatie diende er gerangschikt, georganiseerd en nagedacht te worden over deze massa informatie.

Uit statistische tabellen, analyses van deze tabellen en reflecties over de gegevens die aan de basis liggen van deze studie, distilleerden we vier vragen: *Wie?*, *Waarom?*, *Hoe?*, *Waarom niet?*

Deze tekst wordt gedragen door de intrinsieke spanning die het gevolg is van de keuze voor twee verschillende werkmethode. De ene is gebaseerd op droge statistieken en mathematische modellen, de andere op de subjectieve taal en woorden van geïnterviewde theaterbezoekers.

Het was de bedoeling dat beide elkaar zouden verrijken, dat de wiskundige strengheid niet in de weg zou staan van stoutmoedige reflectie, dat het ‘aanbrengen van orde tussen de dingen’ het gezichtsveld niet zou belemmeren.

¹² M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Parijs, 1966.

Hoofdstuk I: Wie ?

De analyse van de demografische gegevens die in dit hoofdstuk aan bod komt, is essentieel om de samenstelling van het publiek van de podiumkunsten te achterhalen.

Met factoren als leeftijd, genre, hogere studies en beroep kan men anticiperen op de vragen die onvermijdelijk zullen gesteld worden op het vlak van verbreding en vernieuwing van het publiek en natuurlijk op dat van de democratisering van de toegang tot cultuur.

I. De Franstalige en nederlandstalige toneelhuizen en hun publiek

Gezien dit onderzoek werd uitgevoerd in Brussel bij een tweetalig publiek, worden de resultaten meestal apart gegeven voor Franstaligen en Nederlandstaligen.

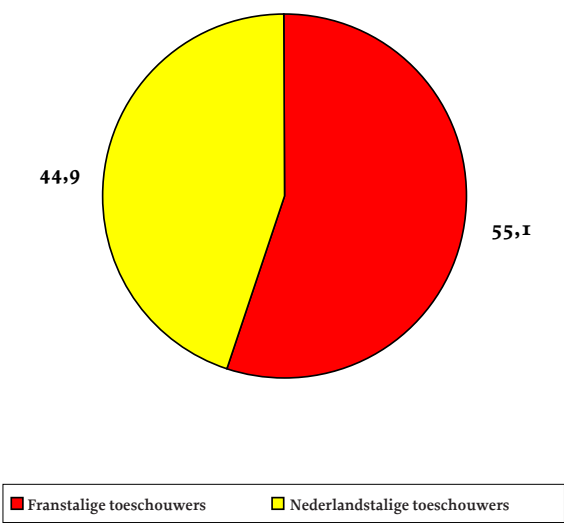
Tabel 2 : Taal van het toneelhuis waar de voorstelling plaatsvond

	Frequentie	Percentage
Toeschouwers ondervraagd in Franstalige toneelhuizen	1642	45,3
Toeschouwers ondervraagd in Nederlandstalige toneelhuizen	1979	54,7
Totaal aantal ondervraagde toeschouwers	3621	100

Uit bovenstaande tabel blijkt dat we in de Nederlandstalige toneelhuizen ongeveer 55% van onze antwoorden verzamelden.

Bekijken we daarnaast de taal waarin de vragenlijst werd ingevuld, dan ligt de verhouding precies omgekeerd. Van de 3621 bezoekers die de vragenlijst hebben terugbezorgd, heeft 55 % de Franse lijst ingevuld. De taal van de vragenlijst die werd ingevuld geeft een vrij correct beeld van de taalverhoudingen van de bezoekers. Voor elke voorstelling hadden de enquêteurs Franstalige en Nederlandstalige vragenlijsten voorhanden. In de meeste gevallen kon door de enquêteur bij het aanspreken van de respondenten en een korte omschrijving van de doelstellingen van het onderzoek, worden uitgemaakt of de respondent een Franstalige of Nederlandstalige vragenlijst nodig had. Indien niet, dan werd er gevraagd welke taal de voorkeur genoot. Slechts in een paar uitzonderlijke gevallen bleken bezoekers met een andere moedertaal een vragenlijst in een andere taal te hebben ingevuld.

Figuur 1 : Verhouding van Franstalige en Nederlandstalige theaterbezoekers die voor het onderzoek ondervraagd werden

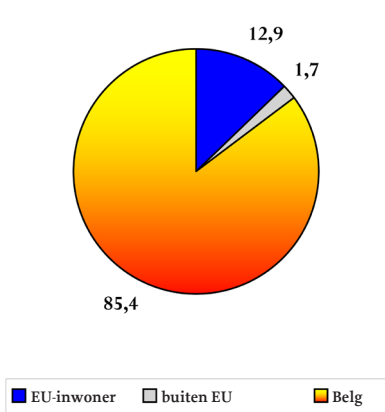


Indien toch een vragenlijst in een andere taal dan de moedertaal werd ingevuld dan ging het meestal om bezoekers die zeer expliciet te kennen gaven dat ze tweetalig waren of om bezoekers die noch het Nederlands noch het Frans als moedertaal hadden.

Bij het uitdelen van de vragenlijsten konden we immers ook heel wat buitenlandse toeschouwers ontmoeten. In totaal hebben 487 buitenlandse bezoekers (waarvan een kleine 10% geen vaste woonplaats in België heeft) de vragenlijst ingevuld.

Daarbij dienen we te vermelden dat in 90% van de gevallen de niet-Belgen ervoor opteerden om een Franstalige vragenlijst in te vullen.

Figuur 2 : Verhouding van nationaliteiten bij theaterbezoekers



Gezien een groot aandeel van de Brusselse bevolking van vreemde afkomst is¹³, onder wie ook de leden van internationale en Europese organisaties, leek het ons belangrijk om de vraag naar de nationaliteit van de geïnterviewde te stellen.

¹³ G. Minne, A. Pickels, *Dwarsdoorsnede van de podiumkunsten in Brussel*, Brussel, 2003.

Zoals blijkt uit figuur 2 bedraagt het percentage niet-Belgen onder de toeschouwers die een vragenlijst hebben ingevuld, 14.6%. Een overweldigende meerderheid van de niet-Belgen is afkomstig uit de EU.

Het percentage niet-Belgen onder de bezoekers van de Brusselse podiumkunsten is zeer waarschijnlijk in werkelijkheid groter. Ons cijfer is immers enkel gebaseerd op de personen die een vragenlijst in het Nederlands of het Frans hebben kunnen invullen. We beschikten niet over Engelstalige of anderstalige vragenlijsten.

We kunnen dus stellen dat een aanmerkelijk deel van de theaterbezoekers (zeker meer dan 15%) uit niet-Belgen bestaat.

De verdeling van de Franstalige en Nederlandstalige vragenlijsten wijst erop dat Nederlandstalige theaterhuizen heel wat Franstalige bezoekers mogen verwelkomen.

Brussel telde op 1 januari 2007 1.0031.215 inwoners¹⁴. Het aantal buitenlanders van de EU in Brussel wordt op 160.000 geschat en het aantal buitenlanders van niet-Europese afkomst op 1/3 van de bevolking¹⁵. Het aantal Nederlandstaligen dat in Brussel woont wordt meestal geschat op 10 à 20% van de bevolking¹⁶. De cijfers verschillen naargelang de bronnen en zijn dus louter indicatief. De keuze die we voor dit onderzoek maakten om ons te baseren op een gelijk aantal Franstalige en Nederlandstalige stukken, strookt dus niet met deze werkelijkheid, want de Franstalige toeschouwers zijn met 55,1% vertegenwoordigd en de Nederlandstalige met 44,9%. Het was inderdaad niet de bedoeling om een kwantitatief overzicht te geven, maar om de nadruk te leggen op het kwalitatieve, de diversiteit en meer in het bijzonder op hedendaagse voorstellingen.

Tabel 3 : De taal van het toneelhuis en de taal van de toeschouwers

	Nederlandstalige toeschouwers	Franstalige toeschouwers
Toeschouwers bevraagd in Franstalige toneelhuizen	4,6	78,6
Toeschouwers bevraagd in Nederlandstalige toneelhuizen	95,4	21,4
Aantal bevraagde toeschouwers	100 (1625 toeschouwers)	100 (1996 toeschouwers)

Als we kijken hoeveel Nederlandstaligen en Franstaligen een toneelhuis van een andere taalgemeenschap bezochten, blijkt dat 21% Franstaligen voorstellingen bijwoonden in een Nederlandstalige instelling, terwijl slechts 5% van de Nederlandstaligen naar een voorstelling in een Franse instelling gingen.

Franstaligen schrikken er dus blijkbaar niet voor terug om voorstellingen bij te wonen in Nederlandstalige toneelhuizen. Dat konden we ook vaststellen in onze gesprekken met enkele Franstalige bezoekers van podiumkunsten.

‘Vlaamse toneelhuizen bieden dikwijls geavanceerde dingen aan. Ik krijg hun foldertjes die tweetalig zijn, met gedetailleerde teksten en grondig uitgewerkte artikelen. Dat geeft zin om erheen te gaan’
Aurélie, 23 jaar

‘In Vlaamse schouwburgen voelt men zich opgenomen, men is er iemand, men wordt evengoed aanvaard als een Nederlandstalige’
Jean-François, 64 jaar

‘Er is een Vlaams theater waar het goed is, er is een terras, men kan er over theater praten’
Sandrine, 32 jaar

Toen we aan Nederlandstalige geïnterviewden vroegen waarom ze zo weinig naar Franstalige toneelhuizen gaan, dan waren de twee belangrijkste redenen de taalbarrière en het ruime aanbod aan voorstellingen binnen de eigen taalgemeenschap.

‘Die (Franstalige) programmatie volg ik niet zo. Je kunt gewoon niet alles doen. Dat is geen gebrek aan interesse, maar ik probeer eens naar wat concerten te gaan, naar theater, naar dans en dan nog een heleboel dingen erbij. Je kunt niet naar alles gaan... Het is eerder een bewuste beperking.’
Ilse, 29 jaar

‘We gaan nooit kijken bij de Franstalige gemeenschap, eigenlijk keistom. Maar goh, je zit al met een redelijk volledig aanbod. Wat mij betreft is daar niet echt een vraag naar.’
Griet, 29 jaar

‘Ik denk dat zoiets komt door de taal. Ik vraag me af of er met boventitels voor de Nederlandstaligen een betere integratie zou zijn in de Franstalige theaters? Je moet het Frans goed meester zijn om erheen te gaan en omdat dat bij mij het geval niet is, ga ik er niet naartoe.’
Chris, 55 jaar

Tabel 4 : Taal van het toneelhuis en het genre van de voorstellingen in het onderzoek

	Theater	Dans	Totaal
Franstalige toneelhuizen	77,6	22,4	100
Nederlandstalige toneelhuizen	58,6	41,4	100
Totaal	67,0	33,0	100

Bovenstaande en onderstaande tabellen geven hiervan een duidelijk beeld. Uit onze steekproef en het aanbod in het algemeen is al duidelijk dat dansvoorstellingen grotendeels in Nederlandstalige theaters worden aangeboden. In overeenstemming met het reële aanbod blijkt dat slechts 22,4% van de bezoekers van een Franstalig theater er kwamen om een

¹⁴ www.stabel.fgov.be
¹⁵ artikel van Ph. Van Parijs – Les nouveaux défis linguistiques
¹⁶ Statistieken gepubliceerd door de Dienst Vreemdelingenzaken / ministerie van Binnenlandse Zaken

dansvoorstelling bij te wonen. Aan Nederlandstalige zijde blijkt dat percentage het dubbele te zijn.

Van alle bezoekers van een dansvoorstelling in een Nederlandstalig theater blijkt bovendien meer dan een derde Franstalig te zijn.

Tabel 5: Taal van de toeschouwer en genre van de voorstelling in Nederlandstalige toneelhuizen

	Nederlandstalige toeschouwers	Franstalige toeschouwers	Totaal
Theatervoorstellingen	89,4	10,6	100
Dansvoorstellingen	62,9	37,1	100
Totaal bevraagde toeschouwers	81,0	19,0	100

Theatervoorstellingen worden in Nederlandstalige toneelhuizen gemiddeld door 10% Franstaligen bijgewoond. Bij dansvoorstellingen stijgt het aantal Franstalige toeschouwers tot ongeveer 40%.

Tabel 6: Taal van de toeschouwer en genre van de voorstelling in Franstalige toneelhuizen

	Franstalige toeschouwers	Nederlandstalige toeschouwers	Totaal
Theatervoorstellingen	97,9	2,1	100
Dansvoorstellingen	84,4	15,6 %	100
Totaal bevraagde toeschouwers	95,5	4,5	100

Er zijn dus meer Franstaligen die Nederlandstalige toneelhuizen bezoeken dan Nederlandstaligen die Franstalige toneelhuizen bezoeken. Maar in de meeste gevallen is dat zo omdat de Nederlandstalige toneelhuizen een groter aanbod aan dansvoorstellingen hebben.

Beperken we ons tot de groep Franstaligen die we in een Nederlandstalig toneelhuis hebben bevraagd, dan wordt het geschetste beeld bevestigd. Meer dan 70% van de Franstalige bezoekers van voorstellingen in Nederlandstalige toneelhuizen doet dat om een dansvoorstelling bij te wonen. Datzelfde beeld vinden we ondanks hun beperktere aantal ook terug aan Nederlandstalige zijde. Van de weinige Nederlandstaligen die de stap naar een Franstalig toneelhuis zetten, doet meer dan 60% dat om naar een dansvoorstelling te gaan.

Uit deze tabellen blijkt een sterke mobiliteit van Franstalige toeschouwers naar Nederlandstalige toneelhuizen. Dit getuigt ook van de universaliteit van de lichaamstaal waar taal geen rol speelt en die iedereen aanspreekt. Dit zet echter ook vraagtekens bij de dansprogrammatie van de Franstalige toneelhuizen (te weinig gediversifieerd, te weinig aanbod per seizoen?). We mogen vooral niet vergeten dat de kwantiteit van het artistieke aanbod in eenzelfde gegeven periode¹⁷, vrijwel identiek is in de 2 gemeenschappen, maar dat het aantal toneelhuizen verschilt: 226 voorstellingen voor 58 Franstalige theaters en 228 voorstellingen voor slechts 10 Nederlandstalige theaters. Anderzijds is wat betreft het theater het taalprobleem erg reëel en moet er nagedacht worden over de noodzaak van boventiteling.

2. Het specifieke profiel van de toeschouwer

Uit de gegevens die we in het onderzoek verzamelden, blijkt eens te meer dat de toeschouwers van toneel- en dansvoorstellingen een specifiek sociologisch profiel hebben. We zetten hun belangrijkste sociale, economische en culturele kenmerken op een rijtje:

2.1. De toeschouwer is... een vrouw

Ik hou ervan dat ondanks alle analyse het mysterie blijft dat vrouwen op de cerebrale weg een trapje hoger staan, terwijl mannen een trapje lager blijven hangen, dierlijker zijn, minder spiritueel, meer een voorwerp van de fysiologie, meer onderworpen aan hun lichaam¹⁸.

Naar theater gaan is voornamelijk een vrouwenbezigheid, vooral dan in Franstalige middens waar bijna twee op drie toeschouwers vrouwen zijn.

Deze vrouwelijke oververtegenwoordiging ligt hoger dan normaal te verwachten zou zijn als men er rekening mee houdt dat er in Brussel meer vrouwen leven dan mannen (534.527 geregistreerde vrouwen, 496.728 mannen). Eigenaardig genoeg blijkt de sociologie dit als een feit te beschouwen dat niet verder moet geëxpliciteerd worden. We hebben geen enkele betrouwbare studie over dit fenomeen gevonden.

Tabel 7: Het geslacht van de toeschouwer

	Mannen	Vrouwen	Totaal
Franstalige toeschouwers	38,4	61,6	100
Nederlandstalige toeschouwers	42,8	57,2	100
Theatervoorstellingen	40,1	59,9	100
Dansvoorstellingen	41,2	58,8	100
Totaal bevraagde toeschouwers	40,4	59,6	100

Hier kunnen we iets aan toevoegen dat we tijdens het veldwerk vaststelden: toen we mensen benaderden om aan de enquête deel te nemen, moesten we soms vragen naar welk stuk ze gingen kijken. Als het om een man ging, gebeurde het vrij regelmatig dat hij antwoordde: ‘Ik weet het niet, mijn vrouw heeft alles geregeld.’ Blijkbaar gaan er dus niet alleen meer vrouwen dan mannen naar toneel- en dansvoorstellingen, maar spelen zij binnen de familie ook vaak een doorslaggevende rol in de keuze van de voorstelling. Deze tendens werd bevestigd wat betreft de meer diepgaande gesprekken: veel meer vrouwen dan mannen gingen in op de vraag voor een gesprek. Het is ook opmerkelijk dat de gesprekken met de mannen vaak gebeurden in het gezelschap van hun partner en dat deze dan vaak het woord nam.

¹⁷ cf. samenstelling en keuze van de steekproef
¹⁸ M. Onfray, *Le Désir d'être un volcan*, Grasset, Parijs, 1996.

Volgens het artikel van Olivier Donnat is deze vervrouwelijking in Frankrijk het resultaat van een diepgaande verandering. 'De interesse van vrouwen voor kunst en cultuur is thans groter dan die van de mannen...

In het besef dat deze "drang" naar cultuur nog altijd sterk gecorreleerd is aan het scholingsniveau, dringt de conclusie zich op dat de vooruitgang in scholing een van de belangrijkste verklaringen is voor de vervrouwelijking van de culturele praktijk: niet alleen hebben in de jongere generaties meer vrouwen dan mannen een diploma, maar volgen de vrouwen ook meer literaire of artistieke richtingen. Deze twee factoren verklaren deels het grotere engagement van vrouwen in de kunst en cultuur.¹⁹

Anderzijds blijkt uit een analyse die Reine Pratt voor het Franse Ministère de la Culture uitvoerde, dat slechts één regisseur op vijf een vrouw is, terwijl 92% van de directeurs van toneelhuizen mannen zijn.²⁰

Deze gegevens zijn opmerkelijk als we ze vergelijken met de oververtegenwoordiging van vrouwen onder de toeschouwers.

2.2. De toeschouwer is van gemiddelde leeftijd...

De gemiddelde leeftijd van de podiumbezoekers ligt zowel bij Franstaligen als Nederlandstaligen rond de 40 jaar. Ook hier geldt dat zowel voor dans- als voor theatervoorstellingen.

Tabel 8: De leeftijd van de toeschouwer

	Gemiddelde leeftijd van de toeschouwer
Franstalige toeschouwers	39 jaar en 9 maanden
Nederlandstalige toeschouwers	40 jaar en 7 maanden
Toeschouwers van theatervoorstellingen	40 jaar en 7 maanden
Toeschouwers van dansvoorstellingen	40 jaar en 2 maanden
Totaal van de bevroegde toeschouwers	40 jaar en 6 maanden

Als we deze gemiddelde leeftijd bekijken is er apriori geen groot verschil wat betreft taal, geslacht, of soort voorstelling die bezocht wordt. Om een meer precies beeld te krijgen van de leeftijdsverspreiding van de toeschouwers, delen we ze dus in volgens leeftijdscategorieën.

Tabel 9: Leeftijd van de toeschouwer (per categorie)

	Franstalige toeschouwers	Nederlandstalige toeschouwers	Totaal van de bevroegde toeschouwers
Minder dan 19 jaar	6,6	4,9	5,8
Van 19 tot 25 jaar	12,5	10,9	11,8
Van 26 tot 40 jaar	34,3	38,9	36,4
Van 41 tot 55 jaar	25,2	29,6	27,2
Van 56 tot 70 jaar	18,2	12,1	15,4
Meer dan 70 jaar	3,2	3,6	3,4
Totaal	100	100	100
N	1840	1515	3354

¹⁹ La féminisation des pratiques culturelles; www.culture.gouv.fr/culture/dep. het bulletin Développement culturel nr. 147 samengesteld door Olivier Donnat.

²⁰ Reine Prat, Mission Égalités. Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant. Ministère de la Culture, rapport d'étape n°1. http://www.femmes-egalite.gouv.fr/se_documenter/ressources_doc/bibliotheque/rapports.htm

Hier merken we toch enkele noemenswaardige verschillen op tussen het Nederlandstalige en het Franstalige publiek. Tijdens het veldwerk ontmoetten we namelijk in Franstalige toneelhuizen geregeld scholen. Dat blijkt ook uit de verdeling van de leeftijden, waar het aandeel van de minder dan 19 jarigen bij de Franstaligen groter is. Dat geldt eveneens voor de categorie van de 55-plussers. De categorie van 26 tot 55 jarigen is dan weer groter bij de Nederlandstaligen. Als we de verdeling binnen de categorieën bekijken, wordt het beeld dat we willen schetsen nog wat scherper.

Tabel 10: Leeftijd en taal van de toeschouwer (per categorie)

	Franstalige toeschouwers	Nederlandstalige toeschouwers	Totaal	Aantal
Minder dan 19 jaar	62,2	38,8	100	196
Van 19 tot 25 jaar	58,2	41,8	100	395
Van 26 tot 40 jaar	51,7	48,3	100	1220
Van 41 tot 55 jaar	50,8	49,2	100	913
Van 56 tot 70 jaar	64,7	35,3	100	518
Meer dan 70 jaar	51,3	48,7	100	113
Totaal van de bevroegde toeschouwers	54,8	45,2	100	3355

Bovenstaande cijfers leren ons dat van de minder dan 19 jarigen, 6 toeschouwers op 10 Franstalig zijn.

Tussen 26 en 55 jaar is het aantal Franstaligen en Nederlandstaligen vrijwel even groot. Dat geldt eveneens voor de categorie van de 70+.

Opmerkelijk is dat aan Franstalige kant een groot deel van de toeschouwers bestaat uit mensen van meer dan 56 jaar.

Dat is trouwens het meest opvallende verschil met het Nederlandstalige publiek. We kunnen de hypothese naar voren schuiven dat dit publiek uit een soort vaste kern van toeschouwers bestaat.

Aan Franstalige kant is er een opmerkelijke daling van het theaterbezoek tussen 26 en 55 jaar.

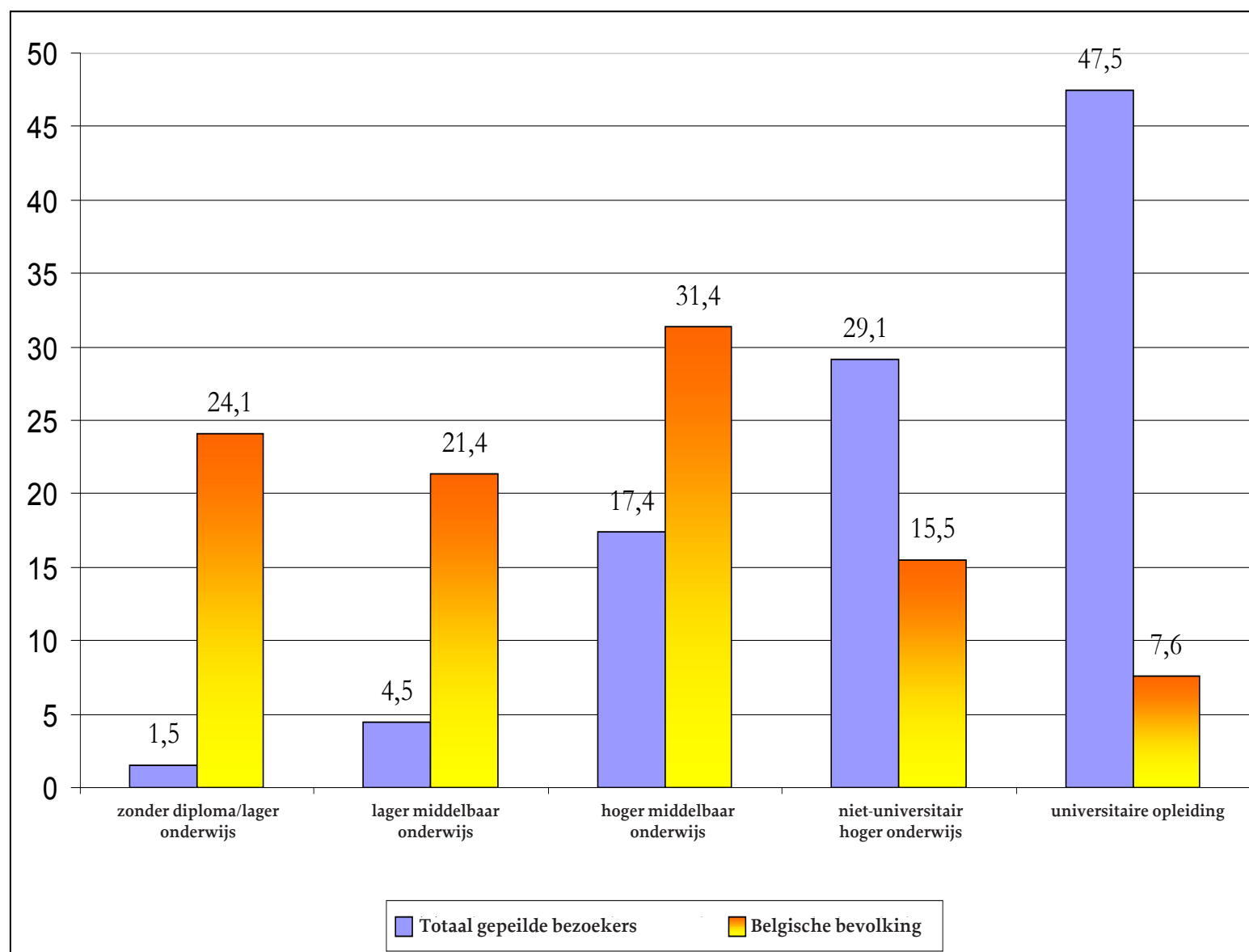
Het is mogelijk dat deze leeftijdscategorie tegenover de ruime keuze aan mogelijke vrijetijdsbesteding, systematisch theater en dans schraapt, ten voordele van bioscoopbezoek of een etentje onder vrienden.

En stemt dit gegeven overeen met een levensfase of gaat het definitief de culturele participatie beïnvloeden?

Deze vaststellingen kunnen we in verband brengen met twee belangrijke aspecten: het ene betreft de rol van de artistieke opvoeding die theaterbezoek voor jongeren kan spelen en het andere betreft de vernieuwing van een verouderend publiek. Deze twee aspecten zijn nauw met elkaar verbonden.

In het huidige geval kunnen we vaststellen dat ze aan Franstalige en Nederlandstalige kant niet op een identieke manier vertaald worden. Zou dit impliceren dat de intenties en de programmakeuze die gericht zijn op specifieke categorieën van toeschouwers (teksttheater, hedendaags theater, voorstellingen met boventiteling...) in de twee gemeenschappen totaal verschillend zijn?

Figuur 3 : Opleidingsniveau van de toeschouwer



2.3. De Brusselse toeschouwer is hooggeschoold...

Dat de bezoeker van toneel- en dansvoorstellingen hoger geschoold is dan de gemiddelde Belg zal wel niemand verwonderen. De homogeniteit van zijn opleidingsniveau blijft desondanks een erg in het oogspringend kenmerk van de theaterbezoeker.

Meer dan 75% van de toeschouwers heeft een diploma hoger onderwijs en meer dan de helft heeft een universitaire opleiding gehad. Vergeleken met de cijfers van het opleidingsniveau van de Belgische bevolking (Statbel, 2004²¹) zijn deze cijfers veelzeggend.

2.4. De Brusselse toeschouwer werkt of studeert...

Tabel 11 : verdeling actieven en niet actieven

	Nederlandstalige toneelhuizen	Franstalige toneelhuizen	Totaal
Voltijds werkende	47,4	41,1	44,9
Deeltijds werkende	11,1	8,8	10,2
Zelfstandige	10,2	7,6	9,2
Student	11,9	24,0	16,6
Huisvrouw/-man	1,1	1,2	1,2
Werkloos	2,1	2,3	2,2
Werkzoekend	3,7	4,6	4,1
Gepensioneerd	12,6	10,4	11,7
Totaal	100	100	100

Slechts een beperkt aantal bezoekers van de Brusselse podiumkunsten werkt niet. Ongeveer een derde van de bezoekers geeft aan minstens halftijds te werken. Van alle bezoekers die geen werk hebben, is 80 % ofwel student (50 %) ofwel gepensioneerd (30 %). De overige 20 % niet-werkende bezoekers zijn werkloos of zijn huisvrouw/-man. In het totaal van onze steekproef bedraagt deze 20 % maar 5,8 % van het totale aantal

²¹ http://www.statbel.fgov.be/figures/d33_fr.asp

bevraagde respondenten. Als we daarbij nog eens rekening houden met het feit dat 60 % van de werklozen of werkzoekende zegt kunstenaar van beroep te zijn, dan mag het duidelijk zijn dat de Brusselse podiumkunsten quasi geen traditionele werklozen aantrekt.

Het publiek van toneelhuizen bestaat dus voornamelijk uit werkenden. Uit onderstaande tabel blijkt tevens dat deze groep werkenden slechts uit een beperkt aantal arbeiders bestaat, tegenover een groot aantal kaderleden. Gezien het hoge onderwijsniveau van de toneelbezoeker is dat ook geen opzienbarende vaststelling. Dat neemt niet weg dat vooral aan Nederlandstalige kant deze categorie (hogere kaders) sterker vertegenwoordigd is.

Tabel 12 : Arbeidsstatuut en taal van de toeschouwer (per categorie)

	Nederlandstalige toeschouwers	Franstalige toeschouwers	Totaal van de bevraagde toeschouwers
Ongeschoolde arbeider	0,4	0,3	0,3
Geschoolde arbeider	1,8	4,7	3,4
Bediende	29,6	21,5	25,2
Onderwijzer/Leerkracht/Docent	15,1	15,0	15,0
Hoger bediende/Kader	22,4	13,5	17,6
Kleine zelfstandige/Handelaar	1,2	1,9	1,6
Landbouwer	0,1	0,3	0,2
Vrij beroep	5,3	7,4	6,4
Ondernemer	4,6	2,6	3,5
Student	13,4	17,2	15,5
Artiest	6,2	15,7	11,4
Totaal	100	100	100
Totaal aantal toeschouwers	1409	1683	3092

Op basis van deze tabel zien we het grote aantal studenten en kunstenaars. Zeker aan Franstalige kant vormen deze categorieën een belangrijk onderdeel van de bezoekers. Het is trouwens ook deze groep en dan voornamelijk de kunstenaars, die regelmatig voorstellingen in Nederlandstalige toneelhuizen bijwonen.

Daarnaast blijken de studenten die Brusselse toneelhuizen bezoeken in zeer veel gevallen een artistieke richting (26,4%) te volgen. Samen met studenten uit menswetenschappelijke of taalgerichte opleidingen (26,7 %) vormen ze meer dan de helft van de bevraagde studenten.

Tabel 13 : Type hoger onderwijs gevolgd door toeschouwers

	Nederlandstalige toneelhuizen	Franstalige toneelhuizen	Totaal
Geen hoger onderwijs	11,6	13,4	12,2
Exacte wetenschappen	10,8	16,0	12,6
Rechten	4,9	4,8	4,9
Menswetenschappen en talen	27,6	27,5	27,5
Economische en handelswetenschappen	8,7	9,5	9,0
Kunstonderwijs	18,9	15,2	17,6
Gezondheidszorg	6,6	4,4	5,8
Pedagogische en sociale richting	10,9	9,2	10,3
Totaal	100	100	100

Meer dan de helft van de toeschouwers bestaat uit mensen die een opleiding volgden in de artistieke of menswetenschappelijke richting.

Tijdens een gesprek zei een acteur die in jeugdvoorstellingen speelt ons het volgende:

‘Vaak stellen we vast dat kinderen niet voorbereid zijn op hetgeen ze gaan zien.’

Léontine, 53 jaar

Een klas meenenemen naar een voorstelling is geen bezigheidstherapie maar een belangrijk moment, een brug naar een wereld die in ons onderwijs vaak stiefmoederlijk behandeld wordt: de wereld van de verbeelding, van gevoelens, de wereld van de kunst.

Ook hier is weer een klein verschil tussen de gemeenschappen merkbaar in de verdeling van het publiek wat betreft hun opleiding. Het zou interessant zijn om dit te bekijken in het licht van de artistieke uitgangspunten van de toneelhuizen. Moet men hoger opgeleid zijn, en dan vooral in de artistieke en menswetenschappelijke richtingen, om de hedendaagse theater- en danstaal te begrijpen? Hier duikt de vraag op naar de toegankelijkheid van kunst, hetzij via de perceptie (zintuigen), hetzij via het begripsvermogen (het verstand). Welk beleid is nodig om cultuur voor een breder publiek toegankelijk te maken?

Overigens zijn het lerarenkorps en studenten (toekomstige leraren) pedagogie en sociale wetenschappen ondervertegenwoordigd in het publiek, terwijl ze een potentieel grote rol zouden kunnen spelen om jongeren voor het theater warm te maken. Hier duikt de vraag op naar de rol van het onderwijs, vrijetijdscentra enz. in de artistieke opvoeding.

De brede waaier aan toneelhuizen en programmering vormt een essentiële basis voor een reflectie over democratisering van de cultuur. Inzicht in de samenstelling van het publiek qua leeftijd en vorming is een interessant vertrekpunt voor een reflectie over de impact van instrumenten voor culturele democratisering. Door deze vragen te stellen, wordt impliciet ook de vraag gesteld naar de rol van de culturele politiek.

2.5. Woonplaats van de toeschouwer

Een zo volledig mogelijk profiel van het Brusselse podiumkunstenpubliek mag zich niet beperken tot een louter sociodemografische studie. We wilden tevens zijn geografische herkomst analyseren en de afstand die afgelegd wordt om naar een vertoning te komen. Daarom werd aan de bezoeker gevraagd om het postnummer in te vullen van de gemeente waar hij of zij verbleef²². Ondanks het feit dat 334 bezoekers deze vraag niet beantwoordden, stelden de antwoorden van de overige 3287 bezoekers ons in staat om op redelijk accurate wijze de verplaatsingen in kaart te brengen die door het Brusselse podiumkunstenaanbod worden teweeggebracht.

Tabel 14: Toeschouwers die in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest wonen / toeschouwers die elders wonen

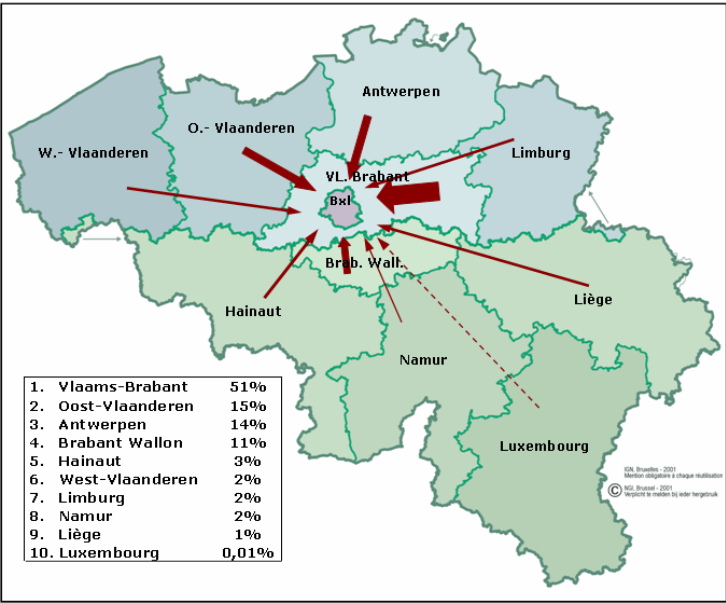
	Nederlandstalige toeschouwers	Franstalige toeschouwers	Totaal van de bevroagde toeschouwers	Aantal
Bewoners van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest	16,8	40,0	56,8	1865
Elders wonende toeschouwers	28,6	14,6	43,2	1418
Totaal	45,4	54,6	100	
Aantal toeschouwers	1492	1791	3283	

Volgens bovenstaande tabel wonen 1865 toeschouwers in een van de Brusselse gemeenten. Uit deze de tabel blijkt bovendien dat het grootste aantal Brusselse bezoekers (40 %) tot de Franstalige gemeenschap behoort. Ongeveer 17% van onze respondenten zijn Nederlandstaligen die in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest wonen. Het gros van de Nederlandstalige Brusselaars woont in Brussel-Stad, Schaarbeek of Elsene.

Als we vertrekken van de taal van de toeschouwers, blijken het vooral Nederlandstalige toneelhuizen te zijn die buiten de grenzen van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest recruter. Hun publiek bestaat voor 55% uit mensen die buiten het Gewest wonen. Aan Franstalige kant zijn de in Brussel wonende toeschouwers veruit de grootste groep. Ze vormen inderdaad meer dan 70% van het totale publiek.

Even eraan herinneren dat Brussel tussen de 80 en 90 % Franstalige inwoners telt en in het hart van Vlaams Brabant ligt. Het is dus logisch dat het grootste deel van de Franstalige toeschouwers uit Brussel zelf komt, terwijl een groot aantal van de Nederlandstalige toeschouwers van buiten Brussel, en dan vooral van Vlaams Brabant komt.

Figuur 4: woonplaats van niet-Brusselse toeschouwers



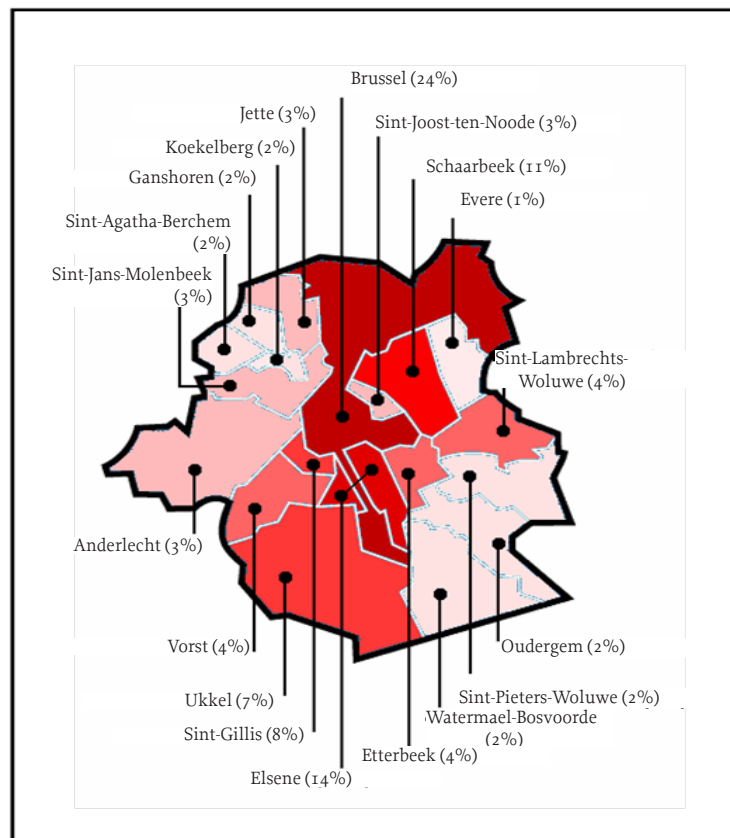
Een eerste vaststelling is dat de populariteit van de podiumkunsten de grenzen van het Hoofdstedelijk Gewest overschrijdt. Bijna de helft van de bevroagde toeschouwers verblijft buiten de 19 gemeenten. De helft van de toeschouwers die buiten het Gewest wonen, woont in Vlaams-Brabant en dan vooral in randgemeenten als Dilbeek en Vilvoorde. Het aantal toeschouwers is omgekeerd evenredig met de afstand tot Brussel.

Een tweede vaststelling is het grote gewicht van de inwoners uit Vlaamse provincies: 3 op 10 van de bezoekers die niet in het Brusselse Gewest wonen, komen uit de provincies Antwerpen en Oost-Vlaanderen, terwijl iets meer dan 1 toeschouwer op 10 in Waals-Brabant woont. De andere provincies spelen een beduidend kleinere rol. Ongeveer 10% van het ondervraagde publiek woont in een van de andere provincies: Henegouwen, West-Vlaanderen, Limburg, Namen, Luik of Luxemburg.

Natuurlijk moeten deze cijfers met de nodige nuance bekeken worden, want ze houden geen rekening met reële verschillen in de bevolkingsaantallen per provincie. Het grote aandeel van de provincie Antwerpen kan dus niet louter toegeschreven worden aan haar nabijheid, maar is ook te wijten aan het feit dat zij de dichtst bevolkte van het land is. We moeten ook rekening houden met het feit dat het aanbod aan podiumkunsten in steden als Namen en Luik erg groot is.

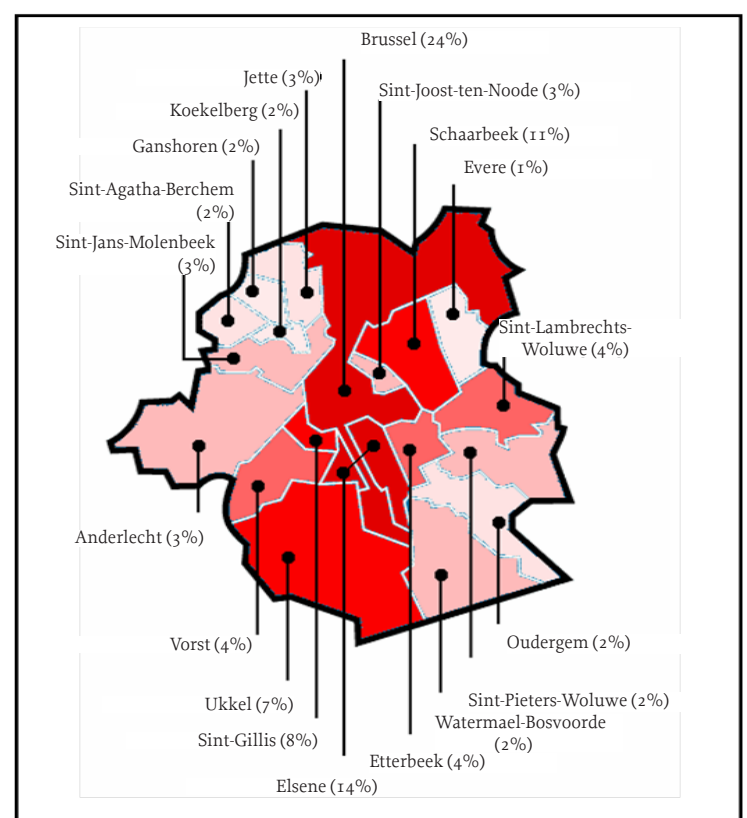
²² We hebben duidelijk gemaakt dat het om de verblijfplaats ging en niet om de officiële woonplaats, teneinde ongelijkheden te vermijden die veroorzaakt worden door toeschouwers die in Brussel verblijven zonder er gedomicileerd te zijn, vooral dan in het geval van studenten.

