

Dwarsdoorsnede van de podiumkunsten in Brussel

Een kwalitatieve en transversale studie

Dwarsdoorsnede van de podiumkunsten in Brussel

Een kwalitatieve en transversale studie

Studie in opdracht van Henri Simons,
eerste schepen van de Stad Brussel, bevoegd voor Cultuur en Stedenbouw

Coördinatie en redactie
Guido Minne en Antoine Pickels

Onderzoek en analyse van de gegevens
Nancy Guilmain

Verwerking van de gegevens en lay-out
Alain Berth

Assistentie en opvolging
Josette Nisot

Externe expertise
Nikol Wellens en Els Baeten
(Vlaams Theater Instituut)

Vertalingen
Tarquin Billiet, Pauline Lemaire, Hilde Pauwels, Rud Vanden Nest

Productie
Maison du Spectacle - La Bellone
Anne Molitor en Monique Duren



© Maison du Spectacle - la Bellone
Stad Brussel, schepen van cultuur
Wettelijk depot : 2003/5393/01

Deze studie is beschikbaar op eenvoudige vraag :
Cette étude est également disponible en français sur simple demande à :

Maison du Spectacle - la Bellone
Vlaamsesteenweg 46 - 1000 Brussel
Tel. : 02/513 33 33 - Fax : 02/502 61 59
infos@bellone.be

INHOUD

I. Bronnen	9
II. Inleiding : Inzoomen op “podium Brussel”	11
1. Totaalbeeld	11
2. Tussen totaalbeeld en detailopname	12
3. Detailopname	13
4. Een atlas als inventaris - methodologie	13
III. Fysische geographie	17
1. Reliëf : zalen	17
2. Bodem (1) : binneninrichting van de schouwburgen	18
3. Bodem (2) : werkruimtes	19
4. Bodem (3) : scholen en opleidingen	19
5. Natuutlijke grenzen : sectoren, soorten esthetiek, talen	21
6. Waterlopen : samenwerkingsverbanden en festivals	22
7. Plantengroei : dynamiek van de sectoren	23
8. Klimaat : seizoenspieken, droogseizoenen, moessons en lawines	25
9. Seismologie : barsten, breuklijnen, aardbevingen	26
10. Toelichting	28
IV. Politieke geografie	39
1. Buitengrenzen : Brussel en omstreken.....	39
2. Binnengrenzen : bevoegheden van de diverse overheden	40
3. Rol van de overheid : subsidiëringwijzen	46
4. Bestuurlijke indeling : hoofdplaatsen en ordening	49
5. Ongecontroleerde gebieden : privé-voorstellingen en alternatieve projecten	57
6. Toelichting	58
(Parenthèse : <i>kruisende blikken</i>).....	65

V. Menselijke geografie	69
1. De rassen : publiek, makers, organisatoren	69
a. Het publiek : op te voeden, te bevragen, te kennen ?.....	69
b. De maker : ivoren toren, sociale factor of <i>entertainer</i> ?	70
c. De organisator : initiatiefnemer van het werk of schamele veerman ?.....	71
2. De talen en idiomen : scheiding naar identiteit	71
3. Demografie en toegang tot het beroep	72
4. «Mensen zonder papieren» van de podiumkunstensector	73
5. Toelichting	74
VI. Activiteit van de bevolking	83
1. Primaire sector : voorstellingen maken en produceren	83
a. De sectorale eenheden	83
b. De geldstroom	85
c. Rampgebieden en artistieke ontwikkelingszones	87
2. Secundaire sector : de presentatie van voorstellingen	89
a. De vertoningomstandigheden	89
b. De promotie en de communicatie	91
c. Plaats van buitenlands producties	92
3. Tertiaire sector : de omkadering	93
a. De culturele instellingen	93
b. De pers.....	95
c. Bemiddeling	96
d. Reflectie	97
4. Toelichting	98
VII. Besluit : Terugzoomen op “Podium Brussel”	109
1. Detailbeeld : vandaag	109
2. Tussen detailbeeld en totaalopname : morgen	110
3. Totaalbeeld : overmorgen	112
4. Prioriteiten : naar een nieuwe geografie van de podiumkunsten	113

VIII. Bibliografie en notulen.....	115
1. Studies, enquêtes, balansen	115
2. Officiël documenten en cultuurpolitieke verklaringen	116
3. Analyses, essays, verslagen van debatten	117
4. Suggesties naar aanleiding van de enquête	118
5. Notulen van de rondetafelgespreken.....	120
 IX. Dankwoord	 126
 X. Bijlagen	 127
1. Onderwerp, afbakening en weekwijze van de studie	127
2. Kopie van de vragenlijst	128
3. Lijst van organisaties die de vragenlijst hebben gekregen.....	133
4. Lijst van organisaties die de vragenlijst hebben beantwoord	135
5. Lijst van de theaters in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest	136

I. BRONNEN

Om de gebruikelijke indeling in categorieën uit de weg te gaan en een transversale benadering mogelijk te maken, kreeg de onderstaande tekst een “geografische” vorm aangemeten. Hij steunt op de volgende basisgegevens :