Figuur 5: Woonplaats van toeschouwers van beide gemeenschappen



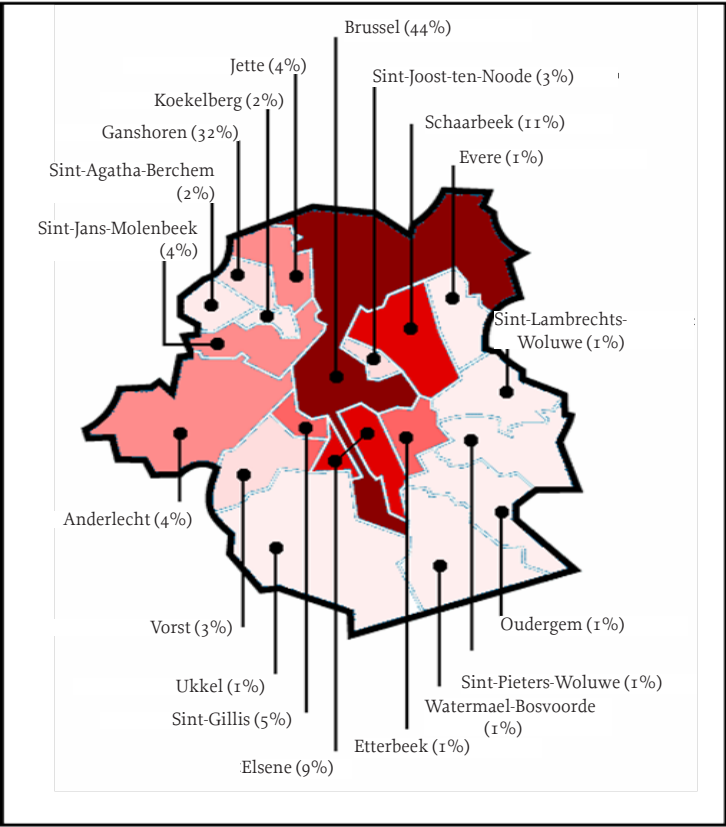
Wanneer we ‘inzoomen’ op de geografische verdeling van de toeschouwers die in het Brussels Gewest zelf wonen, merken we opnieuw een aantal interessante verschillen. Het publiek is niet evenredig gespreid over alle Brusselse deelgemeenten. Figuur 5 toont de spreiding van de toeschouwers: hoe donkerder de deelgemeente is ingekleurd, hoe meer toeschouwers daar hun woonplaats hebben. Een eerste opvallende vaststelling is het duidelijke overwicht van Brussel-Stad (Laken, Neder-Over-Heembeek en Haren inbegrepen) waar bijna 1 op 4 toeschouwers woont. Op de tweede en derde plaats vinden we Elsene en Schaarbeek, waar respectievelijk 14 en 11 % van het publiek woont. De helft van het publiek komt dus uit deze drie gemeenten. In de gemeenten in het noordoosten (Koekelberg, Ganshoren,...) en het zuidwesten (Oudergem, Sint-Pieters-Woluwe,...) blijken echter relatief weinig toeschouwers te wonen.

Figuur 6: Woonplaats van de Franstalige Brusselse toeschouwers



De concentratie van de bezoekers woonachtig binnen het Brussels Hoofdstedelijk Gewest wordt nog duidelijker wanneer we het publiek uitsplitsen naar de twee taalgemeenschappen. Zo blijken de Franstalige bezoekers (figuur 6) vooral (en ongeveer evenredig) in Elsene (16%) en Brussel-Stad (15%) te wonen. Daarna volgen Schaarbeek, Ukkel en Sint-Gillis. 1 op 10 van alle Franstalige bezoekers woont in één van deze drie gemeenten. Vijf Brusselse gemeenten herbergen dus meer dan 6 op 10 van alle Franstalige toeschouwers. In Evere, Koekelberg en Ganshoren woont telkens slechts 1 procent van het Franstalige publiek.

Figuur 7: Woonplaats van de Nederlandstalige Brusselse toeschouwers



De concentratie van het publiek is echter nog sterker afgelijnd bij de Nederlandstalige bezoekers. De gemeente Brussel-Stad neemt alleen al meer dan 4 op 10 van alle bezoekers voor haar rekening. Schaarbeek en Elsene volgen op de tweede en derde plaats. Deze drie gemeenten nemen dus meer dan 60% van het Brusselse Nederlandstalige publiek voor hun rekening. Er komen opmerkelijk weinig Nederlandstalige toeschouwers – nauwelijks 1% – uit de zuidelijke gemeenten (Oudergem, Watermaal-Bosvoorde...).

We kunnen dus besluiten dat op geografisch vlak het publiek niet gelijkmatig gespreid is over heel het Hoofdstedelijk Gewest. De liefhebbers van podiumkunsten blijken vooral in Brussel-Stad, Elsene en Schaarbeek te wonen. Het woonpatroon blijkt bovendien beduidend te verschillen tussen Franstalige en Nederlandstalige bezoekers. Waar beide groepen vooral in de centraal gelegen gemeenten goed vertegenwoordigd zijn, merken we een hoge concentratie van Nederlandstalige toeschouwers in het centrum, terwijl de Franstalige toeschouwers iets beter in de (zuidelijke) randgemeenten vertegenwoordigd zijn.

We dienen rekening te houden met de sociodemografische samenstelling van bepaalde gemeenten (massale aanwezigheid van niet allochtone populaties van buiten de EU, 'bobo's' (bourgeois-bohèmes), klassieke burgerij, arbeiders ...) en ook de aanwezigheid van gemeentelijke culturele centra die het hele seizoen lang een aanbod van podiumkunsten hebben. De nabijheid van deze laatste, kan soms een rem zijn voor nieuwsgierigheid en mobiliteit. In het geval van Schaarbeek, Sint-Gillis en Elsene bestaat er ondanks de aanwezigheid van belangrijke toneelhuizen op hun grondgebied, toch een grote mobiliteit van een bepaald publiek. Dat zou te wijten kunnen zijn aan de vrij grote aanwezigheid van kunstenaars en 'bobo's' in deze gemeenten.

2.6. De Brusselse toneelbezoeker gaat al langer naar het theater...

De gemiddelde leeftijd waarop de bezoekers van de Brusselse podia voor het eerst kennis hebben gemaakt met theater of dans varieert sterk naargelang de taal van de bezoekers. Franstalige bezoekers gaan beduidend vroeger (gemiddeld 13 jaar) naar toneel dan Nederlandstalige bezoekers (gemiddeld 15 jaar en 6 maand).

Waar 30% van de Nederlandstaligen beweert dat deze eerste kennismaking geen regelmatig theaterbezoek heeft teweeggebracht, dan is dit slechts voor 16% van de Franstaligen het geval.

De eerste kennismaking met de podiumkunsten gebeurt bij de Franstaligen voor 80% op initiatief van de ouders of de school. Datzelfde geldt voor de Nederlandstaligen maar in meer beperkte mate.

Tabel 15: De manier waarop men voor het eerst heeft kennisgemaakt met het theater

	Ouders of andere familieleden	Vrienden	Partner	School	Alleen	Totaal	Aantal
Franstalige toeschouwers	45,0	9,5	5,9	37,6	2,0	100	1776
Nederlandstalige toeschouwers	36,4	17,0	9,7	32,6	4,3	100	1463
Totaal van de bevroagde toeschouwers	41,2	12,8	7,6	35,4	3,0	100	3239

De herinneringen aan dat eerste theaterbezoek zijn bij onze geïnterviewden nog erg levendig. Het eerste bezoek heeft een diepe indruk nagelaten en wordt door sommigen nog steeds gezien als een uitzonderlijke gebeurtenis. Voor Franstaligen blijkt deze herinnering ook in veel gevallen gekoppeld aan school of ouders.

‘Ik ben voor het eerst naar theater gegaan met de school, in het middelbaar, we gingen naar klassieke stukken, ik denk dat ik 12 of 13 jaar oud was.’

Aurélie, 23 jaar

‘Ik begon naar theater te gaan toen ik 14 was. Mijn moeder ging er vaak heen. Mijn eerste stuk was Andromaque van Racine, nadien heb ik alle grote klassieken gezien. Denkelijk hield ik ervan want ik ben er blijven heen gaan.’

Francine, 67 jaar

‘Toen ik klein was, 10-12 jaar, gingen we tweemaal per jaar naar een voorstelling in Brussel: een keer was dat Holiday on Ice, een andere keer een stuk naar keuze uit het klassieke repertoire.’

Jean-François, 64 jaar

‘In mijn dorp in Griekenland was er één keer per jaar een vertoning van een schimmenspel en een van marionettentheater. Ik was erg klein. Nadien, toen ik 17 was, ging ik naar Athene en daar heb ik Bolsjoi gezien.’

Marie, 39 jaar

‘De eerste voorstelling die ik me herinner, was bij het jeugdtoneel, in volle oorlog. Ik heb Horace gezien, gespeeld door Raymond G  rome. Ik moet 12 jaar geweest zijn.’

Béatrice, 77 jaar

We kunnen hieruit interessante conclusie trekken. Volgens onze resultaten zal een bezoeker die tijdens zijn of haar jonge jeugd jaren kennis heeft gemaakt met theater en dans zich zeer waarschijnlijk verder interesseren voor de podiumkunsten en een regelmatige toeschouwer van voorstellingen worden. Het is dus van het allergrootste belang dat onderwijsprogramma’s in verschillende lescontexten het bezoek aan voorstellingen voorzien.

Indien de school haar leerlingen niet voldoende in contact brengt met de wereld van de podiumkunsten, dan dreigt het gevaar dat deze volledig verdwijnen uit het mentale landschap van sommige categorieën jongeren, waarvan de familie evenmin de rol van ‘doorgeefluik’ speelt.

In het kader van bepaalde vakken is het gemakkelijker om een film te kiezen als illustratie van een les, dan een toneelavond te organiseren en de talrijke obstakels doen de leerkrachten vaak terugdeinzen.

‘Als ik het voor het zeggen had, richtte ik cursussen voor theaterinitiatie in voor toekomstige leerkrachten (...) zodat ze het theater in hun vakken kunnen opnemen. Het is nodig dat leerkrachten zich ervan bewust zijn dat het theater bestaat.’

Béatrice, 77 jaar

Ook de Nederlandstaligen hebben het over de grote invloed van ouders en de school, maar benadrukken toch vooral de persoonlijke ervaring.

‘Mijn ouders gingen zelf heel weinig naar theater, maar met ons wel. Eén van mijn meest romantische jeugdherinneringen is dat wij met een volle auto naar de Beursschouwburg gingen om theater te gaan kijken. Dat zijn zeer mooie herinneringen als kind...ik was toen tien of acht.’

Anke, 28 jaar

‘Ik herinner mij dat mijn ouders en vooral mijn moeder mij soms meenamen naar volkstoneel. Niet zo frequent zoals wij dat nu doen, maar toch regelmatig.’

Paula, 54 jaar

‘Ik heb 70 of 80% zelf ontdekt... Ik heb mijn burgerdienst, gedaan in een cultureel centrum. Toen ik 22 was, interesseerde ik me al erg voor cultuur en ging ik gemiddeld twee keer per week naar theater of bioscoop. Theater heeft altijd al een belangrijke plaats in mijn leven gehad.’

Chris, 55 jaar

Een groot deel van het publiek bestaat uit mensen die kennisgemaakt hebben met het theater dankzij de overdracht van het culturele erfgoed via de familie (cf. Bourdieu en Passeron) of via de artistieke opvoeding op school, die garant moet staan voor de toegankelijkheid van cultuur voor allen en voor de culturele democratisering van een veranderende maatschappij (cf. J.-C. Wallach *La culture en partage*).

De noodzakelijke reflectie over de rol en inzet van middelen om tot een trouw publiek te komen, moet dus vertrekken van deze twee fundamentele pijlers.

Blijft nog de spontane persoonlijke ontdekking, die hoe zwak ze ook is (3% van de bevroagden) toch de vraag opwerpt naar de beste manier om de nieuwsgierigheid op te wekken om tot een verruiming van het publiek te komen (cf. *La Scène* nr. 47 en rondetafel nr. 2).

2.7. De toeschouwer is een cultuururomnivoor

We vroegen de respondenten ook hoeveel vertoningen of andere culturele activiteiten ze vorig seizoen hadden bijgewoond.

We merkten meteen dat ze regelmatig naar theater- en dansvoorstellingen gingen.

Tabel 16: Aantal theater- of dansvoorstelling bijgewoond tijdens het vorige seizoen

	Aantal theater-voorstellingen bijgewoond tijdens het vorige seizoen	Aantal dansvoorstellingen bijgewoond tijdens het vorige seizoen
Franstalige toeschouwers	7,9	4,8
Nederlandstalige toeschouwers	6,4	3,5
Gemiddelde	7,2	4,2

Hieruit blijkt dat Franstaligen beduidend meer naar theater- en dansvoorstellingen gaan. Ze gaan gemiddeld 8 keer per jaar naar een theatervoorstelling en gemiddeld 5 keer naar een dansvoorstelling (wat niet noodzakelijk betekent dat ze 13 vertoningen gaan bekijken. Deze cijfers zijn namelijk niet cumulatief).

Nederlandstalige bezoekers gaan gemiddeld 6 keer per jaar naar een theatervoorstelling. Ondanks het grotere aanbod van dansvoorstellingen in Nederlandstalige toneelhuizen gaan de Nederlandstaligen toch gemiddeld naar 1 dansvoorstelling minder dan de Franstalige bezoekers.

De toneelbezoeker is ook een shopper. Hij bezoekt per seizoen verschillende toneelhuizen. Hij diversifieert vaak en is niet echt gebonden aan één bepaald toneelhuis.

Tabel 17: Gemiddeld aantal bezochte toneelhuizen tijdens het vorige seizoen

	Gemiddelde van de bezochte toneelhuizen
Franstalige toeschouwers	6.0
Nederlandstalige toeschouwers	4.3
Gemiddelde	5.2

Dat laatste geldt in de eerste plaats voor de Franstalige bezoeker van Brusselse podiumkunsten. Op één seizoen bezoekt de Franstalige liefhebber gemiddeld 6 verschillende toneelhuizen. De Nederlandstalige liefhebber slechts 4, maar daarbij moeten we wel rekening houden met de vaststelling dat de Nederlandstalige theaterbezoeker vooral uit het aanbod in de eigen taalgemeenschap kiest en dat het aantal Nederlandstalige toneelhuizen beperkter is dan de Franstalige toneelhuizen.

Bij een vergelijking van het aantal bezochte toneelhuizen merken we bovendien op dat het voornamelijk de dansliefhebbers zijn die tijdens één seizoen meer dan 6 verschillende toneelhuizen bezoeken. Wat in overeenstemming is met wat we konden observeren bij het uitdelen van onze vragenlijsten.

De toeschouwers van de Brusselse podiumkunsten zijn dus zeker niet gebonden aan een bepaald toneelhuis maar zijn hoofdzakelijk ‘nomaden’. De productie is beslissend voor de keuze.

Deze actieve kant van de toeschouwer, opent interessante perspectieven: hoewel het eenvoudiger is om ‘trouw’ te zijn aan één enkel toneelhuis, kiezen de toeschouwers voor de inspanning om zowat overal rond te kijken wat er geboden wordt.

Voor de Franstaligen gaat deze nomadische kant zelfs zover dat ze ook Nederlandstalige voorstellingen exploreren (voornamelijk dansvoorstellingen).

Hoe kan men in deze context een vast publiek opbouwen en steunen op de verkoop van abonnementen?

Dit heeft wellicht te maken met het feit dat de artistieke identiteit van de Brusselse toneelhuizen moeilijk te definiëren is. Deze definitie vergemakkelijken zou een van de noodzakelijke elementen kunnen zijn om een trouw publiek op te bouwen.

2.8. De occasionele toeschouwer tegenover de frequente toeschouwer van podiumkunsten in Brussel

Op basis van de gegevens van dit luik, kunnen we een tweede precisering formuleren betreffende de frequentie van het theaterbezoek.

Gemiddeld kunnen we stellen dat de toeschouwers van Brusselse podiumkunsten in de loop van een seizoen heel wat voorstellingen bijwonen en dat ze daarbij tevens verschillen locaties bezoeken. Dat laatste geldt vooral voor de Franstalige toeschouwers.

Toch stelde bijna 20 % van de toeschouwers dat zij slechts zeer uitzonderlijk een voorstelling bijwonen. Voor verschillende bevraagden was het de eerste keer dat ze in de loop van het seizoen naar een voorstelling kwamen kijken.

We noemen ze occasionele toeschouwers en onderscheiden ze van frequente toeschouwers.

De definitie voor de occasionele toeschouwer ligt voor de hand, hij of zij is vorig seizoen niet naar een voorstelling geweest in één van de Brusselse toneelhuizen of net zoals dit seizoen maximaal

1 keer. De definitie van de groep frequente toeschouwers is ietwat complexer.

Het aandeel occasionele toeschouwers komt overeen met een vijfde van het totaal aantal toeschouwers. Voor de frequente toeschouwers hebben we een gelijkaardige proportie kunnen afbakenen. De frequente toeschouwers zijn dan de 20 % toeschouwers die het afgelopen seizoen de meeste bezoeken hebben gebracht aan toneelhuizen.

We kunnen dus onmiddellijk het profiel schetsen van de toeschouwers die frequent naar dans- of theatervoorstellingen gaan. Deze groep ging afgelopen seizoen naar minstens 9 verschillende toneelhuizen.

Tabel 18: Aandeel en gemiddeld aantal bezoeken aan toneelhuizen van occasionele en frequente toeschouwers

	Percentage in de steekproef	Gemiddeld aantal bezoeken vorig seizoen	Aantal antw.
Occasionele toeschouwers	20,5	0,6	560
Gemiddelde toeschouwers	58,5	4,5	1593
Frequente toeschouwers	21,0	11,8	573
	100	5,2	2726

Op geografisch en linguïstisch vlak leidt dit onderscheid tot enkele interessante vaststellingen.

Tabel 19: Geografische en linguïstische verdeling van occasionele, gemiddelde en frequente toeschouwers van Brusselse toneelhuizen.

	Occasionele toeschouwer	Gemiddelde toeschouwer	Frequente toeschouwer	Totaal
Nederlandstalige toeschouwers	25,3 %	61,2 %	13,5 %	100 %
Franstalige toeschouwers	16,4 %	56,0 %	27,6 %	100 %
Woont in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest	9,5 %	59,4 %	31,1 %	100 %
Woont niet in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest	32,5 %	59,3 %	8,3 %	100 %
Totaal aantal bevraagde toeschouwers	20,6 %	58,4 %	21,0 %	100 %
Aantal	560	1593	573	2726

Bij de Nederlandstalige toeschouwers zien we duidelijk een grotere proportie occasionele dan bij de Franstalige toeschouwers.

Omgekeerd zien we bij de Franstalige toeschouwers een veel groter aantal frequente toeschouwers.

Toeschouwers van Brusselse podia die niet woonachtig zijn in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, zijn tevens eerder occasionele dan frequente toeschouwers.

Ook voor het genre van de voorstellingen blijkt dit onderscheid erg relevant. Bij de toeschouwers van theatervoorstellingen onderscheiden we immers een veel groter aantal occasionele toeschouwers (23,4 %) dan bij die van dansvoorstellingen (12,3 %). Dit bevestigt onze eerdere vaststelling dat liefhebbers van dans sneller naar een toneelhuis van de andere taalgemeenschap gaan om een dansvoorstelling bij te wonen. Uit het onderscheid tussen occasionele en frequente toeschouwers blijkt dat deze laatste groep bovendien sterk vertegenwoordigd is bij de toeschouwers van dansvoorstellingen (31,1 %) en relatief zwak onder de toeschouwers van theatervoorstellingen (17,4 %).

De liefhebber van podiumkunsten in Brussel beperkt zich echter niet tot toneelbezoeken. Uit een overzicht met het gemiddeld aantal bezoeken aan verscheiden culturele activiteiten blijkt duidelijk dat de theaterliefhebber een culturele veelvraat is. Hij bezoekt jaarlijks meerdere keren een museum, een bioscoop, een bibliotheek en gaat ook naar concerten.

Tabel 20: Deelname aan culturele activiteiten

	Totaal van de bevroagde toeschouwers
Een museum of tentoonstelling van oude kunst	2,3
Een museum of tentoonstelling van moderne kunst	2,5
Een museum of tentoonstelling over wetenschappen of technologie	0,6
Een klassiek concert	1,7
Een concert (blues, jazz, rock, hip hop)	2,8
Een operavoorstelling	0,8
Een lezing	1,8
Een film in de bioscoop	6,6
Een bibliotheek	6,1
Een sportevenement (voetbalmatch ...)	1,1
Een Brussels cultureel evenement of festival (BXL-Bravo, Klinkende Munt...)	2,0

*De postmoderne cultuur is gedecenteerd en heterocliet, materialistisch en geestelijk, pornografisch en discreet, vernieuwend en retro, consummatief en ecologisch, gesofisticeerd en spontaan, spectaculair en creatief; en de toekomst zal ongetwijfeld niet voor een van deze tendensen kiezen, maar integendeel deze duale logica, dit soepele samengaan van antinomieën nog verder ontwikkelen. (...) door de keuzemogelijkheden te diversifiëren, door de ankerpunten flexibel te maken, door de eenduidige betekenissen en superieure waarden van het modernisme te ondermijnen, zorgt zij voor een gepersonaliseerde cultuur of een cultuur op maat (...).*²³

In onze hedendaagse maatschappij is de cultuurconsument geboren, iemand die in het cultuuraanbod 'zapt' en zich zowat voor alle kunstvormen interesseert.

In het licht van onze resultaten kan men beweren dat met die diversificatie van het aanbod waarover Lipovetsky het heeft, een diversificatie overeenstemt van de culturele smaken en praktijken.

²³ G. Lipovetsky, *L'Ère du vide*, Gallimard, Parijs, 1983.

Hoofdstuk II: Waarom ?

Dit hoofdstuk gaat over de kern van dit onderzoek : wat zijn de motieven van de toeschouwer om voor een bepaald stuk te kiezen.

In eerste instantie willen we ons toeleggen op de motivaties van de toeschouwers van theater en dans in het algemeen. Daarna zullen we nagaan of er verschillen zijn tussen Franstalige en Nederlandstalige toeschouwers en we zullen trachten een typologie te schetsen van de toeschouwers volgens hun motivatie en de frequentie van hun bezoek aan toneelhuizen.

Dit hoofdstuk werd in februari 2008 in samenwerking met Michael Debusscher volledig herzien om nieuwe statistische gegevens te verwerken.

1. Motivaties om voor een voorstelling te kiezen

Bij de keuze van een voorstelling spelen meerdere elementen een rol. In onze vragenlijst lieten we de toeschouwers de mogelijkheid om in volgorde van belangrijkheid de verschillende elementen aan te duiden die bij hun keuze voor een bepaalde voostelling belangrijk zijn. Deze methode leerde ons dat slechts een zeer beperkt aantal toeschouwers een voorstelling kiest op grond van één enkele reden (1 %). Gemiddeld gaven de toeschouwers zelfs 7 motieven aan die bepalend zijn om een voorstelling te kiezen. Een overzicht van de motieven die toeschouwers belangrijk vinden, geeft ons een beeld van wat hun keuze bepaalt.

Voor meer dan 65 % van de toeschouwers zijn het genre, het verhaal, de acteurs, de regisseur en het toneelgezelschap de belangrijkste redenen om voor een bepaald stuk te kiezen. Voor 50 tot 65 % van de toeschouwers zijn ook de auteur van het stuk, het moment van ontspanning, het advies van vrienden, de tekst of de bewerking van de tekst en de plaats waar de voorstelling plaatsvindt, en ook het samenzijn met vrienden, belangrijke redenen om voor een voorstelling te kiezen.

Tabel 21 : Motivaties die de keuze van Franstalige en Nederlandstalige toeschouwers bepalen, in orde van belangrijkheid

	Franstalige toeschouwers	Nederlandstalige toeschouwers	Totaal aantal bevraagde toeschouwers
Het verhaal	16,4	16,1	16,3
De regisseur/ choreograaf	14,1	13,7	13,9
Het genre van de voorstelling	10,6	12,2	11,4
Een moment van ontspanning	11,1	7,1	9,3
Publiciteit (affiches, flyers, advertenties,...)	8,1	10,2	9,0
Het gezelschap dat het stuk brengt	6,3	9,5	7,8
Acteurs of dansers die meedoen aan de voorstelling	5,5	9,7	7,4
De auteur	6,7	3,1	5,1
Advies van mensen uit de omgeving	4,5	5,5	5,0
Avondje uit onder vrienden of familie	4,5	4,8	4,6
De tekst of de tekstbewerking	5,4	1,2	3,5
De plaats van de voorstelling	3,4	3,3	3,4
Media-aandacht	0,5	1,7	1,0
Mogelijkheid om ter plaatse te eten	0,2	0,2	0,2
Andere	2,7	1,6	2,2
Totaal	100	100	100

Het verhaal en de regisseur zijn voor beide gemeenschappen doorslaggevende elementen. Er zijn echter ook interessante verschillen. Voor Franstaligen zijn de tekst en de auteur bijna drie keer belangrijker dan voor Nederlandstaligen. Voor Nederlandstaligen spelen het gezelschap, de aanwezigheid van een bepaalde acteur of actrice en de media-aandacht een grotere rol in de keuze. Opmerkelijk is ook dat voor Franstaligen het moment van ontspanning belangrijker is dan voor Nederlandstaligen.

‘Het is de literatuur die mijn keuze bepaalt’
Béatrice, 77 jaar

‘Als de tekst ons niet bevalt, kan zelfs de beste acteur de mayonaise niet doen lukken. Het is de tekst die telt’
Édouard en Francine, 67 jaar

‘Aanvankelijk was de tekst doorslaggevend, nadien hebben we bepaalde regisseurs leren kennen en bepaalde acteurs.’

Jean-François, 64 jaar

In de loop van onze gesprekken is gebleken dat er een verband was tussen het bijwonen van voorstellingen en het leesgedrag. Het merendeel van de bevraagde mensen bezat een indrukwekkende bibliotheek of was opgegroeid bij ouders die er een bezaten.

‘Ik lees, ik lees werkelijk alles, het is mijn toevlucht van kindsbeen af.’

Sandrine, 23 jaar

‘Van zodra ik kon lezen nam mijn vader me mee naar een boekenwinkel om boeken voor mij te kopen.’

Béatrice, 77 jaar

‘Mijn man en ik zijn bezeten van boeken’

Léontine, 53 jaar

Samen met het feit dat toeschouwers die tijdens hun schooljaren, hoofdzakelijk tijdens de lessen Frans, naar toneel zijn geweest, verklaart dit waarom de auteur en de tekst zo belangrijk zijn voor de Franstalige toeschouwers.

Maar naar toneel gaan is ook ontspanning en een avondje uit met vrienden :

‘Toen ik jong was, gingen we altijd in groep, we deden samen aan amateurtoneel, we gingen kijken naar stukken die ons door leden van andere gezelschappen waren aanbevolen.’

Bernard, 47 jaar

‘We gaan naar het toneel met vrienden die ook in het jongerentheater zitten, we spreken af om samen naar een andere stad te gaan, in Vlaanderen of in Frankrijk, in Rijsel.’

Léontine, 53 jaar

‘Als ik met leerlingen naar een voorstelling ga, nodig ik altijd vrienden uit om ons te vergezellen.’

Véronique, 34 jaar

Nederlandstalige toeschouwers hechten meer belang aan vormelijke elementen, zoals de acteurs en het toneelgezelschap. Nederlandstaligen worden daarenboven in meer dan 30% van de gevallen door de aandacht in de media gemotiveerd om naar een voorstelling te gaan kijken.

‘We kijken wie heeft het geschreven, wie is de regisseur, wie speelt het, welk gezelschap speelt het?... en op basis daarvan maken we een selectie in het begin van het seizoen. In de loop van het seizoen gebeurt het dat er een stuk is waarover we denken ‘hé, dat lijkt wel leuk’, en dan nemen we dat erbij.’

Chris, 55 jaar

‘Bij theater ga je veel meer letten op de structuur van het verhaal, kan je nog volgen, hoe spelen de acteurs, zijn ze goed geschoold, spelen ze niet goed. Gewoon hun tekst aframmelen, zonder enig invoelingsvermogen. Dat is iets wat je toch vaak merkt bij jonge acteurs dat ze hun tekst nog niet helemaal doorleefd hebben. Terwijl bij dans ga ik meer voor het puur esthetische, niet te veel zoeken, gewoon zien of het je blijft boeien.’

Griet, 28 jaar

Hoewel we vaststelden dat mensen hun keuze niet maken op grond van één of en beperkt aantal motivaties, vroegen we de respondenten toch om uit de aangeboden lijst dé motivatie aan te geven die toch meestal de doorslag geeft.

1.1. Belangrijkste motivaties bij de keuze van een theater- of dansvoorstelling

Als we theater en dans apart bekijken, blijkt dat de keuze voor een voorstelling sterk bepaald wordt door de intrinsieke kenmerken van het genre.

‘Voor dans zijn het de choreografen...Voor een deel is het omdat ik geïnteresseerd ben in nieuwe dingen die ik niet ken...Ja, voor dans denk ik dat ik heel veel verdraag, er zijn dingen die ik altijd wel interessant vind, ook de heel alternatieve dingen. Bij theater zijn er nogal wat dingen waar ik op afknap, wat ook de reden is waarom ik minder naar theater ga. Zoals het ‘dialectische’ taalgebruik dat volgens mij toch sterk verspreid is onder Nederlandstalige theatermakers. Bij theater knap ik ook nogal gemakkelijk af op een onesthetische achtergrond. Ik denk dat mijn visuele gevoeligheid heel sterk is.’

Albert, 40 jaar

Tabel 22 : Belangrijkste motivatie bij de keuze van een dans- of theatervoorstelling

	Theater- toeschouwers	Dans- toeschouwers	Totaal aantal bevroagde toeschouwers
Het verhaal	19,4	8,9	16,2
De regisseur / choreograaf	9,2	25,2	14,0
Het genre van de voorstelling	10,8	12,8	11,4
Een moment van ontspanning	10,2	7,2	9,3
Publiciteit (affiches, flyers, advertenties,...)	8,5	10,2	9,0
Het gezelschap dat het stuk brengt	7,1	9,4	7,8
Acteurs of dansers die meedoen aan de voorstelling	6,6	9,2	7,4
De auteur	6,0	3,1	5,1
Advies van mensen uit de omgeving	5,3	4,1	4,9
Avondje uit met vrienden of familie	5,4	2,3	4,5
De tekst of tekstbewerking	4,6	1,3	3,6
De plaats van de voorstelling	3,6	3,0	3,4
Media-aandacht	0,8	1,5	1,0
Mogelijkheid om ter plaatse te eten	0,3	0,0	0,2
Andere	2,3	1,9	2,2
Totaal	100	100	100
Aantal antwoorden	2278	971	3249

De belangrijkste motivaties van de theatertoeschouwers zijn wat we de ‘ingrediënten’ voor een aangename avond zouden kunnen noemen (het verhaal, het genre, de kans het doorbrengen van een aangename avond, de regisseur en publiciteit), terwijl danstoeschouwers erop uit zijn om een belangrijke voorstelling te zien die iets te betekenen heeft (de choreograaf, het genre, de publiciteit, de naam van het gezelschap, een bepaalde danser die meedoet). Deze conclusies worden bevestigd door het belang dat gehecht wordt aan het item ‘media-aandacht, dat voor danstoeschouwers dubbel zo belangrijk is, terwijl het item ‘avondje uit met vrienden’ voor de theatertoeschouwers dubbel zo belangrijk is.

We kunnen dus de hypothese naar voren schuiven dat de danstoeschouwer een oordeelkundiger toeschouwer is dan de theatertoeschouwer.

1.2. Motivaties van toeschouwers in functie van de frequentie van hun bezoek

Tabel 23 : Belangrijkste motivaties van occasionele / gemiddelde / frequente toeschouwers (cf. tabel 16) voor de keuze van een theater- of dansvoorstelling

	Spect. occasionnels	Spect. moyens	Spect. fréquents	Total spect. interrogés
Het verhaal	21,2	17,8	10,3	16,9
De regisseur / choreograaf	6,1	12,9	24,7	14,0
Het genre van de voorstelling	11,0	10,9	10,6	10,8
Een moment van ontspanning	14,6	9,8	4,8	9,7
Publiciteit (affiches, flyers, advertenties,...)	8,7	8,4	7,1	8,2
Acteurs of dansers die meedoen aan de voorstelling	7,8	8,3	6,6	7,8
Het gezelschap dat het stuk brengt	3,2	4,8	11,7	7,7
Advies van mensen uit de omgeving	6,6	4,6	4,4	5,0
Avondje uit met vrienden of familie	7,6	4,8	1,6	4,7
De auteur	4,5	3,6	3,3	4,5
De tekst of tekstbewerking	1,3	3,6	6,2	3,7
De plaats van de voorstelling	2,7	3,1	4,2	3,3
Media-aandacht	1,9	1,0	0,5	1,1
Mogelijkheid om ter plaatse te eten	0,2	0,2	0,0	0,2
Andere	2,7	1,7	3,8	2,4
Totaal	100	100	100	100
Aantal	528	1508	546	1074

Voor de gelegenheidstoeschouwers zijn het verhaal, de ontspanning en het samenzijn met vrienden duidelijk de belangrijkste motieven om voor een bepaalde voorstelling te kiezen. De frequente toeschouwers onderscheiden zich door het belang dat ze hechten aan het verhaal (op dit vlak benaderen ze occasionele toeschouwers), de regisseur of de choreograaf, het gezelschap en het genre van de voorstelling. We dienen er hier

echter wel op te wijzen dat de belangrijkste motieven hier sterk beïnvloed worden door het grote aandeel van liefhebbers van dansvoorstellingen in deze groep toeschouwers.

De gemiddelde bezoeker onderscheidt zich door een meer gelijke spreiding van hun motieven: de belangrijkste zijn de regisseur, het genre, een moment van ontspanning, de publiciteit of de aanwezigheid van een acteur of danser die meedoet aan de voorstelling.

1.3 Typologie van de toeschouwer in functie van zijn motivaties

In dit gedeelte van de studie hebben we getracht om een beeld te schetsen van enkele toeschouwerstypes met gemeenschappelijke motivaties. Dit laat ons toe om ze in duidelijk onderscheiden groepen onder te brengen.

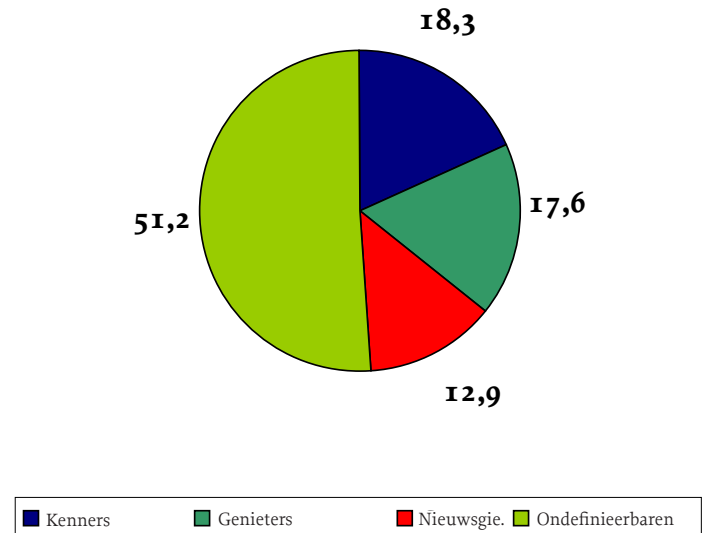
Niet alle bezoekers van toneel- en dansvoorstellingen hebben dezelfde motieven. Elke toeschouwer wordt trouwens gemotiveerd door verschillende factoren. Zo kan men bijvoorbeeld naar een dansvoorstelling gaan voor het plezier om samen met vrienden van een gezellige avond te genieten en om de voorstelling van een bekende choreograaf te bekijken. Maar de motivaties van sommige toeschouwers zijn totaal anders. Sommigen zijn kenners, mensen met een grote theater- of danskennis, die een stuk dat ze goed kennen willen bekijken om te zien wat een regisseur of choreograaf ervan heeft gemaakt. Anderen houden ervan om van tijd tot tijd eens naar het theater te gaan, zonder echt veel belang te hechten aan de productie op de affiche, of ze deze nu goed vinden of niet.

We hebben dus geprobeerd om een beeld te schetsen van enkele bezoekerstypes met gemeenschappelijk motivaties, wat ons toelaat om ze in een duidelijk onderscheiden groep onder te brengen.

Om de motivaties van de toeschouwers op een grondiger manier te kunnen bestuderen, onderscheiden we drie bezoekerstypes op basis van hun motivaties.



Figuur 8: Verdeling van de toeschouwers op basis van de motivaties die hun keuze voor een bepaalde voorstelling bepalen



Daar moeten natuurlijk ook nog de toeschouwers worden bijgeteld wier motivaties te heterogeen zijn om ze in een groep onder te brengen en die we in dit schema de gemiddelde bezoekers zullen noemen.

Deze segmenten zijn natuurlijk archetypen. Slechts een beperkt aantal bezoekers is zuiver 'kenner' en zal zijn keuze enkel en alleen laten bepalen door de regisseur, de acteur, het toneelschap en dergelijke. Hetzelfde geldt voor de genier die enkel aandacht besteedt aan het verhaal of de ontspanning als bron van motivatie. Toch blijken deze segmenten wel degelijk te bestaan ²⁴.

De kenner

De kenner onderscheidt zich van de andere types door de volgens hem belangrijkste motivaties voor zijn keuze: de regisseur of de choreograaf (29,5 %), het gezelschap dat het stuk brengt (13,8 %), de aanwezigheid van een acteur of actrice (8 %), de auteur (7,8 %) en de tekst (4,8 %).

Aansluitend bij onze eerdere vaststellingen over de verschillen tussen Franstalige en Nederlandstalige toeschouwers vinden we onder de Franstaligen een grotere proportie kenners (20,1 % bij Franstaligen versus 14,7 % bij de Nederlandstaligen).

De kenner laat zich in zijn keuze voor een voorstelling leiden door de formele aspecten van een stuk. Hij heeft een degelijke achtergrondkennis en is hoog opgeleid. 87,5 % van de kenners heeft een universitair diploma. Voor hem of haar is het belangrijk wie de tekst heeft geschreven, hem bewerkt heeft of regisseert. De kenner laat zich met andere woorden leiden door de menselijke inbreng en creativiteit.

²⁴ De 3 segmenten werden op basis van een Principale Componenten Analyse onderscheiden. Op basis van de somschalen die daarmee werden geconstrueerd werden de segmenten afgebakend rekening houdend met volgende regel. De bezoeker moet voor één van de geconstrueerde schalen hoger score dan 60 % van de populatie én voor de 2 andere schalen tot de laagste 40 % behoren.

‘Voor mij is naar theater gaan geen “society-gebeuren”. Voor mij is het een variatie van zich even onderdompelen zoals je in een boek wegduikt, ja? En waar je nadien de reflectie krijgt en gaat zoeken naar de realiteitswaarde van wat je ziet of de effectiviteit voor uzelf en voor de mensen met wie je omgaat of voor de samenleving.’

Chris, 55 jaar

‘Op het einde van de oorlog ben ik naar *Andromaque* gaan kijken, dat vertolkt werd door rondtrekkende acteurs. Ik kreeg echt een theaterschok omwille van een acteur (...) Ik denk nog altijd dat theater geen ontspanning is, er zijn mensen die naar theater gaan om te lachen, wat ze wensen is een soort loskoppeling van hun leven, het publiek “ontlaadt zich”. Voor mij is dat geen theater, daarvoor ga ik niet naar toneel.’

Béatrice, 77 jaar

Onder het publiek van de Brusselse podiumkunsten neemt de kenner een specifieke positie in. Zoals eerder gezegd, vormen de vrouwen de overgrote meerderheid onder het toneelpubliek. Bij de kenners is dat onderscheid het minst uitgesproken (46 % mannen versus 54 % vrouwen).

De kenners zijn met een gemiddelde leeftijd van 43 jaar en 6 maanden ook het oudste segment.

De kenner is bovendien het voorbeeld bij uitstap van de culturele omnivoor. Van alle ondervraagden neemt hij het meeste deel aan andere culturele activiteiten.

De genierter

Voor de genierter is naar een toneel- of dansvoorstelling gaan in de allereerste plaats een sociaal en gezellig gebeuren. Ontspanning (7,8%) en het samenzijn met vrienden of gezinsleden (9,7%) zijn naast de belangstelling voor het verhaal (24,0%), zijn belangrijkste motivaties.

‘In theater X hadden ze een geweldig buffet. Je kwam aan om 18 uur, je at en dan ging je kijken. Dat was een gevulde avond. We gingen met het gezin, met de kinderen.’