- een reeks studies en enquêtes die geheel of gedeeltelijk betrekking hebben op de podiumkunsten¹ in Brussel en de jongste vijftien jaar zijn gemaakt, ofwel op initiatief van de overheid, ofwel door privé-instellingen, of nog, in universitair verband ;
- officiële cijfers en documenten (persconferenties, decreten, enz...), hoofdzakelijk m.b.t. de voorbije drie jaren (1999, 2000, 2001), geleverd door de overheidsinstanties die terzake binnen het Brussels hoofdstedelijk grondgebied bevoegd zijn ;
- essays, analyses of verslagen van debatten, gepubliceerd in tijdschriften voor podiumkunsten ; de tekst wordt afgesloten met een bibliografie op bladzijde 115.
- de antwoorden op een vragenlijst die werd gestuurd aan 334 productie- of presentatiehuizen welke als dusdanig werden geïdentificeerd op grond van ten minste één voorstelling geproduceerd of gepresenteerd in 1999, 2000 of 2001 ; 95 van die antwoorden bereikten ons tussen juni en oktober 2002 ; de vragenlijst bestond uit vragen betreffende de identiteit van de instellingen, hun activiteit en de moeilijkheden waarmee ze af te rekenen hebben ; de instellingen werden tevens verzocht hun mening te kennen te geven over een aantal “goede of slechte ideeën” die de jongste jaren aan bod zijn gekomen, en desgevallend suggesties te doen ; die suggesties staan anoniem vermeld op bladzijde 118 van dit werk
- drie rondetafelgesprekken waarbij 21 theatermakers en presentatoren van gedachten hebben gewisseld over vragen betreffende dienstbetoon aan theatermakers (RT1), infrastructuur en stedenbouw (RT2), alsook betreffende acties t.a.v. het publiek (RT3), en die hebben plaatsgegrepen in het Maison du Spectacle, op 17 en 24 september en 1 oktober 2002 ; het door de deelnemers nagekeken verslag van die rondetafelgesprekken is op het einde van onderstaande tekst te vinden op bladzijde 120.

¹ Alle soorten theater (o.m. teksttheater, bewegingstheater, muziektheater, kinder- en jeugdtheater, straattheater, vormingstheater, cafétheater), dans, lyrische kunst, circus en kermis, en alle mengvormen van die disciplines ; voor een meer nauwkeurige omschrijving van de studie, zie definitie : annexe 1, p. 127.

- de beroepservaring van de auteurs¹.

Verwijzingen naar bibliografische gegevens, in het corpus van de tekst, vermelden tussen haakjes de naam van de auteur of van de bevoegde overheid, net als het jaar van publicatie.

De suggesties die met de vragenlijsten werden ingestuurd, worden tussen haakjes aangegeven door de afkorting “SUG” en een volgnummer. Voor de rondetafelgesprekken wordt de afkorting “RT” gebruikt, gevolgd door het nummer van het bewuste gesprek, het teken § en het volgnummer van de vermelde interventie.

² Guido Minne was stichtend lid en medewerker van het Leuvense Stuc, richtte later het VTI (Vlaams Theater Instituut) op, waarvan hij de leiding had tot in 1988, en stond vervolgens mee aan de wieg van het KunstenFESTIVALdesArts waarvan hij codirecteur bleef tot in 1997 ; na zijn overstap naar Brussel 2000 werd hij programmeur en hield hij zich vooral bezig met dans, circus, projecten inzake stadscultuur, architectuur en het Centrum Brussel 2000 ; hij is momenteel directeur van de Beursschouwburg en voorzitter van de Commissie Podiumkunsten en van de Beoordelingscommissie Dans van de Vlaamse Gemeenschap. Binnen de sector van de podiumkunsten was Antoine Pickels afwisselend actief als performer, lichttechnicus, decorontwerper, regisseur, gedelegeerd producer, toneelschrijver, moderator van debatten, organisator van culturele evenementen, lid van de Commission consultative de l'art de la danse van de Franse Gemeenschap en voordrachtgever. Hij wijdt geregeld artikels aan de podiumkunsten.

II. INLEIDING : INZOOMEN OP “PODIUM BRUSSEL”

“On peut bien écrire une histoire de la pensée à l’époque classique en prenant [des] débats pour points de départ ou pour thèmes. Mais on ne fera alors que l’histoire des opinions, c’est-à-dire des choix opérés selon les individus, les milieux, les groupes sociaux [...]. Si on veut entreprendre une analyse [...], alors ce ne sont pas ces débats célèbres qui doivent servir de fil directeur et articuler le propos. Il faut reconstituer le système général de pensée dont le réseau [...] rend possible un jeu d’opinions simultanées et apparemment contradictoires. C’est ce réseau qui définit les conditions de possibilité d’un débat ou d’un problème, c’est lui qui est porteur de l’historicité du savoir”

Michel FOUCAULT
Les Mots et les choses, 1966.

1. Totaalbeeld

Brussel. 1 gewest, 19 gemeenten.

Brussel³, 978.384 inwoners, waarvan 260.040 van vreemde nationaliteit ; 20.540 ervan, werken in internationale overheidsinstellingen.

Brussel : een bevolking die voor 21 % bestaat uit zestigplussers ; vier op tien tieners zijn allochtonen.

Brussel : 67.000 werkzoekenden, waarvan 16 % jonger dan vijftientwintig.

Brussel : waar meer dan 2 % van de inwoners recht heeft op een gewaarborgd of daarmee gelijkgeschakeld minimumloon.

Brussel : de hoofdstad van Europa, van België, van Vlaanderen, en de zetel van de Franse Gemeenschapsregering.

Brussel : een stad met een oppervlakte van 161,4 vierkante kilometer.

En met :

112 verschillende zalen⁴ bestemd voor allerlei soorten voorstellingen (theater, dans, opera en circus), een gemiddelde van 1,4 zaal per vierkante kilometer en van 1 zaal per 8.534 inwoners ;

Ten minste 334 structuren die voorstellingen produceren of tonen⁵.

³ Bronnen : NIS ; “Minibru”, statistisch overzicht van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest.

⁴ “Zaal” staat in deze studie niet alleen voor “schouwburg”, maar ook voor elke andere speelplek ; “voorstellingen” verwijst naar alle theatervormen (teksttheater, bewegingstheater, muziektheater, jeugdtheater, straattheater, vormingstheater en cafétheater) net als naar dans, opera, circus- en kermiskunsten, en alle mengvormen van dien. Vier van de hier bedoelde zalen worden momenteel gebouwd of verbouwd : het Théâtre National, de Beursschouwburg, de KVS en de Raffinerie.

⁵ Deze cijfers werden verkregen door de informatie van La Bellone naast die van het VTI te leggen; de gebruikte gegevens hebben betrekking op de actieve structuren en de jongste drie jaren.

De subsidies die – alle overheden en disciplines bij elkaar genomen – aan de podiumkunstensector worden toegekend, bedragen bij benadering, op jaarbasis € 67.887.272⁶, zegge € 669,38 per inwoner. Ervan uitgaande dat de organisaties gemiddeld (lage raming) 20 % eigen opbrengsten genereren en in acht genomen dat heel wat producties het zonder subsidies moeten stellen, loopt de geldmassa die jaarlijks in de stad wordt gespendeerd in de podiumkunstensector aldus op tot circa € 75 miljoen.

1.400 acteurs en regisseurs, 267 dansers, 62 choreografen, 97 decorontwerpers, 36 kostuumontwerpers, 84 podiumtechnici, 99 toneelschrijvers : de podiumsector telt alles samen 2.405 werkrachten die in Brussel gehuisvest zijn. Hierbij wordt geen rekening gehouden met de Tewerkstelling in administratie-, organisatie- en/of omkadering wordt hierbij niet meegerekend : ze levert minstens een identiek aantal werkplaatsen op⁷.

⁶ Dit cijfer is de optelsom van de subsidies die in 2001 in het Brusselse Gewest werden toegekend door de Federale Regering (aan de Munt en het Paleis voor Schone Kunsten), de Franse Gemeenschap, de Vlaamse Gemeenschap, de Franse Gemeenschapscommissie, de Vlaamse Gemeenschapscommissie en de gemeenten Brussel-Stad, Schaarbeek en St-Gillis. De cijfers van de overige gemeenten hebben we niet gekregen. De Vlaamse Gemeenschap zijn niet meer dan schattingen: ingevolge het jongste podiumkunstendecreet was 2001 namelijk ten dele een overgangsjaar (de verdeling van het budget voor de podiumkunsten is voortaan seizoensgebonden en gebeurt dus niet langer per kalenderjaar). De cijfers die ons door de Vlaamse Gemeenschap werden meegedeeld weerspiegelen aldus de subsidies voor de overgangperiode (eerste zes maanden) en de helft van de toelagen voor 2001/2002. Om de symmetrie te vrijwaren hebben we de infrastructurele toelagen niet verrekend, evenmin als die met een internationaal of socio-artistiek karakter.

⁷ Voor deze cijfers baseren we ons op de artiesten en technici die zijn opgenomen in de «professionele bestanden» van La Bellone, het VTI en Contredanse. Ze zouden moeten worden aangevuld met dat van de talrijke Nederlandstalige artiesten en technici die, op de dansers en de choreografen na, niet in deze bestanden zijn opgenomen en waaromtrent we overigens ook elders geen uitsluitel konden krijgen. De circusartiesten en de zangers, voor wie er bij ons weten geen precieze bestanden bestaan, moeten er eveneens worden bijgeteld. Volgens de CGSP-spectacle, kan het aantal Brusselse artiesten en podiumtechnici op 3.000 tot 6.000 worden geraamd.

Daarvan waren er op 31 juli 2002 1.253 bij de BGDA ingeschreven als werkzoekenden⁸.

Er werden in 2001 meer dan 3.729 voorstellingen geteld (pakweg 10 per dag)⁹.

Er werden in het seizoen 1999/2000 meer dan 270 verschillende producties gerealiseerd - meer dan 5 creaties per week¹⁰.

Maar hoeveel plaatsen zijn er in die zalen ?

En hoeveel toeschouwers¹¹ ?