Édouard en Francine, 67 jaar

‘Drie avonden per week geef ik les, ik heb vrienden en doe aan sport, maar naar het theater ga ik niet vaak, ik ga wanneer vrienden me vragen om mee te gaan.’

Véronique, 34 jaar

Onder de genietters vinden we een groot aantal jonge vrouwen (58 % vrouwen tegen 42 % mannen). De gemiddelde leeftijd bedraagt 37 jaar en 7 maand. Dit type toeschouwer gaat naar een voorstelling om zich te ontspannen maar gaat er minder vaak heen dan de andere groepen. De genierter neemt ook minder deel aan culturele activiteiten, wat zijn selectieve keuze bewijst. Neemt hij deel aan het culturele veld, dan beperkt hij zijn activiteiten niet tot een specifiek gebied maar verruimt die tot al wat hem in gezelschap van zijn vrienden kan brengen.

De nieuwsgierige

De nieuwsgierige toeschouwer wordt meer dan de andere types sterk gemotiveerd door advertenties (15,5%) en door de media-aandacht (2,8 %).

We vinden meer nieuwsgierige bezoekers onder de Nederlandstaligen (14,9 %) dan onder de Franstalige bezoekers (9,6 %).

Naast aankondigingen die zijn nieuwsgierigheid prikkelen, wordt hij gemotiveerd door het verhaal, de mogelijkheid zich te ontspannen, de regisseur/ choreograaf, het genre en de plaats van de voorstelling.

De nieuwsgierigen zijn immers geen eenduidig type. Onder de nieuwsgierigen vinden we niet alleen een vrij grote groep die naast de eigen specifieke motivaties ook een aantal kenmerken van de genierter bezit, maar ook een groep die de nieuwsgierigheid koppelt aan een frequent bezoek aan toneelhuizen. Beiden zijn voorbeelden van nieuwsgierige bezoekers en vinden we dan ook zowel bij de gelegenheidstoeschouwers (26,6 %) terug als bij de frequente bezoekers (15,8 %).

De ondefinieerbare

De ondefinieerbare vertegenwoordigt iets meer dan de helft van het publiek, hetzij 54,4% van de toeschouwers. We vinden dit type meer bij de Nederlandstaligen (53,1%) dan bij de Franstaligen (49,2%). Het type is moeilijk te omschrijven. Zijn motivaties en verwachtingen zijn uiterst divers. De ondefinieerbare woont 4 tot 6 keer per jaar een voorstelling bij en is een belangrijk onderdeel van het publiek waarmee zeker rekening moet worden gehouden.

*Is de kenner een incarnatie van de ernstige en doordachte kunstkenner?
En vertegenwoordigen de twee andere categorieën een hedonistische benadering van kunst?
Raffinement van het intellect of plezier?
Geest of lichaam? Plato of...?*

In 1955 schreef Roland Barthes in het hoofdartikel van *Théâtre populaire* nr. 11: 'Sinds 24 eeuwen is het theater in Europa Aristotelisch: ook vandaag nog (...) telkens we naar het theater gaan (...) wat ook onze smaak is, en van welke partij we ook zijn, decreteren we plezier en verveling, goed en kwaad, in functie van een eeuwenoude moraal waarvan het credo luidt: hoe meer het publiek ontroerd is, hoe meer het zich met de held identificeert, hoe meer de scène actie imiteert, hoe beter de acteur zijn rol speelt, hoe meer magie het theater bezit, hoe beter de voorstelling is.' ²⁵

Zijn deze elementen vandaag, anno 2006, nog altijd even belangrijk?

Zijn realisme, identificatie en emotie nog altijd de belangrijkste criteria? (cf. rondetafel nr. 2)

We mogen zeker geen karikatuur maken van het verschil tussen de – intellectuele en zelfs elitaire – kenners en de andere categorieën, die vooral uit zijn op ontspanning. Kennis is niet onverenigbaar met plezier. De kenner houdt van kunst en van het plezier om haar te ontdekken, van een kunstwerk te zien of opnieuw te zien. Anderzijds kan een werk volledig beantwoorden aan de criteria van artistieke uitmuntendheid en tegelijk ook vermakelijk zijn.

'Ik heb altijd gevonden dat theater geen ontspanning was. Daarvoor ga ik niet naar het theater. Ik wil een stuk dat me over de hele mensheid vertelt, dat over mij verhaalt, dat heel het menselijk wezen omvat.'

Béatrice, 77 jaar

'Ik ga naar het theater om mijn gezichtsveld te verruimen, om andere standpunten te leren kennen, om me te laten verwonderen, om nieuwe ideeën op te doen (...) In het theater zijn het levende mensen, ze staan voor je, je bewondert de inspanningen die ze leveren.'

Véronique, 34 jaar

'Ik heb een voorstelling gezien waarin de danseres in olijfolie zat, ik hield van dat gevaar, van die broosheid. Eigenlijk hou ik ervan dat er speksel is, en ongevallen'

Sandrine, 32 jaar

'Vroeger wou ik dat een spektakel geëngageerd was, wat me vandaag raakt is de uitdrukking van een gevoeligheid.'

Thérèse, 23 jaar

1.4 Typologie en regelmaat van bezoek

Tabel 24

	Occasioneel	Gemiddeld	Frequent	Totaal	Aantal
Kenners	8,8	56,9	34,3	100	501
Genieters	31,7	57,1	11,3	100	480
Nieuwsgierigen	26,6	57,6	15,8	100	354
Ondefinieerbaren	19,4	59,7	20,9	100	1391
Totaal	20,5	58,4	21,0	100	2726
Aantal	560	1593	573		

We kunnen vaststellen dat bij alle types, het aantal bijgewoonde voorstellingen gemiddeld is, hetzij 4 tot 5 voorstellingen per jaar. Het is interessant om vast te stellen dat de kenner ook een frequent toeschouwer is. Kennis van kunst, wekt het verlangen om meer te zien en te ontdekken en wordt globaal vertaald in een grotere frequentie van theaterbezoek en bevordert heel zeker de mobiliteit. De kenner/frequente toeschouwer kan een krachtig voorbeeld zijn voor andere toeschouwers.

De genierter en de nieuwsgierige zijn veeleer occasionele toeschouwers. We mogen dus aannemen dat zij nood hebben aan begeleiding bij de artistieke ontdekking om een gedragsverandering te kunnen bewerkstelligen. Hoe kan de transformatie van gemiddelde naar frequente bezoeker bewerkstelligd worden?

Indien men een publiek wil bereiken, kan de kennis van deze parameters helpen bij de keuze van mediatechnieken en communicatie en om erg gericht in te spelen op een bepaald doelgroep, en dit niet voor 'one shot', maar op langere termijn.

1.5 Typologie en frequentie volgens type

1.5. a Verdeling typologie/frequentie

Tabel 25: Franstalige bezoekers

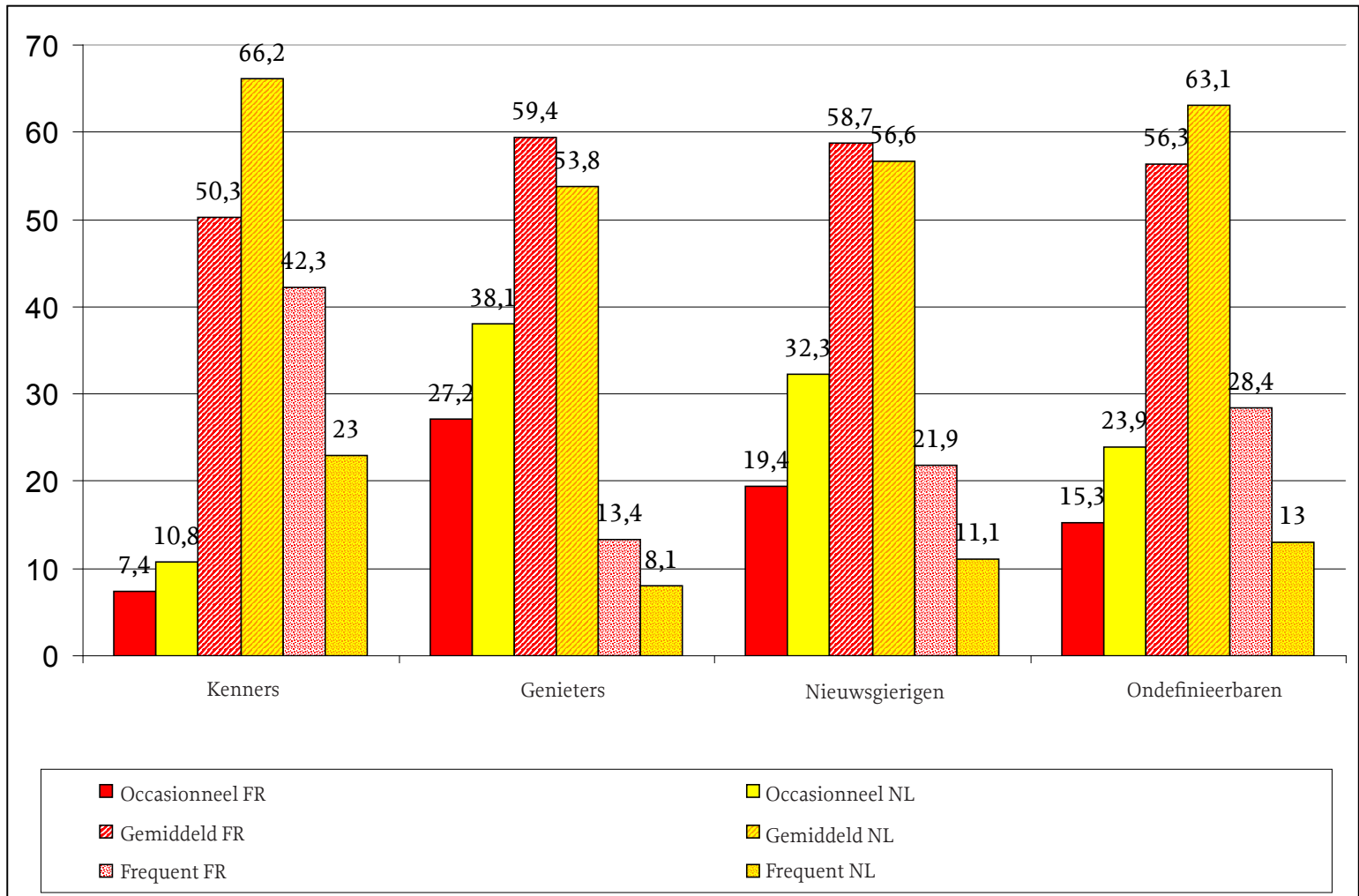
	Occasioneel	Gemiddeld	Frequent	Totaal	Aantal
Kenners	7,4	50,3	42,3	100	298
Genieters	27,2	59,4	13,4	100	283
Nieuwsgierigen	19,4	58,7	21,9	100	155
Ondefinieerbaren	15,3	56,3	28,4	100	714
Totaal	16,4	55,9	27,7	100	1450
Aantal	238	811	401		

Tabel 26: Nederlandstalige toeschouwers

	Occasioneel	Gemiddeld	Frequent	Totaal	Aantal
Kenners	10,8	66,2	23,0	100	204
Genieters	38,1	53,8	8,1	100	197
Nieuwsgierigen	32,3	56,6	11,1	100	198
Ondefinieerbaren	23,9	63,1	13,0	100	678
Totaal	25,3	61,2	13,5	100	1277
Aantal	323	781	173		

²⁵ R. Barthes, *Essais Critiques*, Le Point, Parijs, 1981.

Figuur 9: Typologie en frequentie volgens type



Bij de Franstaligen blijken kenners en ook ondefinieerbaren globaal vrij frequent aanwezig te zijn in de zalen. De genieters vormen een groot deel van de occasionele.

De Nederlandstaligen zijn overwegend gemiddelde bezoekers. Een frappant verschil met de Franstaligen is dat de Nederlandstalige kenners voor de helft minder frequent voorstellingen bijwonen dan hun Franse tegenhangers.

Voor de kenners en de nieuwsgierigen zijn het emotionele potentieel en de evocatie van een imaginaire wereld de belangrijkste aspecten van de motivatie.

Het is interessant om vast te stellen dat buitenlanders uit niet-EU landen hoofdzakelijk kenners zijn of nieuwsgierigen. We kunnen veronderstellen dat het hier hoofdzakelijk gaat om intellectuelen, studenten of kunstenaars die in Brussel werken, of leerlingen die naar een voorstelling komen kijken in het kader van hun schoolprogramma.

Onder de buitenlanders uit de EU zijn de kenners goed vertegenwoordigd. Dit is zeker te verklaren door de grote populatie werkzaam op de ambassades en in aan Europa gelieerde instellingen. Het gaat dus overwegend om mensen met een diploma hoger onderwijs.

1.6 Typologie en herkomst

Tabel 27

	Belg	Buitenlanders uit de EU	Buitenlanders niet-EU landen	Totaal	Aantal
Kenners	17,3	23,4	19,3	18,1	606
Genieters	16,8	10,7	7,0	15,9	530
Nieuwsgierigen	11,6	11,6	15,8	11,6	389
Ondefinieerbaren	54,3	54,3	57,9	54,4	1816
Totaal	100	100	100	100	
Aantal	2853	431	57	3341	

2. Keuze en verwachtingen van de toeschouwer

Uit het voorgaande luik blijkt dat bezoekers van een voorstelling in heel wat gevallen een bewuste redenering hebben gevolgd om een keuze voor een voorstelling te maken. Het is dan ook vanzelfsprekend dat de bewuste motivaties ‘moeten’ leiden tot een bepaald verwachtingspatroon. Zo zal de kenner eerder voldoening scheppen in de creatieve manier waarop de regisseur werkt. De occasionele genietster zal dan weer meer genoegen scheppen in een leuk en ontspannend verhaal. De verwachtingen die bezoekers hebben bij het bijwonen van een voorstelling vormen ons inziens, samen met de motivaties, de redenen om al dan niet voor een bepaald stuk te kiezen.

Naar analogie met de motivaties vroegen we aan de respondenten aan te duiden wat hun verwachtingen waren betreffende een bepaalde voorstelling.

2.1 Belangrijke aspecten van een voorstelling

Tabel 28

	Franstalige Theater-toeschouwers	Nederlandstalige Theater-toeschouwers	Franstalige Dans-toeschouwers	Nederlandstalige Dans-toeschouwers
Originaliteit qua vorm	70,0	80,2	76,3	86,0
Emotioneel potentieel	86,7	61,9	90,2	59,9
Kwaliteit van de scenografie (belichting, decor, kostuums)	68,1	77,7	68,4	84,1
Evocatie van een imaginaire wereld	70,8	70,5	70,5	74,3
Originaliteit en creativiteit van de taal	71,9	64,8	71,2	65,7
Ontspannings-moment	65,5	66,0	53,1	66,9
Maatschappij-kritiek	65,4	62,8	56,1	51
Vernieuwende regie	59,7	51,9	68,2	60,7
Humor	62,2	58,7	47,8	43,8
Onverwachte wendingen	48,1	57,0	38,7	60,0
Uitdaging van gevestigde theater- en danscodes	48,9	42,2	65,7	56,4
Bevreemding	32,4	39,8	37,5	45,9
Personages waarmee men zich kan identificeren	34,9	39,9	27,6	37,3
Realisme	24,8	25,8	18,9	19,7

Ook wat de verwachtingen voor een voorstelling betreffen, is het duidelijk dat bezoekers zich niet beperken tot één enkel element maar veeleer verschillende aspecten combineren. In het algemeen zijn voor meer dan 65 % van de toeschouwers de belangrijkste aspecten van een voorstelling de formele originaliteit en creativiteit, de scenografie en vooral de emoties die een voorstelling kan opwekken.

Opvallend zijn de toch wel zeer duidelijke verschillen tussen Franstaligen en Nederlandstaligen. De Franstaligen hechten voor een voorstelling meer belang aan de emotionele elementen en de Nederlandstalige aan de originaliteit.

Aan Franstalige kant:

Onder de 14 mogelijke antwoorden neemt het emotioneel potentieel de eerste plaats in, terwijl het realisme en de identificatie met de personages de laatste plaats innemen. Dit is een belangrijke vaststelling die wijst op een duidelijke wijziging in de verwachtingen van de toeschouwers.

De tegenstand waarover Barthes het in 1955 had, in verband met de verdediging van het Brechtiaanse theater van de vervreemding, is vandaag niet meer relevant. Voor de toeschouwers is het emotioneel potentieel niet verbonden met identificatie of realisme, maar met het formele aspect en met vernieuwing.

De verwachtingen van de toeschouwers gaan eveneens in de richting van originaliteit en creativiteit in vorm en stijl en in het scenario en de regie.

Voor een dansvoorstelling zijn de verwachtingen vrijwel hetzelfde als voor een theatervoorstelling. Het emotioneel potentieel bekleedt daar de eerste plaats met een nog groter percentage.

Aan Nederlandstalige kant:

Net als in de eerder onderzochte motivaties, wordt hier meer belang gehecht aan formele elementen (stijl, originaliteit, kwaliteit van de scenografie), dan aan het emotioneel potentieel.

2.2 Verwachtingen en typologie van de toeschouwers

Tabel 29

	Kenners		Genieters		Nieuwsgierigen		Totaal	
	FR	NL	FR	NL	FR	NL	FR	NL
Emotioneel potentieel	34,3	11,9	26,5	11,2	32,9	9,8	29,9	10,1
Evocatie van een imaginaire wereld	11,5	21,4	13,6	22,8	9,1	23,2	13,4	23,4
Ontspanningsmoment	3,1	1,9	17,4	19,1	8,5	14,4	10,0	13,1
Formele originaliteit	8,4	18,6	4,7	13,5	4,3	17,0	6,8	16,1
Maatschappijkritiek	6,7	10,5	11,0	9,3	3,7	6,2	7,7	6,8
Originaliteit en creativiteit van de taal	9,6	3,3	6,0	2,3	12,8	5,7	8,6	5,4
Humor	0,8	1,0	11,4	6,5	11,0	3,1	6,7	4,4
Vernieuwende regie	9,0	6,2	4,7	13,5	4,3	17,0	5,4	4,7
Uitdaging van gevestigde theater- en danscodes	10,1	11,9	2,2	0,9	7,3	3,6	5,0	4,3
Kwaliteit van de scenografie (belichting, decor, kostuums)	1,1	4,3	2,2	3,3	0,6	2,6	1,5	3,1
Bevreemding	2,8	3,8	1,3	3,7	1,8	3,6	1,8	2,5
Onverwachte wendingen	2,0	1,9	0,3	0,9	0,6	3,1	1,5	2,7
Personages waarmee men zich kan identificeren	0,3	2,9	0,6	3,3	0,0	5,2	1,2	2,7
Realisme	0,3	0,5	0,3	1,9	0,6	0,5	0,6	0,8
Totaal	100	100	100	100	100	100	100	100
Aantal	356	210	317	215	164	194	1773	1417

Voor onze toeschouwer types zijn de verschillen zoals verwacht zeer uitgesproken. Kenners, genieters en nieuwsgierigen hebben duidelijk verschillende verwachtingen als ze naar een voorstelling gaan kijken.

Voor al het onderscheid tussen de kenners en de genieters is zeer uitgesproken. Voor de kenner is de originele benadering van het stuk bijzonder belangrijk. Voor de genietter draait het voornamelijk rond ontspanning en emotie.

De kenner zoekt de emotie, de formele oorspronkelijkheid, het nieuwe in de regie. Het realisme en de mogelijkheden tot identificatie met de personages zijn voor hem even onbelangrijk als de ontspanning en de lach.

‘Ik ga naar een voorstelling waar ik iets aan heb, waar ik iets mee aankan, waarover ik kan nadenken, waarover ik een week later nog over nadenk. Ik kan dat moeilijk zeggen, want een boek van Wittgenstein dat kan me heel hard boeien, zonder dat ik er een jota van snap. En dat heb je met theater ook. Dat je denkt van ‘ik heb er niks van begrepen’ en dat het dan een maand later door je hoofd flitst en dan denk je van ‘ah, misschien ging het daarover.’

Dimitri, 50 jaar

De genietter zoekt ontspanning, maar ook emotie. Hij is gevoelig voor maatschappijkritiek en voor humor.

‘Er moet altijd wel dans en muziek bij zijn. Liefst ook grappige dingen, zo eens echt goed lachen, maar geen domme dingen, hé? Als het echt te abstract wordt dan interesseert het me niet meer zo.’

Paula, 55 jaar

De nieuwsgierige is enigszins paradoxaal. Hij heeft zowel interesse voor het formele maar ook voor humor en ontspanning.

Laten we nu even stilstaan bij de verschillende verwachtingen van toeschouwers van eenzelfde categorie naargelang ze Franstalig of Nederlandstalig zijn :

Voor de Franse kenner is het emotionele potentieel belangrijk, terwijl voor de Nederlandstalige kenner de evocatie van een imaginaire wereld primeert.

De Franstalige nieuwsgierige is ook op zoek naar emotie, maar ook naar originele taal en naar humor.

De Nederlandstalige nieuwsgierige lijkt meer een ‘estheet’ te zijn: hij verwacht de evocatie van een imaginaire wereld, een vernieuwend enscenering en formele originaliteit.

Hier valt op dat de verwachtingen op het vlak van originaliteit overeenkomen met de verschillen tussen beide gemeenschappen die in dit hele hoofdstuk terugkomen: de Franstaligen verwachten originaliteit op het niveau van de taal, terwijl de Nederlandstaligen die verwachten op het formele niveau.

Wat de genietter betreft is er een groot verschil tussen Franstaligen en Nederlandstaligen wat betreft het belang dat de Nederlandstaligen hechten aan formele originaliteit.

In deze categorie hechten beide gemeenschappen evenveel belang aan het moment van ontspanning. We mogen niet vergeten dat de genietter een occasioneel of gemiddeld bezoeker is; voor hem is het bijwonen van een voorstelling een vorm van vrijetijdsbesteding tussen andere.

2.3 Verwachtingen van de toeschouwers volgens de frequentie van hun bezoek

De occasionele toeschouwers en de frequente toeschouwers hebben ook verschillende verwachtingen.

Voor de gelegenheidstoeschouwer is ontspanning veruit de belangrijkste verwachting (22,4 %) en dan vooral door middel van humor (9,0 %). De frequente toeschouwer daarentegen verwacht eerder beroerd te worden door emoties (26,3 %) of door creativiteit (8,0 %). Een stuk mag ook uitdagend zijn ten aanzien van gevestigde toneelconventies (11,8 %).

2.4 Waarom kiest men voor een bepaalde voorstelling?

Met deze laatste twee tabellen kunnen we misschien elementen aandragen om te antwoorden op de vraag die het eerste deel van dit hoofdstuk afsluit.

Wat toeschouwers samenbrengt, als we ze per categorie bekijken, is het zoeken naar emoties.

Het belang van dit aspect verschilt naargelang het toeschouwerstype en steunt daarbij op verschillende elementen.

De hedendaagse kenner stelt vooral belang in formele originaliteit, in een bijzondere regie en in uitdagende opties ten aanzien van de theaterconventies.

Duchamp heeft de Schoonheid omgebracht, zoals anderen het idee van God hebben omgebracht (...) Na deze kunstenaar benadert men kunst niet langer met het idee van Schoonheid, maar wel met dat van de Zin, van de Betekenis²⁶.

Deze reflectie over de evolutie van de plastische kunsten lijkt ons ook van toepassing op de podiumkunsten. Ook hier heeft men de platonische criteria van Schoonheid en Waarheid laten varen om zich te buigen over de betekenis die door het Hoe wordt gegenereerd. De tekst, als er al een tekst wordt gebruikt, wordt een partituur die de regisseur en zijn ploeg 'vertolken' in de ware zin van het woord, het gaat er niet langer om 'er in te geloven'. De kenner is met zijn tijd meegegaan.

De genieter en de nieuwsgierige zijn twee variaties op het thema van het hedonisme.

Voor de eerste is het bijwonen van een voorstelling een moment van ontspanning, een uitje met vrienden. Het heeft dus een sociale functie.

Enerzijds wil de zakenwereld dat het individu keihard werkt, aanvaardt om beloning en voldoening uit te stellen, kortom dat het een radertje is van de organisatie. En anderzijds moedigt die wereld plezier, ontspanning en het zich laten gaan aan. Het individu moet dus overdag plichtsgetrouw zijn en 's avonds een losbol²⁷.

In de postmoderne samenleving is ontspanning een gebod. Ook de podiumkunsten ontsnappen hier niet aan.

We merken dat bijvoorbeeld aan slogans als 'Een seizoen van genot', die heel wat toneelhuizen de laatste jaren gebruiken om hun programmering aan te prijzen.

Sinds enkele jaren benadrukt men vooral het plezier, de verstrooiing en de ontspanning, wat ook tot uiting komt in de kleuren, foto's, speelse bladschikking en dergelijke van divers promotiemateriaal²⁸.

De nieuwsgierige zoekt minder naar emoties dan de andere categorieën en stelt belang in originaliteit en verbeelding, terwijl hij zich ook wil ontspannen.

Hij heeft iets van de versnipperde aandacht die typisch is voor onze huidige samenleving. De nieuwsgierige lijkt de verpersoonlijking van de recentste ontwikkelingsfase van de moderne mens.

Het moment waarop manieren moesten worden gezocht om de massa toegang te verschaffen tot de grote culturele verwezenlijkingen, werd ingehaald door een spontane en reële democratisering van de artistieke praktijken. Deze gaat samen met de narcistische persoonlijkheid die belust is op zelfexpressie, creativiteit, ook al is dat op een 'coole' manier, van wie de smaken elk seizoen veranderen, van pianospelen tot het beschilderen van zijde, van moderne dans tot synthesizermuziek²⁹.

Het zou interessant zijn om in een volgende studie deze stelling te verifiëren en de toeschouwers te vragen of ze zelf in hun vrije tijd een artistieke bezigheid hebben en dan na te gaan of de categorie van de nieuwsgierigen samenvalt met diegenen die deze vraag positief beantwoorden.

²⁶ M. Onfray, *L'Antimanuel de philosophie*, Paris, Bréal, 2001.

²⁷ D. Bell, *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, PUF, 1979.

²⁸ Cfr. de tussenkomst van Antoine Pickels op het Colloquium van Damprémy Communiquer la culture in april 2004, dat de communicatie van de theaters voor het seizoen 2003-2004 analyseerde

²⁹ G. Lipovetsky, *L'Ère du vide*, Gallimard, Parijs, 1983.

Hoofdstuk III: Hoe ?

Over de belangrijkste motivaties waarom mensen naar theater of dans gaan, hebben we het in wat voorafging al ruimschoots gehad. Om effectief de stap te zetten om naar een voorstelling te gaan moet echter nog een heel proces worden doorlopen. Men moet weten wat er waar wordt gespeeld.

Naast de titel, de plaats en de datum van de voorstelling is het tevens belangrijk te weten om welk type van voorstelling het gaat. De motivaties om naar een voorstelling te gaan zijn immers sterk verbonden met het beantwoorden aan die de verwachtingen. Komt het gekozen stuk overeen met wat ik verlang en verwacht ?

1. Gebruikte kanalen om informatie over voorstellingen in te winnen

Potentiële toeschouwers moeten in eerste instantie toegang hebben tot de informatie over het aanbod en moeten in de tweede plaats weten wat dit aanbod inhoudt.

In de vragenlijst stelden we enkele vragen over de kanalen die de toeschouwers gebruiken om informatie in te winnen over voorstellingen. We hebben dus aan de respondenten mogelijke kanalen voorgelegd en zij gaven aan welke ze nooit, soms of altijd gebruikten.

Figuur 10: Gebruikte kanalen om de nodige informatie in te winnen (Totaal aantal bevraagde toeschouwers)

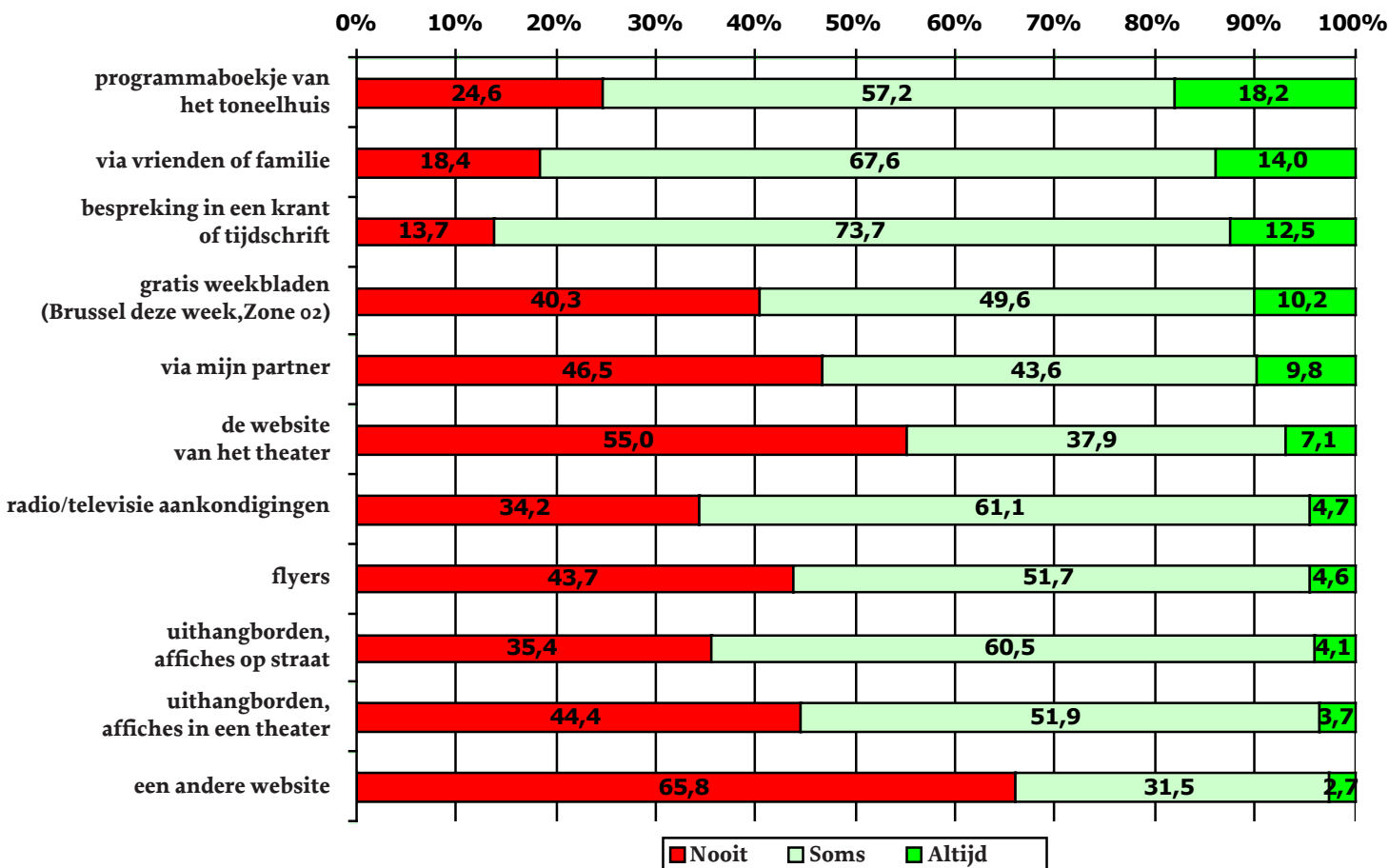
Over het algemeen wordt het meeste gebruik gemaakt van het programmaboekje van het theaterhuis.

Op de tweede plaats komt het advies van vrienden of familie, wat een tendens bevestigt die we al in het vorige hoofdstuk aanhaalden (toeschouwers die naar een voorstelling gaan omdat men hen erover sprak, zonder dat er enige andere motivatie is). Op de derde en vierde plaats komen de kritieken in kranten en tijdschriften.

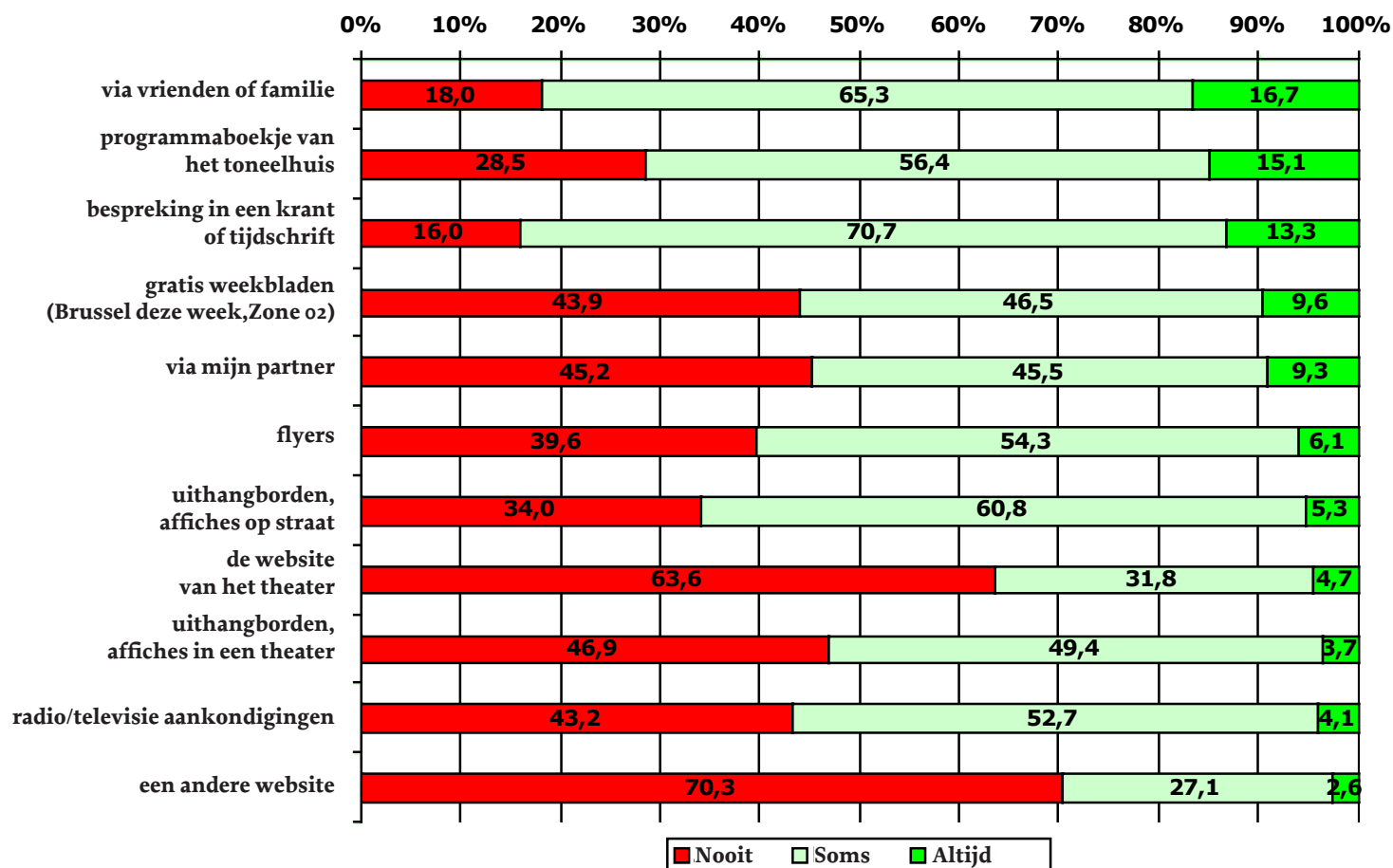
Toeschouwers vermelden ook affiches en aankondigingen op radio en tv als informatiekanaal.

De informatiekanalen die toeschouwers gebruiken zijn sterk gebonden aan de leeftijd van de respondenten. Jongeren zullen eerder steunen op het advies van vrienden of familieleden omdat ze waarschijnlijk ook meer vrienden en familieleden hebben dan de oudere leeftijdsgroepen. Jongeren raadplegen ook meer dan de ouderen het internet om informatie over de voorstellingen in te winnen en blijken ook gevoeliger voor informatie die op straat te vinden is. Zowel flyers als affiches trekken de aandacht en zijn een informatiebron voor de voorstellingen.

Ouderen daarentegen doen meer een beroep op gedrukte informatie zowel in kranten en tijdschriften als in het programmaboekje van het toneelhuis in kwestie.



Figuur 11: Gebruikte kanalen om informatie in te winnen (Franstalige toeschouwers)



Uit deze tabel blijkt dat Franstalige toeschouwers eerst en vooral geïnformeerd worden door vrienden of familieleden en daarna informatie halen uit de pers. Voor Nederlandstalige toeschouwers is de pers de belangrijkste informatiebron, inclusief de gratis bladen.

‘We staan op de mailinglist van meerdere toneelhuisen om informatie te ontvangen. We baseren ons daarop, op de dingen die we horen, op het feit dat vrienden aan die voorstelling werken. Wat me het meeste beïnvloedt, is de beschrijving van de voorstelling in de brochure of de informatie die de theaters toesturen.’

Léontine, 53 jaar

Uit de interviews met toeschouwers blijkt echter dat meerdere kanalen simultaan worden gebruikt om de gewenste informatie in te winnen.

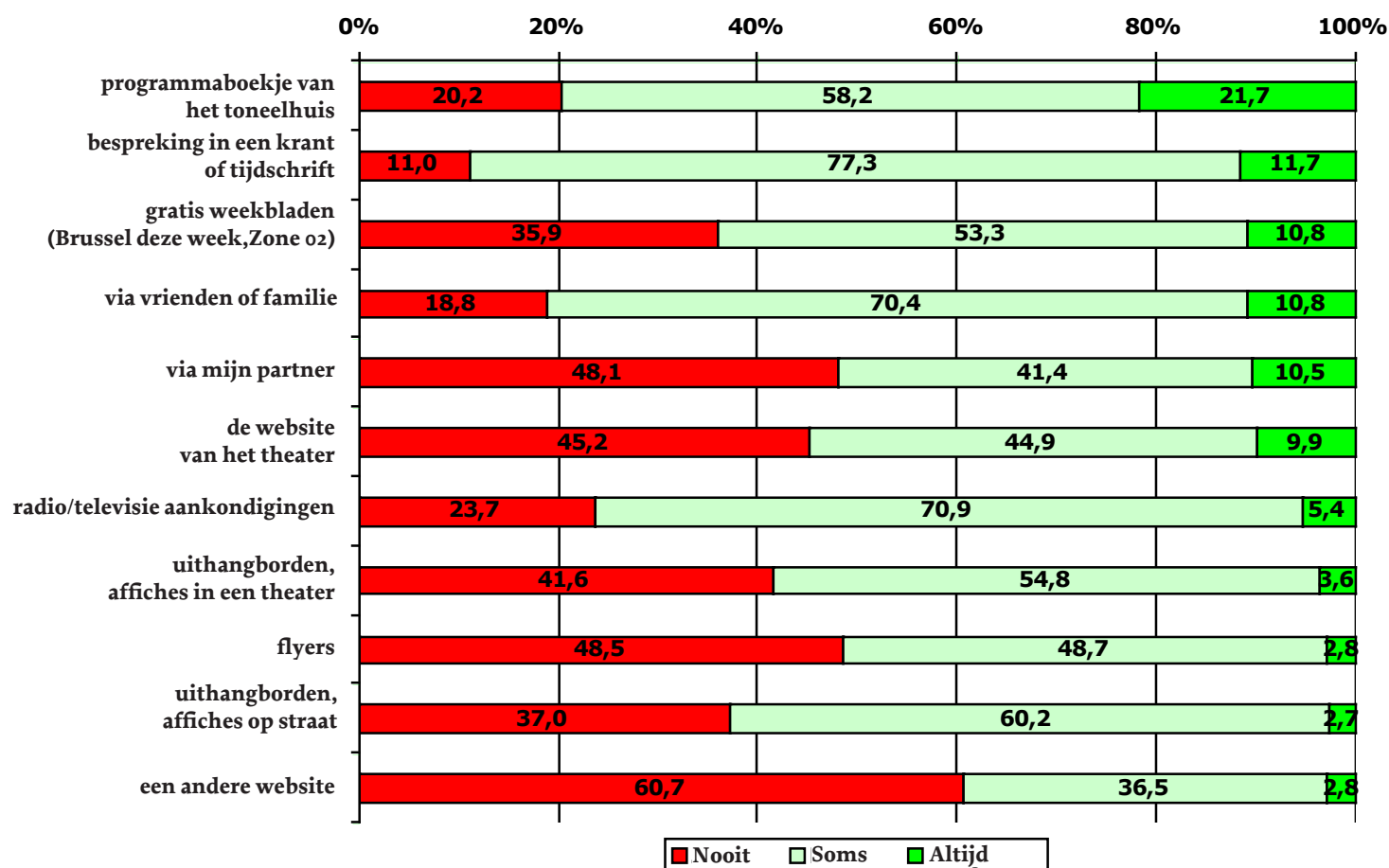
‘We bekijken het programma van het seizoen, we maken bepaalde keuzen. Dat is de eerste stap. Mijn echtgenote gaat naar de sezoenvoorstellingen. Vanaf dan bekijken we wat we gaan doen, of we een abonnement nemen of niet. Vooraf noteren we wat we absoluut willen zien. Om onze programmatie te vervolledigen, lezen we tijdens het seizoen de folders en sommige kritieken in de krant. Maar een stuk gaan bekijken louter op basis van een kritiek, dat is nog nooit voorgevallen. Voor kleine theaters kan de affiche een rol spelen.’

Jean-François, 64 jaar

‘Ik lees Deze Week. In deze krant lees ik altijd de programmatie van de toneelhuisen. Maar ik ga alleen naar een voorstelling als een vriend me dat voorstelt.’

Véronique, 34 jaar

Figuur 12: Gebruikte kanalen om informatie in te winnen (Nederlandstalige toeschouwers)



Voor de Nederlandstaligen zijn dezelfde vier informatiekanalen het belangrijkste, maar het advies van vrienden of familie staat slechts op de vierde plaats, terwijl het theaterprogramma op de eerste plaats komt.

‘Voor dans is dat een vriend van me, die zelf danst, dus dat volg ik wel een beetje... Tja, hoe kom ik daaraan? Doordat ik in de stad eens een flyer oppak, Brussel Deze Week daar kijk ik ook wel in.’

Nele, 30 jaar

‘De nieuwsbrief van twee theaters komen binnen in mijn mailbox. Affiches op straat, daar haal ik ook wel informatie van. En natuurlijk de informatie die ik krijg van mijn omgeving, van mijn vriendinnen... meegenomen worden door de omgeving, door vriendinnen... Ik heb wel het gevoel dat ik goed op de hoogte ben van het aanbod, ja.’

Anke, 27 jaar

‘Klara veel en ook Brussel Deze Week... Advies van vrienden is ook absoluut belangrijk, misschien nog belangrijker dan de kritieken, want je kent die mensen, je kent hun smaken beter.’

Dimitri, 50 jaar

‘Ik zou eigenlijk zonder mijn vriendin denk ik nooit naar theater of dans gaan. Ik denk dat ik dat zo goed als nooit zou doen, gewoon omdat...ja, ik zit een wereld van uitgaan, film en muziek en theater hebben daar lang niet bij gehoord en dan heb je wel iets nodig wat je activeert om dat te doen. Als iemand mij uitnodigt zou ik daar zeker op ingaan, maar ik zou niet zelf actief op zoek gaan.’

Hans, 28 jaar

Naast een beoordeling van alle kanalen vroegen we de respondenten ook aan te geven wat nu het belangrijkste kanaal is om informatie over voorstellingen in te winnen.

Tabel 30: De belangrijkste gebruikte kanalen om informatie in te winnen

	Franstalige toeschouwers	Nederlandstalige toeschouwers	Totaal
Vrienden of familie	26,5	20,5	23,8
Het programmaboekje van een toneelhuis	14,6	24,5	19,1
Besprekingen in een krant of tijdschrift	19,8	13,1	16,8
De partner	9,7	8,5	9,2
gratis kranten en weekbladen (Brussel Deze Week, Zone 02,...)	6,9	8,6	7,7
De website van het toneelhuis	3,0	9,3	5,9
Aankondigingen op radio of televisie	3,3	5,0	4,0
Affiches op straat	3,9	1,5	2,8
Flyers, folders	3,4	0,7	2,2
Een andere website	1,7	1,4	1,6
Affiches in het theater	1,0	0,7	0,9
Andere	6,2	6,2	6,2
Totaal	100	100	100

We zien hier hetzelfde trio aan top: het advies van vrienden, de programma’s van de toneelhuizen en de kritieken in de kranten en dit in verschillende rangorde naargelang de taalgemeenschap.

In het digitale tijdperk is het aantal personen dat de website van het toneelhuis gebruikt nog eerder beperkt, hoewel de Nederlandstaligen er meer vertrouwd mee lijken te zijn.

We kunnen de vraag stellen hoe efficiënt affiches (60,2 % vermeld als ‘soms’) en aankondigingen op radio en televisie (70,9 % vermeld als ‘soms’), toch de belangrijkste basiscommunicatiekanalen, eigenlijk zijn. Deze instrumenten zouden onmisbaar moeten zijn als middel om informatie over te brengen, maar deze criteria worden in tabel 27 door de respondenten niet meer aangehaald als belangrijke informatiebron.

Om de invloed van de leeftijd op de gebruikte kanalen te illustreren zetten we hier de top 5 van de gebruikte kanalen voor elke leeftijdscategorie op een rijtje.

jongeren -20 jaar	21 tot 45 jaar
1. Vrienden/Familie	1. Vrienden/Familie
2. School	2. Programma
3. Krant/Tijdschrift	3. Krant/Tijdschrift
4. Affiches (de straat)	4. Partner
5. Programma	5. Gratis kranten
46 tot 65 jaar	65 tot 75 jaar
6. Krant/Tijdschrift	1. Programma
1. Programma	7. Krant/Tijdschrift
2. Vrienden/Familie	2. Vrienden/Familie
3. Partner	3. Partner
4. Gratis kranten	4. Gratis kranten / website theater

De top 5 ziet er voor de verschillende leeftijdsgroepen ongeveer hetzelfde uit. De plaats en dus het belang van de kanalen verschuift wel aanzienlijk.

We stellen vast dat de mond tot mond reclame en communicatiemiddelen, zowel diegene die door het toneelhuis zelf (programma’s en affiches) als diegene die door de geschreven pers worden verspreid, de meest efficiënte middelen zijn om een toeschouwer aan te zetten om naar een voorstelling te komen.

Het lijkt dus belangrijk om na te denken over manieren waarop de directe informatie van mens tot mens kan uitgebreid worden en hoe de inhoud van programmaboekjes en van de kritiek kan verdiept worden, om elke discrepantie tussen wat de toeschouwer ‘verlangt en verwacht’ en wat hij ziet, te vermijden. De vraag die we ons moeten stellen is hoe we verlangen en nieuwsgierigheid kunnen opwekken. Dit impliceert de nodige tijd om informatie te verspreiden en dus ook dat een voorstelling lang genoeg op de affiche van een Brussels toneelhuis staat.

Voor de toeschouwers jonger dan 45 jaar valt op dat het advies van derden het meest efficiënte informatiekanaal is. Het is dus belangrijk om deze vorm van menselijke tussenkomst te bestuderen als vector van de motivering om naar een voorstelling te gaan.

Uit deze gegevens blijkt dat op termijn het gedrag van de toeschouwer van (passieve) consument naar (actieve) medespeler moet verschuiven.

Het ‘vermarkten’ van sommige programma’s die met attractieve teksten voor een ‘efficiënte’ verkoop moeten zorgen, gebeurt meestal ten koste van de inhoud. Dit bevordert een consumentengedrag en schaadt het reële opzet van een voorstelling. De toeschouwers als consumenten beschouwen is totaal contradictoir met het idee van het opbouwen van een publiek. Voor dit laatste moeten liefhebbers van theater en dans aangesproken worden door een scherpzinnige communicatiestrategie die rekening houdt met de vraag naar gerichte informatie over het aangeboden programma.

Tot slot onderzoeken we of onze verschillende categorieën toeschouwers dezelfde informatiekanalen gebruiken.

Tabel 31: Kanalen gebruikt door de verschillende segmenten

	Kenners	Genieters	Nieuwsgierigen
Vrienden of familie	14,9	27,5	26,5
Programmaboekje van een toneelhuis	29,1	15,8	15,9
Besprekingen in krant of tijdschrift	18,1	14,6	17,9
De partner	9,0	14,9	9,1
Gratis kranten en tijdschriften (Brussel Deze Week, Zone 02,...)	6,4	6,5	8,1
Andere	5,7	6,3	5,9
Website van een toneelhuis	8,2	4,9	5,4
Aankondigingen op radio/TV	2,9	4,1	3,9
Affiches op de straat	1,8	1,1	2,5
Flyers, folders	1,3	2,7	1,5
Een andere website	1,8	1,1	2,7
Affiches in het theater	0,8	0,5	0,7
Totaal	100	100	100

Het valt op dat voor de kenner het advies van vrienden het minst belangrijk is en dat hij zijn informatie vooral haalt uit programmaboekjes van de toneelhuizen, terwijl we een grotere rol zouden verwachten van besprekingen in kranten of tijdschriften.

Het valt eveneens op dat voor de nieuwsgierige het programma en de besprekingen belangrijker zijn dan voor de genietser (die het meeste interesse heeft voor flyers en folders. Dit feit versterkt ons idee dat deze toeschouwer op zoek gaat naar onmiddellijkheid. Een folder wordt uitgedeeld op het moment dat een voorstelling wordt gespeeld. Deze distributiemethode is direct, in het hier en nu, in tegenstelling tot kritieken in de media, die pas achteraf te lezen zijn).

De nieuwsgierige informeert zich op een selectieve en doordachte manier. Hij wordt niet zozeer aangetrokken door affiches op de straat, maar wel door wat er over een voorstelling gezegd wordt, door haar inhoud. Maar in tegenstelling tot de kenner, heeft hij ook consequent het advies van vrienden nodig.

2. Het toegangsticket

We vroegen de respondenten systematisch hoe ze hun ticket voor de voorstelling hadden verworven. Deze vraag was des te interessanter om te weten te komen in welke mate gebruik wordt gemaakt van elektronische kanalen. Uit de analyse blijkt dat dit kanaal bijzonder belangrijk is. Uit de analyse blijkt bovendien dat een kwart van de Franstalige toeschouwers een abonnement heeft, wat een gevoelig hoger percentage is dan de Nederlandstalige toeschouwers.

Maar dit zijn niet de opvallendste conclusies. We stelden inderdaad vast dat een relatief hoog aantal toeschouwers een ticket had dat niet door henzelf werd betaald (ongeveer 17%). Samen met de toeschouwers die aangaven dat ze op uitnodiging van het toneelhuis naar de voorstelling kwamen, kunnen we stellen dat *meer dan een kwart van de toeschouwers zijn eigen ticket niet betaald*.

Tabel 32: Het verwerven van een toegangsticket

	Ticket de avond zelf gekocht aan de kassa	Ticket gereserveerd per telefoon of e-mail	Geschonken ticket	Uitnodiging van het toneelhuis	Door de toeschouwer betaald abonnement	Geschonken abonnement	Totaal
Franstalige toeschouwers	11,9	37,7	15,5	10,3	22,2	2,4	100
Nederlandstalige toeschouwers	19,6	40,8	17,0	7,3	13,5	1,7	100
Totaal aantal bevroegde toeschouwers	16,1	39,4	16,3	8,7	17,5	2,0	100

Het aantal geschonken tickets en uitnodigingen is zowel aan Franstalige als Nederlandstalige kant opmerkelijk.

Het is opvallend hoe weinig mensen hun ticket de avond zelf kopen.

De Franstaligen blijken meer voorstanders te zijn van abonnementen, wat contradictoir lijkt met het eerder vastgestelde ‘nomadische’ karakter.

Het grote aandeel van frequente bezoekers/kenners bij de Franstaligen, doet vermoeden dat hun interesse voor theater en dans zodanig is dat trouw aan een bepaald toneelhuis gemakkelijk gekoppeld kan worden aan een drang naar ontdekkingen en dit door tegelijk meerdere abonnementen te gebruiken.

Zijn uitnodigingen een gemiste kans, een toevluchtsmiddel om de zalen te vullen, een uitnodiging om risico's te nemen?

We kunnen ons op dit moment de vraag stellen of toeschouwers die tickets krijgen zich zouden verplaatst hebben, als ze hun ticket zelf hadden moeten betalen en dus, wat de impact ervan zou zijn op de bezettingsgraad van de zalen.

In het geval deze uitnodigingen beperkt zouden worden om een nieuw evenwicht van de inkomsten te bekomen, wat zou de impact daarvan zijn op lange termijn? Uitnodigingen worden soms uitgedeeld om een tekort aan publiek te verdoezelen of ze getuigen van een gebrek aan grondige reflectie over ‘hoe een publiek opgebouwd moet worden’.

Nochtans hebben uitnodigingen ook een positieve kant omdat ze de mobiliteit bevorderen en ertoe aanzetten om nieuwe stukken, kunstenaars en zalen te gaan ontdekken.

Het gebruik van de ‘Cultuurwaardebon’ aangeboden door de Vlaamse Gemeenschap aan de inwoners van Brussel

De cultuurwaardebon is een instrument van de krachtige culturele politiek van de Vlaamse Gemeenschap. Deze biedt aan de inwoners van Brussel per seizoen drie reductiebonnen aan die kunnen ten gelde gemaakt worden bij de aankoop van een ticket in een toneelhuis dat aan deze actie deelneemt.

Bij de Franse Gemeenschap bestaat hiervoor geen equivalent.

Slechts één Franstalige toeschouwer op vijf, kent het bestaan van de ‘Cultuurwaardebonnen’.

Dit percentage ligt hoger bij de Nederlandstalige toeschouwers.

Maar ook al is het bestaan ervan bekend, het verschil in het gebruik ervan is niet erg groot. Van toeschouwers die ze kennen, maken er ongeveer 33% effectief gebruik van.

Tabel 34: Het gebruik van de ‘cultuurwaardebon’

	Op de hoogte van het bestaan van de cultuurwaardebon		Gebruikers van de cultuurwaardebon onder diegenen die hem kennen
Franstalige toeschouwers	20.2	→	31.6
Nederlandstalige toeschouwers	65.9	→	39.1
Totaal aantal bevraagde toeschouwers	40.9	→	37.7

Slechts 20% van de Franstaligen kent het bestaan van deze kortingbonnen en onder hen maakt slechts 31% er gebruik van.

Al kent aan Nederlandstalige kant bijna 2/3 van de bevraagde personen deze bonnen, toch maakt slechts 40% er gebruik van.

Een betere informatie over de toekenningsvoorwaarden en -modaliteiten van de cultuurwaardebons lijkt dus noodzakelijk.

In de rondetafel nr. 3, hadden sommige deelnemers het over de contradicties tussen motivaties of demotivaties van het publiek om naar een voorstelling te gaan omwille van onwetendheid over het bestaande kortingssysteem.

Hoofdstuk IV : Waarom niet ?

Zelfs als men het programma kent, men een ticket kan kopen en men zich naar het toneelhuis kan verplaatsen, dan nog wil dat niet zeggen dat men niet vaker naar toneel of dans zou willen gaan. We vroegen dus aan onze respondenten ‘waarom ze niet vaker naar een voorstelling gingen’.

Wat belemmert hen dit te doen ?

Tabel 34 : Belangrijke obstakels die iemand beletten om vaker naar een voorstelling te gaan

	Franstalige toeschouwers	Nederlandstalige toeschouwers	Totaal
Gebrek aan tijd	58,5	63,0	60,5
De prijs van een ticket	62,4	48,7	56,3
De toegankelijkheid van een zaal	43,0	43,1	43,0
De afstand	45,3	39,5	42,7
Bereikbaarheid met het openbaar vervoer	35,6	33,0	34,5
Parkeermogelijkheid	35,9	31,6	34,0
Gebrek aan informatie over het aanbod	35,8	19,4	28,4
Tijdstip van de programmatie	23,3	21,7	22,6
Het grote aanbod in een bepaald seizoen	24,9	18,8	22,2
Niemand om mee naar de voorstelling te gaan	23,5	16,7	20,5
De wijk waarin de voorstelling wordt gebracht	18,6	14,1	16,6
Gebrek aan faciliteiten voor andersvaliden	14,4	5,6	10,4
Afwezigheid van opvang voor kinderen	9,6	10,2	9,8

Het meest genoemde obstakel is *tijdsgebrek*. Voor de Franstaligen is dat echter niet het belangrijkste obstakel. Voor hen is de prijs van het ticket de belangrijkste factor om niet vaker naar het theater te gaan. We stellen eveneens vast dat de Franse toeschouwers erg ontevreden zijn over het gebrek aan informatie over het aanbod. Nog altijd bij de Franstaligen zijn het feit om alleen te moeten gaan naar een voorstelling en het gebrek aan faciliteiten voor andersvaliden belangrijke belemmeringen om meer naar het theater te gaan.

Voor de Nederlandstaligen is het tijdsgebrek het belangrijkste obstakel, en komt net voor de prijs van het ticket, de bereikbaarheid van de zaal, de afstand en het uur van de voorstelling.

Naast de aangegeven mogelijkheden vermeldt een aantal toeschouwers ook het tekort aan beschikbare plaatsen als een obstakel. Vooral voor populaire voorstellingen blijkt aan Nederlandstalige zijde de vraag groter dan het aanbod.

‘Ik vind dat de speeldata van de stukken die wél goed zijn, veel te beperkt zijn. Dat vind ik tergend, omdat je op je honger blijft zitten en ik denk dat het voor sommige mensen ook ontradend is om de volgende keer nog te gaan proberen.... Er zijn zo een aantal festivals die een mooie staalkaart bieden, maar je moet al weten voor het programma uitkomt wie er gaat komen om te kunnen bestellen, en ik vind dat eigenlijk niet respectvol tegenover het publiek.’

Chris, 55 jaar

‘Ik erger mij soms dood dat het zo snel uitverkocht is en dat er zoveel volk is.’

Dimitri, 50 jaar

Voor iedereen zijn dus de drie belangrijkste obstakels tijd, geld en de afstand.

‘Voor volwassenen is de prijs van de plaatsen echt hoog, dat remt af. Er gebeurt wat, sommige voorstellingen richten zich door hun entreprijs uitsluitend tot een elite. Op 27 september is het gratis, alle theaters zitten dan vol, dat zegt genoeg.’

Jean-François, 64 jaar

‘Ik vind dat het heel duur is, heel heel duur.’

An, 31 jaar

‘In het begin van de maand lukt het nog om naar voorstellingen te gaan, maar vanaf halfweg de maand ...’

Aurélie, 23 jaar

‘Ik vind dat de prijs van de plaatsen erg hoog is. Het is overall duurder geworden en dat speelt een rol in het feit dat ik minder dan vroeger ga. Het is leuk om een voorstelling bij te wonen, voor mij is het niet enkel ontspanning, maar het kost veel.’

Thérèse, 23 jaar

De mobiliteitskwestie

Hoewel ze van secundair belang blijken te zijn, mogen obstakels die met mobiliteit te maken hebben, niet uit het oog worden verloren. De bereikbaarheid van de zaal met het openbaar vervoer, bijvoorbeeld het probleem van ‘de laatste tram’, en de parkeerproblemen worden door 20% van de toeschouwers als problematisch ervaren.

‘Er zijn van die theaters die moeilijk bereikbaar zijn met het openbaar vervoer. Er zijn ook toneelhuizen die voor mij onbereikbaar zijn omwille van de afstand of, zoals de Marni, omdat het daar eerst omhoog gaat en dan weer naar beneden. Het aanbod van het openbaar vervoer zou moeten verbeterd worden, vooral ‘s avonds laat. (...) Soms is er ook een probleem van toegankelijkheid, vooral dan met trappen. (...) Als het kan probeer ik ‘s namiddags naar theater te gaan, maar toneelhuizen die nog een matinee inrichten, zijn zeldzaam.’

Béatrice, 77 jaar

‘Bereikbaarheid is voor mij echt een barrière, maar ik ben ook heel conservatief in mijn verplaatsingen.’

Albert, 40 jaar

‘Het zou goed zijn degelijke fietsparkings aan te leggen, waar men zijn fiets degelijk kan vastmaken en dat die vlak voor het theater liggen en goed verlicht zijn.’

Sandrine, 32 jaar

Terwijl tijd, geld en afstand de drie belangrijke parameters zijn die theaterbezoek beperken, blijft de prijs bovenaan staan. We dienen ons dus vragen te stellen bij het onthaal en de ticketverkoop van toneelhuizen.

Er bestaan in sommige zalen all-in formules (parking, babysit, maaltijd...) die echter omwille van hun prijs slechts voor een klein deel van het publiek toegankelijk zijn. Dergelijke formules zijn deels een manier om meer publiek te lokken, maar paradoxaal genoeg versterken ze ook een vorm van elitarisme en bevorderen dus geenszins de democratisering van de cultuur.

Andere initiatieven als reductie voor buurtbewoners zijn bedoeld om het gemengd karakter van het publiek, zonder sociologisch onderscheid, te bevorderen. Ze kunnen op het eerste gezicht inspelen op de parameters: tijd, geld en afstand. Niettemin druisen ze ook in tegen de nood aan ontdekking en mobiliteit, en versterken ze het territoriumbewustzijn. Een andere vorm van elitarisme?

De klassieke reducties (-18 jaar, senioren, studenten...) volstaan niet om het nemen van risico's, de lust om te ontdekken en de frequentie te verhogen.

Hoe kan kunst toegankelijk gemaakt worden voor een zo groot mogelijk aantal mensen door een rechtvaardige en aantrekkelijke prijzenpolitiek?

Tabel 35: Vervoermiddel waarmee men naar een voorstelling gaat

	Auto	Moto	Fiets	MIVB	Te voet	Taxi	Totaal
Franstalige toeschouwers	64,9	0,8	2,8	22,2	8,6	0,8	100
Nederlandstalige toeschouwers	60,6	0,1	3,6	24,0	11,5	0,2	100
Totaal aantal bevraagde toeschouwers	63,0	0,5	3,1	23,0	9,9	0,5	100

85% van de toeschouwers komt met de auto of het openbaar naar een voorstelling.

Voor mensen die niet in Brussel wonen, is het logisch dat de afstand als een groter obstakel wordt ervaren, maar dat is hij ook voor 12% van de Brusselaars.

Als we daar de toeschouwers bijtellen die de bereikbaarheid met het openbaar vervoer het belangrijkste obstakel vinden (8,8%), en de Brusselaars die parkeerproblemen als obstakel ervaren (5,1%), kunnen we vaststellen dat 25% Brusselaars mobiliteitsproblemen blijken te ondervinden.

Besluit: En nu?

Uit de kwantitatieve, kwalitatieve en ook subjectieve gegevens die we in deze enquête hebben samengebracht, kunnen we erg veel besluiten trekken. De verzamelde gegevens zijn dan ook een bijzonder rijke bron aan informatie. Veel meer zelfs dan wat we binnen de grenzen en het tijdsbestek van deze studie hebben kunnen analyseren. Niettemin zijn we er binnen het kader van deze studie in geslaagd om een duidelijk profiel te schetsen van de Brusselse bezoekers van podiumkunsten, van hun motivatie om voor een bepaald stuk te kiezen en over de obstakels die ze moeten overwinnen om erheen te gaan.

Door de band genomen is de toeschouwer een vaste theaterbezoeker. De grote meerderheid van het publiek gaat immers meerdere keren per jaar naar theater. In vele gevallen is dit een vast onderdeel van de vrijetijdsbesteding en vaak hebben ze die gewoonte al van jongs af aan aangekweekt.

Op sociologisch vlak is de Brusselse toeschouwer zeer duidelijk gedefinieerd. De grotere proportie vrouwen of de oververtegenwoordiging van bepaalde leeftijdscategorieën is daarbij niet het opvallendst. De belangrijkste vaststelling is zonder twijfel het hoge algemene opleidingsniveau van het publiek van de podiumkunsten in Brussel. Het bestaat voor drie vierden uit gediplomeerden van het hoger onderwijs.

De motivaties en de verwachtingen van de toeschouwers zijn uiterst verscheiden. Op basis van een aantal criteria hebben we echter de toeschouwers in een aantal categorieën kunnen onderbrengen.

In het hele onderzoek maakten we een onderscheid tussen toeschouwers die vaak naar een voorstelling gaan en die een groot belang hechten aan de tekst van het stuk, aan de manier waarop de regisseur en de acteurs deze hebben geënceneerd of aan de naam van een choreograaf. We hebben ze de ‘kenners’ genoemd. Voor een kenner is het bijwonen van een theater- of dansvoorstelling eigenlijk een beetje werken. Dat blijkt niet alleen uit het feit dat een aantal van deze kenners studenten of kunstenaars zijn die rechtstreeks bij de wereld van de podiumkunsten betrokken zijn, maar ook door het feit dat ze heel bewust de voorstellingen uitkiezen. De voorstelling moet aan welomschreven eisen voldoen, zowel in de fase van de selectie als in die van de discussiefase. Op die manier speelt de kenner een belangrijke rol in de mond aan mond reclame.

Daarnaast hebben we het type van de ‘genieter’ onderscheiden. Dit type gaat in de eerste plaats naar een theater- of dansvoorstelling voor de gezelligheid, voor het plezier van een avondje uit onder vrienden of met een partner. Naar het theater gaan is een aangename activiteit, een manier om zich te verstrooien.

Een ander type toeschouwer dat we de ‘nieuwsgierige’ hebben genoemd, vindt de weg naar het theater dankzij de media-aandacht rond een bepaald stuk. Dit type is vooral te vinden aan Nederlandstalige kant.

Een groot deel van het publiek bestaat uit een groep met uiteenlopende motivaties, die we de ‘ongedefinieerden’ hebben genoemd. Een nadere studie van deze groep om er meer inzicht in te krijgen lijkt noodzakelijk.

De motivaties van de toeschouwers zijn dus niet homogeen. De communicatie, de informatie ten behoeve van het publiek zou rekening moeten houden met deze verschillende typologieën.

Antwoorden die uitmonden in vaststellingen

Bij het uitdelen van onze vragenlijsten gebeurde het meerdere keren dat toeschouwers hem weigerden aan te nemen met de woorden: ‘Ik behoor niet tot het grote publiek’.

Deze notie van ‘het grote publiek’ is hardnekkig, ook al beantwoordt het niet aan de realiteit.

In wat voorafging hebben we aangetoond dat veel toeschouwers, naast andere eigenschappen, vooral vaak tot veelvuldig naar toneelhuizen gaan en dit al sinds een lange tijd. De meerderheid van hen gaat immers ononderbroken vanaf gemiddeld 13 jaar (de Franstaligen) tot 15 jaar (de Nederlandstaligen) naar voorstellingen.

We hebben ook gezien dat toeschouwers nomaden zijn en naar veel verschillende zalen gaan, wat impliceert dat ze actief op zoek gaan naar informatie. Een belangrijk informatiekanaal is advies van vrienden of familie, wat impliceert dat men tot een milieu behoort waarin theater en dans een gespreksonderwerp is.

We hebben het bestaan vastgesteld van een publiekscategorie die we ‘kenners’ noemen, een bijzonder actief publiek dat weet wat het wil.

We wezen ook op het grote aantal kunstenaars en mensen die verbonden zijn met het theaternieuw in de brede zin, onder de toeschouwers. Dit feit blijkt onder meer door het groot aantal uitnodigingen en gratis plaatsen in de zalen.

Als we rekening houden met deze elementen, lijkt de notie van ‘het grote publiek’ achterhaald en een begrip dat tot misverstanden kan leiden.

Er is geen publiek ‘dat van nergens komt’.

Er is niet één publiek maar er zijn verschillende soorten publiek, die een gemeenschappelijk kenmerk hebben: de liefde voor het theater. Elk op zijn manier heeft een persoonlijke band met het theaternieuw.

Elk van hen heeft een persoonlijke geschiedenis betreffende het theater, kent iemand die..., heeft dictie gevolgd aan de academie, heeft in een amateurgezelschap gespeeld, heeft die of die mythische voorstelling op televisie gezien...

In een tijd waar de film ons overspoelt met affiches, krantenartikels, televisieuitzendingen, in een tijd waar een bioscoopticket gemiddeld de helft kost van een theaterticket, in een tijd waar de mogelijkheden om een voorstelling te vinden van een film die je wilt zien, op een moment dat je hem wenst te zien, en in een zaal die je past, quasi eindeloos zijn, schatten we

nog te weinig in wat het betekent dat toeschouwers zich blijven verplaatsen om naar een theater- of dansvoorstelling te gaan kijken.

Dat wil dus zeggen dat het theater en de dans iets unieks hebben. Iets dat ondanks alle obstakels blijvend is.

We moeten ervoor zorgen dat dit unieke kan blijven bestaan.

Antwoorden die uitmonden in mogelijkheden om in te grijpen

Hoe kunnen we verhelpen aan de belangrijkste obstakels?

Er zijn twee types belangrijke obstakels die de frequentie van het theaterbezoek verlagen: de toegankelijkheid en de prijs van de voorstelling.

De toegankelijkheid

Een van de redenen die toeschouwers aanhaalden als obstakel om vaker naar een voorstelling te gaan in Brussel, is het mobiliteitsprobleem. Dat geldt natuurlijk zeker voor toeschouwers die buiten het Brussels Hoofdstedelijk Gewest wonen, maar evengoed voor de bewoners van Brussel. Het gebrek aan openbaar vervoer 's avonds laat, de soms moeilijk bereikbare locatie van een aantal zalen, het tekort aan degelijke en veilige fietsparkings maken dat het gros van de toeschouwers, ook die van Brussel zelf, met de auto naar het theater moeten komen. Maar dan wordt men geconfronteerd met een gebrek aan parkeermogelijkheden. Diegenen die geen auto hebben zijn, gezien het late uur waarop voorstellingen eindigen, vaak genoodzaakt om een taxi te nemen of te voet naar huis te gaan.

Werkpistes:

1) Op niveau van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest

Eens te meer blijkt dat een uitbreiding van het netwerk van openbaar vervoer een dringende noodzaak is.

Het probleem is tweërlei:

- bewoners van gemeenten die niet zijn aangesloten op het metronetwerk ondervinden problemen om het centrum te bereiken (en omgekeerd, want er bevinden zich een aantal zalen in moeilijk bereikbare gemeenten).
- de avond- en nachtdienst van het openbaar vervoer moet, vooral in het weekend, worden uitgebreid, zodat toeschouwers na een lange voorstelling – en die zijn er vaak – nog naar huis kunnen met tram of bus. Het feit dat men nu vaak verplicht is om een taxi te nemen of te voet te gaan, sluit bepaalde categorieën van toeschouwers uit.

Om het beeld volledig te maken willen we ook wijzen op de toeschouwers van buiten het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Ze vertegenwoordigen iets minder dan de helft van de bevrageden.

We hebben vastgesteld dat 51% van deze toeschouwers uit Vlaams Brabant afkomstig is, en 11% van Waals Brabant, samen 62%. Het is dus belangrijk dat de openbare besturen die onderhandelen met de exploitatiemaatschappijen van het GEN er rekening mee houden dat reizigers zich niet alleen naar en van het werk verplaatsen en ook in het weekend een late dienst voorzien.

2) Op niveau van de Stad Brussel:

De stad zou mensen die per fiets naar een voorstelling willen gaan, kunnen helpen door veilige fietsparkings aan te leggen in de nabijheid van de theaterzalen.

3) Op niveau van de sector:

Het zou zinvol zijn om toeschouwers korting te geven op de prijs voor parkings in het centrum (en als deze mogelijkheid al bestaat, er ruchtbaarheid aan te geven in de verschillende promotionele kanalen). Daarnaast moet de mogelijkheid onderzocht worden om goedkope arrangementen te maken met taximaatschappijen waarvan toeschouwers zonder eigen vervoermiddel kunnen profiteren (momenteel is er slechts één toneelhuis dat deze mogelijkheid aanbiedt).

De prijs

Twee toeschouwerscategorieën blijken bijzonder gevoelig te zijn voor deze kwestie.

Kunstenaars en studenten die weliswaar genieten van een prijsreductie, maar die uit professionele interesse of uit interesse voor cultuur, naar veel voorstellingen willen gaan en die, zelfs aan reductieprijs, het financieel niet aankunnen.

Het is belangrijk dat kunstenaars zoveel mogelijk voorstellingen kunnen zien.

Maar het is ook erg belangrijk dat jongeren die er tijd en zin voor hebben, vaak naar voorstellingen kunnen gaan om hun smaak te vormen, zodat er opvolging verzekerd is voor de categorie van de kenners. We komen hier nog op terug.

Werkpistes:

- De sector zou generale repetities of een soort avant-premières voor het publiek toegankelijk moeten maken, zoals dat in de opera het geval is. Zoals we al zeiden zou dit de mond tot mond reclame sterk bevorderen.
- Hij zou ook een abonnement voor meerdere zalen kunnen invoeren tegen een gunstige prijs en dit voor kunstenaars en voor de categorie van -26, kortom een soort abonnement aan verlaagde prijs.

Voor de categorie tussen +26 en -60 zijn de voorstellingen het duurste, want zij genieten geen enkele korting. Maar tot het leeftijdssegment tussen 26 en 40 behoort een groot aantal toeschouwers die op theatergebied 'nomaden' zijn.

- De COCOF zou een equivalent kunnen invoeren van de Cultuurwaardebonnen die de Vlaamse Gemeenschapscommissie aan Brusselaars aanbiedt. Dit zou het aantal kortingsbonnen voor Brusselaars verdubbelen (herinneren we er hier even aan dat men recht heeft op 3 Cultuurwaardebonnen per seizoen).
- Met de hulp van de Stad en het Gewest zou de sector het systeem van het ticketboekje uit de jaren 80 opnieuw kunnen invoeren. Bijvoorbeeld een boekje van 10 tickets tegen verlaagde prijs die gedurende één seizoen geldig zijn voor voorstellingen in verschillende toneelhuizen.

De circulatie van het publiek

In het begin van deze studie is gebleken dat een groot aantal Franstaligen naar Nederlandstalige voorstellingen gaat, maar dat integendeel erg weinig Nederlandstaligen naar Franstalige voorstellingen gaan.

Hieromtrent willen wij drie aanbevelingen formuleren.

Het verschil tussen toeschouwers van theatervoorstellingen en die van dansvoorstellingen is op meer dan één punt relevant.

Mensen die dansvoorstellingen bijwonen verschillen niet zozeer van de anderen op sociaal en cultureel vlak, maar het zijn bij uitstek toeschouwers die zowel Franstalige als Nederlandstalige voorstellingen bijwonen. Het universele karakter van de dans beperkt de negatieve invloed van de taalbarrière. Liefhebbers van dans zijn dus minder afgeremd door de taal van het toneelhuis waar de voorstelling doorgaat. Er moeten dus meer dansvoorstellingen geprogrammeerd worden, om de uitwisseling tussen de taalgemeenschappen te bevorderen.

Bovendien vinden wij dat er een gratis tweetalig maandblad moet komen waarin gedetailleerde informatie is te vinden over wat er op de Brusselse podia van beide taalgemeenschappen te zien. Gelijktijdig daarmee moeten de Franstalige theaterhuizen een grotere inspanning leveren om hun stukken te boventitelen.

In tegenstelling tot wat nu al bestaat, mag dit blad geen simpel overzicht zijn van wat er in Brussel gebeurt, maar moet een volledige en gedetailleerde voorstelling geven van elke productie, met informatie over het werk van het gezelschap, van de regisseur of choreograaf, de auteur, de acteurs enz. Op die manier kan elke productie ingepast worden in een artistieke stroming en kan de lezer zich een globaal beeld vormen van de podiumkunsten in Brussel.

Het doel van dit tijdschrift moet dus niet alleen de circulatie van het publiek bevorderen, het moet ook een referentie-instrument zijn dat het publiek helpt bij zijn keuze.

Volgens ons is het de Stad die een dergelijk project moet lanceren. Eerst en vooral dient een werkgroep te worden opgericht die de haalbaarheid van het idee onderzoekt en financieringsmogelijkheden zoekt.

Deze werkgroep – en dat is onze derde aanbeveling – zou zich eveneens kunnen buigen over een tweedaagse, naar het voorbeeld van de vroegere filmdagen, die elk seizoen wordt georganiseerd en waarop alle toneelhuizen hun producties kunnen voorstellen. Uiteraard tegen matige prijzen die voor iedereen gelijk zijn, bijvoorbeeld voor de prijs van een filmticket.

Een dergelijke tweedaagse zou vooral bestemd zijn voor diegenen die wij de 'nieuwsgierigen' en de 'occasioneels' hebben genoemd.

Systematisering van de kennis over het publiek

De Stad zou een observatorium kunnen oprichten dat het publiek van de podiumkunsten in Brussel bestudeert. Dit observatorium zou elke drie jaar een gelijkaardige enquête moeten organiseren om de grote lijnen van de evolutie van het publiek te traceren, de impact van genomen maatregelen te evalueren en er nieuwe voor te stellen. Het moet ook nieuwe voorstellen, aangepast aan de veranderende situatie, formuleren. De huidige studie zou dan in zekere zin kunnen fungeren als nulmeting van waaruit nieuwe kennis wordt opgebouwd, een systematische reflectie over het publiek, die in de loop van de tijd een belangrijke impact kan hebben.

De vernieuwing van het publiek

Tijdens de rondetafels die in het kader van de studie *Dwarsdoorsnede van de podiumkunsten in Brussel* werden georganiseerd, stelde Patrick De Laender die het Koninklijk Munttheater vertegenwoordigde: 'Voor het ogenblik is er in het Munttheater geen publiekprobleem maar is er wel de vraag over het publiek van morgen'³⁰.

Dit is zonder enige twijfel een sleutelvraag. Zal het publiek van theaterliefhebbers zich vernieuwen? (vergeten we niet dat 24% van dat publiek tussen 56 en meer dan 70 jaar is).

Bovendien klagen de ouders van de generatie van de 13 tot 18-jarigen over tijdsgebrek. Als de tijd van deze generatie gekomen is, zullen ze dan evenveel zin hebben om zo regelmatig naar voorstellingen te gaan kijken als hun voorgangers?

Het lijkt ons vanzelfsprekend dat een mogelijke oplossing voor de kwestie van de vernieuwing van het publiek loopt via een herstel van de thans ontregelde link tussen de podiumkunsten en de school. Het uitstekende werk dat de educatieve diensten van sommige theaterhuizen leveren, mag geen boom zijn die het bos verbergt. Voor het jonge publiek werden veel inspanningen geleverd. Toch stellen we een leemte vast, een breuk nadat de jongeren het lager onderwijs hebben verlaten. De samenstelling van het publiek van morgen loopt via een eerherstel van de podiumkunsten in het curriculum van het secundair onderwijs. Waarom zou initiatie in de wereld van theater en dans geen integraal deel kunnen uitmaken van het schoolprogramma, bijvoorbeeld onder de vorm van inleidende cursussen over podiumkunsten in de lagere cyclus van het secundair onderwijs?

³⁰ G. Minne, A. Pickels, *Dwarsdoorsnede van de podiumkunsten in Brussel*, p. 120, Brussel, 2003.

Die lessen zouden kunnen gegeven worden door beroepsmensen uit de wereld van de podiumkunsten.

In het programma van de lerarenopleiding, en dan vooral dat van de leraren Frans en Nederlands, zou ook een cursus theatergeschiedenis en een inleiding in de eigentijdse podiumkunsten moeten worden opgenomen.

Tot slot willen we ook nog onze bezorgdheid uiten over de versterking van een zeker 'elitarisme' dat thans in sommige toneelhuizen merkbaar is. De prijzenpolitiek en de praktijk waarbij privébedrijven de mogelijkheid krijgen om hele zalen te reserveren, zijn niet van die aard om een thans afwezig publiek weer warm te maken voor cultuur.

Het lijkt ons trouwens belangrijk om aan dat afwezige publiek een onderzoek te wijden. Door na te gaan wat werkelijk op het terrein gebeurt, kunnen een aantal vooroordelen doorprikt worden (wat is het resultaat van initiatieven om de wijk bij de werking van een zaal te betrekken? Hoe kan men de interesse van allochtonen wekken?) en kan men evalueren wat er gedaan wordt en wat zou gedaan kunnen worden.

II. Studie- en discussiedag rond de enquête

Georganiseerd door La Bellone op 1 juni 2007

Uit de eerste fase van dit onderzoek naar het publiek van de Brusselse podiumkunsten, waarin de gegevens nog relatief ruw werden weergegeven, zijn talrijke vragen naar voren gekomen die zowel de sector als de verschillende betrokken politieke verantwoordelijken aangaan. Met de bedoeling een representatieve dialoog op gang te brengen, wilde La Bellone in dit stadium over de resultaten reflecteren met alle betrokkenen van de sector die hieraan wilden meewerken, zodat in de eindanalyse en de conclusies met hun inbreng rekening kon worden gehouden. Daarom werd een studie- en discussiedag ingericht, onderverdeeld in drie workshop om zich over specifieke vragen te buigen.

Deze drie workshops namen telkens een belangrijk aspect dat uit de eerste resultaten naar voren was gekomen onder de loep. In de drie verschillende workshops kwamen mogelijk dezelfde statistische elementen aan bod, maar werden er vanuit een andere invalshoek benaderd.

Al deze vragen resulteerden niet noodzakelijk in eenvormige antwoorden. Op een bepaald gegeven kunnen immers soms meerdere of aan elkaar tegengestelde antwoorden worden gegeven, zowel door de sector zelf als door de politieke verantwoordelijken.

In wat volgt vindt u het verslag van de workshops die in La Bellone werden georganiseerd rond de thema's: 'Waar zijn de afwezigen?', 'Motivaties van toeschouwers en waarden van de voorstelling' en 'Mobiliteit van het publiek en informatie over de voorstelling', en ook de commentaren van Nancy Guilmain.

Om de leesbaarheid te bevorderen, werden de interventies genummerd.

Workshop 1: Waar zijn de afwezigen?

Inleidende vragen

De volledige of beperkte afwezigheid van sommige soorten publiek in bepaalde zalen, die uit de eerste resultaten van de enquête *De weg naar de podiumkunsten in Brussel* blijkt, werpt talrijke vragen op die de kwestie van loutere culturele democratie overstijgen.

Hier komen immers kwesties aan bod van de verhouding van Brussel tot de naburige regio's, tot de gemeenschappen en sociale klassen die er wonen, tot de culturele geografie van de stad, tot het geslacht van de toeschouwers of de vernieuwing van het publiek...

Enkele vragen...

Waarom zijn er in de Brusselse toneelhuizen niet meer... mannen? mensen zonder hogeschooldiploma? niet-Europese buitenlanders? Nederlandstaligen in Franse zalen? Walen? bewoners van Sint-Agatha-Berchem of Oudergem? jongeren en ouderen? landbouwers en arbeiders?

Hoewel in enquêtes over de culturele praktijk vaak wordt gewezen op een aantal van deze afwezige groepen, werpt de afwezigheid van andere groepen meer lokale vragen op. Hoe ze te 'bewerken'? Moeten we gewoonweg concluderen dat de 'doelgroepen' elders zijn? Of moeten we van deze afwezige groepen een prioriteit maken?

Is er misschien een middel om ze te 'betrekken', veeleer dan deze afwezige groepen terzijde te schuiven (uit vrees om populistische discours te voeden) en hoe dan?