2. Tussen totaalbeeld en detailopname

Een stap dichterbij in een poging tot nuanceren.

Brussel-Stad kan bogen op 35 van de 112 zalen (30 %) en op het grootste aantal structuren die meer dan 1 miljoen euro aan subsidies binnenrijven. In Jette is er maar één zaal ; in Oudergem, Evere en Sint-Agatha-Berchem evenzeer.

Op dit ogenblik zijn er 109 zalen operationeel : 87 ervan leggen zich toe op theater, 32 hebben al eens dans geprogrammeerd en 3 circus ; 10 zijn cafétheaters en 2 poppentheaters.

Van alle 112 in aanmerking genomen zalen zijn er 72 Franstalig, 31 Nederlandstalig en 9 geen van beide of allebei samen.

Van de 334 geïdentificeerde productiestructuren of receptieve huizen, zijn er 263 die toneelvoorstellingen aanmaken of aanbieden, en 95 die zich toeleggen op dansproducties.

256 van die instellingen zijn Franstalig en 68 Nederlandstalig ; 10 ervan dienen zich aan als bicommunautair - federaal of niet nader bepaald.

⁸ Cijfer meegedeeld door de BGDA. Voor de podiumkunstensector zoals opgevat door de BGDA, d.i. inclusief de muziek, bedraagt het totaal 1.521 eenheden. Daarvan hebben we de zangers, de componisten, de dirigenten en de muzikanten afgetrokken, ook al hadden zij met betrekking tot muziektheater of opera evengoed kunnen worden meegerekend.

⁹ Dit cijfer is de optelsom van alle voorstellingen die werden opgetekend door *J'y cours* (alle vormen van Franstalig volwassenentoneel), *NDD info* (dans) en VTI (Nederlandstalig toneel en muziektheater). Kermis en circusvoorstellingen, opera (min of meer 80 per jaar in De Munt), Franstalig jeugdtheater en interdisciplinaire producties werden dus niet meegerekend.

¹⁰ Optelsom van het aantal producties opgetekend door de Franstalige *Annuaire du spectacle de la Communauté française*. De Nederlandstalige producties worden in dat jaarboek niet opgenomen.

¹¹ Deze laatste twee gegevens laten zich moeilijk vatten. Van betoelaagde structuren wordt verondersteld dat zij, inzake toeschouwersaantallen, t.a.v. hun voogdijoverheden nauwkeurig rekenschap afleggen. Voor privé-instellingen is er echter geen cijfer te achterhalen. Hetzelfde geldt voor de zaalcapaciteit.

De globale subsidies voor opera en muziektheater in Brussel bedroegen in 2001 minimum € 26.146.569¹².

De globale subsidies voor het theater in Brussel bedroegen in 2001 minimum € 27.244.860¹³.

De globale subsidies voor de dans in Brussel bedroegen in 2001 minimum € 4.767.561¹⁴.

De globale subsidies voor het circus, de foorkunsten en het straattheater in Brussel bedroegen in 2001 minimum € 173.524¹⁵.

De Vlaamse overheden (Vlaamse Gemeenschap en VGC) kende aan de Brusselse podiumkunstensector in 2001 subsidies toe ten bedrage van minimum € 13.324.665¹⁶.

Franstalige overheden kenden aan de Brusselse podiumkunstensector in 2001 subsidies toe ten bedrage van minimum € 21.135.724¹⁷.

306 (24 %) van de 1.253 werkzoekenden zijn dat sinds minder dan zes maanden.

Maar hoeveel mensen zijn er eigenlijk aan het werk ? En in hoeverre staan diegenen die werken of niet werken geboekstaafd als "tewerkgesteld" ?

Wat met het zwartwerk in de podiumkunstensector ?

Hoeveel toeschouwers trekt de dans, het theater, het circus, de opera ? Hoeveel mensen gaan er naar Nederlandstalige voorstellingen kijken en hoeveel naar Franstalige ?

En vooral, wie zijn die mensen ?

¹² Cijfer van 2001, gebaseerd op de federale subsidie voor De Munt en de subsidies van de Vlaamse Gemeenschap voor het muziektheater en de subsidie van de Vlaamse Gemeenschapscommissie aan het Brussels Operettentheater.

¹³ Cijfer van 2001, gebaseerd op de theatersubsidies van de Franse Gemeenschap en de Franse Gemeenschapscommissie, en op de toelagen van de Vlaamse Gemeenschap voor de dramatische kunsten, de Kunstencentra en het VTI (onder het bovenvermelde voorbehoud) en de Vlaamse Gemeenschapscommissie.

¹⁴ Cijfer van 2001, gebaseerd op de danssubsidies van de Franse Gemeenschap en de Franse Gemeenschapscommissie, en de toelagen van de Vlaamse Gemeenschap voor de dans (onder het bovenvermelde voorbehoud) en de Vlaamse Gemeenschapscommissie.

¹⁵ Cijfer van 2001 : bedragen uitgetrokken door de Franse Gemeenschap en Brussel-Stad.