Moderatoren: Michel Bernard (Théâtre de Poche) – Antoine Pickels (auteur)

Verslag: Heger Ben-Hadt en Linda Lewkowicz

Spreekers: Didier Poiteaux (Inti Théâtre) – Anja Van Roy (Brussel Kunstenoverleg) – Héléna Rajabaly (Théâtre Les Tanneurs) – Patricia Balletti (Th. Tanneur) – Nouel Pauline – Normand Franceline – Luis Vergara Santiago (acteur, 'circassien') – Marie-Claire Beyer (Théâtre des chemins en academiedocent) – Chantal Lempereur (Théâtre jeune public) – René Hainaux (acteur) – Latugie Hélène (Théâtre Varia) – Julien Sigard (Stad Brussel) – Thierry Van Kampenhout (C.C. Jacques Franck).

§1 **Michel Bernard:** Wat zijn de redenen dat potentiële toeschouwers niet naar het theater komen?

Is het een economische of intellectuele kwestie, een voorstelling vergt immers een intellectuele inspanning? In tegenstelling tot wat altijd gezegd wordt 'heeft de afwezige niet altijd ongelijk', hij stelt een vraag over de democratische vrije meningsuiting.

§2 **Antoine Pickels:** We moeten inderdaad onderscheid maken tussen de 'grote afwezigen' die in de enquête, althans voor Brussel, naar voren komen, maar ons ook de filosofische vraag stellen: wat is de opdracht van het theater? Wat doen we met dat publiek waarnaar we verlangen, maar dat uiteindelijk niet komt en met dat publiek dat wel komt en dat overwegend uit de burgerij komt? Er zijn nog andere, meer gerichte vragen, zoals het feit dat er meer vrouwen dan mannen naar het theater gaan, terwijl makers van theater- en dansvoorstellingen en hun directeurs meestal mannen zijn, ook al werken ze vaak met vrouwelijke ploegen.

§3 **Michel Bernard:** Wat deze kwestie betreft, stellen we vast dat er 10 vrouwen zijn tegenover 6 mannen.

§4 **Antoine Pickels:** Laten we met de belangrijkste vragen beginnen...

§5 **René Hainaux** 8 jaar geleden hoorde ik dat er 5000 toeschouwers waren in Brussel. Maar er wonen anderhalf miljoen mensen in Brussel, onder wie 500.000 migranten. 50 jaar geleden werkte ik mee aan een enquête over het publiek in de hele wereld en we kwamen op een cijfer van 2 tot 3 % van de bevolking. Als ik goed kan tellen komen we nu op 0,5 %. En hoeveel migranten of nog niet geassimileerden komen er in Brussel naar het theater? Zijn er überhaupt die komen en wat doen we om de interesse te wekken van dat derde deel van de bevolking? Zijn de cijfers van nu misschien niet correct?

§6 **Antoine Pickels:** Ik wil hier alleen maar zeggen dat als we het hebben over 5000 toeschouwers, dan gaat het om 5000 geregelde toeschouwers, dat wil zeggen, de harde kern, diegenen die 9 keer per jaar naar een voorstelling gaan. Maar er zijn uiteraard meer toeschouwers dan dat. De vraag van René Hainaut is belangrijk, want volgens mij hebben we een bijzonder hoogstaand cultureel aanbod, vooral op theatergebied, een kwaliteit waar de andere landen jaloers op zijn; we hebben ook een zeker geprivilegieerd publiek dat daarvan geniet. Daarnaast verpaupert onze stad. Ik heb het dan niet over de mensen met een iets bruinere huid, die trouwens overwegend Belg zijn, het zijn geen buitenlanders qua nationaliteit. Ik heb het over de culturele kloof tussen het publiek dat kan genieten van wat er bijvoorbeeld op het KunstenFestival des Arts of in Wiels gebeurt, en het publiek dat zapt naar AB3.

§7 **Michel Bernard:** Er werd een hele reeks initiatieven genoemd, 'article 27' bijvoorbeeld, dat begon als privé-initiatief maar een zodanig impact had dat het nu wordt gesteund door de Franse Gemeenschap. Uit het succes van article 27 blijkt duidelijk dat er inspanningen werden gedaan, maar niet genoeg, er moet nog meer gebeuren. Een bewijs daarvan is wat in Théâtre de Poche gebeurde.

§8 In Kinshasa maakten we met Congolese acteurs *Verre cassé*, gebaseerd op een tekst van de Congolese auteur Alain Mabankou, die de prix Renaudot kreeg. We probeerden dus

om de Congolese diaspora van Brussel naar de voorstelling te brengen. Het kostte ons vijf weken werk, met veel promotie, publiciteit, kortingen op tickets. We hebben dus het probleem omgekeerd: als u niet naar ons komt, komen wij naar u. En we gingen spelen in de Matongewijk. Dat was nog een extra inspanning. De paradoxale vraag is, zijn er nog zoveel afwezigen als men tot bij hen gaat?

- §9 **Chantal Lempereur**: Ik maak jongerentheater en ik woon in Schaarbeek. Enkele dagen geleden organiseerden we een buurtfeest en we waren met 12 of 13 Europeanen die Engels en Frans spreken... Een Turkse dame, die vrij actief is in de wijk, is een kwartiertje langs geweest. Een Marokkaanse mijnheer en nog een Turk zijn elk vijf minuten gebleven. Ik denk dat dit symptomatisch is voor de Brusselse situatie.
- §10 We hadden een buurtcomité opgericht, dat we weer hebben afgeschaft, want het bestond alleen uit Europeanen en Franstalige Belgen...
- §11 We hebben wel degelijk geprobeerd om dat open te trekken zoals het Théâtre de Poche dat deed, we zeiden: 'Als jij niet naar ons komt, komen wij naar jou!' En we trokken naar hun verenigingen, maar hun antwoord was erg terughoudend: 'Wij zijn Turken, en wij hebben geen zin in contact met Marokkanen; wij zijn uitsluitend een vrouwengroep; wij zijn mannen en wij hebben geen zin om vrouwen toe te laten...'
- §12 **René Hainaux**: Maar dat is hun goed recht!
- §13 **Chantal Lempereur**: Natuurlijk! Maar ik heb het over een realiteit van de buurt die ook voor de cultuur geldt... Ik woon al 35 jaar in Schaarbeek en het integratieprobleem wordt alleen maar erger... We werkten drie jaar geleden aan een stuk van Edouard Bond, we wilden workshops organiseren in een school van Schaarbeek en het probleem van de leerlingen was: ik kan niet komen want ik moet om 19.00 thuis zijn. Het alternatief is om overdag met de hele school aan voorstellingen te werken of ze te brengen, of s'avonds, maar dan zonder meisjes... Dat is een realiteit waarmee we rekening moeten houden, dus ja, in eerste instantie zelf naar hen toe gaan, maar wel in het besef dat ze erg op zichzelf gericht zijn...
- §14 **Patricia Balletti** en **Hélène Rajabaly**: In het Théâtre des Tanneurs hebben wij een Slam workshop georganiseerd. We probeerden om de buurthuizen erbij te betrekken. Ze zijn effectief gekomen, maar ze waren met tien, dat was niet mogelijk want we wilden een gemengde groep. Er was een Duitse vrouw, maar als een groep met tien is, is er een oververtegenwoordiging van die groep en is er geen sprake van diversiteit.
- §15 **René Hainaux**: Maar het is toch mogelijk om met deze groep iets te doen?
- §16 **Patricia Balletti** en **Hélène Rajabaly**: Ja natuurlijk. In elk geval waren ze op het einde nog slechts met 4... In zo'n workshops schrijft iedereen iets erg persoonlijks en je moet over jezelf durven praten... maar er moet ook naar elkaar geluisterd worden en aandacht zijn voor andere stemmen, en daarom is het niet goed als één groep oververtegenwoordigd is.

- §17 **Luis Vergara Santiago**: Ik werk voor een circusgezelschap dat niet in deze studie vertegenwoordigd is, maar ik wilde vooral praten als toeschouwer, terwijl ik ook zelf acteur ben. Ik ben afkomstig uit de Spaanse immigratie van de jaren 1960, en ik wil u over een mysterie vertellen... Ik weet niet hoe het komt dat ik vandaag in de sector van de podiumkunsten werk. Ik herinner me dat ik als kind theater zag op school, ik had daarbij in de basisschool andere emoties dan in het secundair... maar niemand zei me dat het goed of slecht was om naar het theater te gaan. Op 25 leerlingen raakten er (misschien) twee geïnteresseerd en ik ben één van die twee. Ik weet niet wat de houding van de volwassenen was tegenover het theater in de jaren 70/80. Maar ik weet dat mijn wereld zich daar heeft ontwikkeld. Ik heb een broer die opgevoed is zoals ik, hij is een linkse intellectueel, maar hij gaat nooit naar het theater, nochtans heeft hij geen gebrek aan culturele opvoeding en heeft hij geen bruine huid... Hij heeft alleen geen zin om naar het theater te gaan.
- §18 **Didier Poiteaux**: Ik werk in het Théâtre Inti en ik heb geleerd uit de studie dat het publiek dat vandaag naar theater gaat, een publiek is dat tussen 13 en 15 naar theater begon te gaan en dat de gewoonte toen werd aangenomen. Dat is misschien wel een belangrijk punt als we het hebben over theater met en voor adolescenten.
- §19 En verder stel ik me de vraag, als er 50 jaar geleden 1,5 % van de mensen naar theater ging, en vandaag 0,5 %, of er misschien een evolutie is in de intellectuele bijdrage die van de toeschouwer verwacht wordt, hij moet actief zijn... We zouden daar misschien iets aan kunnen doen. Uit de studie blijkt immers dat een aantal mensen naar het theater gaat voor het plezier, de 'genieters'. Hoe belangrijk is voor de toeschouwer het aandeel van de inspanning, van het plezier? Misschien moeten we het procent publiek dat verloren ging in de richting van die evolutie zoeken?
- §20 **Hélène Latugie**: Ik werk in Théâtre Varia. Ik heb vier opmerkingen. De eerste heeft te maken met een ervaring die we in het Théâtre Varia hebben gehad. Xavier Schaffers werkte een jaar lang met adolescenten aan Roméo et Juliette; hij zocht naar een zaal voor de voorstellingen. Het is een van de leukste voorstellingen die ik in het Varia heb gezien. De zaal zat stampvol en er waren heel veel Turken en Noord-Afrikanen (de ouders die naar hun kinderen kwamen kijken). Na afloop heb ik met hen gepraat, en heb gevraagd of ze terug zouden komen. Voor hen was dat ondenkbaar. Ze kwamen naar hun kinderen kijken en dat was het. Mijn tweede opmerking betreft het economisch aspect. Ik heb een vriendin die verpleegster is en twee kinderen heeft die studeren. Zij kan niet naar het theater, en zij kunnen niet genieten van de voordelen die werklozen of senioren krijgen... Deze mensen werken, maar kunnen zich niet de luxe veroorloven om naar het theater te gaan. Dat is een realiteit die ik meer en meer hoor.
- §21 Wat de scholen betreft, ja, men kan ze doen komen... en die scholen laten komen waar (ik verfoei het woord) aan 'positieve discriminatie' wordt gedaan, maar inderdaad, 's avonds komen er geen meisjes. Het is dus zeker nodig om overdag te programmeren.
- Tot slot hoorde ik zeggen (en ik weet niet of het waar is) dat

Brussel in de Europese Gemeenschap de grootste concentratie heeft aan theaters, 35 toneelhuizen ⁶— concerten, dans en tentoonstellingen niet inbegrepen —, ik weet niet of het een met het ander te maken heeft...

§22 **Chantal Lempereur**: Maar ja, muziekgroepen, concerten... dat zijn ook podiumkunsten!

§23 **René Hainaux**: In de jaren 30/40 bedroeg de bevolking een derde van die van vandaag. Volgens de cijfers die ik heb, denk ik dat het aantal theaters in Brussel veel meer gestegen is dan het aantal inwoners, dat is wat ik ervaar.

§24 **Marie-Claire Beyer**: Théâtre des chemins (geen eigen zaal) en docent aan de academie. Ik heb vastgesteld dat academiestudenten niet naar het theater gaan. De leerlingen waren ook volwassenen... Als ze bij een amateursgroep waren, gingen ze naar andere groepen kijken. Maar de anderen... Ik weet niet hoe dat met de muziek zit... Maar wat de woordkunst betreft, verplaatsen die mensen zich niet.

§25 **Antoine Pickels**: Iemand die het beroep uitoefent, gaat niet per se vaak naar voorstellingen.

§26 **René Hainaux**: Weet u hoeveel academies er in België zijn? 99¹ Officieel! Maar natuurlijk bevinden ze zich niet allemaal in Brussel.

§27 **Chantal Lempereur**: Natuurlijk spelen de culturele centra ook een rol... Wat programmeren zij? Hoe kan men inzicht krijgen in hun programmering? Gaan zij naar de mensen toe? Wat mij betreft... ik maak poëtische producties... Voor welk publiek? Er is er natuurlijk een, maar...

§28 **Michel Bernard**: De kwestie van de opvoeding is erg belangrijk in het debat. Ik wil benadrukken dat deze ook wordt opgelegd door de Communauté française...

§29 **Antoine Pickels**: En hoe gebeurt het aan Nederlandstalige kant?

§30 **Anja Van Roy** van *Brussel Kunstenoverleg*, een Nederlandstalige vereniging: Minister Bert Anciaux heeft maatregelen genomen voor een participatiedecreet, van het type article 27. Het is de bedoeling om iets te doen voor alle mensen met financiële problemen; er is de Cultuurwaardebond ter waarde van 6,20 euro en die bedoeld is voor alle Brusselaars, niet alleen de Nederlandstaligen. Ze kunnen in Nederlandstalige en nationale theaters worden ingeruild. Ze zijn ook geldig in De Munt, in nationale musea... Het is een initiatief van de Vlaamse regering, dus... Met deze bond krijg je een korting van 6,20 euro. De gemiddelde prijs van een voorstelling in Brussel is 12 euro, dus ongeveer de helft van de prijs wordt terugbetaald. Elke inwoner heeft recht op 3 cheques per jaar. Het volstaat ze aan te vragen bij de VGC. Er worden dus inspanningen geleverd op het financiële vlak. Maar dat is duidelijk niet genoeg.

Daarom werd een jaar geleden een netwerk opgestart dat de contacten tussen de sectoren wil bevorderen, onder meer met de scholen, het verenigingsleven... Het is de bedoeling om organisaties die een cultureel aanbod hebben in contact te brengen met verenigingen die culturele activiteiten organiseren, zij het met emancipatorische bedoelingen of om de sociale samenhang te versterken... De krachten en de energie moeten gebundeld worden in één enkel netwerk om te zien wie wat doet en bijvoorbeeld te weten wanneer de educatieve dienst van De Munt zich tot een bepaald doelpubliek kan richten... Tegen september zijn ook op federaal niveau initiatieven te verwachten...

§31 **Antoine Pickels**: Op Brussels niveau hebben we behoefte aan een gelijkaardig initiatief, dat bijvoorbeeld wordt gestuurd op het gemeentelijk niveau...

§32 **Anja Van Roy**: Uit de studie blijkt toch dat het Franstalige publiek naar Nederlandstalige voorstellingen gaat. Om deel te nemen aan de cultuur is de gemeenschap waaruit men komt niet echt belangrijk...

§33 **Didier Poiteaux**: Uit de studie blijkt echter ook dat de mensen die deze cheques kennen, niet noodzakelijk de mensen zijn die er nood aan hebben. Wil dat zeggen dat ze niet toegankelijk genoeg zijn, of is de prijs niet echt een rem?

§34 **Anja Van Roy**: Inderdaad, in 2003 werd een eerste evaluatie gemaakt van het project van de cultuurwaardebond en daaruit bleek dat het vooral mensen zijn die het niet echt nodig hebben, die de bonds gebruiken. En dat mensen met financiële problemen ze niet vragen. Ze weten niet hoe, of er zijn andere dingen die hen ervan weerhouden om te komen...

§35 **Hélène Latugie**: Dit jaar in Varia hadden we slechts 6 cultuurcheques van sodexho...

§36 **Thierry Van Campenhout**, Centre culturel Jacques Franck: Er is enerzijds de kwestie van de toegankelijkheid, die deels wordt opgelost door article 27 dat nu gesteund wordt door de Cocof. Dit project werpt talrijke vragen op. Het idee is het ticket te kopen bij een sociale partner en het aan een culturele partner voor te leggen. Aanvankelijk waren er 5/6 tickets beschikbaar en een dertigtal verenigingen. Na verloop van tijd kregen de mensen een ticket via mij en ze gelden niet voor werklozen, tenzij ze deel uitmaken van een initiatief voor herintegratie in het beroepsleven... Er is de cultuurwaardebond. Ik vind dat er op nationaal vlak een tegemoetkoming moet zijn voor mensen met een leefloon en mensen die stempelgeld trekken. Uiteraard met de nodige garantie op discretie... Het is niet altijd gemakkelijk om naar het onthaal te gaan en zijn sociaal statuut te moeten legitimeren... Maar belangrijk is dat we ons ervan bewust zijn geworden dat het niet louter een kwestie is van geld. Voor mij hangt veel af van de manier waarop cultuur wordt voorgesteld... 'Wat zijn de mensen ondanikbaar, met het programma dat we hen voorstellen.' De projecten die het goed doen zijn de projecten die zorgen voor participatie. Wat ik participatie noem is het tegenovergestelde van consumptie: 'Kom kijken, wij doen mooie dingen.' Waar het

¹ Volgens het bestand van het Centre de ressources théâtre van La Bellone zijn het er 110.

echt om draait is de participatie aan de culturele activiteit. In het onderwijs werd het artistieke programma geschrapt... Maar als men in een cultureel centrum schoolprojecten voorstelt, dan zijn de ouders er, en men ziet goed aan de manier waarop ze zich gedragen, aan de vragen die ze stellen dat het mensen zijn die nooit naar het theater gaan... Maar dat soort projecten heeft dus geen enkel probleem met toeschouwersaantallen.

- §37 **Antoine Pickels**: Hebt u de indruk dat dergelijke initiatieven een vervolg kennen? En moeten ze dat hebben? Misschien is het een waarde op zich?
- §38 **Michel Bernard**: Het economisch probleem geeft aanleiding tot talrijke initiatieven. De overheid is zich ervan bewust geworden en probeert te antwoorden, ook al ontstaan de initiatieven eerst in onafhankelijke of privé-organisaties... Er is duidelijk een vraag van de instellingen om te erkennen dat men verschillende soorten publiek wil bereiken. Want ik wil benadrukken dat we niet één maar verschillende soorten publiek hebben, het is een stroom van personen die verschillende interesses hebben. Ik vraag niet dat mijn zaal elke dag gevuld wordt met 237 mensen, ik vind het heel goed dat er soms maar 30 man is, want ik richt mij tot een andere populatie, en je moet die populatie ook kunnen herkennen en inzien dat er theaterproducties zijn die andere specificiteiten hebben. We komen vaak terug op de kwestie van de opvoeding, die een specifieke studie verdient. Er werd een ongelooflijke vaststelling gedaan: er zijn meer mensen die theater of dans hebben gezien tussen 6 en 18 jaar dan tussen 18 en 60 jaar. We komen dus terug op dit debat over de opvoeding, maar dat lost het probleem van de gemeenschappen niet op. Wat mij ook interesseert is de culturen te vermengen op basis van esthetische criteria. Ik heb geen zin om alle malaise af te wentelen op de afwezige, van wie men zegt dat hij geen geld heeft, van wie men zegt dat hij niet genoeg is opgevoed, dat hij niet het vereiste culturele niveau heeft... Hij heeft zijn eigen redenen om afwezig te zijn, hij hoeft daarvoor niet gedenigreerd te worden. Ik werk voor de afwezige, en niet voor dat publiek dat ik al verworven heb. Ik moet andere inspanningen doen... Als boutade zeg ik altijd dat we in het Théâtre de Poche geen problemen hebben met de wijk. Wij moeten dus een andere soort inspanningen doen ...
- §39 **Marie-Claire Beyer**: Ik heb aan de academie van Molenbeek gewerkt. We hadden daar een Marokkaanse leerling die niet aan zijn ouders durfde zeggen dat hij de lessen volgde, tot op het moment van de examens... De directeur heeft geprobeerd om daar iets aan te doen... Hij heeft voor de muzieklessen een Marokkaanse docent aangeworven... Maar niet voor de woordkunst...
- §40 **Patricia Balletti**: Wij hebben een comité van toeschouwers dat nu al twee jaar bestaat. Het zijn mensen met erg uitgesproken verwachtingen, ze komen naar alles kijken. Ik denk dat men alles aan iedereen kan tonen met een minimum aan begeleiding en als men er zich kan in terugvinden of er op verschillende manieren aan kan meewerken. Kunnen we nu geen lijst maken van de obstakels van de toeschouwers en er misschien een verklaring voor

zoeken? Er zijn de financiële obstakels waarover we het al veel hebben gehad, maar ze zijn niet alles, we weten ook dat de uren van de voorstellingen een probleem kunnen zijn. Om 15.00 of 20.30 bereikt men niet hetzelfde publiek en als we willen mengen, zijn we dan bereid om die uren te veranderen? Wat kunnen we opnieuw bekijken?

- §41 **Antoine Pickels**: Dat kan ook een ouder publiek aantrekken...
- §42 **René Hainaux**: Het valt me op (maar ik verwachtte er mij aan) dat de mensen die hier bijeen zijn absoluut theater in de maag willen splitsen van mensen die er geen zin in hebben. Maar sinds onheuglijke tijden, en ik heb ook veel gereisd, is het theater ontstaan uit een publiek dat iets wil en nooit hebben de Griekse acteurs die het over Oedipus hadden, dit zelf opgelegd, het was het publiek dat erom vroeg. In niet-Europese culturen, de Aziatische bijvoorbeeld, is het heel normaal dat het publiek een behoefte creëert, waaraan dan wordt voldaan. Wij zijn hier onder mensen met goede intenties die hun koopwaar willen slijten. Ik heb daar niets tegen. Maar misschien moeten we toch eens bestuderen wie een publiek eigenlijk is. Ik gaf les in de Verenigde Staten en ik maakte daar kennis met het zogenaamde departement of speech dat politici die president van de VS willen worden de nodige vorming geeft. Alle presidenten hebben zo'n departement of speech bezocht, waar je niet alleen leert om goed te praten, maar ook om een redevoering te schrijven. Daarna had men het over het dramadepartement, er werd literatuur onderwezen; dan werd dat het theaterdepartement, dat breder is dan het theater, want het omvat ook andere podiumkunsten; maar sinds 20 jaar ging het om het communicatiedepartement... en nu spreekt men van antropologie, dat wil zeggen, men onderzoekt wat het eventuele publiek is, niet datgene wat we hebben of zoeken... Het fundamentele probleem is de relatie tot de maatschappij.
- §43 **Antoine Pickels**: Hier hebben we te maken met de specifieke context van Brussel en zijn verpaupering, met voorbeelden uit andere landen waar een grotere representativiteit is, omdat er een gericht beleid wordt gevoerd, middelen ter beschikking worden gesteld, omdat de waarde van cultuur meer... Als ik naar Lyon ga en ik presenteer daar een erg gespecialiseerd programma in een multiculturele wijk, en het publiek komt, 14.000 bezoeker op één weekend om naar hedendaagse dingen te kijken... Maar daar zie je dat al lang geleden begonnen is met eraan te werken, en de stad is erg vergelijkbaar met Brussel. Ik ben het er volledig mee eens dat men het recht heeft om theater saai te vinden en dat men het recht heeft om het links te laten liggen, maar tegelijkertijd als ik zie wat in andere steden gebeurt, denk ik dat er misschien iets kan gedaan worden met dat gemengd karakter met al die standpunten...
- §44 **Anja Van Roy**: Ik zou willen verwijzen naar twee studies die aan Nederlandstalige kant werden uitgevoerd. De ene van de VUB over Brussel bekeek de obstakels die sommige bevolkingsgroepen ondervinden om naar het theater te gaan, en er zijn inderdaad materiële obstakels: de prijs, de tijd, het openbaar vervoer, maar er zijn ook mentale obstakels. De toeschouwer voelt zich misplaatst, hij voelt

zich niet thuis... De andere studie over de participatiegraad vergelijkt meerdere landen. Het aantal mensen dat nooit aan het culturele leven deelneemt is gemiddeld 24%, in Vlaanderen is dat 26%; in Nederland heeft men het over 14% wat toch al veel minder is. En in de Scandinavische landen zou het 4% zijn. Ik hoorde al eens de opmerking: hoe meer je naar het noorden gaat, hoe kouder het is, hoe gevulder de theaters zijn en bij ons loopt het volk op straat... Maar het is toch opmerkelijk dat er zo'n groot verschil is met onze Nederlandse burens: 10 %, dat is enorm!

§45 **Michel Bernard:** In Israël is het aantal toeschouwers het hoogste van de wereld. Op een bevolking van zo'n 6 miljoen inwoners, worden elk jaar meer dan 4 miljoen tickets verkocht. Dat doet vragen rijzen, niet? Vragen over identiteit. En nochtans kan ik u zeggen dat het niveau van deze stukken lamentabel is. En ik, ik ben een afwezige voor andere culturele aspecten... We moeten ons vragen stellen over onze rol in de maatschappij. We leven in een maatschappij waarin we gebombardeerd worden met een overaanbod en we weten niet meer wat we moeten kiezen. Men heeft het nooit over de tijd van de toeschouwer, over de tijd die hij nodig heeft, van het vertrek tot aan zijn thuiskomst. Dat vergt soms heel veel...

§46 **Antoine Pickels:** In de enquête komt de kwestie van het tijdsgebrek op de eerste plaats.

§47 **Michel Bernard:** Maar het gaat ook over de tijd die men zichzelf gunt om een kunstwerk te bekijken...
Hélène Latugie: ...Of de tijd om een boek te lezen.

§48 **Michel Bernard:** Het is een vraag waarop we niet kunnen antwoorden, maar die we wel in het vizier moeten houden. Hoeveel tijd wil de burger besteden aan culturele activiteiten?

§49 **Anja Van Roy:** Maar als men niet weet wat er geboden wordt, kan men niet kiezen. Ik denk dat we de tijd zouden moeten nemen om een bepaald publiek terug zin te geven...

§50 **Chantal Lempereur** In La Guimbarde besloten we om *L'exception et la règle* [De uitzondering en de regel] van Brecht te brengen en we wilden heel bewust een hele schooldag eraan wijden, opdat men niet naar ons zou komen kijken tussen twee lessen door, zonder erover te kunnen praten. Het doel van deze lessen was ook de vraag te stellen: 'Wat is dat, theater?' We waren dus op school van 8.00 tot 17.00, er was een onderdeel animatie... Er is dat vooroordeel...

§51 **Hélène Latugie:** ... dat theater saai is... Als men ze bovendien in klasverband naar dingen meeneemt die saai zijn...

§52 Er is theater voor kinderen ⁶— ik denk aan La Montagne magique —, maar wat is er voor adolescenten?

§53 **Antoine Pickels:** We stellen vast dat er een kloof is tussen een hele reeks 'positieve praktijken' van het verenigingsleven of scholen, en een publiek dat geheel vrijwillig naar iets komt kijken dat niet voor hem bestemd is...

§54 **Julien Sigard:** Ik werk voor de dienst cultuur van de Stad Brussel. Wij hebben een visie op het vlak van podiumkunsten die gebaseerd is op dertig jaar ervaring betreffende verschillende toneelhuizen. Op het grondgebied van Brussel zijn er verschillende zalen die kunnen beantwoorden aan verschillende smaken van het publiek. Mensen kunnen kiezen al dan niet naar een voorstelling te gaan voor zover ze er toegang toe hebben, maar in de eerste plaats is het belangrijk dat ze er zich thuis voelen. Als ik naar het theater ga, zie ik daar een deel mijn identiteit weerspiegeld en ik heb geen probleem om naar voorstellingen te gaan van het KunstenFestival des Arts, maar voor een deel van de bevolking is dat niet het geval. Er moet dus meer aandacht besteed worden aan de symboliek, zowel door de toneelhuizen als door de scholen en dus ook door de gemeente en de gemeenschap die over twee elementen beschikken: opvoeding en cultuur.

§55 Op het vlak van opvoeding, is er duidelijk een tekortkoming: we constateerden zopas dat er geen theater is voor adolescenten, dat is een gemis. Waar blijft de artistieke opvoeding? Wordt er aan kunst gedaan op school? Een klas drie keer per jaar meenemen naar het theater, heeft dat zin? Het is een werk van lange adem...

§56 **Hélène Latugie:** Ik hoor jonge volwassenen vaak zeggen dat ze toen ze adolescent waren het theater verafschuwden en als ze volwassen zijn gaan ze er met plezier naartoe... Dat wil zeggen dat er iets van blijft hangen...

§57 **Chantal Lempereur:** Vijftien jaar geleden besloten we bij La Montagne magique om toeschouwers vijftien jaar later weer op te zoeken. Het was erg teleurstellend om vast te stellen dat er qua theaterbezoek geen enkele oorzakelijk verband kon worden vastgesteld tussen vroeger en nu. We moeten er ons dus terdege van bewust zijn dat theater voor jongeren geen opvoeding is tot volwassenheid, maar theater voor hen hier en nu, voor de leeftijd die ze zijn. Als kunstenaar mag je jezelf niet opdringen... Ik ben in de eerste plaats begonnen met theater voor jongeren omdat ik kinderen had, ik begon eerst en vooral voor hen.

§58 **Didier Poiteaux:** Waarom is er zoveel schroom om een theaterzaal te betreden? Het is misschien belangrijk om de redenen daarvan te achterhalen, en daarna is de keuze vrij om al dan niet naar een voorstelling te gaan.

§59 **Thierry Van Campenhout:** Wel, in de eerste plaats moet men voelen dat men welkom is. Ik ken mensen die me vertelden dat als ze in een bepaalde schouwburg binnengingen ze bekeken werden omdat ze een wat haveloze regenjas droegen, terwijl het een gratis avond was en iedereen binnen mocht... ze zijn niet gebleven.

§60 **Linda Lewkowicz:** We hebben het over 'arme' mensen, of mensen die geen toegang hebben tot cultuur, maar voor mensen zoals ik die dat wel hebben als ze dat willen, is het probleem nog groter. Ze worden van kop tot teen bekeken van bij de ingang. Tijdens hun zoektocht om te weten te komen wie hun publiek is, laten ze je niet los, ze willen alles weten... Het is niet mogelijk om, zoals in de bioscoop,

onverwachts te gaan, zich een stukje collectiviteit te kopen, een stukje anoniem burgerschap en dan weer weg te gaan... Alles is altijd gewichtig: je moet lang vooraf reserveren, je naam geven, kortingskaart of invalidekaart tonen, je moet een kwartier op voorhand komen en wachten in de rokerige inkom en je laten zien.

§61 **Thierry Van Campenhout**: Het lijkt me een enquête te zijn over de podiumkunsten...

§62 **Antoine Pickels**: Nee, ze gaat niet echt over jongerentheater of het circus... dan zouden we overspoeld zijn door de gegevens... en we beseften dat daarvoor specifieke enquêtes nodig waren.

§63 **Thierry Van Campenhout**: Er wordt gepraat over de afwezigheid van adolescenten in het theater, over poëzie... maar organiseer een slam-avond en de zaal zit vol. Deze poëtische expressievorm en podiumkunst heeft geen gebrek aan belangstelling. Het publiek neemt het woord, neemt een openbare ruimte in bezit... Een cultureel centrum is ook een openbare ruimte, en geen plaats waar men 'theater in de maag gesplitst wordt' zoals mijnheer zei, het is ook een plaats die open moet staan voor het publiek en niet tot taak heeft om de toeschouwers van morgen klaar te stomen... We weten allemaal hoe we een zaal moeten vullen, zet Michel Galabru op het programma... Ik kies bewust een karikaturaal voorbeeld... Je programmeert hem tegen 30 euro voor een ticket en je weet dat het vol zal zitten; je brengt een creatie van een jonge auteur met nieuwe acteurs, en je weet dat je 30 man zult hebben, en het is ook een keuze om voor die dertig man te werken!

§64 **Hélène Rajabaly**: We hebben in het toeschouwerscomité geconstateerd dat de mensen vooral een ontmoeting met de kunstenaars bijzonder appreciëren. Hoe kunnen we dit uitbreiden tot het hele publiek? Zou het niet mogelijk zijn om de toeschouwer ook al datgene wat hij niet ziet in het uiteindelijke product, te tonen? Natuurlijk is er het programmaboekje, maar velen hebben niet de tijd om het te lezen... Misschien iets vooraf laten zien? Natuurlijk is het niet de bedoeling om diegenen die erg bewust komen kijken bij het handje nemen... Soms is de vorm slechts een tiende van het hele werk, hoe kunnen we dat toegankelijk en herkenbaar maken voor het publiek?

§65 **René Hinaux**: In de jaren dertig werd bij schoolvoorstellingen vooraf aan de jongeren verteld wie *Andromache* was... Toen vroegen sommigen mij of we het niet over voetbal konden hebben, wat ik ook gedaan heb, en plots hadden ze wel interesse voor *Andromache*. Och, niet tot helemaal op het einde, maar toch, je moet een truc vinden, dat volstaat.

§66 **Patricia Balletti**: Nee, nee, je moet gewoonweg vertrekken van de kunstenaar die iets over zijn werk kwijt wil... Van hen uit vertrekken.

§67 **Antoine Pickels**: We hebben een hele reeks obstakels opgesomd. Het mentale of symbolische obstakel werd vrij

vaak aangehaald, naast tijdsgebrek en de prijs, we hadden het over 'positieve praktijken' die een gunstig effect lijken te hebben op het moment zelf, maar waarvan men het effect op langere termijn niet kent. Kunnen we aan de hand van deze praktijken en deze obstakels niet...

§68 **Hélène Latugie**: We hebben niet echt de middelen om iets te doen... Om te zeggen dat het theater voor iedereen toegankelijk is en niet per se saai...

§69 **Anja Van Roy**: We organiseerden een studiedag rond de culturele participatie van mensen met een mentale handicap. Daar was een vrouw die vaak met dergelijke mensen naar concerten van klassieke muziek gaat. In het begin vroeg ze zich af of dit wel een goed idee was, maar die mensen waren verrukt, verrast, enthousiast... Zouden we niet beter over die verrukking spreken in plaats van de obstakels op te sommen? Die mensen hebben wellicht niet alles van de compositie begrepen, maar hoeveel van het zogenaamd normale publiek heeft dat wel begrepen? Ik denk dat een omkadering belangrijk is, maar...

§70 **Hélène Rajabaly**: ... Maar ik bedoelde dat helemaal niet in pedagogische zin, het gaat me veeleer om gezamenlijk proberen vragen te beantwoorden... Men hoort vaak dat ze bang zijn het niet te zullen begrijpen... Waarom niet de tijd nemen om het uit te leggen?

§71 **Luis Vergara Santiago**: Wat maakt dat men zich al dan niet identificeert met kunst? Begrijpen is wellicht niet alles, misschien is het gevoel wel het belangrijkste en daaruit distilleert men een ervaring...

§72 **Anja Van Roy**: Er werd een interessant experiment opgezet met migrantenkinderen. Het enige doel was dat die kinderen zich op hun gemak zouden voelen in een museum. Dus zocht men een gids die uit hetzelfde milieu kwam als de jongeren. Deze leidde hen rond zonder iets op te dringen. Hij stelde vooral vragen en legde soms iets uit. Het belangrijkste was de boodschap over te brengen dat ook zij zich een mening konden vormen over kunst...

§73 Pour **Michel Bernard**: Dit is heel belangrijk. Kunst leren appreciëren, dat is leren kijken. Men moet niet weten welke plaats Picasso bekleedt in de kunstgeschiedenis om het werk al dan niet te appreciëren...

§74 **Anja Van Roy**: Maar nee, de eerste stap is de verwondering!

§75 **Michel Bernard**: We hebben een hele reeks obstakels voor de afwezigen opgesomd, maar waar zijn de aanwezigen? Er werd gesproken over de kern van 5000 mensen die 9 keer per jaar naar het theater gaat, maar die 20.000 die er maar één keer per jaar naartoe gaan, waarom gaan die maar één keer?

§76 **Hélène Latugie**: Maar dat wordt in de enquête gezegd: als er een uitzonderlijke productie is, uit nieuwsgierigheid, de komst van Pierre Arditi die...

§77 **Michel Bernard**: Dertig jaar geleden bestond er in het Théâtre National een bepaald soort theater dat het jongerentheater toeliet om iets anders te doen, op een andere manier. Nu zijn er ontzettend veel culturele instellingen die een gelijkaardig programma, met een gelijkaardige esthetica voorstellen. De overheid wil dat er een cultuur voor iedereen is. Ik vind dat de artistieke identiteiten met elkaar vermengd raken. Iedereen schrijft hetzelfde boek, maakt dezelfde voorstelling en af en toe is er een voorstelling die eruit springt. Als het programma van het Théâtre National op dat van het *Kunstenfestival* begint te lijken, stel ik me vragen... En waarom zou men naar het *Kunstenfestival* gaan, want binnen een jaar komt het in het Théâtre National...?

§78 Waar moet je naartoe gaan, want je hebt overal ongeveer hetzelfde. Er bestaat geen artistieke specificiteit meer... Dertig jaar geleden ontdekte ik Jan Fabre... Dat waren mokerslagen, en nu is er esthetische nivellering...

§79 **René Hainaux**: In de jaren dertig was er het Vaudeville waar lichte stukken werden gespeeld met vrouwen in onderrok en mannen in onderbroek; er was een publiek voor, en er waren buitengewone acteurs; er was het Théâtre du Parc waar alleen mensen van de adel en de hoge burgerij kwamen en waar academische stukken werden gespeeld; er was het Théâtre des Galeries waar de grote Franse klassiekers werden gespeeld... Elk theater had zijn eigen stijl...

§80 **Antoine Pickels**: Komt de sociale hiërarchie van de jaren dertig overeen met de multiculturaliteit van vandaag? Het verband tussen de stad en zijn theaters... Waarom zou ik eerder naar het Rideau of het Tanneur gaan als ik er niets van ken... En waarom het programma van de verschillende theaters van elkaar afbakenen terwijl onze stad zelf een mengelmoes is?

§81 **René Hainaux**: Ik zeg niet dat we moeten terugkeren naar een tijd van een kloof tussen de klassen, ik zeg dat er ook nog andere dingen bestaan... Als Johnny op de scène verschijnt zijn er 6000 mensen die brullen van geluk. Brult men van geluk in het theater? We hebben het ook niet over de opera gehad, terwijl ik mensen ken die nooit naar het gesproken theater gaan... We zijn echt een klein wereldje, een klein wereldje met veel mensen en we doen allemaal hetzelfde, dat begrijp ik niet...

§82 **Anja Van Roy**: De artistieke wereld is vandaag veel complexer dan vijftig jaar geleden. Een Nederlandstalige studie toont aan dat in Brussel bijvoorbeeld, het aantal dagen dat er voorstellingen zijn, niet gestegen is, maar het aantal producties wel. Want die producties worden slechts 1, 2 of 3 dagen gespeeld en ze liggen allemaal een beetje in dezelfde lijn. Het is complexer geworden. De KVS stelt zich voor als een stadstheater en wil alle soorten publiek aantrekken... De vraag is in hoeverre is men bereid om zijn programmering aan te passen?

§83 **Hélène Latugie**: Volgens de studie zijn de drie vectoren voor het publiek de programmatie, de pers en wat erover gezegd wordt.

§84 **Anja Van Roy**: Programmeert men aan Franstalige kant ook wereldtheater? Ik weet niet goed hoe ik het moet formuleren.

§85 **Michel Bernard**: 25 jaar geleden zat het Kaaitheater vol Franstaligen, dat smeedde mee de identiteit van het Kaaitheater. In Brussel wordt aan het niveau van de instellingen gewerkt, bruggen geslagen. Tussen de KVS en het Théâtre National... Wat de wereldcultuur betreft, in Engeland ensceeneer je een Romeo en Julia met een zwarte actrice en de zalen lopen vol. Als je hier een zwarte Julia brengt, worden duizend vragen gesteld... Ik kom terug op de kwestie van de symboliek. Als Sam Touzani komt, komt de hele Marokkaanse gemeenschap kijken... Dat geeft geen problemen, althans... Er zijn er altijd die woedend buitengaan, maar dat is onze missie. Het probleem van het samenleven is tradities te erkennen en zeker niet alles door dezelfde molen te draaien. Daar moeten we aan werken. En om nog eens terug te komen op het voorbeeld van Michel Galabru: je kunt moeilijk verwachten dat een Koerd naar Michel Galabru komt kijken en zich rot amuseert. Ik begrijp dus dat hij niet komt. Er moet dus een erkenning zijn van zones en territoria; wederzijdse beïnvloeding is mogelijk, maar men moet de identiteiten, de culturen respecteren...

§86 **Thierry Van Campenhout**: Ik wil nog een laatste keer terugkomen op Galabru, om te zeggen dat men weet hoe men volk moet trekken, wat ook de prijs is. We hadden het over het Kunstenfestival, dat heeft een bezettingsgraad van 95%, daar moet men de afwezigen niet zoeken. Ik was bang dat de vraag over de inhoud niet zou gesteld worden. Is een beleid gebaseerd op abonnementen nog wel zinvol. Er zijn nog veel theaters die abonnementen aanbieden aan een doelpubliek (de burgerij); het is niet de jonge adolescent van de wijk die zich gaat abonneren; dat verleidt sommige directeurs ertoe om risicoloos te programmeren. Bernard Foccroule zei dat hij geen probleem heeft met toeschouwersaantallen, zijn abonnementen zijn drie jaar op voorhand uitverkocht. Maar hij wilde ook andere mensen aantrekken; om dat te bereiken, dat is iets heel anders. Men stelt zich vragen bij een abonnementenpolitiek en men wil nieuw publiek aantrekken... Maar dan duikt meteen de kwestie op van de inhoud en de esthetica... Als men het heeft over dat publiek dat slechts één keer per jaar naar het theater gaat, kan ik zeggen dat ik heel veel theaterprogrammatoren hoor die terugkeren met dezelfde indruk: 'Ik heb heel veel gezien, maar er is niets goeds bij.'

§87 **Marie-Claire Beyer**: De meeste van mijn vrienden, kiezen een productie aan de hand van het aantal sterren dat journalisten ze geven, en met de rest wordt totaal geen rekening gehouden!

§88 **Thierry Van Campenhout**: In het verlengde van wat mevrouw zegt, is er de speeltijd van een productie. Uit een studie van de Franse gemeenschap blijkt dat een productie gemiddeld vijf keer wordt gespeeld! Ik zeg wel degelijk gemiddeld!

§89 **Antoine Pickels**: Wil je daarmee zeggen dat een productie zo geen tijd heeft om een breder publiek voor zich te winnen?

- §90 **Thierry Van Campenhout**: We hebben ook al producties drie weken op het programma gezet, en dan moet je beginnen mensen te mobiliseren (gratis tickets) om de zaal vol te krijgen. Dat kennen we allemaal. Ik denk ook aan de producties die niet meer draaien omdat ze hun specifieke publiek niet hebben gevonden.
- §91 **Michel Bernard**: We zouden het ook kunnen hebben over de rol die de pers kan spelen en haar kwaliteit, die af en toe... De pers speelt een heel slechte rol, bijvoorbeeld gewoon al door een concurrentiesysteem in te voeren met dat systeem van sterren, maar ook door de artikelen, want dat is van een poverheid... Als je naar de structuur kijkt, die is ook bij iedereen hetzelfde. Een korte inleiding over de auteur en de regisseur, en een of ander adjectief als waardeoordeel over de productie. Punt aan de lijn. Ik vind dat de pers geen rol speelt als toeschouwer, ze commercialiseert alleen maar...
- §92 **Héléna Rajabaly**: Wij proberen ons op een sterke manier te profileren. En in onze wijk zeggen ze dat wij hedendaagse dans brengen.
- §93 **Luis Vergara Santiago**: De journalist doet niet hetzelfde werk als de kunstenaar.
- §94 **Thierry Van Campenhout**: Maar net als bij afwezigheid van het theater kunnen we de vraag stellen wie de culturele pers leest. Moet culturele informatie niet opgenomen worden in de algemene informatie, in het journaal, tussen twee reclameblokken, en niet in gespecialiseerde programma's...
- §95 **Michel Bernard**: Godard zei ook: laat me een voetbalmatch filmen... Ja, waarom geen informatie over cultuur in La Dernière Heure, in Football Magazine, maar niet noodzakelijk in MAD.
- §96 **Antoine Pickels**: Tegenwoordig worden boeken niet meer gerecenseerd in de culturele pagina's. Als ik op de dag dat het boekensupplement verschijnt, geen krant heb gekocht, dan weet ik niet wat er verschenen is. Uiteindelijk ga ik dan naar mijn boekenwinkel en als het goed is...
- §97 **Anja Van Roy**: We moeten ook rekening houden met de economische druk die op journalisten weegt, zij hebben geen tijd meer om hun tekst te schrijven, ze moeten ze snel, snel ineensflansen... De pers is sinds 20 jaar sterk veranderd...
- §98 **Antoine Pickels** Ik had daarnet al het voorbeeld van Philippe Tirard die me vroeg om hem verslag uit te brengen over deze dag, ik kan hem zeggen wat ik wil...

Workshop 2 : Motivaties van toeschouwers en waarden van de voorstelling

Voorafgaandelijke vragen

Volgens de eerste resultaten van de enquête *De weg naar de podiumkunsten in Brussel*, zijn de *motivaties* die de toeschouwer naar een voorstelling brengen uiteenlopend en vaak ver verwijderd van de apriori's. Aan de andere kant van de mythische figuur van het 'grote publiek' zien we profielen van specifiek toeschouwers (de 'kenner', de 'genieter', de 'nieuwsgierige...'), en verschillende *waarden* wat betreft de perceptie van de voorstelling. De nuances die in dit verband naar voren komen, onder meer betreffende verschillen tussen de taalgemeenschappen, of 'families', zetten vraagtekens bij onze praktijk en onze culturele politiek... en kunnen ons helpen deze te verbeteren.

- De toeschouwers hebben het over gevoelig verschillende motivaties wat betreft de keuze van voorstellingen. Deze motivaties hangen vaak samen met hun opvoeding, afkomst, generatie. In hoeverre wijken deze keuzen verrassend af van de gevestigde waarden? Zetten zij vraagtekens bij onze praktijk, onder meer wat betreft de communicatie? Kunnen we die verschillende toeschouwers tegelijk bereiken en wat voor risico's houdt dat in?

Toeschouwers van dansvoorstellingen en van het theater, 'kenners', 'genieters', of 'nieuwsgierigen', de toeschouwers hebben andere, soms contradictoire verwachtingen van wat ze gaan zien, verwachtingen die van verschillende filosofieën getuigen. Kunnen deze verwachtingen, zonder er een waardeoordeel over uit te spreken, ons helpen bij de programmakeuze of het uitstippelen van onze culturele politiek? Waarvan zijn ze het resultaat?

Wat zeggen de verwachtingen van de toeschouwers, zoals die in de enquête aan bod komen, over de rol of de functie die ze aan de podiumkunsten toekennen?

Moderators: Alexandre Caputo (Théâtre National) en Hildegard De Vuyst (KVS-Dramaturge)

Verslag: Jeannine Dath

Sprekers: Johanne Duploux (Magic Land Théâtre) – Guy Pion (comédien) – Christian Demarche (La Flûte enchantée) – Violaine Van Cottom (Rideau de Bruxelles) – Margarete Jennes (Hypocrite ASBL) – Claire Gatineau (Cie en Marche) – François Bartels (comédien)

Vragen:

Moeten we aan deze verwachtingen beantwoorden, of moeten we de toeschouwer meenemen op ongekende paden?

Hoe kunnen programmamakers de verwachtingen van de toeschouwers in hun politiek integreren?

- §1 **Hildegard de Vuyst** benadrukt dat het belang dat in de enquête op de regisseur wordt gelegd, te wijten is aan het feit dat theater en dans erin samen worden genomen. Waarom primeren de emotie en het verhaal?
- §2 **Margarete Jennes**: De mensen zijn dus nieuwsgierig naar wat er op de scène gebeurt.
- §3 **Alexandre Caputo**: Emotie verbonden met beweging (in etymologische zin) dus met reflectie.
- §4 **Claire Gatineau**: Het gaat om twee verschillende dingen: dat wat het publiek doet komen, en dat wat het er van meedraagt. Als men een programma begint, weet men niet wanneer er emotie zal zijn.
- §5 **Hildegard De Vuyst**: Wat willen we doen? De studie zegt meer over de communicatie (maar minder over de programmatie): aarzel niet om een verhaal te vertellen aan de mensen. Deze studie is een soort scenario om te zeggen hoe we over een productie moeten communiceren. Soms zijn er discussies met kunstenaars die het verhaal niet willen vertellen. Deze studie heeft me ervan overtuigd dat we bij kunstenaars moeten aandringen om op een erg duidelijke en precieze manier over een voorstelling te communiceren. .
- §6 Ze heeft mijn overtuiging gesterkt dat het moeilijk is om in het theater een gediversifieerd publiek te bereiken. We hebben te maken met een gecultiveerd publiek. Bij ons in de KVS willen wij iedereen bereiken, maar niet per se via het theater. Op het programma staan nog andere dingen dan theater (feesten...). We hebben nog andere dingen vastgesteld. Als de inhoud van een stuk aanspreekt... Bijvoorbeeld een stuk als *Gembloux*, over Marokkaanse infanteristen, daar komt de Marokkaanse gemeenschap naar kijken, want ze voelt zich betrokken. Een ander voorbeeld is *I only came here for six months*, een voorstelling gebaseerd op interviews met mensen die bij de EU werken. Dat is de enige keer dat de mensen van de EU kwamen om naar zichzelf te kijken.
- §7 **Alexandre Caputo**: Het studieniveau van de toeschouwers is hoog. 45 % heeft universitaire studies gedaan (7 % van de bevolking heeft universitaire studies gedaan). Moeten we alles doseren om een programma uit te werken op maat gesneden van de toeschouwers?
- §8 Veel theaters spelen voor volle zalen of zijn voor 70 % gevuld. Moeten we ons richten tot het grootste aantal personen, tot een steekproef van de maatschappij... bijvoorbeeld *Allah superstar*, en *Djurdjurassic bled* hebben een ander type toeschouwers aangetrokken.

- §9 **Margarete Jennes** Ik werk voor het jongerentheater. Er zijn talrijke creaties en talrijke voorstelling. Het publiek is van 3 tot 16 jaar. Het is een aandachtig publiek. We weten niet hoeveel kinderen eens ze oud zijn nog naar het theater zullen gaan, noch of wat we brengen aan hun verlangens beantwoordt.
- §10 **Johanne Duploux**: Meestal maken we een collectieve creatie en die hernemen we het volgende seizoen. De creatie zelf marcheert goed; maar de herneming, daar zijn hoogten en laagten. Als we een gastvoorstelling programmeren, volgt het publiek niet altijd.
- §11 **Christian Demarche**: Het is misschien normaal dat intellectuelen naar het theater gaan, want studeren leidt tot een openheid van geest. Het publiek is niet nieuwsgierig. We brachten de creatie van een tekst van een Belgische auteur. De zaalbezetting was 12 %, met een Canadese auteur 19% en daarna speelden we *Le père Noël est une ordure* en dat was midden in de roos! Daaruit besluit ik dat de mensen alleen gaan kijken naar wat ze kennen. Maar hoe diegenen aantrekken die niet naar het theater gaan? Jonge mensen tussen 16 en 30 jaar gaan niet zoveel naar theater. Na hun dertigste beginnen ze opnieuw te gaan. We hebben te maken met een soort intellectuele elite.
- §12 **Guy Pion**: Het is niet alleen een publiek van intellectuelen dat naar het theater gaat, maar een publiek dat zowel naar Goldoni als naar Bond gaat kijken. De mensen hebben niet dezelfde visie als wij. Ik kom mensen tegen die abonnementen hebben in verschillende toneelhuizen.
- §13 **Alexandre Caputo**: Je kunt verschillende voorstellingen programmeren zowel op verschillende tijdstippen als in grotere of kleinere zalen.
- §14 **Violaine Van Cottom**: In een moeilijk toneelhuis moeten we zijn waar men ons niet verwacht.
- §15 **Guy Pion**: Het is belangrijk dat we praten over het theater als algemene regel. Het is belangrijk om iets algemeen te verdedigen en ons niet in loopgraven te verstoppen.
- §16 **Hildegard De Vuyst**: In de KVS is het belangrijk om een gediversifieerd publiek te bereiken. Deze zaal werd gebouwd met het geld van iedereen, dus is iedereen ons publiek! Het is belangrijk dat de mensen voelen dat ze welkom zijn in de KVS. We zoeken een evenwicht in de programmatie. We proberen te communiceren met iedereen, via specifieke keuzes in de programmatie. We moeten voor een voorstelling het juiste publiek bereiken. De communicatieploeg gaat op zoek naar dat publiek.
- §17 **Johanne Duploux**: Het gaat om twee verschillende dingen. Wij zijn in een stad. We kunnen ons verplaatsen. Waarom geen gediversifieerd parcours, een staalkaart voorstellen, als je klassiek theater wil zien, ga naar... De mensen houden van zo'n diversiteit, vooral de jeugd.
- §18 **Christian Demarche**: Het publiek houdt zich niet meer exclusief aan één theater.
- §19 **Guy Pion**: Een abonnement is financieel interessanter, de mensen nemen meerdere abonnementen.
- §20 **Claire Gatineau**: Wat de zoektocht naar toeschouwers betreft, ik herinner me van mijn tijd in het Filmmuseum dat als we een Italiaanse film draaiden, er Italiaans gesproken werd in de zaal... Met Gembloux is het spijtig dat het over de eigen gemeenschap gaat. Er is een rijkdom aan gemeenschappen in Brussel, maar ze hebben geen contact met elkaar. Een belangrijke vraag in Brussel is: hoe kunnen we een Turk en een Koreaan samenbrengen?
- §21 **Margarete Jennes**: Via het jongerentheater! Want de ouders begeleiden soms hun kinderen. Die volwassenen gaan naar kindervoorstellingen kijken zonder dat ze echt geïnteresseerd zijn. Vaak zijn ze dan aangenaam verrast. Dit kan plots een openheid voor het theater teweegbrengen.
- §22 **Claire Gatineau**: Als we het tegen de mensen altijd hebben over wat hen zelf aangaat, maakt hen dat dan open voor iets anders? Het is gevaarlijk te inschikkelijk te zijn, want men gaat dan alleen praten over wat hen aangaat.
- §23 **Hildegard De Vuyst**: Ze komen, ook al hebben we ze niet als doelgroep gekozen. Ik voel dat als het stuk over hen gaat, dat ze dan komen. Daarom besluiten we steeds weer om Gembloux te hernemen, want het verruimt het publiek.
- §24 **FDK**: Hoe hebben de mensen zich geïnformeerd?
- §25 **Hildegard De Vuyst**: Voor *Gembloux* waren er verschillende etappes, van bij de creatie tot dat het werd opgenomen in het 'repertoire'. Het vertrekpunt was de Bottelarij. We werkten daar samen met talrijke verenigingen. Dat publiek werd gericht aangesproken, want ik denk niet dat ze de programma's lezen. Als men met het verenigingsleven samenwerkt, gebeurt dat niet via individuele informatieverspreiding.
- §26 **Alexandre Caputo**: Er zijn talrijke acteurs afkomstig uit de allochtone gemeenschap. Soms is het genoeg dat er één van hen meespeelt om dat publiek aan te spreken.

- §27 **François Bartels**: Ik denk dat voor een bepaalde categorie mensen het theater een mysterie is. Ik ben voor een vulgarisering van het theater, voor een desacralisering.
- §28 **Violaine Van Cottom**: Ik heb het gevoel dat op dit gebied al veel gebeurd is. Het is een werk van lange adem, er is tijd voor nodig dat de mensen ervan doordrongen geraken. Een goede voorstelling, waar ze ook wordt gespeeld, levert tevreden toeschouwers op en zij zullen naar het theater blijven gaan. Er was het initiatief 'tram théâtre' waar alle theaters aan meewerkten om het te hebben over het plezier om naar het theater te gaan.
- §29 **Margarethe Jennes**: Er is een paradox: de behoefte om de verhalen te kennen en de behoefte om enthousiast gemaakt te worden. Er is zowel in het publiek als op de scène een vermenging van bevolkingsgroepen.
- §30 **Claire Gatineau**: Heeft het systeem van 'artist in residence' een impact op het publiek? Hebben de mensen zin om het werk van één persoon te volgen?
- §31 **Christian Demarche**: Er is een typisch Belgische trek. De Belg gaat uit, hij gaat eten. De Fransman gaat uit, hij gaat naar het theater.
- §32 **Hildegard De Vuyst**: Moeten we iedereen bereiken? Minstens één keer? Wat is het belangrijkste?
- §33 **Violaine Van Cottom**: Het zijn twee parallelle dingen, je kunt niet iedereen naar alles laten komen, soms lijkt het me een beetje zinloos. Het is nodig om verschillende ruimten binnen een huis te creëren, zodat de toeschouwers overal toegang toe hebben.
- §34 **Guy Pion**: Moeten we de toeschouwers geen inzicht geven in waarom het interessant is. Als we aan de toeschouwers wijzen op het belang van wat we doen, kunnen we misschien andere toeschouwers aantrekken. Begrijpen waarom het theater interessant is voor hun eigen leven in de maatschappij, anders is het een beetje zoals de verkiezingen, het staat op het programma. Het theater moet veeleer artistiek gedefinieerd worden en niet via de politiek.
- §35 **Alexandre Caputo**: Moet het theater zoals in de tijd van de Grieken de hele maatschappij raken? Is het echt catastrofaal op het vlak van het publiek?
- §36 **Hildegard De Vuyst**: Volgens de enquête hebben we te maken met een vrij oud publiek. We voelen de invloed van Nederland waar er een commercialisering van het openbaar theater is. De mensen komen niet meer. De theaters programmeren niet meer, er is een breuk. Hoe kunnen we de mensen doen inzien dat ze die ervaring nergens anders kunnen hebben. In Vlaanderen zijn de media geen steun, er is geen aandacht meer op televisie en steeds minder in de kranten. Wanneer wordt er over ons gepraat? Meestal in een of ander schandaalsfeertje.
- §37 **Guy Pion**: We zijn bezig met de functie van het theater zelf te verliezen.
- §38 **Alexandre Caputo**: Gaat het niet beter dan in de jaren '90?
- §39 **Hildegard De Vuyst**: Wij voelen een zekere druk.
- §40 **Margarethe Jennes**: In Brussel zijn er zoveel buurttheaters. Toen ik aan het INSAS studeerde was de gemiddelde leeftijd van het publiek van het Théâtre de Parc 70 jaar, dat is vandaag nog altijd zo.
- §41 **Alexandre Caputo**: Het aanbod is verveelvoudigd. Er zijn veel meer theaters dan 20 jaar geleden. Er is iets specifieks aan België en Brussel, de podiumkunsten spelen een kleine rol in hun aantrekkingskracht. De pers is vaak weinig betrokken in haar recensies.
- §42 **Guy Pion**: Er zijn meer creaties, door een veel groter aantal organisaties.
- §43 **Hildegard De Vuyst**: In het theater valt niets te beleven, de media zijn verdeeld. Dit weinig 'spectaculaire' verzwakt de interesse van de media voor het theater.
- §44 **Guy Pion**: In de pers is er meer aandacht voor wat er in het buitenland gebeurt. België is een land van grisaille, in dit land verdraagt men niet dat iemand boven het gemiddelde uitstijgt en een buitenlander vergeeft men dat. We zijn in een egalitair land dat ziek is van gelijkheid.
- §45 **Alexandre Caputo**: Vlaanderen heeft misschien wel een eigen weg gevonden, sommige kunstenaars hebben massaal steun gekregen van Franstalige kant. Er is een beetje voor iedereen. Sommige choreografen spreken een breed publiek aan.
- §46 **Guy Pion**: Die Vlaamse kunstenaars kregen erkenning in het buitenland. En welke aandacht wordt er aan ons besteed op de nationale radio en televisie?
- §47 **Alexandre Caputo**: Het gaat meer om een reflectie over het samenleven. De RTBF wil zich tot zoveel mogelijk mensen richten met de kleinste gemeenschappelijke noemer, dat geldt zelfs voor Arte Belgique.
- §48 **Hildegard De Vuyst**: Wat mij interessert is onze verantwoordelijkheid daarin. Wij profiteren niet weinig van VTM dat talrijke Vlaamse producties op gang gebracht heeft. Er is een productiehuis dat goede acteurs uit het avant-gardetheater engageert om in feuilletons te spelen. Dat creëert een publiek voor het theater. Die acteurs worden gesteund door de media, dankzij hun werk voor televisie, en ze kunnen dan ook spreken over hun werk in het theater.
- §49 **Alexandre Caputo**: Ontspanning of reflectie

- §50 **Christian Demarche**: Het is gemakkelijker om mensen te lokken met ontspanning.
- §51 **Alexandre Caputo**: Daar ben ik niet zo zeker van. Als we naar de cijfers kijken van het Théâtre National, blijken niet de ontspannende stukken het meeste volk te trekken.
- §52 **Margarete Jennes**: Het moet intelligent zijn.
- §53 **Guy Pion** Het leerproces moet leuk zijn. **F. Dek.**: De mensen zijn bang dat ze het niet zullen begrijpen.
- §54 **Guy Pion**: Een van de mooiste theatervormen is de commedia dell arte, zij is voor iedereen toegankelijk en gaat verder dan de lach.
- §55 **François Bartels**: Het publiek houdt van herkenbare sociale of persoonlijke situaties.
- §56 **Alexandre Caputo**: Aanvaarden de mensen om iets niet te begrijpen of om slechts stukken te begrijpen maar niet het geheel? Het is niet absoluut nodig om alles meteen te begrijpen. Dat is iets wat we aan leraren moeten zeggen, er is een kloof te overbruggen met jongeren.
- §57 **Hildegard De Vuyst**: Het niet begrijpen is een normale toestand voor een kind, het leert, het zoekt zijn weg.
- §58 **Guy Pion**: Men moet leren volwassen te worden, dat wil zeggen een handelend wezen. De rol van het theater is de pest te brengen en aan de mensen laten zien dat ze hun lot in hun eigen handen hebben.

Workshop 3 : Mobiliteit van het publiek en informatie over de voorstelling

Uit de eerste resultaten van de enquête *De weg naar de podiumkunsten in Brussel* blijkt dat de toeschouwers erg mobiel zijn, een mobiliteit die trouwens de strikte grenzen van de podiumkunsten overschrijdt. Die mobiliteit heeft echter te kampen met verschillende hindernissen en heeft meerdere aspecten, naargelang de woonplaats, de taalgemeenschap of de leeftijd van de toeschouwer. Ze moet ook in verband worden gebracht met de informatiekkanalen die de toeschouwer ertoe aanzetten om zich min of meer frequent naar het theater te begeven.

Enkele vragen

Uit de enquête blijkt een grote mobiliteit van het publiek, ondanks de talrijke strategieën voor ‘klantenbinding’. Moet of kan de sector op deze mobiliteit reageren, en zo ja, hoe? Zijn samenwerkingsverbanden tussen verschillende structuren compatibel met de individuele identiteit van de toneelhuizen?

Problemen van vervoer, parking, of de prijs van de tickets, blijken belangrijke problemen te zijn voor sommige toeschouwers om naar het theater te gaan. Welke antwoorden kan de sector en de politiek geven op deze problemen?

Hoe komt het dat er overwegend een eenrichtingsverkeer is tussen de taalgemeenschappen? Volstaat het om, zoals de auteurs van de enquête aanraden, om systematischer de programma’s te vertalen en te boventitelen? Zijn er andere acties mogelijk?

Volstaan de huidige informatiekkanalen en zijn ze doeltreffend genoeg om in te spelen op een gezonde concurrentie tussen de toneelhuizen en op de grilligheid van de toeschouwers? Moeten er andere, eventueel gemeenschappelijke, gezocht worden?

Modérateurs: Sylvie Somen (Théâtre Varia) en Ingrid De Ketelaere (Bozar)

Verslag: Karim Mohdhi

Sprekers: Sylvie Somen (Théâtre Varia) – Ingrid De Ketelaere (Bozar) – Fabienne Minsart (Concertation des centres culturels Bruxelles ASBL) – Michael Sladden (student communicatie aan de ULB) – Isabelle Colassin (Théâtre Varia) – Gabriel Alloing (‘directeur’ van abonnement.be, Cie Lezards Cyniques) – Geert Cochez (Brussels Kunstenoverleg) – Diane Fourdrignier (studente programmatie aan het IAD) – Lissa Kinnaer (Réseau des Arts à Bruxelles).

De kwestie van het abonnement

- §1 Van in het begin ontplooit het debat zich vooral rond abonnementen. **Gabriel Alloing** is zelf directeur van een vzw die ‘abonnement.be’ heet en heeft geantwoord op vragen die door iedereen over zijn product gesteld werden.
- §2 **Gabriel Alloing** legt uit: *Abonnement.be* is een internetsite die onder meer werd opgezet voor werknemers van ondernemingen. Hij stelt de klant een abonnement voor waarmee hij verschillende producties in verschillende theaters in Brussel en Wallonië kan gaan bekijken.
- §3 De producties die door *abonnement.be* worden aangeboden weerspiegelen de smaak van Gabriel want hijzelf kiest ze uit en, zoals Diane heeft opgemerkt, ontbreekt dans volledig in zijn aanbod. In feite wil *abonnement.be* ‘eclectisch’ zijn, en langs die weg wil Gabriel de mensen ook nieuwe zalen doen ontdekken. (vraag van Ingrid en Diane over de programmering van het abonnement).
- §4 Zijn product kan onpersoonlijk lijken, gezien alles via internet gebeurt, en er dus geen rechtstreeks menselijk contact is, maar om daaraan te verhelpen is er op elke voorstelling die in het abonnement zit, een loket van *abonnement.be*.
- §5 In het begin waren zijn klanten hoofdzakelijk tussen 25 en 40 jaar, maar die groep is intussen uitgebreid tot 25 tot 70 jaar.
- §6 Voor publiciteit investeert hij geen geld, hij functioneert op gratis reclame. Het project werd opgestart met eigen financiering. Het administratieve proces om hulp of subsidies te krijgen was te omslachtig en te lang.
- §7 Er zijn geen concrete plannen om een Nederlandstalig versie te maken van *abonnement.be*, en dit om twee redenen: ten eerste kent Gabriel niets van Vlaamse toneelhuizen en ten tweede geeft de Vlaamse Gemeenschap in Brussel ‘cultuurwaardebons’.
- §8 Los van *abonnement.be* werden nog veel vraagtekens gezet bij het idee van het abonnement op zich.
- §9 Eerst en vooral merkten **Geert Cochez** en **Ingrid De Ketelaere** op dat een abonnement alleen maar kan werken in de toneelhuizen van de Franse Gemeenschap want daar staan producties lang genoeg op de affiche, terwijl in de Vlaamse huizen een productie maximum 2 tot 3 dagen wordt gespeeld.
- §10 **Geert Cochez** en **Ingrid De Ketelaere** wezen erop dat er iets bestaat als ‘kwartslag, een soort abonnement van de Vlaamse Gemeenschap. Met dit ‘abonnement’ kan je vier voorstellingen in vier verschillende toneelhuizen gaan bekijken. De toeschouwer kan volledig vrij de voorstellingen kiezen.

- §11 **Sylvie Somen** antwoordt dat een dergelijk abonnement goed moet werken, want het beantwoordt aan de drang naar mobiliteit van het publiek.
- §12 **Sylvie Somen** oppert dan dat het traditionele abonnement alleen nog werkt voor een bepaald soort publiek: oudere mensen die een op gewoonten gebaseerd leven leiden. Het probleem met abonnementen stelt zich meer voor ‘actieve’ mensen.
- §13 Ze stelt dat een circuitabonnement de oplossing zou zijn om het abonnementensysteem nieuw leven in te blazen. Zijzelf experimenteerde met een flexibeler abonnement, waarbij de mensen niet in het begin van het seizoen moeten kiezen wat ze gaan zien, maar in de loop van het seizoen, op het moment zelf.
- §14 **Ingrid De Ketelaere** en **Sylvie Somen** vinden dat het abonnement niet meer werkt, dat het een achterhaald concept is, en dat het zich moet aanpassen aan de drang naar mobiliteit van het publiek.
- §15 **Ingrid De Ketelaere** wijst erop dat bij haar, in Bozar, de enigen die nog een abonnement nemen, zelfstandigen zijn, die zich met een abonnement ertoe dwingen om een culturele activiteit bij te wonen.
- §16 **Gabriel Alloing** merkt op dat er één theater is waar het abonnement beter en beter werkt: Le Public.
- §17 **Isabelle Colassin** antwoordt dat Le Public zich te veel aan zijn publiek heeft aangepast en daardoor zijn identiteit heeft verloren.
- §18 Wat betref identiteit wijst **Sylvie Somen** erop dat elk toneelhuis een eigen identiteit heeft en dat die van de Vlaamse huizen duidelijker gedefinieerd is. De reden daarvoor is dat het publiek zich een preciezer en duidelijker beeld vormt van de Vlaamse producties dan van de Franstalige.
- §19 **Ingrid De Ketelaere** zegt dat het beeld dat men zich vormt van het Franstalige theater erg vaag is, terwijl voor dat aan Vlaamse kant meteen termen opduiken als modern, levendig en scherp. Naast demografische aspecten is dat misschien ook een reden dat het Franstalige publiek naar Vlaamse producties gaat kijken.
- §20 **Sylvie Somen** besluit dat het Franstalige theater aan zijn imago moet werken en zich voor het publiek duidelijker moet profileren.
- §21 **Geert Cochez** wijst erop dat de Vlaamse theaters reclame maken bij het Franstalige publiek, maar dat dit omgekeerd niet gebeurt en dat is een lacune bij het Franstalige theater. Hij voegt daaraan toe dat het Franstalige publiek in Vlaamse huizen meer naar dans gaat kijken dan naar theater.

De kwestie van de vertaling

- §22 **Ingrid De Ketelaere** begint met te zeggen dat het Brusselse publiek 20 jaar geleden veel meer tweetalig was (Frans/Nederlands); de Franstaligen zijn nu nog altijd gericht op Parijs, maar de Nederlandstaligen niet meer, zij kijken meer richting Engeland. Bij de Nederlandstaligen is het Frans minder belangrijk geworden dan het Engels.
- §23 **Sylvie Somen** oppert dan dat vertalen complex en duur is, en dat er voor toeschouwers een fundamenteel verschil is tussen naar een voorstelling te gaan ‘kijken’ of ze te ‘lezen’.
- §24 **Geert Cochez** et **Lissa Kinnaer** zeggen dat de boventiteling in de KVS en de Beursschouwburg heel goed werkt. **Diane Fourdrignier** benadrukt dat men door boventiteling de mogelijkheid heeft om iets te gaan bekijken in een andere taal die men niet machtig is. Zijzelf is Franse en heeft door dit systeem veel Nederlandstalige producties kunnen zien, die ze zonder boventiteling nooit zou gezien hebben. Zij vindt ook dat er subsidies zouden moeten komen voor boventiteling, en niet alleen in het Frans of Nederlands, maar ook in het Engels. Op die manier zou een voorstelling veel toegankelijker zijn en zou ze zelfs meer kans hebben om internationaal door te breken.
- §25 **Ingrid De Ketelaere** zegt dat boventiteling gemakkelijk is als de tekst al vertaald is, maar meestal is dat niet het geval, waardoor het een complexe zaak wordt.
- §26 **Sylvie Somen** vindt dat een eenvoudige vertaling niet genoeg is, men moet ook de ziel van de tekst bewaren, vooral als het om een kunstzinnige tekst gaat.
- §27 **Geert Cochez** merkt op dat sommige gezelschappen, zoals ‘Dito Dito’ in twee talen hebben gespeeld, en dat dit heel goed werkt.
- §28 **Ingrid De Ketelaere** gaat verder in op een idee van Diane en vindt dat het noodzakelijk is om een tweetalig informatieblad op te richten.

- §29 **Sylvie Somen** begint met te zeggen dat er vroeger een tweetalige agenda bestond met een overzicht van alles wat er in de verschillende culturele centra en theaters (in Brussel) gebeurde. Deze agenda werd opgesteld door een journalist / criticus. Ze wijst erop dat in de periode van de gewestvorming de politieke wil om dergelijke initiatieven te steunen volledig verdwenen is, en dat sindsdien de taalgemeenschappen ieder voor zich werken.
- §30 **Ingrid De Ketelaere** voegt daaraan toe dat sinds het ontstaan van het *Kunstenfestivaldesarts* de kunstenaars er terug op aandringen dat de Vlaamse en Franstalige Gemeenschappen in gelijke mate investeren in artistieke projecten.
- §31 **Diane Fourdrignier** vraagt zich af of het niet mogelijk zou zijn een document/folder te maken met een lijst van alle culturele instellingen, zonder onderscheid van taal of genre en een overzicht van wat er gebracht wordt (agenda), met duidelijke praktische informatie over locatie en hoe men er kan geraken (zoals de Parijse 'Pariscope').
- §32 **Gabriel Alloing** antwoordt dat er een internetsite bestaat, 'idea.be' die iets dergelijks doet. **Sylvie Somen** antwoordt daarop dat niet iedereen toegang tot internet heeft. Ze zegt ook dat de toeschouwer te veel faciliteiten geven, een perverse kant heeft (bijvoorbeeld door werken in de buurt van Théâtre Varia is er in de nabijheid geen parkeermogelijkheid. Meerdere mensen hebben gebeld om te zeggen dat ze zonder parking niet meer naar het theater komen).
- §33 De mensen te veel helpen, is in tegenspraak met het feit van moeite te doen om naar het theater te komen. Althans in die mate dat dienstverlening een verworven recht wordt. Ze besluit dat een parkeerkaart misschien te ver gaat in de richting van al te veel dienstverlening.
- §34 **Sylvie Somen** besluit dat een parkeerkaart misschien te ver gaat in de richting van al te veel dienstverlening.
- §35 **Gabriel Alloing** spreekt haar tegen en zegt dat een consument iemand is die graag heeft dat er voor hem gezorgd wordt.
- §36 **Sylvie Somen** antwoordt dat men dan maar hele bussen moet charteren...

- §37 **Diane Fourdrignier** zegt dat als theaters meer zouden samenwerken, de mensen meer geneigd zouden zijn om te komen, in de zin dat de 'Belgische film' is kunnen doorbreken door zichzelf Belgisch te noemen en niet Vlaams of Waals. Als we de mensen zouden kunnen doen beseffen dat er een Belgisch theater bestaat, en niet dat verbrokkeld theater, zouden ze een meer coherent beeld krijgen en zich minder verloren voelen en dus meer geneigd zijn om naar het theater te gaan.
- §38 **Sylvie Somen** vraagt dan aan Lissa of het Réseau des Arts aan coherentie tussen de verschillende theaters werkt.
- §39 **Lissa Kinnaer** antwoordt dat ze ontmoetingen hebben georganiseerd en dat de culturele actoren blij waren eindelijk met elkaar in contact te komen. Ze heeft het over het BKO (Brussels Kunstenoverleg) en de rol ervan. Wat ze van dit debat verwacht is een vraag naar meer communicatie.
- §40 **Sylvie Somen** vervolgt dat men zich erg eenzaam voelt als men zijn project wil promoten. Voor de gewestvorming was er toch minstens een nationaal beeld, maar nu is men alleen en heeft men nog altijd dezelfde problemen. Ze vraagt zich af hoe men zichzelf bekend en zichtbaar kan maken als men het alleen moet doen?
- §41 **Lissa Kinnaer** zegt hierop dat samenwerking hier de goede oplossing zou zijn.
- §42 **Diane Fourdrignier** stelt dat voor meer samenhang (zonder aan concurrentie te denken) het goed zou zijn om in de folder voorstellingen thematisch te groeperen, zodat de toeschouwer ook zicht heeft op de andere 'activiteiten' die verband houden met wat hij net gezien heeft. Dat zorgt voor continuïteit en zo vindt de toeschouwer beter zijn weg in het aanbod. **Geert Cochez** stemt daarmee in en zegt dat het ook interessant zou zijn om dergelijke informatie te geven bij de aankoop van een ticket.

- §43 **Gabriel Alloing** et **Sylvie Somen** beginnen met te zeggen dat de media moeten helpen bij de promotie van producties. Als men de verdiensten van een kunstenaar niet erkent en zijn talent niet in de schijnwerpers zet, is het normaal dat niemand zich verplaatst. Op die manier wordt het theater voorgesteld als iets marginaals. **Gabriel Alloing** zegt dat acteurs in Vlaanderen meer kansen krijgen op televisie en dat daarom meer mensen naar het theater gaan.
- §44 **Geert Cochez, Ingrid De Ketelaere** en **Lissa Kinnaer** denken dat dit niet het geval is voor het artistiek theater, misschien voor soapacteurs, meer niet voor anderen.
- §45 **Sylvie Somen** hekelt het feit dat de televisie heel weinig aandacht besteedt aan cultuur, met uitzondering van 50 *Degrés Nord* op Arte Belgique, dat echter ook bekritiseerd kan worden omwille van zijn intimisme en weinig toegankelijke karakter.
- §46 **Gabriel Alloing** vertelt dat ze ooit op televisie kwamen en dat 10 minuten later het aantal bezoeken op hun website explodeerde. Daaruit blijkt dat televisie en radio een bijzonder heilzame rol kunnen spelen voor het theater..
- §47 **Sylvie Somen** voegt daaraan toe dat de geschreven pers niet volstaat en Muriel zegt dat het theatermilieu zich aan de snelle informatiestroom van de media moet aanpassen.
- §48 Er wordt vervolgens gesproken over 27 september en BRXLBRAVO, twee acties die erg goed werken en veel publiek naar de zalen lokken. **Sylvie Somen** zegt dat dit goede initiatieven zijn, maar dat dit uiteindelijk niet leidt tot meer bezoekers tijdens de rest van het jaar, en dat dit het eigenlijke probleem is.

- §49 **Sylvie Somen** vraagt aan **Isabelle Colassin** wat het resultaat was van haar samenwerking met leerkrachten.
- §50 **Isabelle Colassin** antwoordt dat volgens haar persoonlijk contact de mensen echt zin geeft om naar het theater te gaan. Wat zij met leerkrachten en leerlingen doet, werkt heel goed. Maar los van informatie geven, moeten leerkrachten opgeleid worden om met hun leerlingen over theater te kunnen spreken.
- §51 **Diane Fourdrignier** verwijst naar het bestaan van een overtuigende en ernstige studie die stelt dat culturele gewoontes gevormd worden tijdens de adolescentie en dat het dus erg belangrijk is om adolescenten bewust te maken van het belang van theater. Ze stelt ook voor dat in plaats van leerkrachten te vormen, het zinniger zou zijn om werkloze acteurs voor dit werk in te huren.
- §52 **Isabelle Colassin** beschrijft vervolgens de enorme invloed die een leerkracht op zijn leerlingen kan uitoefenen, dat de smaak van de leerkracht bijna altijd op alle leerlingen van zijn klas wordt overgedragen.
- §53 **Gabriel Alloing** voegt daaraan toe dat ook de verplichte lectuur in een klas deze keuze bijzonder sterk beïnvloedt (als ze alleen klassiekers lezen, gaan ze alleen maar naar klassiekers kijken).
- §54 **Lissa Kinnaer** zegt dat als ze alleen naar klassiekers gaan kijken, dat studenten dan wel een erg stoffig beeld van het theater krijgen.
- §55 **Gabriel Alloing** : Vervolgens wordt er over theater voor kinderen gesproken, dat hier in België van heel goede kwaliteit is. Als dit theater nog meer aandacht zou krijgen, zou dit kunnen helpen, om de jeugd van kindsbeen af voor het theater te winnen.
- §56 **Sylvie Somen** zegt daarop dat het niet zozeer een probleem is van naar het theater te gaan, want de scholen gaan erheen, maar wel van de manier waarop. Dat wil zeggen, dat de scholen erheen gaan als naar de bioscoop. Ze zien naar het theater gaan als een 'bezigheid' niet als iets met een 'opvoedende' waarde.
- §57 **Fabienne Minsart** zegt dat vrijwel geen enkele school samenwerkt met een kindertheater.
- §58 **Isabelle Colassin** stelt dat bepaalde leraren interesse hebben voor het theater en dat het niet zozeer meer een probleem is van desinteresse. En dat in plaats van te proberen om meer toeschouwers te hebben door naar de klassen te gaan, het belangrijker is om leerlingen en leraren voor te bereiden op wat ze gaan zien en ze te leren ervoor open te staan.

Conclusie

§59 **Sylvie Somen** : We hebben het veel gehad over instrumenten voor mobiliteit, zoals abonnementen.

§60 **Fabienne Minsart** : Zij heeft een idee voor een fietsparking voor elk theater...

§61 **Diane Fourdrignier, Lissa Kinnaer** et **Sylvie Somen** hebben het opnieuw over een kaart/folder waarin alle toneelhuizen en culturele instellingen van Brussel vermeld zijn (van beide gemeenschappen) en waarin een agenda is opgenomen. Ze hebben het nog eens over een algemeen infocentrum voor alles wat er op cultureel vlak in Brussel gebeurt.

§62 **Fabienne Minsart** concludeert dat zolang er geen politieke wil is, alle ideeën vrijwel nutteloos en hopeloos zijn.

§63 **Gabriel Alloing** oppert dat de mensen altijd zeggen dat een ticket te duur is. En dat het normaal is dat, zolang men het theater niet naar waarde schat, de mensen het te duur zullen vinden. Terwijl om naar Johnny te gaan kijken de mensen bereid zijn om meer dan 50 euro te betalen, en ze vinden allemaal de middelen om erheen te gaan.

§64 **Sylvie Somen** zegt dat de mensen slecht ingelicht zijn. Er is niet één prijs, maar er zijn verschillende prijzen, er zijn reducties (article 27, Arsène 50, enz.). Maar dat is niet duidelijk genoeg. Er zijn immers voorstellingen die helemaal niet duur zijn, vooral als men aan de reële waarde van een ticket denkt.

§65 **Gabriel Alloing** zegt dat de duurte van een ticket een voorwendsel is. Het volstaat om het theater naar waarde te schatten, dat er persoonlijkheden naar voren worden geschoven, enz.

Kritische commentaar bij de workshops: het beeld van het publiek

Zoals in de inleiding tot de studiedag van 1 juni 2007 wordt uiteengezet, kwamen in de resultaten van de enquête die in een eerste etappe in juni 2006 werden gepubliceerd, een aantal belangrijke vragen naar voren.

Het opmerkelijkste gegeven vanuit statistisch oogpunt, is het hoge opleidingsniveau van de toeschouwers.

De kwestie van de culturele democratisering dient onderzocht te worden.

Het is een moeilijke kwestie, die door de culturele actoren als potentieel gevaarlijk wordt beschouwd omdat ze kan uitmonden in populistische en demagogische discours die het statuut van de kunstenaar kunnen aantasten en kunnen uitlopen op de dictatuur van de kijkcijfers.

Door de enquête zijn nu cijfers beschikbaar, het publiek is niet langer een vormeloze massa, maar is gedifferentieerd, heeft een gezicht en heeft welomlijnde motivaties (althans een deel ervan).

Wat kan men daarmee doen?

Op basis van deze gegevens is het mogelijk om acties uit te werken om het publiek te verbreden, om elk toneelhuis en de overheid toe te laten strategieën te bedenken die aansluiten bij de realiteit.