¹⁶ Cijfer van 2001 : omvat alle toelagen van Vlaamse Gemeenschap voor het theater, de dans, het muziektheater, de Kunstencentra, de vzw Paleis, de festivals en het VTI. Ondersteuning van internationale activiteiten («culturele ambassadeurs») en «sociaal-artistieke» werking zijn niet inbegrepen ; infrastructurele steun en subsidies voor schrijfpdrachten evenmin.

¹⁷ Cijfer van 2001 : omvat alle toelagen van de Franse Gemeenschap inzake toneel, dans, circus, foorkunsten en uitrustingen, net als de toelagen de Franse Gemeenschapscommissie voor dans en theater. «Muziektoelagen» inzake producties, infrastructuur en culturele centra zijn niet inbegrepen ; subsidies van het Commissariat général aux Relations internationales voor buitenlandse tournees evenmin.

3. Detailopname

Nog een stap nader brengt ons bij de discrepanties.

32 % van de productiestructuren of receptieve huizen beschikken over een vaste zaal ; 68 % is nomadisch.

In december 2001 stonden er minimum 593 voorstellingen op het programma, in juli 2001 slechts 22.

Sommige nieuwe producties werden meer dan 30 keer vertoond, andere slecht één enkele keer.

Onder de gesubsidieerde structuren bevinden zich zowel De Munt (€ 26.028.820 federale subsidie in 2001) als Whooshing Machine (€ 2.478 van de Franse Gemeenschap in 2000).

Van de 334 structuren, genieten er slechts 58 “structurele” of “vaste” toelagen¹⁸.

Van de 596 werkzoekende acteurs hebben er 339 ten minste één jaar beroepservaring ; van de 131 dansers in dezelfde situatie, zijn er 65 tussen 30 en 39 jaar oud.

Maar in welke zalen staan er eigenlijk voorstellingen ? Waar komen de artiesten vandaan ? Waar werken ze ? Door welke soorten esthetiek worden ze verenigd of gescheiden ? Welke problemen ontmoeten zij in hun werk ?

Om welke redenen krijgen sommigen (geen) subsidies ? Wie verleent ze ? Op welke manier ? Welke spanningen brengt dat teweeg ?

Volgens welke onderliggende filosofieën worden de theatermaker, de organisator en het publiek gedefinieerd en gepercipieerd ?

Hoe worden voorstellingen gemaakt en geproduceerd ?

Welke andere activiteiten worden er door voorstellingen genereerd ?

Een ding is duidelijk : met cijfers alleen komen we er niet.

4. Een atlas als inventaris - methodologie

Deze studie had tot doel het landschap van de Brusselse podiumkunsten in kaart te brengen. Dat kon niet zonder een bevraging van de mensen uit de sector : ze gebeurde door middel van een vragenlijst. Wie vragenlijst zegt, heeft het alras over statistieken, tabellen, vergelijking van gegevens – allemaal dingen die gekleurd worden door de denkpatronen, vooroordelen, vooronderstellingen e.d. van de analyserende enquêteurs.

Wij hebben het daarom nuttig geacht tijdens een eerste fase de teksten, studies en enquêtes onder de loep te nemen, die door de sector zelf werden geproduceerd. Zulks, geenszins om de geschiedenis van de zienswijzen te schrijven, maar wel om, naar het woord van Michel Foucault, het algemene denksysteem van de sector te reconstrueren.

In een tweede fase hebben we de antwoorden op de vragenlijst aan een eerste analyse onderworpen en daarbij de vraagstellingen die zich tijdens de studie van de teksten hadden afgetekend, als leesrooster gebruikt. Bedoelde antwoorden (die staan voor krap 30 % van de structuren of individuen die tussen 1999 en 2001¹⁹ voorstellingen hebben gepresenteerd of gemaakt) leveren van de podiumkunstensector een zeer betekenisvolle staalkaart op. Zoals hieronder zal blijken, stemmen de verhoudingen tussen de disciplines er, gereduceerd, in overeen met de algemene Brusselse configuratie op het stuk van de ontwikkelde activiteit.

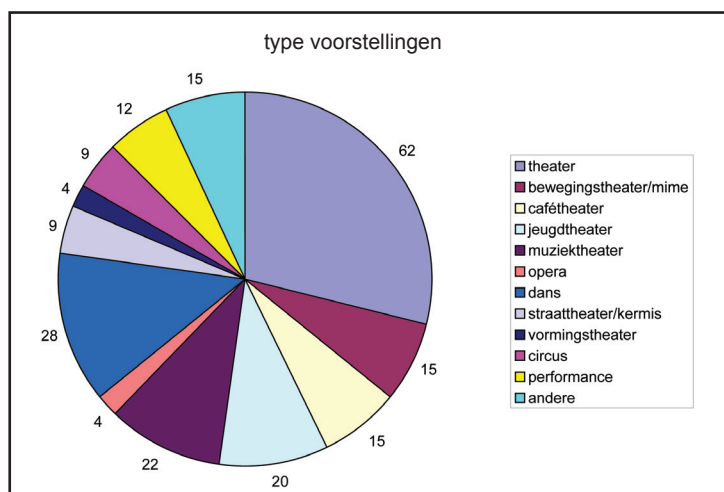
Bij het ontleden van de vragenlijsten hebben wij deze laatste, a priori, op een zelfde leest geschoeid. Dit wil zeggen dat wij geen onderscheid hebben gemaakt tussen grote en kleine huizen (bijvoorbeeld door te voorzien in een coëfficiënt waardoor hun institutionele erkenning of hun activiteit zou worden afgewogen). Wij hebben daarentegen wel een onderscheid gemaakt tussen *creërende* instellingen (waarin een kunstenaar of een artistieke ploeg zich bezig houdt met het maken van producties, van conceptie tot voorstelling) en *presenterende* instellingen (die zich bezig houden met de omkadering van een voorstelling, van ticketverkoop tot promotie) – beide zijn overigens niet onvereenigbaar. We hebben eveneens een onderscheid gemaakt tussen instellingen die over een vaste speelplek beschikken en andere.