Deze commentaren op de drie in La Bellone georganiseerde workshops hebben tot doel de verschillende manieren om zich een beeld van het publiek te vormen, zoals die in de gesprekken naar voren kwamen, te belichten.

Om te beginnen willen we wijzen op de collectieve wil om zich te buigen over de kwestie van het afwezige publiek en acties te ontwikkelen om aan dit als abnormaal ervaren fenomeen, te remediëren. Er is een oprechte wil om wegen te vinden naar een echte culturele democratisering.

In tegenstelling tot Frankrijk, waar men zich al lang geleden over deze kwesties heeft gebogen (bijvoorbeeld door een sociologisch onderzoek op het vlak van culturele praktijken en onder meer het werk van Olivier Donnat en zijn ploeg), staat de reflectie over deze problematiek in België nog in de kinderschoenen.

De manier waarop een beeld wordt gevormd van het publiek, zoals die in de drie workshops naar voren komt, is dus exemplarisch voor de manier waarop overheersende denkwijzen tot stand komen als ze niet worden geschrapt door theoretische reflectie gebaseerd op enquêtes en systematische observaties.

Als men het heeft over de kwestie van het afwezige publiek, blijkt er een verwarring te zijn tussen afwezig publiek en migrantenpopulatie (bijvoorbeeld interventies 5, 8, 9, 20 van workshop 1).

Deze verwarring gaat gepaard met voorbeelden van acties en aanbevelingen die eigenlijk thuishoren in de socioculturele animatie (bijvoorbeeld interventie 14 van workshop 1): het organiseren van slam-workshops, voorstellingen met jongeren uit de wijk waar ouders, die anders nooit naar het theater gaan, naar komen kijken, schoolactiviteiten gericht op positieve discriminatie... Dit soort werk is absoluut belangrijk en verdient zeker de nodige aandacht, maar het is niet het antwoord op de fundamentele vraag: hoe de hedendaagse cultuur toegankelijk maken voor het grootste aantal mensen (workshop. 1, interventie. 43).

In workshop 2 zet de vertegenwoordigster van de KVS uiteen dat het beleid van de KVS erop gericht is om *iedereen* één keer per seizoen te laten komen, maar *niet noodzakelijk naar het theater*, en bijvoorbeeld ook naar feesten die het theater organiseert (interventie 6).

Het feit dat men op die manier publiek naar een toneelhuis lokt is belangrijk, dat iedereen er 'zich thuisvoelt' is fundamenteel voor de democratie en is een eerste stap.

Het uiteindelijke doel zou moeten zijn om de voorstelling toegankelijk te maken en de ongelijkheidsbarrières tegenover cultuur weg te werken.

Op het vlak van programmatie zijn de toneelhuizen erg begaan met de kwestie van de culturele democratie: een specifieke programmatie wordt gezien als middel om de afwezigen te bereiken (*Verre Cassé* gericht op mensen van Congolese afkomst, *Gembloux* gericht op mensen van Marokkaanse afkomst ...) Cf. interventies 8 en 85 van workshop 1 en 6, 16 en 32 van workshop 2.

Volgens de toneelhuizen is de rol van de school fundamenteel en kan zij een oplossing bieden voor de culturele democratisering en dus van de vernieuwing van het publiek.

In elke workshop heeft men zich gebogen over de rol die de school zou moeten spelen in het aanzetten tot culturele participatie en vooral op de grote rol die leerkrachten hierin speelt.

De oorzaken van afwezigheid die gekoppeld is aan sociale afkomst worden weinig aangehaald. Andere belemmeringen dan die van economische aard worden niet nader gespecificeerd, behalve het feit dat men zich bekeken, getaxeerd voelt, het feit zich niet welkom te voelen.

Ongelijkheid op cultureel vlak verbonden aan sociale afkomst, wordt niet echt aangepakt. Er zijn daarentegen wel maatregelen voor mensen met een laag inkomen die dus economisch gehandicapt zijn. Aan Franstalige kant is hiervoor het article 27, aan Nederlandstalige kant de cultuurwaardebbon (maar deze

richten zich niet specifiek tot mensen met een laag inkomen, ze zijn voor alle inwoners van Brussel bedoeld, rijk of arm).

Als conclusie van dit algemeen overzicht kunnen we stellen dat er een algemene wil is om zich te engageren in het proces van culturele democratisering, een wil om zich tot alle inwoners van de stad te richten. Nochtans bestaat er onbegrip over de daarvoor noodzakelijke mediatie.

De toegankelijkheid van de podiumkunsten vergemakkelijken door mediatie, wordt gezien als een vervlakking, als een nivellering van het werk.

‘Begrijpen is niet noodzakelijk’, ‘wat telt is de verwondering’ zegt de vertegenwoordigster van het Brussels Kunstoverleg. Deze positie is paradoxaal, want onder het mom van een zeker paternalisme te weren, zou dit een zeker elitisme kunnen versterken.

Blijkbaar is het voor de hele sector belangrijk om vooraf te reflecteren over de kwestie van de culturele democratisering. De culturele actoren moeten zich ervan bewust worden dat als ze zich niet grondig over deze kwestie buigen, de weg effenen voor diegenen die, pretenderend in naam van het publiek te spreken, de vrijheid van de kunstenaars aan banden willen leggen en de sector aan de wetten van de markt willen onderwerpen.

III. Analyse en aanbevelingen

De toegankelijkheid van de podiumkunsten en meer bepaald
van het hedendaagse theater in Brussel

Inleiding

Deze nieuwe analyse werd besteld om aanbevelingen te kunnen formuleren en instrumenten te bedenken die een antwoord kunnen bieden op de vragen die tijdens dit onderzoek over de samenstelling van het Brusselse publiek van de podiumkunsten naar voren zijn gekomen. Deze analyse steunt zowel op de enquête als op de rondetafelgesprekken.

Als Europese hoofdstad en metropool heeft Brussel een strategische plaats. De stad symboliseert het succes van de vermenging van verschillende bevolkingsgroepen en van de openheid voor een gemeenschappelijke toekomst. Ze wordt internationaal erkend voor haar sterk artistiek potentieel en als een van de vitrines van de hedendaagse kunst (meer bepaald van dans, visuele kunsten, jongerentheater en circus). Paradoxaal genoeg zijn de meeste producties die hier worden voorgesteld Belgisch en slechts weinige daarvan staan open voor inbreng uit het buitenland. Wat theater en dans betreft, zijn het vooral festivals en evenementen die het vaakst nieuwe internationale stromingen en multiculturele esthetische invalshoeken aan bod laten komen.

Deze programmatiepolitiek leidt noodzakelijkerwijze tot bepaalde gewoonten en beïnvloedt het gedrag van het publiek in zijn nieuwsgierigheid, zijn drang naar ontspanning, ontdekking, consumptie... of kan ook een gevoel van uitsluiting teweegbrengen.

In het licht van deze studie merken we dat de meeste Brusselse toneelhuizen geen klachten hebben over de bezettingsgraag van hun zalen. Waarom moeten we ons dan nog bezighouden met de samenstelling van dat publiek? En wat is de rol van een toneelhuis en van de overheid hierin?

I. Toegankelijkheid voor zoveel mogelijk toeschouwers

De centrale rol van cultuur in de ontwikkeling van een maatschappij is een uitgemaakte zaak, maar zij kan die rol slechts blijven spelen als de toegang tot kennis verbeterd wordt. De culturele politiek van de overheid, wat ook haar grondgebied is (stad, gewest...) moet garant staan voor een culturele democratie en de inzet van instrumenten voor de culturele democratisering mogelijk maken.

Sinds enkele jaren zien we een gedragsverandering optreden.

Het zoeken naar betekenis en kennis maakt plaats voor een verlangen naar ontspanning en consumptie, de toeschouwer heeft de neiging om passiever te worden¹.

In een volop veranderende maatschappij die wordt overwoekerd door de groei van de cultuurindustrie, de pregnantie van het beeld, televisie en zapedrag, is het nodig om de instrumenten van culturele democratisering en het gebruik ervan grondig en kritisch te bekijken. Dit is een grote uitdaging voor culturele actoren en beleidsmakers van de overheid.

We moeten ons er terdege van bewust zijn dat er geen specifiek publiek bestaat, maar dat er een noodzaak is aan gerichte

culturele acties, waarbij telkens de opbouw van een autonome relatie tot het kunstwerk mogelijk moet blijven, wat zijn bijzondere kenmerken ook zijn.

Als het de bedoeling is om cultuur voor iedereen toegankelijk te maken, moet men op zijn hoede zijn voor een beperkend of al te gericht aanbod dat de gettovorming of tegenstellingen alleen maar zou versterken².

De taak van de publiekswerking

Een huis voor hedendaagse podiumkunsten richt zich tot 'een publiek'.

De rol van directeurs van toneelhuizen in het streven om cultuur voor iedereen toegankelijk te maken, is van het grootste belang. Door hun keuzen tonen ze wat hun voorkeur geniet en welke doelen ze zich hebben gesteld en beantwoorden ze meestal aan de opdrachten die hen werden toevertrouwd.

Tijdens de workshop nr. 1 in juni 2007, waren de deelnemers het erover eens dat iedereen weet hoe hij een zaal kan vol krijgen. Daarvoor is het recept: een artiest met naam uitnodigen en een redelijke prijs vragen. Dat geldt natuurlijk alleen maar voor mensen die al toeschouwer zijn en heeft geen enkele impact op diegenen die bewust (wie zijn dat?) of uit onwetendheid nooit komen. Dat zorgt niet voor een band met het publiek en sluit niet noodzakelijk aan bij pedagogische intenties.

Een aantal verantwoordelijken van de programmatie is het erover eens dat er een gebrek is aan individuele of collectieve reflectie over volgende onderwerpen: de veroudering van het publiek, de teloorgang van een artistieke opvoeding, versnipperde, te oppervlakkige en niet altijd tweetalige communicatie, miskenning van de reële impact van gerichte federasierende voorstellingen (het voorbeeld van Slam), de paradox van een multiculturele stad die geen multicultureel publiek genereert... De kritische reflectie en het inzicht bestaan wel deels, maar niet iedereen lijkt er zich evenveel door aangesproken te voelen.

De directeur van een toneelhuis moet er garant kunnen voor staan om zowel eigentijdse producties als het artistieke patrimonium te brengen. In overleg en samenwerking met zijn ploeg, moet hij of zij het doorgedrukt zijn tussen de werken, de kunstenaars en het publiek. Samen beslissen ze over een richtschema, dat beantwoordt aan wat zij belangrijk vinden om aan het publiek over te brengen, samen bedenken en brengen zij culturele projecten die de ontwikkeling van een kritische blik moeten bevorderen.

Deze taak van dienstverlening aan het publiek, zou logischerwijze moeten gesteund worden door de overheid. Want ze is onmogelijk uitvoerbaar zonder knowhow, tijd en inzet van aangepaste middelen.

En zonder politieke wil zijn projecten niet levensvatbaar en kunnen ze zich niet in een territorium verankeren.

De typische complexiteit van Brussel berust in het verschil tussen de standpunten, de steunmaatregelen en de wensen van de twee gemeenschappen (cf. bijlage: aspecten van de culturele politiek). Er werden weliswaar al maatregelen genomen en structuren

¹ Cf. enquête — hoofdstuk 2.

² Cf. workshop 1, interventies 13/16

opgericht om ‘cultuur voor iedereen toegankelijk te maken’, die deels aan de vastgestelde noden tegemoetkomen. Niettemin lijken ze onvoldoende en slechts aan heel specifieke noden te beantwoorden. Het is moeilijk om zonder een kritische evaluatie de doeltreffendheid van bepaalde acties te beoordelen. Er moet een deskundig onderzoek gevoerd worden naar de budgetten die worden toegekend door steunende instellingen en die de toneelhuizen besteden aan communicatieve acties en programma’s om meer publiek te bereiken en de reële impact ervan op hun publiek.

Brussel, de culturele vitrine van Europa, heeft nood aan een meer globale en gezamenlijke visie om een harmonie tussen het artistieke aanbod, de esthetische verscheidenheid en het Brusselse publiek mogelijk te maken.

II. Een vaststelling

De enquête geeft een eerste overzicht van het publiek van toneelhuizen die hedendaagse producties brengen en opent het debat. Er werden telkens toelichtingen geformuleerd om een beter inzicht te verkrijgen in elk onderdeel. Hieruit zijn enkele essentiële vragen naar voren gekomen.

Niettemin vertoont de enquête enkele gebreken. Ze biedt geen inzicht in het gevoerde beleid op het vlak van culturele actie en promotie in de huizen voor eigentijdse podiumkunsten (de menselijke en financiële middelen die worden ingezet), het publiek van de festivals en het gedrag van dit laatste bij een meervoudig aanbod, de relatie tussen het bestaande publiek en het amateurgerecircuit.

Deze studie is een nulmeting. Een aanvulling is noodzakelijk om de confrontatie van deze eerste gegevens met andere fundamentele parameters mogelijk te maken en zo de opgeworpen vragen te bevestigen of te temperen.

Het is op basis van deze vaststelling dat instrumenten om een antwoord te geven, kunnen aangeraden en ontwikkeld worden.

Dit gegeven leidt tot een vaststelling die een eerste positieve lezing die ons toeliet om te zeggen dat alles goed gaat ‘omdat de zalen vol zitten’, tempert.

We kunnen meteen al een veroudering van het publiek vaststellen, de afwezigheid van jongeren in de zalen, een sterke vervrouwelijking van het publiek, en een erg zwakke vertegenwoordiging van mensen van niet-Europese origine...

Op termijn leidt dit tot de essentiële vraag: hoe een vernieuwing van het publiek tot stand brengen?

Het artistieke aanbod en de toneelhuizen

De artistieke diversiteit die wordt gebracht door een aanzienlijk netwerk van zalen die verschillende functies hebben, lijkt deels aan een zekere vraag van het publiek te beantwoorden. Dit laat toe om het aanbod van culturele centra in de eigen wijk dat inspeelt op nabijheid, te koppelen aan de mogelijkheid tot ontdekken in andere toonaangevende Franstalige en Nederlandstalige zalen. We stellen vast dat globaal gezien inderdaad meer dan 50 % van het publiek per jaar gemiddeld 5 voorstellingen bijwoont in 5 verschillende zalen. De mobiliteit is dus reëel, maar blijft afhankelijk van de sociale categorie. Hier is het opvallend dat Franstaligen (80% van de populatie van Brussel) gemakkelijk naar Nederlandstalige producties gaat kijken, vooral naar dansvoorstellingen, wat in omgekeerde richting nauwelijks het geval is. Dit moet in verband worden gebracht met het verschil in aanbod van de toneelhuizen van beide gemeenschappen.[3] Hoewel het qua aantal producties (maar niet qua aantal voorstellingen!) vrijwel identiek is, is het aanbod aan eigentijds werk proportioneel groter aan Nederlandstalige kant.

Aan de belangrijkste hindernissen die tijdens de interviews naar voren kwamen – tijd, geld, afstand – wordt deels verholpen door een prijzenpolitiek of de nabijheid van sommige zalen... Niettemin zijn de bestaande regelingen ontoereikend, zodat een hele categorie potentiële toeschouwers die vaker naar een voorstelling zou willen gaan, in de kou blijft staan³.

Het publiek, zijn gewoonten en motivaties

75 % van het publiek heeft hoger onderwijs genoten. Het axioma ‘scholing = verlangen naar kunst’ lijkt nog altijd geldig. Het grote verschil in onze huidige maatschappij ligt in de verhouding die we hebben tot plezier. Hoewel voor een aantal bezoekers het zoeken naar betekenis belangrijk blijft, zijn voor velen het avondje uit en de gezelligheid de belangrijkste motivaties. Dit hangt samen met een streven naar direct genot gekoppeld aan ontspanning. Met deze parameter neigt het profiel van de toeschouwer te wijzigen in dat van een passieve consument. Omwille van deze houding is het moeilijk om publiek te trekken voor producties die onbekend werk voorstellen en zich buiten de platgetreden paden wagen. Deze laatste krijgen vaak heel weinig publiciteit en het duurt dan ook een tijd eer mond aan mond reclame van diegenen die wel de moeite deden om te gaan kijken, zijn werk doet. Het plezier van zich te ontwikkelen lijkt geen succes meer te hebben.

Men moet er zich voor hoeden om geen kloof te doen ontstaan tussen twee types toeschouwers: zij die ‘toegang hebben tot’ (een ‘actieve elitaire elite’ die ‘zogenaamd inzicht heeft’) en zij die ‘geen toegang hebben tot’ (‘het grote publiek van passieve consumenten’, dat vraagt naar toegankelijke voorstellingen). Dat zou een karikaturaal beeld creëren en het debat vertekenen. De perceptie en kennis van kunst bevorderen behoort tot de taken van toneelhuizen en hun medewerkers en van de kunstenaars, er is geen sprake van fataliteit.

Anderzijds konden we vaststellen dat meer dan de helft van

³ Woorden opgetekend tijdens workshop 1.

de toeschouwers, de ‘ongedefinieerden’ niet echt in staat waren om hun motief(ven) te formuleren, wat de indruk van passiviteit in de culturele keuze versterkt en het vinden van een juiste benadering van deze toeschouwers bemoeilijkt. Dan zijn er nog ‘de afwezigen’, zij die nooit komen en die we niet of nauwelijks kennen. Kunnen we ze als één categorie benaderen? De parameters van hun afwezigheid kunnen immers erg verschillend zijn.

Sommigen, zoals de ouders van kinderen die een artistieke discipline beoefenen, betreden voor het eerst een zaal bij de eindejaarsvoorstelling van de school waar hun kind les volgt. Anderen, zoals leden van sportverenigingen waarin het lichaam centraal staat, hebben nooit een dansvoorstelling bijgewoond of voorstellingen gezien die eraan verwant zijn... Dit potentiële publiek is slechts zelden in toneelhuizen te vinden.

In het geval van mensen die als amateur aan podiumkunsten doen, is de kwestie van de interactie tussen het aanleren van de techniek en de visie op de te spelen stukken fundamenteel. Hoe kan men zijn eigen praktijk evalueren als men nooit naar een concert, een theater- of dansvoorstelling gaat? Inzicht in een kunstvorm en het scherpen van zijn blik gebeuren zowel via de praktijk als via een kennismaking met het creatieve proces en kennismaking met producties.

Enkele bemerkingen over de samenstelling van het publiek

- De grote afwezigen: de jongeren
 - ‘19 jarigen’, het publiek van morgen. Deze categorie is sterk ondervertegenwoordigd. Het is belangrijk in te zien dat deze realiteit niets te maken heeft met een programmatie die voor hen niet toegankelijk zou zijn. Het gaat hier veeleer om een teloorgang van de overdracht van het culturele erfgoed, om een falende of niet bestaande artistieke opvoeding die jongeren zin moet geven om naar voorstellingen te gaan (ook leraren zijn ondervertegenwoordigd bij het publiek).
 - ‘19/25 jarigen’. Deze categorie is nog minder vertegenwoordigd, terwijl zij juist bestaat uit mensen die vaak erg open en nieuwsgierig zijn, en dat geldt vooral voor mensen uit bepaalde sectoren (kunst, menswetenschappen...). Ze is gemakkelijk te bereiken met de juiste communicatiemiddelen.

Hun aanwezigheid in de toneelhuizen is erg belangrijk, want zij draagt bij tot de vernieuwing van het publiek en zorgt voor de nodige vermenging van generaties, wat een oplossing biedt voor de veroudering van het publiek.

- Buitenlanders in Brussel:
 - ‘Uit de EU-landen afkomstige buitenlanders’. Deze toeschouwers vormen een groot deel van de kenners en frequente toeschouwers. Dit bevestigt dat hoger geschoolden met een maatschappelijk hogere status (medewerkers

van ambassades, Europees parlement...) veel gemakkelijker toegang hebben tot kunst. Het is een erg mobiel publiek met een specifiek maatschappelijk profiel.

- ‘Niet uit de EU afkomstige buitenlanders’. Zij zijn in deze studie nauwelijks vertegenwoordigd en bevinden zich in de categorie van de kenners of de nieuwsgierigen. Dus ofwel komen ze geregeld, ofwel heel uitzonderlijk. Dit kan enerzijds verklaard worden door de aanwezigheid in Brussel van professionelen van de podiumkunsten uit deze landen (kenners), en anderzijds door de aantrekkingskracht van producties die bij hun preoccupaties of gevoeligheden aansluiten (nieuwsgierigen). Wat de nieuwsgierigen betreft lijkt het belangrijk om voorstellingen te brengen die open staan voor interculturele esthetische kwaliteiten, die op hun beurt garant staan voor artistieke aanspraken. Het komt erop aan bij deze potentiële toeschouwers het verlangen naar toenadering te wekken en ze aan te zetten tot een vrijwillige stap om de weg naar de zalen te vinden.

De inzet om een kentering in het publiek teweeg te brengen is hoog. Naast vernieuwing en uitbreiding van het publiek, gaat het erom de weg te effenen voor de kritische blik en de nieuwsgierigheid.

Informatie

Voorafgaandelijk overleg is noodzakelijk om een beter inzicht te krijgen in de communicatiestrategieën van de toneelhuizen en de impact van de media.

We kunnen echter al drie dingen onthouden uit de resultaten van de enquête, de getuigenissen van toeschouwers en de rondetafelgesprekken van de sector:

- De moeilijkheid die het publiek ondervindt om een coherent inzicht te krijgen in de beschikbare informatie en de geprogrammeerde of bijgewoonde producties
- Het gebrek aan degelijke kritiek in de kranten
- Het gebrek aan aandacht voor de podiumkunsten op de Belgische radio en televisie
- Het gebrek aan een tweetalig informatieblad⁴ waarin de programma's van beide gemeenschappen in Brussel worden opgenomen.

⁴ Cf. atelier 3, intervention 28

III. Aanbevelingen – Instrumenten om de ongelijkheid in de toegankelijkheid van cultuur te beperken

Dit is een complex, rijk en paradoxaal terrein. Om deskundige uitspraken te doen die zo nauw mogelijk aansluiten bij wat wordt geprogrammeerd, bij het publiek en de context van Brussel, zouden wij nog meer informatie moeten vergaren, gezien het onderzoek, zoals al hoger vermeld, ‘gebreken’ vertoont. Deze aanbevelingen zijn dus niet volledig en lijken soms open deuren in te trappen. Maar zonder betrouwbare elementen voor evaluatie, is het toch belangrijk ze hier op een rij te zetten.

Daarom is de eerste aanbeveling de creatie van een instrument voor expertise en vorming van de beroepsmensen van de podiumkunsten.

Hiervoor is het nodig om al diegenen die denken een rol te spelen en belang te hebben bij een coherent cultuurbeleid en die overtuigd zijn van de noodzaak van kunst en cultuur in onze maatschappij (en dus, van hun publiek) samen te brengen. Dit kan enkel gebeuren door de betrokkenheid van al deze mensen op lange termijn te garanderen.

De andere aanbevelingen betreffen de versterking of introductie van de nodige knowhow om een complementariteit en harmonisering van de acties mogelijk te maken. Dit zijn aanbevelingen op korte termijn, die door individuele en/of collectieve initiatieven kunnen gerealiseerd worden.

Dit moet gebeuren met inzicht in en bewustwording van wat voor elkeen belangrijk is om aan een gezamenlijke structurering te kunnen werken. Het overheidsbeleid moet deze inspanningen steunen en begeleiden.

A. Een intercommunautair agentschap voor de ontwikkeling van de cultuurpolitiek in Brussel, ten dienste van het publiek en van de culturele actoren.

Uit wat voorafging blijkt hoe belangrijk het is om te vertrekken van wat bestaat om in nauwe samenwerking politieke en strategische antwoorden te kunnen ontwikkelen. Als men echt wil zorgen voor een brede toegankelijkheid van kunst en cultuur, dan moeten we daar collectief aan werken en zoeken naar zinvolle oplossingen gebaseerd op het engagement en de ervaring van kunstenaars, mensen uit de culturele sector en politieke verantwoordelijken.

Een intercommunautair agentschap voor de ontwikkeling van de cultuurpolitiek in Brussel, zou een instrument kunnen zijn voor overleg en uitwerking van strategieën.

Het zou tot taak hebben om het terrein beter te leren kennen, krachtlijnen te formuleren, te werken in overleg met alle betrokkenen en de actie te structureren. Het geheel zou kunnen georganiseerd worden rond drie complementaire polen.

Een onderzoek en actie-pool

1. Werkgroepen voor gemeenschappelijk overleg

In eerste instantie moeten werkgroepen voor overleg worden samengesteld. Deze moeten :

- De wensen van de verschillende betrokken sectoren verzamelen en dit volgens thema (culturele actoren, kunstenaars, politici, leerkrachten, publiek...)
- Deze wensen analyseren om indien nodig verder onderzoek te verrichten dat meer inzicht moet verschaffen in de problematiek
- Gezamenlijke acties uitwerken

Enkele voorbeelden van belangrijke thema's die door de studie aan het licht kwamen:

Welke cultureel beleid voeren de Brusselse theaters om een publiek op te bouwen?

Is het gedrag van het publiek van muziek en plastische kunsten vergelijkbaar met dat van het publiek van podiumkunsten?

Speelt de organisatie van het publieke domein een rol in de democratisering van de cultuur en toont zij de weg naar de podiumkunsten?

Is de amateurpraktijk een potentiële bron voor publiek? Hoe de kloof tussen amateurs en professionals te dichten? Hoe het afwezige publiek te bereiken? Zijn culturele interesses te identificeren en zijn verlangens te doorgronden?

Op basis van de gegevens van sommige werkgroepen, zal het nodig zijn om meer specifiek onderzoek te verrichten rond bepaalde thema's om er meer inzicht in te verkrijgen.

2. Actie

De opname van een stand van zaken en doorgronding van het bestaande die in de vorige etappe aan bod kwamen, moeten dan leiden naar de totstandkoming van nieuwe samenwerkingsverbanden en uitwerking van gemeenschappelijke instrumenten.

Deze pool moet dus netwerken tot stand brengen en aansporen tot collectief engagement. Hij moet voorstellen uitwerken voor een cultuurbeleid van de overheid dat een antwoord biedt op de verwachtingen van het publiek en van de actoren. Hij moet nieuwe netwerken uitbouwen die de mobiliteit van het publiek bevorderen door samen te werken met andere actoren op nationaal en internationaal vlak (interregionale projecten...), die met dezelfde problemen geconfronteerd worden. Hij moet meewerken aan een bundeling van de middelen om de samenwerking tussen deze actoren te bevorderen (transport, informatie, ticketbalie...).

Hij moet tevens de contacten tussen de verschillende partners en netwerken van podiumkunsten en van andere artistieke sectoren (plastische kunsten, muziek, circus...) tot stand brengen en begeleiden. Hij moet impulsen geven aan synergieën tussen deze actoren om de doorstroming van het publiek te bevorderen, daarbij rekening houdend met de verworvenheden en eigenheden van elke sector.

Een hulpmiddelenpool

- Communicatie

Het agentschap moet de informatie over haar werkterrein centraliseren en de gerichte doorstroming ervan naar zijn gesprekspartners verzekeren.

Een website is het belangrijkste instrument voor communicatie. Daarop moet informatie te vinden zijn over voorstellingen, opleidingen of overheidsbeleid. Het zou een ruimte kunnen zijn waar professionele critici en het publiek elkaar kunnen ontmoeten.

- Advies

Op basis van haar kennis van het terrein (gezelschappen, acteurs, specificiteiten van de toneelhuizen, netwerken...) en van het financieringsbeleid van de overheid (subsidies, Europese fondsen, auteursrechten...) kan het agentschap advies geven aan gezelschappen en organisaties bij de uitwerking van geavanceerde en/of experimentele projecten voor culturele actie.

Een opleidingspool

Hoewel in België een ruim aanbod bestaat op het vlak van specifieke opleidingen in mediatechnieken, communicatie en cultuurmanagement, is in deze veranderende maatschappij en in de context van de podiumkunsten nood aan permanente vorming om deze opleidingen aan te vullen en beter op actuele noden in te spelen. Het agentschap moet contacten leggen tussen de sector en de bestaande opleidingen en in aanvulling daarvan modules voor permanente vorming organiseren ten behoeve van de culturele actoren, waarvoor het beroep doet op experts (zowel nationale als internationale).

Het agentschap voor de ontwikkeling van de cultuurpolitiek in Brussel moet een gemeenschappelijke benadering uitwerken die aangepast is aan de context. Het moet een interface zijn tussen culturele actoren en de overheid. Het moet een dynamische instantie zijn voor overleg en initiatieven en beschikbaar zijn voor de verschillende categorieën van actoren en publiek die er terecht kunnen voor informatie, advies en de nodige begeleiding voor de uitwerking van concrete projecten.

Het moet zijn expertise opbouwen op basis van uitwisseling en de ervaringen van de actoren tot wie het zich richt.

Deze structuur vergt een minimum ploeg van vier personen en moet beroep doen op externe medewerkers.

B. Instrumenten voor culturele democratisering

Sommige instrumenten van diegene die hier worden voorgesteld, bestaan al in Brussel, maar hun impact is beperkt. Ze moeten versterkt en gesystematiseerd worden, terwijl andere nog moeten ontwikkeld en gestructureerd worden.

Artistieke opvoeding van de kleuterklas tot het secundair onderwijs

De culturele erfenis die wordt doorgegeven door de familie, blijkt niet meer van die aard te zijn dat ze belangstelling voor de podiumkunsten wekt. Dit is deels te wijten aan de evolutie van onze samenleving (individualisering van de vrijetijdsbesteding in het digitale tijdperk en overwicht van de televisie...).

Daarom moet de artistieke opvoeding deze taak overnemen. De school is nog altijd de plaats bij uitstek die voor iedereen toegankelijk is en is een symbool van democratie.

Zoals uit de studie blijkt is het aandeel van het publiek van -19 jarigen nog vrij klein. Hoewel artistieke opvoeding is opgenomen in de pedagogische programma's, is deze niet van die aard dat ze het contact met de podiumkunsten bevordert. Er wordt dus blijkbaar geen verbinding gelegd tussen de leerstof en de realiteit.

Om een publiek van morgen te vormen en om te zorgen voor de vernieuwing van het huidige verouderende publiek, moet de school, die alle sociale categorieën bereikt, een anticiperende rol spelen en zorgen voor de aflossing van de wacht.

Enkele concrete voorbeelden :

- Workshops organiseren in de scholen met mensen uit de wereld van de podiumkunsten en gespreid over meerdere dagen (minimum 4 ontmoetingen van 2 uur),
- De inrichting van 'klassen voor artistieke ontdekking', waar leerlingen, buiten hun vertrouwde context, kunnen samenwerken met kunstenaars, fundamentele kennis kunnen confronteren met artistieke disciplines en daarna kunnen kennismaken met de werken zelf.

Deze voorstellen zijn pas zinvol als de leerkrachten zich zelf hierbij actief betrokken voelen. Zij zijn immers de spil van de overdracht en het contact tussen werken, kunstenaars en leerlingen.

Er is nood aan de ontwikkeling van een pedagogie van de blik, aan vorming van de kritische geest en aan de emancipatie van de jeugd door middel van kennis.

Mediatie

Mediatie speelt een belangrijke rol in de vorming en de verruiming van een publiek. Daarom moeten culturele actoren zich een vrij precies beeld van hun publiek kunnen vormen om gerichte activiteitenprogramma's uit te werken: ofwel met het oog op de verschillende categorieën van het doelpubliek tot wie ze zich willen richten (jongeren, ouderen, alle generaties,

buitenlanders...) ofwel met het oog op het publiek in het algemeen. Wat het doelpubliek betreft, moet men oppassen om niet met goede bedoelingen in bepaalde fouten te vervallen die ongewild 'koloniserende' effecten teweegbrengen of het doel instrumentaliseren. Bijvoorbeeld artistieke projecten die het hebben over etnische problemen in de eigen wijk en daarbij gericht een publiek aanspreken, maar dan niet zorgen voor een continuïteit die dat publiek ook daarna nog naar voorstellingen brengt; professionele producties met amateurs, met marginalen... die niet altijd oog hebben voor wat er achteraf met die mensen gebeurt, want de volgende productie zijn ze er niet meer bij...

Er moet gewerkt worden aan een gemeenschappelijke cultuur met respect voor de verschillende artistieke identiteiten van onze multiculturele samenleving.

Als men wil dat ze bijdraagt tot de vorming van een kritische blik, moet de culturele actie geënt zijn op een duurzaam en coherent globaal project. Zij moet de deur openen naar de kunst, de toeschouwer nieuwsgierig maken en hem begeleiden bij het nemen van risico's of op ontdekking te gaan. Zij helpt mee om een trouw publiek op te bouwen.

In deze globale benadering moet echter de nodige aandacht besteed worden aan mediatie om mogelijke problemen te vermijden. Het is mogelijk dat er een verschuiving is van de actieve of zelfs militante toeschouwer naar de louter consumerende toeschouwer. In dat geval hebben we te maken met een louter commercieel systeem, waarbij het in de eerste plaats gaat om de zaal te vullen en niet om een publiek op te bouwen.

De toneelhuizen waar hedendaagse podiumkunsten worden geprogrammeerd blijven de plek bij uitstek om kennis te maken met de eigentijdse creatie in al haar diversiteit.

1. Cartografie van de manier waarop de mediatie in de Brusselse toneelhuizen is georganiseerd

Er bestaan al bepaalde mediatieprojecten in de Brusselse toneelhuizen, maar ze zijn weinig geprofileerd. Een onderzoek, in samenspraak met de beroepsmensen uit de culturele sector en dat ook rekening houdt met de resultaten van deze enquête over het publiek, moet het mogelijk maken om de interactie tussen het gevoerde beleid en wat er op het terrein gebeurt beter te begrijpen.

2. Toenadering tussen culturele actoren en leerkrachten: mediatie is de springplank van de artistieke opvoeding naar de actieve toeschouwer.

De verantwoordelijken voor mediatie moeten contact zoeken met leerkrachten, zowel in het reguliere onderwijs als in het artistieke onderwijs (academieën...), en samen een activiteitenprogramma uitwerken en een parcours in functie van de noden en wensen.

Dit kan op verschillende manieren vormgegeven worden, maar moet altijd in samenspraak gebeuren met de betrokken kunstenaars: ontmoetingen in het theater, workshops samen met de kunstenaars in de klassen, het bijwonen van voorstellingen, als amateurs meewerken aan een bepaalde voorstelling of, omgekeerd, een kunstenaar die een eindejaarsvoorstelling begeleidt... Deze acties mogen zeker geen droog technisch onderwijs zijn, maar moeten openstaan voor het creatieve proces.

De leerlingen zijn het publiek van morgen. Het is evident dat we er niet van kunnen uitgaan dat iedereen die een artistieke opvoeding heeft gehad en heeft deelgenomen aan de mediatie-acties ook spontaan naar het theater zal gaan. Maar we stellen vast dat de categorie van de kenners vaak mensen zijn die in hun jeugd aan dergelijke activiteiten hebben deelgenomen.

Als men met leerkrachten wil werken, moet men in elke school de juiste persoon vinden waarmee men kan overleggen en die het activiteitenprogramma coördineert. Op termijn zou gedacht moeten worden aan een opleiding voor mensen die in het onderwijs verantwoordelijk zijn voor kunstinitiatie. Dergelijke leerkrachten moeten immers al kennis hebben van kunstgeschiedenis en van hedendaagse stromingen, ze moeten werken kunnen analyseren, er gevoelig voor zijn en moeten de overdracht naar jongeren kunnen kaderen. Deze competenties vergen vaak een extra opleiding.

3. 'Bemiddelaar' worden

De frequente bezoeker die ook kenner is, is het beste geplaatst om mond aan mond reclame te bevorderen. Het zou interessant zijn dat elk toneelhuis deze personen zou kunnen opsporen om een soort netwerk van 'bemiddelende' personen op te bouwen. Deze bemiddelaars zijn in hun vriendenkring de geknipte gesprekspartners en woordvoerders over de programmatie en andere activiteiten. Men zou deze toeschouwers kunnen aansporen om een groep van 10 personen naar 4 voorstellingen uit te nodigen tegen een verlaagd tarief. Als tegenprestatie krijgt hij of zij een aantal gratis tickets en kan hij of zij kunstenaars persoonlijk ontmoeten (etentje na de voorstelling, bezoek bij kunstenaars thuis...)

4. Studenten kunstgeschiedenis en menswetenschappen: een evidentie

Studenten zijn ondervertegenwoordigd in het Brusselse publiek. Zij zijn daarom ook een prioritaire doelgroep, want zij zijn het zogenaamde publiek van de openheid en de verbeelding. Ze motiveren door middel van deelname aan artistieke projecten is bijzonder vruchtbaar. In deze projecten moeten ze hun competenties kunnen tonen en hun eigen interesses kunnen confronteren met die van kunstenaars (bvb: een workshop over architectuur en het bewegende lichaam, een schrijfworkshop met een hedendaags auteur, waarna de tekst ook wordt opgevoerd...). Contacten met kunstenaars en het creatieve proces stimuleren de nieuwsgierigheid en bevorderen het theaterbezoek.

De belangrijkste hindernissen die in het onderzoek naar voren komen zijn tijdgebrek, de prijs, de afstand en de moeilijkheid om te kiezen in het (te) grote aanbod.

Enkele instrumenten kunnen helpen om deze hindernissen deels weg te werken en het aanbod te harmoniseren.

1. Tarieven

Naast de gebruikelijke kortingen die in het onderzoek worden aangehaald zou men ook aan het volgende kunnen denken:

- Een ticket dat voor iedereen evenveel kost, dat gedurende één seizoen geldig is voor 4 tot 5 voorstellingen naar keuze in een Brusselse zaal naar keuze.
- Het systeem van goedkope last-minute tickets uitbreiden.

Deze maatregelen kunnen de drang om iets nieuws te ontdekken en de mobiliteit bevorderen.

Om toeschouwers die de potentiële kern vormen van nieuwe kenners tot vaste bezoekers te maken moet de prijzenpolitiek van de toneelhuizen opnieuw bekeken worden. Een mogelijke oplossing biedt het abonnement dat geldig is in verschillende toneelhuizen.

2. Transport

‘Culturele’ pendeldiensten zouden de bereikbaarheid van de toneelhuizen en de mobiliteit kunnen bevorderen. Ze zouden kunnen georganiseerd worden door de toneelhuizen, de gemeente of het gewest (een beleid betreffende publiek transport met een cultureel karakter, zou een akkoord tussen de gemeenten impliceren).

3. De harmonisering van het aanbod

Het lijkt evident dat er tussen de bestaande netwerken in beide gemeenschappen, overleg zou kunnen gepleegd worden over de samenstelling van het seizoensprogramma, zodat bepaalde gebeurtenissen (vooral premières) elkaar niet overlappen. De ene week een aanbod te hebben van vijftien voorstellingen en de week daarop niets, maakt het zowel voor de toeschouwer, de kunstenaars als de zaalverantwoordelijken erg moeilijk. Dit is zeker geen pleidooi om het aanbod te beperken, maar om voor elke productie gelijke kansen te garanderen, geen arbitraire keuzen te provoceren door beperkte speeldata van een productie en het gevoel van sommige toeschouwers dat het aanbod te groot is proberen te temperen⁵.

⁵ Cf. workshop 1, interventie 45.

Wie het over podiumkunsten ontdekken heeft, heeft het over kunstenaars. De artistieke permanentie op een bepaald grondgebied is een fundamentele en belangrijke troef. Deze is natuurlijk te vinden in het aanbod van voorstellingen, vooral dan als het reeksen betreft, maar ook door projecten met artists in residence. Deze zijn bij uitstek geschikt voor uitwisseling. De kunstenaar en zijn ploeg blijven vrij over hun tijd beschikken en krijgen tegelijk de kans om op langere termijn inventief veldwerk te verrichten en samen met de ploeg bij wie zij te gast zijn een creatief proces op gang te brengen.

Op het vlak van producties is het in bepaalde toneelhuizen vrij courant om in reeksen te werken, vaak omwille van de kleine capaciteit van de zaal (150 tot 300 plaatsen). Sommige aarzelen zelfs niet om het volgende seizoen producties te hernemen, om bepaalde producties een tweede adem te geven en zo een ander publiek te kunnen aanspreken. Het moet mogelijk zijn een productie lang genoeg te programmeren om dat publiek te vinden, ook al is het dan vaak moeilijk om de zaal te vullen⁶ en moet men dan uitnodigingen uitdelen om daaraan te verhelpen.

De diversifiëring van het publiek en dus ook de potentiële stijging van het aantal toeschouwers, moet in principe leiden tot een proportionele stijging van het aantal voorstellingen, zoniet kan dit tot de frustratie leiden dat men een voorstelling niet kan bijwonen vanwege de te korte speeltijd.

Er is dan meer tijd voor een ontmoeting met het publiek en voor een inwijding in het creatieve proces, in het werk zelf en in het parcours van de kunstenaar.

De interventie van deze laatste is het belangrijkste en beslissende element. Hij is ontvangende partij van de gevoerde acties. Maar hij mag in geen geval het instrument van deze acties worden.

Conclusie

De hier geformuleerde aanbevelingen zijn in geen geval uitputtend. Ze willen in de eerste plaats vragen genereren, het debat openen en nieuwe richtingen aanwijzen.

In al deze voorstellen is er sprake van toegankelijkheid van cultuur, van ontmoeting met de kunst en de ontwikkeling van een kritische blik voor het Brusselse publiek. Naast de inzichten over het Brusselse publiek en zijn benadering van de podiumkunsten, betreffen ze ook nog andere aspecten.

Een nieuwsgierig, gediversifieerd en mobiel publiek genereert een vraag en wordt zo tegenover de organisatoren vragende partij voor artistieke creatie. Het spoort de toneelhuizen ertoe aan om risico's te nemen en om te vernieuwen. Het weerspiegelt de dynamiek van de culturele politiek van een stad en van haar engagement.

Dit alles is niet mogelijk zonder overleg waarbij de verschillende actoren van het cultuurbeleid in Brussel betrokken zijn, want wat er moet gebeuren is de ontwikkelingslogica op collectief vlak beter te structureren en inventieve individuele initiatieven te bevorderen.

Een gezamenlijke inzet van de middelen zal leiden tot een betere zichtbaarheid van de artistieke rijkdom en van de gevoerde cultuurpolitiek, en tot een locale, nationale en internationale erkenning van de stad Brussel en zijn actoren.

⁶ Cf. workshop 1, interventie 90.

IV. Lexicon

‘Kunst en cultuur zijn twee concepten die verwijzen naar realiteiten die onderling talrijke en complexe dialectische relaties met elkaar hebben...

De term kunst verwijst naar een permanent in beweging zijnd en veranderend geheel van individuele of collectieve praktijken en activiteiten die kunstwerken tot stand brengen (...). Het woord cultuur verwijst naar een – eveneens permanent in beweging en veranderend – geheel van tekens, praktijken en activiteiten die een maatschappij of, op kleinere schaal, een sociale groep kenmerken.⁷’

Democratie van de cultuur garandeert de band tussen cultuur en maatschappij, door het grootst mogelijke aantal toegang te verschaffen tot een gediversifieerd artistiek en cultureel aanbod dat iedereen de vrije keuze laat om er gebruik van te maken.

Culturele democratisering daarentegen streeft ernaar om kunst en cultuur voor iedereen toegankelijk te maken door georganiseerde acties, meer bepaald gericht op een publiek dat verder af staat van de cultuur, hetzij om fysieke, psychologische of sociologische redenen. Dit vestigt de aandacht op het probleem van de aanpak, want men heeft zowel te maken met het individuele als met het sociale veld.

‘*Zijn publiek*’ *opbouwen*, dat wil zeggen de categorieën van mensen die naar podiumkunsten gaan verbreden en diversifiëren, ze tot regelmatige bezoekers maken, anticiperen op veroudering door aan vernieuwing te werken en aan het publiek van morgen te denken.

⁷ J.-C. Wallach, *La Culture pour qui ?*, Éditions de l’attribut.

Bijlagen

Portretten

Noot: alle voornamen die we gaven aan personen van wie we het portret maken, zijn fictief.

Albert
40 jaar
Europees ambtenaar

‘Brussel is een autoriteit qua dans.’

Albert woont in een modern appartement in het centrum van Brussel. Hij kwam op heel jonge leeftijd in contact met muziek, dans en theater en heeft sindsdien een ruime bagage opgebouwd. Vooral aan dansvoorstellingen en klassieke muziek wijdt hij een groot deel van zijn vrije tijd. Afstanden spelen geen rol bij zijn culturele interesse en hij gaat dan ook regelmatig naar andere Belgische of zelfs buitenlandse podia of tentoonstellingen. Het ruime aanbod aan deze twee kunstvormen in het Brusselse is zelfs één van de redenen die hem in Brussel houdt.

Béatrice
77 jaar
Onderwijzeres op rust

‘Toen mijn gezondheid het me nog toeliet, ging ik naar Avignon.’

Béatrice heeft drie abonnementen voor het seizoen 2005-2006, wat haar niet belet om nog een of andere voorstelling bij te wonen die haar aantrekt. Ze houdt evengoed van theater als van dans, en tijdens het gesprek was ze haar parcours in het Kunstenfestival aan het voorbereiden. Aan de journalist die haar ondervroeg en zag hoeveel plaatsen ze kocht, verklaarde ze: sommigen doen aan windsurfen en dat kost hen erg veel, bij mij is dat het theater.’

Chris
55 jaar
Manager KMO

‘Ik heb zeventig procent zelf ontdekt.’

Chris woont met zijn familie in een moderne woning in een Brusselse randgemeente. Hij kwam op jonge leeftijd in contact met literatuur, wat nog altijd één van zijn grote passies is. Rond zijn twintigste deed hij vrijwilligerswerk in een cultureel centrum waar hij theater en dans leerde kennen. Sindsdien is hij een trouwe bezoeker van de Brusselse podia, maar frequenteert ook vaak theaterhuizen in Antwerpen en Gent.

Dimitri
50 jaar
Kunstenaar

‘Ik ga naar een voorstelling om er iets aan te hebben, ik moet erover kunnen nadenken.’

Dimitri woont in een appartement in de buurt van de Brusselse Noordwijk dat tevens dienst doet als atelier. Hij kwam pas op latere leeftijd in contact met schilderkunst, theater en klassieke muziek. Een groot deel van zijn tijd besteedt hij aan zijn grote passie, schilderen. Dimitri is een fervente Klara-luisteraar. Hij probeert af en toe nog de ‘moderne muziek’, maar is meer begeesterd door de ‘tijdloze’ klassieke werken. Daarnaast grijpt hij ook wel naar tentoonstellingen. Een gebrek aan financiële middelen maakt hem een eerder sporadische bezoeker van dans- en theatervoorstellingen.

Édouard en Francine
allebei 67 jaar
Gepensioneerd ambtenaar – gepensioneerde bediende

‘Naar kleine theatertjes gaan we nooit’

Eduard en Francine gaan sinds hun huwelijk als paar naar het theater. Ze vinden dat ze al een groot deel van het repertoire hebben gezien en hebben dit seizoen dus maar één abonnement meer en kiezen ze à la carte. Voor hen is de tekst het belangrijkste.

Griet en Hans
allebei 28 jaar
Juriste – technisch assistent in de media

‘Bij dans gaat een hele waaier aan ervaringen voor je open’

‘Zonder haar zou ik nooit naar theater of dans gaan.’

Griet en Hans wonen al enkele jaren samen in een gezellig appartement in de Noordwijk. Ze delen allebei een passie voor muziek en houden er een uitgebreide cd-collectie op na. Zij bezoekt meestal theatervoorstelling met een vriend ‘die deze wereld goed kent’. Ze is een fervente bezoeker van de Brusselse podia, maar knapt soms af op de overdreven symboliek in de meer conceptuele dans- en theatervormen. Hans is niet erg pro-actief als het op podiumkunstenbezoek aankomt en heeft iemand nodig die hem ‘activeert’. Hoewel ze beiden aan een brede waaier van culturele activiteiten deelnemen, is een drukke agenda vaak een rem op hun culturele vrijetijdsbesteding.

Ilse
29 jaar
EU ambtenaar

‘Ik vind dat we hier in Brussel behoorlijk verwend worden.’

Ilse woont in een ruim appartement in één van de Brusselse deelgemeenten. Met een kunstenaar als vader en een moeder in het onderwijs kwam ze al op vroege leeftijd in contact met cultuur. Onder meer via haar werk leerde ze het aanbod van de Brusselse podiumkunsten kennen, en ging ze daar gretig op in. Ze is sterk betrokken bij het leven in haar buurt en brengt dan ook niet veel avonden alleen thuis door. Als ze wel thuis is, geniet ze nog het meest van een goed boek. Ze heeft het niet hoog op met wat ze ‘pretentieuze theater’ noemt en houdt van maatschappelijk geëngageerd theater.

Jean-François
64 jaar
Gepensioneerde bediende

‘Er zijn namen die ons vaste waarden lijken bij de informatie over het seizoen’

Sinds hij in de jaren ’60 naar Brussel verhuisde, gaat Jean-Francois naar het theater. Vanaf het einde van het seizoen bekijken hij en zijn vrouw de programma’s van volgend seizoen en maken ze hun keuzen. Ze gaan evengoed naar het Kaaithheater voor een dansspektakel als naar het Théâtre Varia. ‘Vroeger was de tekst bepalend. Daarna leerden we een aantal regisseurs kennen, een aantal acteurs.’

Kristof
27 jaar
Wetenschappelijk medewerker hogeschool

‘De clichés en de gedragscodes storen me op het podium.’

Kristof en zijn parnter wonen in een aangenaam appartement in de Brusselse Noordwijk. Hij is momenteel bezig met een enquête over het culturele leven in Vlaanderen.

Het advies van zijn vrienden speelt een cruciale rol in de manier waarop hij zijn vrijetijd invult, vooral in de keuze van muziek en theater- en dansvoorstellingen. Hij heeft een goede ‘basiskennis’ over dans en theater en wil zich ook buiten Brussel verplaatsen om naar een voorstelling te gaan die hem dat waard lijkt.

Léontine
53 jaar
Ontwerpt decors en kostuums voor het jongerentheater

‘Ik ben een theaterslokop.’

Ze zegt van zichzelf: ‘ik ben een theaterslokop, alleszins in mijn hoofd want er is een probleem van geld en van tijd, het is duur en je moet kiezen.’ Ze neemt geen abonnement maar pikt uit Brusselse programma’s datgene wat haar interesseert, Nederlands- zowel als Franstalig; bovendien gaat ze regelmatig naar Gent of Antwerpen om Vlaamse voorstellingen te bekijken. Wat haar enthousiasmeert, is een mengsel van genres, multidisciplinaire voorstellingen.

Marie
39 jaar
Straattheatermaakster

‘Een stuk van Shakespeare kun je niet in tweeënhalve maand produceren’

Marie is van Griekse afkomst en is naar Brussel gekomen om cursussen bewegingstheater te volgen. Op het einde van haar studies is ze in Brussel gebleven om er als kunstenares te werken. Ze vindt het jammer dat ‘er onvoldoende geëxperimenteerd wordt, ik begrijp niet hoe men een Shakespeare kan produceren in tweeënhalve maand. Dat is een industrie. Die stijl van theater interesseert me niet. De mensen dragen voor en dan wat? In Brussel ontbreekt iets meer avant-gardistisch, zoals de Nova voor de film.’

Nele
30 jaar
Socio-cultureel assistente

‘Bij mij moet er echt een “wow-gevoel” zijn, het moet iets zijn waarnaar ik echt op zoek ben.’

Nele huurt een gezellig appartement in de Brusselse Noordwijk, waar ze als sociaal assistente ook actief is. Ze kwam pas op latere leeftijd in contact met het Brusselse cultuuraanbod, deels via haar werk, maar vooral via vrienden. Ze is vooral ‘in vlagen’ heel intensief met muziek, lezen of theater bezig. Via een vriend die een passie heeft voor dans, blijft ze op de hoogte van de laatste ontwikkelingen, maar ze is niet snel onder de indruk van de reputatie van grote namen. Een goed dans- of theaterstuk moet haar echt aangrijpen, ongeacht wie de regie of de choreografie verzorgt.

Aurélie
23 jaar
Studente

Haar familie ging niet naar theater. Ze kreeg een aha-erlebnis bij het zien van de voorstelling ‘Hamlet-Machine’ waar een vriendin haar mee naartoe had genomen. ‘Daarna ben ik folders beginnen verzamelen, probeerde ik te zien wat er gebeurde. Ik heb alle teksten van die auteur gelezen, dan heb ik verruimd en heb ik links tussen de stukken ontdekt.’ Ze houdt van ‘scherpe’ voorstellingen. Voor haar is geld de voornaamste hinderpaal.

Paula en Roger
54 jaar - 56 jaar
Sociaal assistent – hoger kader

‘Ik vind humor wel belangrijk’

‘De multiculturele aanpak is typisch voor Brussel’

Paula en Roger wonen in een residentiële wijk van een Brusselse randgemeente. Hoewel ze als kind af en toe naar theater gingen, hebben ze veel van het Brusselse aanbod op latere leeftijd leren kennen. In de tussentijd hebben ze al een aanzienlijke bagage opgebouwd wat de podiumkunsten betreft. Hun persoonlijke voorliefde gaat uit naar theater met een duidelijke inhoud. Humor speelt een belangrijke rol bij hun keuze van stukken. Nigel Williams en Wouter Deprez zien ze allebei graag aan het werk, maar het al te conceptuele werk laat hen eerder koud. Ze zijn bovenal fervente lezers van non-fictie en in het bijzonder filosofische werken. Hun brede waaier aan vrijetijdsactiviteiten zorgt voor een vaak drukke agenda.

Sandrine
32 jaar
Actrice, voor het ogenblik animatrice van een atelier voor kinderen met mentale handicap

‘Het theater is een van de zeldzame plekken die erg vrij zijn, je kan theater maken van niets’

Ze houdt van ‘theater met opengespatte vormen’, theater ‘dat beweegt’. Van theater verwacht ze dat het ‘mijn verstand en mijn gevoeligheid aanspreekt’. Ze houdt ervan om na de voorstelling te ‘praten over theater’.

Thérèse
23 jaar
Sociologiestudente

‘Ik hou van sobere dingen, naakte dingen’

Thérèse heeft tijdens haar middelbare studies theaterlessen gevolgd. Ze werkte mee aan een voorstelling over illegalen. Ze houdt van geëngageerd toneel, het feit om het woord te verlenen ‘aan wie in de schaduw staan’. Ze is geïnteresseerd in dans maar heeft soms ‘de indruk dat je met conceptuele dans binnen jezelf blijft, zonder een moer te geven om het contact met het publiek.’

Véronique**34 jaar****Lerares**

‘Ik ben van de generatie die veel meer naar de bioscoop gaat dan naar het theater’

‘Ik ben van de generatie die veel meer naar de bioscoop gaat dan naar het theater, dat is veel gemakkelijker, je moet je minder organiseren en het is gemakkelijker om iemand te vinden om met je mee te gaan.’ Ze houdt meer van dans dan van theater. Ze volgt de programmatie in het blad ‘Deze week’, dat ze toegestuurd krijgt, maar ze gaat alleen naar een voorstelling als iemand haar dat voorstelt.

Anke**27 jaar****Administratief en commercieel coördinator**

‘Ik ga eigenlijk gewoon naar dingen die ik wil zien’

Anke woont met haar vriend en dochtertje in één van de Brusselse randgemeenten. Ze werkt er als administratief en zakelijk verantwoordelijke in een danscentrum. Anke werd vanaf relatief vroege leeftijd gestimuleerd om aan brede waaier van culturele activiteiten deel te nemen en heeft al een aanzienlijke bagage verzameld in de podiumkunsten. Ze heeft wat dit betreft een lichte voorkeur voor dans. Door de komst van haar dochtertje gaat ze nu veel minder vaak dan vroeger naar voorstellingen kijken.

Bernard**47 jaar****Hoger kader**

Bernard woont op het platteland en speelt vanaf zijn veertiende amateurtheater. Hij gaat evengoed kijken naar voorstellingen in Brussel als in Charleroi of Namen. Hij gaat nooit kijken naar dans of theater in een Vlaamse schouwburg. Hij volgt de programmatie vooral door de uitzending ‘Java’ te volgen. Hij gaat slechts naar een voorstelling wanneer iemand wiens mening er volgens hem toe doet, hem erover spreekt.

Uitspraken van toeschouwers

‘Het is niet louter ontspanning voor mij, het is belangrijk.
Ik zal mijn hele leven naar theater blijven gaan.’

Thérèse, 23 jaar

‘Ik hou ervan de voeten van de acteurs te zien, dat men niet in mijn plaats over de cadrage beslist, dat ik zelf kan beslissen of ik een close-up wil zien of niet.’

Béatrice, 77 jaar

‘In een dansvoorstelling zie je hoe de mensen bewegen, wat ze met hun lichaam doen, hoe sierlijk ze zijn.’

Véronique, 32 jaar

‘De menselijkheid in een voorstelling is ontroerend, dat raakt me. Ik herinner me dat ik Wachten op Godot zag waarin de acteurs op blote voeten speelden. Hun voetzolen te zien, dat was aandoenlijk.’

Aurélie, 23 jaar

‘Een acteur op de scène zien en merken hoe zijn hart klopt, dat raakt me.’

Sandrine, 32 jaar

Producties die bij het onderzoek betrokken waren

Datum	Uur	Productie	Plaats
8-sep	20u30	Puur	KVS Box
9-sep	20u30	Puur	KVS Box
29-sep	20u30	Massis the musical	KVS Box
1-okt	20u30	Massis the musical	KVS Box
6-okt	21u00	Just for show	Halles de Schaerbeek
15-okt	20u30	On aura tout vu	Les Tanneurs
21-okt	20u30	Het temmen van de feeks	Kaaitheater
22-okt	20u30	Het temmen van de feeks	Kaaitheater
19-okt	20u30	Le Tango des Centaures	Théâtre National
25-okt	20u30	On aura tout vu	Les Tanneurs
27-okt	20u30	Le Tango des Centaures	Théâtre National
28-okt	20u30	Le Tango des Centaures	Théâtre National
29-okt	20u30	On aura tout vu	Les Tanneurs
2-nov	20u30	OLV van Vlaanderen	KVS Box
5-nov	20u30	OLV van Vlaanderen	KVS Box
18-nov	20u30	Youpi	Théâtre Varia
19-nov	20u30	Youpi	Théâtre Varia
22-nov	12u40	Geliefd Monster	PSK-Bozar
24-nov	20u00	Mudar	Beursschouwburg
25-nov	20u30	Youpi	Théâtre Varia
26-nov	20u00	Mudar	Beursschouwburg
9-dec	20u30	Véronique Doisneau/Giszelle	Kaaitheater
9-dec	20u30	Hélium/Cie Mossoux-Bonté	Théâtre Varia
10-dec	20u30	Véronique Doisneau/Giszelle	Kaaitheater
14-dec	20u30	Hélium/Cie Mossoux-Bonté	Théâtre Varia
15-dec	20u30	Kassandra: Speaking in twelve voices	Kaaitheater
16-dec	20u30	Kassandra: Speaking in twelve voices	Kaaitheater
17-dec	20u30	Hélium/Cie Mossoux-Bonté	Théâtre Varia
14-jan	20u30	Exquisite Pain	Kaaitheaterstudio's
17-jan	20u30	Exquisite Pain	Kaaitheaterstudio's
18-jan	20u30	Mythe, Propagande et Désastre en Allemagne nazie et en Amérique contemporaine	Théâtre de Poche
19-jan	20u30	Het moment waarop we niets van mekaar wisten	Kaaitheater
20-jan	20u15	Stan	Théâtre National
21-jan	20u30	Het moment waarop we niets van mekaar wisten	Kaaitheater
24-jan	12u40	Niets	PSK-Bozar
24-jan	20u30	Une journée particulière	Théâtre Le Public
25-jan	19u30	Nora	Théâtre National
26-jan	20u30	Voir et voir	KVS Box
27-jan	20u30	Mythe, Propagande et Désastre en Allemagne nazie et en Amérique contemporaine	Théâtre de Poche
28-jan	20u30	Voir et voir	KVS Box
1-feb	20u30	Iqaluit/Holocene 2	KVS Box
2-feb	20u30	Iqaluit/Holocene 2	KVS Box
3-feb	20u30	Disfigure study	Kaaitheater
4-feb	20u30	Disfigure study	Kaaitheater
7-feb	20u15	Mesure pour mesure	Théâtre National

10-feb	20u30	Mythe, Propagande et Désastre en Allemagne nazie et en Amérique contemporaine	Théâtre de Poche
11-feb	19u15	Une journée particulière	Théâtre Le Public
12-feb	17u00	Dimanche de la dance	Les Halles
15-feb	20u30	Wewilllvestorm	KVS Box
16-feb	20u30	Wewilllvestorm	KVS Box
18-feb	21u00	La Terreur	Théâtre de la Balsamine
24-feb	20u15	Mesure pour mesure	Théâtre National
3-maa	20u15	Le pain de ménage et poil de carotte	Théâtre du Parc
8-maa	21u00	De'yo	Théâtre de la Balsamine
10-maa	20u30	Une journée particulière	Théâtre Le Public
14-maa	20u15	Le pain de ménage	Théâtre du Parc
18-maa	21u00	De'yo	Théâtre de la Balsamine
26-maa	20u00	The look of Love	Arte
27-maa	20u00	The look of Love	Arte

Tabel van de capaciteit van de toneelhuizen

Théâtre les Tanneurs	207 plaatsen
Théâtre Varia	Grote zaal: 320 plaatsen Kleine zaal: 120 plaatsen
Centre culturel Jacques Franck	300 plaatsen
Théâtre National	Grote zaal: 752 plaatsen Kleine zaal: 252 plaatsen Repetitie zaal : 150 plaatsen
KVS Box	200 plaatsen
Magic Land Théâtre	170 plaatsen
La Flûte enchantée	50 tot 60 plaatsen
Rideau de Bruxelles	Le Studio: 212 plaatsen Le Petit Théâtre: 159 plaatsen
Bozar	Zaal Henry le Bœuf: 2200 plaatsen
Théâtre de LL	80 plaatsen
Théâtre de la Balsamine	Grote zaal: 280 plaatsen Kleine zaal: 80 plaatsen
Beursschouwburg	134 plaatsen
Théâtre royal du Parc	550 plaatsen
Théâtre de Poche	232 plaatsen
Kaaitheater	Grote zaal: 728 plaatsen Studio: 110 plaatsen
Théâtre le Public	Grote zaal: 300 plaatsen Kleine zaal: 100 plaatsen Gewelven Zaal des : 160 plaatsen
Les Halles de Schaerbeek	Grote ruimte: 400 > 600 zitplaatsen Kleine ruimte: 120 > 180 zitplaatsen Kelder: 80 zitplaatsen

Enkele aspecten van de culturele politiek

Om te beginnen willen we wijzen op de specifieke structuur van het federale België. Het land is verdeeld in drie gemeenschappen en drie gewesten, die niet met elkaar samenvallen.

Aan Franstalige zijde

Namen en niet Brussel is de hoofdstad van de Franse Gemeenschap.

In tegenstelling tot in Vlaanderen, zijn de Franse gemeenschap en het Gewest niet gefusioneerd, wat consequenties heeft voor Brussel, dat zowel afhangt van de Communauté française als van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest.

De basistekst van de culturele politiek van Fadila Laanan, de huidige minister van Cultuur, Audio-visuele Media en Jeugd, dateert van november 2005 en draagt de titel 'Priorité-culture, conclusions des états généraux de la culture'.

Het nummer vijf van deze tekst buigt zich over de culturele participatie en stelt dat cultuur voor iedereen toegankelijk moet zijn.

Deze toegankelijkheid moet bevorderd worden door de eliminatie van fysieke en financiële obstakels, door de professionalisering van de onthaalpolitiek en van de educatieve diensten van de instellingen en door de vorming van een bemiddelaar in samenwerking met de Koning Boudewijnstichting.

Er wordt ook aandacht besteed aan de toegankelijkheid voor andersvaligen en over steun aan de vzw article 27.

We moeten vaststellen dat tekst erg vaag blijft over de democratisering van de toegankelijkheid van cultuur. Organisaties die op specifieke terreinen moet interveniëren, zoals die aan Vlaamse kant, zijn hier niet te vinden. Aan Franstalige kant is er sprake van centralisering en versnippering: er wordt steun toegekend aan projecten of aan vzw's als article 27, maar dat gebeurt zonder duidelijke lijn en zonder grondige vraagstelling.

Nochtans lijkt het onontbeerlijk om de middelen ter beschikking te stellen en om een consequent beleid betreffende het publiek te omkaderen.

Het concept van een spookpubliek, van een algemeen publiek dat organisatoren doorgaans proberen aan te spreken, moet overboord worden gegooid.

Het is niet alleen een kwestie van democratisering, maar ook van overleven via een verbreding van het publiek.

Laten we even stilstaan bij het beeld van het publiek en de rol van organisatoren, zoals die naar voren zijn gekomen in bijeenkomsten in verband met een studie die in mei 2006 werd

besteld door het Observatoire des politiques culturelles: 'Pratiques et consommations culturelles en Communauté française'. Deze studie werd geleid door de socioloog Frédéric Moens.

'(de organisatie) van een nieuwe studie bij het grote publiek over culturele praktijken, lijkt slechts van relatief belang (...) Zij denken dat ze hun publiek kennen (...) Deze kennis is niet gebaseerd op enquêtes, maar op het alledaagse contact en de nabijheid (...) Hun eerste doel is wat ze hebben, te behouden en geen publiek te verliezen.'

'Het ideaal zou zijn het publiek te verruimen en verschillende soorten publiek met elkaar te vermengen.'

'Er is nood aan een publiek dat meer openstaat voor cultuur. Daarvoor moet men de mensen opleiden tot nieuwsgierigheid, vanaf de kindertijd, in de school. Dat is geen taak die de kunstenaars zelf op zich moeten nemen.'

Hier vinden we de essentie van de visie op het publiek dat nog altijd als een groot ongedifferentieerd geheel wordt beschouwd.

We willen hier aan toevoegen dat de afwijzing van een statistische analyse gebaseerd is op de afwijzing van marketing, maar deze afwijzing kan alleen maar uitlopen op het gebruik van gelijkaardige communicatietechnieken als diegene die worden gebruikt om consumptieartikelen te verkopen.

Aan Vlaamse zijde

Brussel is de hoofdstad van de Vlaamse Gemeenschap (VGC) die fuseerde met het Vlaamse Gewest.

De culturele politiek van de Vlaamse regering betreft dus niet alleen Brussel, maar ook Antwerpen, Gent en de rest van Vlaanderen.

Tot de bevoegdheden van de minister van Cultuur van de Vlaamse regering, behoren ook Jeugd en Sport.

Twee teksten liggen aan de basis van de politiek die ontwikkeld werd ten behoeve van het publiek:

- Vlaams Actieplan Interculturalisering van, voor en door cultuur, jeugdwerk en sport
- Participatiedecreet van september 2007, in voege sinds januari 2008.

Het doel van deze twee teksten is de deelname van het publiek aan cultuur te bevorderen.

Het Vlaams Actieplan wil de deelname van autochtonen bevorderen door projecten die voor die gemeenschappen bedoeld zijn, aan te moedigen. Toneelhuizen moeten rekening houden met deze richtlijn, maar krijgen geen extra budget om ze toe te passen.

Volgens dit decreet moeten personen van buitenlandse afkomst worden opgenomen in raden van bestuur van bijvoorbeeld sportclubs.

Een aantal organisaties houdt zich, elk op zijn eigen terrein, bezig met de toepassing van de culturele politiek van de Vlaamse regering (zie het algemene organigram van de Vlaamse culturele sector op het einde van deze tekst).

Het Vlaams Theater Instituut (VTI) dat belast is met de podiumkunsten, ziet erop toe dat ook allochtone kunstenaars toegang krijgen tot het beroep;

De organisatie Kunst en Democratie leidt het proces van interculturalisatie...

In het Participatiedecreet wordt een aantal doelpublieken opgesomd waaraan bijzondere aandacht moet worden besteed: andersvaliden, gedetineerden, mensen met een laag inkomen, ouderen van dagen...

Verskillende structuren staan in voor de toepassing van deze richtlijnen:

Het cultuurnetvlaanderen is een steunpunt dat onder meer studiedagen moet organiseren over de vraag hoe dit publiek te bereiken is en dat voor coaching moet zorgen door communicatieverantwoordelijken op te leiden.

Kunst en Democratie waakt er bijvoorbeeld over dat aan vragen op het vlak van praktische organisatie van toneelhuizen, die gesteld worden door bepaalde groepen toeschouwers, kan worden tegemoet gekomen (infrastructuur voor gehandicapte personen, organisatie van matineeën voor senioren enz.).

Deze organisatie houdt zich ook bezig met :

- het stimuleren van het overleg tussen verantwoordelijken van het verenigingsleven
- het aanleggen van databanken
- de uitwisseling van expertise tussen medewerkers van educatieve diensten
- de organisatie van de praktische aspecten ten behoeve van bepaalde groepen, bvb. van senioren (het organiseren van matineeën), maar ook educatieve aspecten (bvb. samenstelling van een DVD met een inleiding tot de hedendaagse kunst).

De Vlaamse toneelhuizen zijn ingedeeld in verschillende categorieën en theoretisch houdt een deel van de sector zich bezig met publiekswesties en een ander deel met die van de kunstenaars.

- Het stadstheater: (de KVS) De KVS stelt zich tot doel om minstens één keer per seizoen elke inwoner van Brussel aan te trekken, onder meer door een gediversifieerd programma, dat echter conform blijft aan de eigen artistieke filosofie.
- De kunstencentra (Kaaitheater, Beurschouwburg): geven kunstenaars de middelen om werk te creëren en voor te stellen.

- De culturele centra: (De Markten, De Kriekelaar, er zijn er 22 in Brussel en omgeving): tonen op lokaal niveau hedendaagse creaties en bieden ook plaats aan meer populair theater.

Re-Creatief Vlaanderen bundelt onderzoek naar de culturele politiek en voert geregeld studies uit over het publiek in Vlaamse culturele instellingen.

In het kader van de verbreding van de participatie van het publiek, bestaat er thans een tendens om festivals en evenementen te organiseren en een andere tendens om extra-muros projecten te organiseren.

Tot slot willen we ook nog wijzen op de culturele werking in het kader van socio-artistieke projecten met bepaalde doelgroepen: bijvoorbeeld in Molenbeek loopt een project over graffiti of werden er subsidies gegeven aan de vzw 'Brussel behoort ons toe' voor projecten met de bewoners.

(Deze tekst kwam tot stand op basis van een gesprek met Anja Van Roy en Geert Cochez van het Brusselkunstenoverleg dat zo vriendelijk was om bijgevoegd organigram dat aan onze intenties beantwoordt, op te stellen.)

Commentaar

Elk op zijn manier – aan Vlaamse kant op een erg gestructureerde manier, aan Franstalige kant op een soepele manier – is begaan met de kwestie van de toegankelijkheid van cultuur.

Niettemin staan beide gemeenschappen, hoewel op een verschillende manier, nog ver van een grondig doordacht beleid dat erop gericht is om een publiek dat weinig naar het theater gaat, te begeleiden en de toegankelijkheid van hedendaagse podiumkunsten voor hen te vergemakkelijken.

Men heeft de neiging om projecten te ontwikkelen die de verschillende segmenten van het afwezige publiek vanuit hun specifieke problematiek benaderen, en die zich dus beperken tot socioculturele animatie, veeleer dan na te denken over manieren om mensen te leren kijken, om hun blik te scherpen.

Nochtans is het zowel aan Franstalige als Nederlandstalige kant onontbeerlijk om middelen ter beschikking te stellen voor een consequent beleid om het publiek te sensibiliseren en een reële democratisering mogelijk te maken.

Aan Franstalige kant

Voor een visie op het publiek en de rol van de operatoren in de democratisering refereren we aan de bijeenkomsten die in mei 2006 in opdracht van l'Observatoire des politiques culturelles werden georganiseerd voor de redactie van de studie 'Pratiques et consommations culturelles en Communauté française'. Deze studie stond onder redactionele leiding van de socioloog Frédéric Moens.

De auteur stelt vast:

'(Het organiseren) van een nieuwe omvattende studie over de culturele praktijk wekt slechts matige interesse (...) ze hebben een volgens hen evidente kennis van hun publiek (...) deze wordt niet gevoed door studies, maar eenvoudigweg door het dagelijks contact en de nabijheid (...) Hun doel is te behouden wat ze hebben: geen publiek verliezen.'

'(Sommigen zeggen) dat het ideaal zou zijn om het publiek te verbreden en de verschillende types publiek met elkaar te vermengen.'

'(Ze zeggen dat) er nood is aan een publiek dat ontvankelijker is voor cultuur. Daarvoor moet men de mensen van kindsbeen af en op school, opvoeden tot nieuwsgierigheid. Dat is niet iets wat de kunstenaars zelf kunnen doen.'

In deze citaten zit de essentie vervat van wat men over het publiek denkt. Het is evident dat het nog altijd als een ongedifferentieerd geheel wordt gezien.

Hierbij willen we opmerken dat een weigering van een statistische analyse steunt op een weigering van marketing. De Franstalige culturele operatoren lijken te denken dat een studie

over het publiek slechts kan uitlopen op een commercialisering van de sector.

Dat deze weigering alleen maar kan uitmonden in het inzetten van communicatietechnieken die vergelijkbaar zijn met diegene die gebruikt worden om consumptiegoederen te verkopen, lijkt hen te ontgaan.

We willen ook wijzen op de maatschappijvisie die daaruit blijkt: er is geen sprake van een socioculturele handicap of van klassenverschillen.

Uit deze visie vloeit ook voort dat men denkt de drempel tot de podiumkunsten te kunnen verlagen door een prijzenpolitiek, door reducties voor bewoners van de wijk en door een specifieke programmatie gericht op het afwezige publiek ('etnische' producties, onderwerpen zoals racisme...).

De artistieke opvoeding wordt aan de scholen overgelaten, waar sommige toneelhuizen soms over een bepaalde voorstelling komen spreken (bijvoorbeeld: de leerlingen van de Latijnse bij wie men komt spreken over de *Metamorfosen* van Ovidius dat in de loop van het seizoen wordt gebracht). Dat is kort op de bal spelen, en brengt wel een bepaalde klas naar het theater, maar mondt niet per se uit in het wekken van interesse op lange termijn.

Aan Nederlandstalige kant

Het is moeilijk om na te gaan wat er echt gebeurt onder de overvloed aan etiketten en de stortvloed van middelen.

Er is geen specifiek op Brussel gerichte culturele politiek, en er is geen specifieke financiële ondersteuning van op het afwezige publiek gerichte acties.

Het onderscheid tussen 'stadstheater', 'kunstencentra' en 'gemeenschapscentra' legt de verantwoordelijkheid voor de toegankelijkheid alleen maar bij de gemeenschapscentra en de KVS, die tot taak heeft om 'iedereen' minstens één keer per jaar naar het theater te doen komen.

Er is geen sprake van een doorgedreven structurering.

De Vlaamse culturele politiek is eigenlijk van elitarisme doordrongen. Er is hier sprake van een drang om zich op internationaal vlak te profileren, en de podiumkunsten fungeren dus als vitrine die gekoppeld is aan politieke overwegingen.

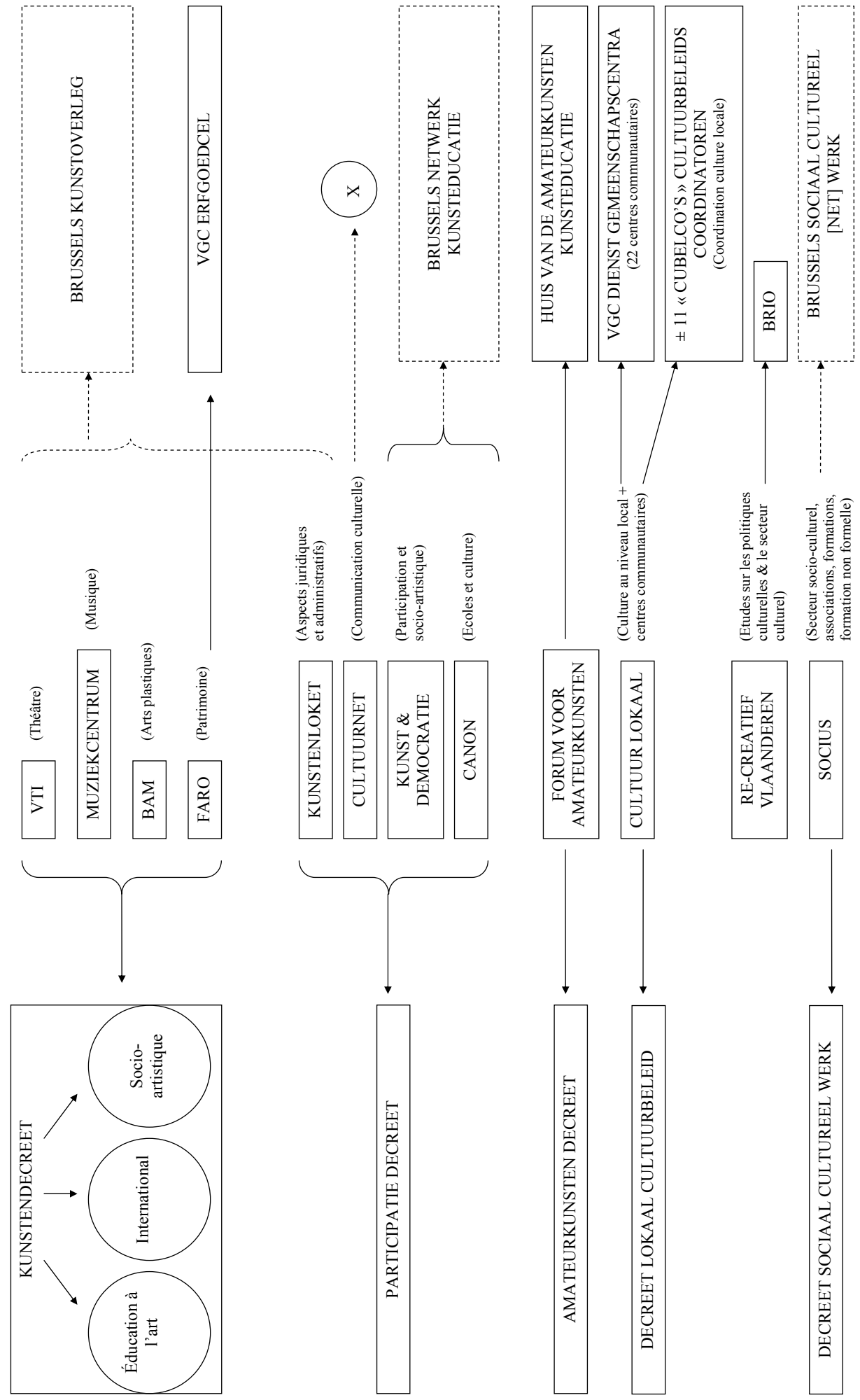
Het grote verschil met de Franstaligen is dat er geen romantische visie is van het publiek. Er wordt integendeel grondig onderzoek verricht naar de verschillende soorten publiek (bijvoorbeeld het werk van Recreatief Vlaanderen).

Maar deze kennis mondt blijkbaar niet uit in een socioculturele praktijk met specifieke projecten voor achtergestelde bevolkingsgroepen, of in vormingsprogramma's voor de actoren, toch alleszins niet in directe, gerichte acties om op lange termijn de hedendaagse podiumkunsten voor een zo breed mogelijk publiek toegankelijk te maken.

FLANDRE

« STEUNPUNTEN »
FLANDRE + BRUXELLES

« NIVEAU INTERMEDIAIRE »
BRUXELLES



Bibliografie

BARTHES R., *Essais critiques*, Le Point, Parijs, 1981.
BEAUDOIN V., MARESCA B., *Les Publics de la Comédie-Française*, Ed. La Documentation française, Parijs, 1997.
BELL D., *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, PUF, Parijs, 1979.
BOURDIEU P. (dir.), *La Misère du monde*, Ed. Du Seuil, Parijs, 1993.
DONNAT O., TOLILA P. (dir.), *Les Publics de la culture*, Ed. Sciences Po, Parijs, 2003.
ETHIS E., *Pour une po(i)étique du questionnaire*, Ed L'Harmattan, Parijs, 2004.
FOUCAULT M., *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Parijs, 1966.
LAERMANS R., *Het Vlaams cultureel regiem*, Onderzoeksrapport in opdracht van het Ministerie van de Vlaamse gemeenschap, Administratie Cultuur, Katholieke Universiteit Leuven, Centrum voor Cultuursociologie, Leuven, 2001.
LIPOVETSKY G., *L'Ère du vide*, Gallimard, Parijs, 1983.
ONFRAY M., *Le Désir d'être un volcan*, Grasset, Parijs, 1996.
ONFRAY M., *L'Antimanuel de philosophie*, Bréal, 2001.
VANDER STICHELE A., LAERMANS R., « Cultuur participatie in Vlaanderen. Een toetsing van de these van de culturele omnivoer », in: *Tijdschrift voor Sociologie*, volume 25, nummer 2, 2004.

Werken die geconsulteerd werden bij de revisie van de studie in 2008

DONNAT O. et OCTOBRE S. (sous la direction de), *Les Publics des équipements culturels, handelingen van het seminarie « Pratiques culturelles et publics de la culture »* 1999-2000.
« La mesure de la démocratisation: un débat difficile – présentation ».
CAILLET E., « Construire les outils préalable à des indicateurs de démocratisation ».
ROUSSEL F., « La diversification des publics à l'Opéra national de Paris ».

BOURDIEU P., *La Distinction*, Minuit, Parijs, 1979.
BOURDIEU P. et PASSERON J.-C., *Les Héritiers*, Minuit, Parijs, 1964.
WALLACH J.-C., *La Culture pour qui ?* Essai sur les limites de la démocratisation culturelle, Éditions de l'attribut, 2006.

L'Imagination au pouvoir, coll. Culture publique, Ed. (mouvement) SKITe et sens&tonka, Parijs, 2004.
La Culture en partage, coll. Culture publique, Ed. (mouvement) SKITe et sens&tonka, Parijs, 2005.

Tijdschriften

La scène n° 47, december 2007.
« Les priorités pour agir », « Démocratisation culturelle: Quels enjeux ? », « La gratuité peut elle élargir les publics ? ».

Les cahiers de la maison Jean Vilar, 2007.
« Théâtre national People ».
Tussenkomsten van D. Mesguisch, O. Py ; Le TNP de Jean Vilar.

L'Observatoire – La revue des politiques culturelles n° 32 — sept 2007.
Dossier gecoördineerd door Marie-Christine Bordeaux en Lisa Pignot
« Il n'y a pas de public spécifique ».

Geraadpleegde websites

<http://www.statbel.fgov.be>
culture.fr, « le festival d'Avignon masculin... féminin », studie uitgevoerd door Reine Pratt
culture.be, vooral de online publicaties van het Observatoire des politiques culturelles.

Ministeriële teksten

Communauté française
Priorité-culture – conclusions des états généraux de la culture.
Politique culturelle pluriannuelle proposée par Fadila Lannaan, Ministre de la Culture, de l'Audio visuel et de la Jeunesse (7/11/05).

Communauté flamande
Vlaams actieplan interculturalisering van, voor, door cultuur, jeugdwerk en sport.
Kunstdecreet (4/10/04).
Participatie decreet (septembre 2007).