Om te achterhalen wat die instellingen tot bepaalde keuzes of particuliere opinies inspireerde, hebben wij de antwoorden op de vragenlijsten uitvoerig met elkaar vergeleken en afgewogen.

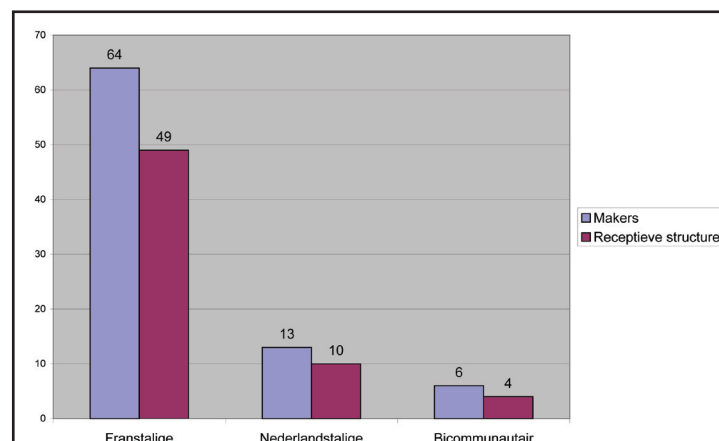
¹⁸ Cijfer van 2001 : omvat beide federale instellingen, het KunstenFESTIVALdesArts, de instellingen die structurele subsidies krijgen van de Vlaamse Gemeenschap, en de structuren die met de Franse Gemeenschap een programmacontract hebben afgesloten of er vaste toelagen van krijgen.

¹⁹ Op te merken valt dat er van die 334 geïdentificeerde instellingen een aantal uit het Brusselse landschap zijn verdwenen ; andere hebben in de drie onderzochte jaren slechts één enkele voorstelling afgeleverd.

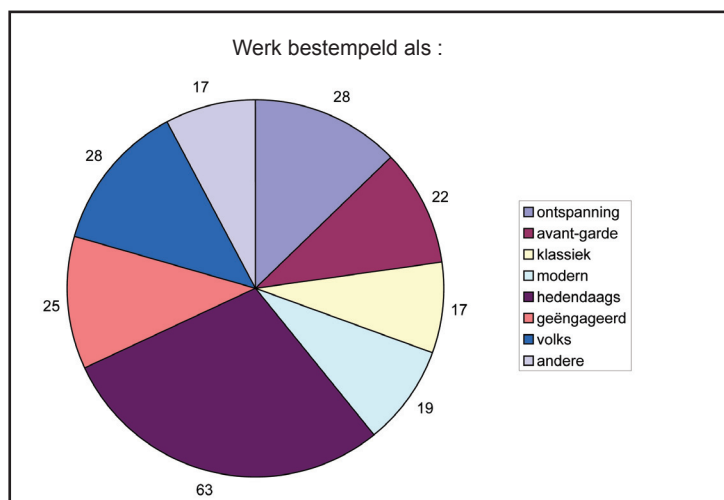
Structuren die de vragenlijst hebben beantwoord



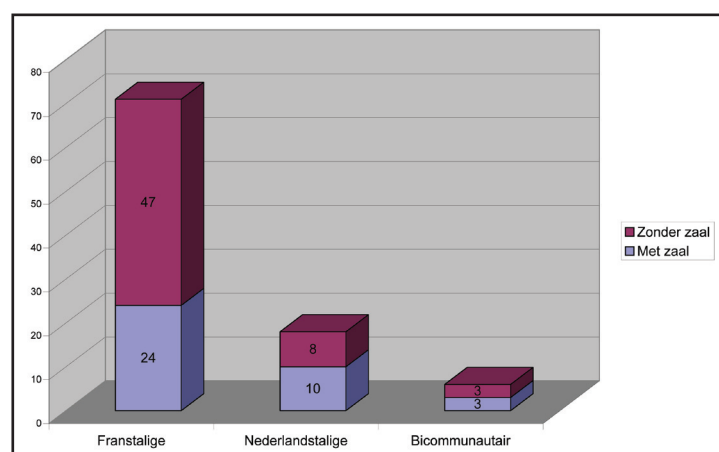
(95 structuren)



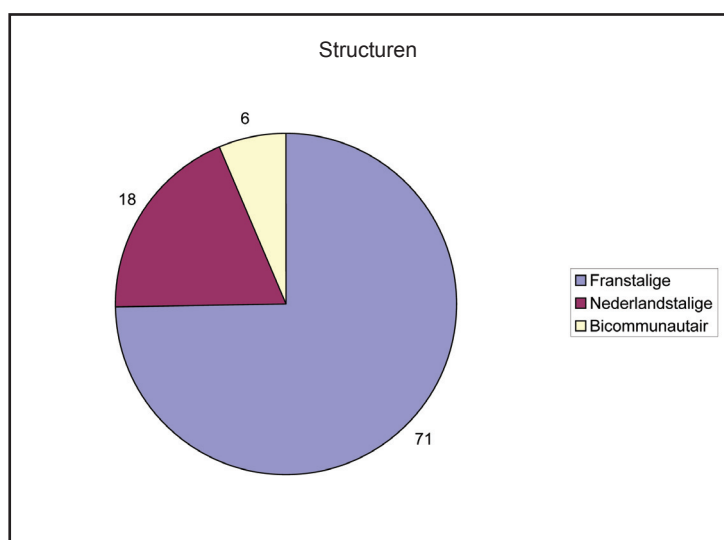
(95 structuren)



(95 structuren)



(95 structuren)



(95 structuren)

In een derde fase hebben wij in aanmerking genomen wat er was losgeweekt tijdens rondetafelgesprekken, in de suggesties die bij de vragenlijst waren gevoegd en als reactie op het voorbereidende document dat we van hand tot hand hadden laten rondgaan. De rondetafelgesprekken waren gedachtenwisselingen tussen partijen die zich speciaal door de aangesneden thema's aangesproken voelden. Betreffende *dienstbetoon aan theatermakers*, waren dat theatermakers in moeilijkheden en structuren die tot doel hebben ze te verhelpen. Betreffende vragen inzake *stedenbouw of infrastructuur*, instellingen die hun werk hebben afgestemd op de stad of worden geconfronteerd met infrastructurele problemen. Betreffende *acties t.a.v. het publiek*, structuren die met die problematiek zijn begaan en kunstenaars die de problemen al hebben aangepakt. Aangezien die rondetafelgesprekken open stonden voor iedereen, lieten ze ook een aantal wisselvallige meningen aan bod komen – altijd uit de hoek van erkende figuren uit de sector. De geventileerde meningen waren uiteraard die van een beperkt aantal mensen ; ze hadden echter wel het voordeel dat ze lasten en bekommernissen een concreet karakter bezorgden. De suggesties die bij de vragenlijst werden gevoegd, hebben een andere waarde : zij snijden belangrijke thema's aan, die volgens de instellingen in de vragenlijst niet voldoende aan bod waren gekomen. Het gaat veelal om eisen : aanwijzingen van malaises die niet noodzakelijk ook elders kunnen worden aangekaart. De opmerkingen en reacties betreffende het voorbereidende document zelf, hebben ons in staat gesteld sommige zienswijzen te preciseren of uit te diepen.

Ten slotte, hebben wij in een laatste fase suggesties geformuleerd om de losgeweekte problemen op te lossen. Voor het merendeel vloeien die suggesties op “een natuurlijke wijze” voort uit het naast elkaar bestuderen van de teksten, de meningen van de instellingen, en hetgeen is gebleken tijdens de rondetafelgesprekken of uit de suggesties en reacties. In enkele zeldzame gevallen, wanneer er naar ons gevoel een zekere dubbelzinnigheid leek te bestaan, zijn wij, op grond van de gegevens waarover wij beschikten, tegen de algemene tendens ingegaan.

Wars van al die technische kwesties, ligt de algemene filosofie van dit werk verrat in een beginsel dat terdege wordt samengevat door zijn titel : het gaat om een confrontatie van meningen. Vertrekkend daarvan, blijft het uiteindelijke standpunt niettemin uitgesproken subjectief.

Wat de vorm betreft, hebben wij geopteerd voor die van de atlas. Die bood ons namelijk de mogelijkheid twee eeuwige struikelblokken uit de weg te gaan : de indeling in communautaire of disciplinaire categorieën, net als de “obligate” en al even bedrieglijke communautaire symmetrie.

Onze atlas telt vier hoofdstukken. Het eerste, *Fysische geografie*, onderzoekt op welke manier de podiumkunsten zich in de stad voordoen aan de liefhebber en aan de maker. Het tweede, *Politieke geografie*, probeert te beschrijven hoe de onderscheiden bevoegde overheden op het beoogde grondgebied aan het werk gaan, en tekent daarvan kaarten uit die elkaar overlappen of tegenspreken. Het derde, *Menselijke geografie*, probeert te achterhalen volgens welke zienswijzen het publiek, de theatermaker en de organisator worden benaderd. Het vierde, *Activiteiten van de bevolking*, ten slotte, analyseert de creatie- en productiewijzen, de voorstelling van de producties en de randactiviteiten die zij genereren. Halverwege deze studie wordt, tussen haakjes, ook even ingegaan op de subjectieve perceptie die wij kunnen hebben van het werk dat binnen de andere gemeenschap wordt verricht.

De inventaris die aldus, op basis van tekstanalyse, wordt opgemaakt, krijgt na elk van de vier hoofdstukken enige toelichting, aan de hand van de antwoorden die werden verstrekt op de vragenlijst, de commentaar die erbij was gevoegd, en de bevindingen van de rondetafelgesprekken die werden gehouden in september-oktober 2002. Deze toelichting bevat tevens suggesties die tot doel hebben de toestand van de podiumkunsten te verbeteren. Ze betreffen de plaatselijke overheid (waaronder opdrachtgever dezes), de andere overheden die in Brussel hun bevoegdheid uitoefenen, of de sector zelf. Daartegenover staat dat wij ons geenszins hebben willen uitspreken over artistieke demarches die ons aftands, onaangepast of oneerlijk toeschenen. Anders geformuleerd : wij hebben ons niet in de plaats willen stellen van het beleid.

In de conclusies zijn de voornaamste praktische suggesties terug te vinden die ook onderweg al worden geformuleerd. Ze zijn gerangschikt naar tijd : van die welke onmiddellijk in de praktijk kunnen worden omgezet tot die waarvoor werk van lange adem onvermijdelijk lijkt. Gelet op de omstandige argumentering elders in deze studie, leken theoretische

overwegingen ons aldaar misplaatst. Het vaststellen van prioriteiten leek ons nuttiger.

III. FYSISCHE GEOGRAFIE

Om te begrijpen hoe de stad politiek, filosofisch en praktisch functioneert, moet er eerst een soort topografie van worden gemaakt - althans, zoals die wordt ervaren door de theatermaker en de theaterliefhebber. In dit hoofdstuk wordt er derhalve achtereenvolgens ingezoomd op de zalen en hun binneninrichting, werkruimtes, theateropleidingen, de “natuurlijke grenzen” tussen sectoren, het bestaan van esthetische canons en talen, samenwerkingsverbanden en festivals, sectorale dynamiek en jaaraanbod, potentiële crisissen...

1. Reliëf : zalen

Volgens diverse auteurs (Diez, 1999, Weldman, 1998) zouden de Brusselse speelplekken als eerste kenmerk een gebrek aan zichtbaarheid vertonen. Theaterhuizen die voor theaterdoeleinden op belangrijke aders of pleinen werden gebouwd, zijn zeldzaam en voor het merendeel oud : de Muntschouwburg, de Beursschouwburg, de Koninklijke Vlaamse Schouwburg en het vrij recent weer in gebruik genomen Kaaitheater. Ze zijn onmiddellijk herkenbaar als schouwburgen en vormen dus belangrijke richtpunten. Dat geldt al in veel mindere mate voor zalen als die van het Théâtre Varia, het Théâtre Marni, het Théâtre des Martyrs of het Koninklijk Circus, die zich weg van het centrum of in minder drukke straten bevinden en bijgevolg moeilijker te situeren zijn. Andere speelplekken zoals Le Botanique, de Briggittinenkapel, de Halles van Schaerbeek, de Raffinerie, het Théâtre de la Balsamine, Le Public of de Kaaitheaterstudio's zijn architecturaal minder direct herkenbaar doordat ze zijn gehuisvest in gebouwen waarvan de oorspronkelijke bestemming werd opgegeven. Voorts zijn er dan nog tal van zalen die nauwelijks opvallen doordat ze zijn ondergebracht in achterhuizen of het met weinig of geen bewegwijzering moeten stellen : L'L, het XL-théâtre, het Théâtre Yvan Baudouin-Lesly Bunton, Rosas Performance Space, het Théâtre Les Tanneurs, het Théâtre Océan Nord, het Théâtre Poème, het Théâtre 140, de Bottelarij horen alle thuis in dat rijtje, voor zover ze zich al niet in winkelgalerijen verschuilen, zoals het Théâtre Molière en het Théâtre de la Toison d'Or, of zelfs in het bos, zoals het Théâtre de Poche. Ten slotte heeft de stad belangrijke herkenningspunten verloren aan een paar bijzondere gevallen : het Paleis voor Schone Kunsten waarvan je de “schouwburgdimensie” pas ontdekt als je er al binnen bent en dat bovendien lang geworsteld heeft met een identiteitsprobleem, en het Théâtre National dat eerst alleen achterbleef in de voor de rest verlaten Martinibuilding, dan arbitrair de decentralisatietoer werd opgestuurd, vervolgens na veel overheidskrakeel in de Palace werd gedropt en uiteindelijk werd verzekerd van een mooiere toekomst in een nog op te trekken gebouw aan de Jacqmainlaan.

De langdurige sluiting van een aantal instellingen die aan verbouwing toe waren (gisteren nog de Raffinerie, de Halles de Schaerbeek, het Théâtre de la Balsamine, de Ancienne

Belgique, het Kaaitheater, het Théâtre Les Tanneurs ; vandaag... de Raffinerie, de KVS, de Beursschouwburg) hebben tijdens de jaren negentig, en tot op heden, de indruk van een landschap zonder herkenningspunten nog behoorlijk versterkt. Dat de Brusselse theaterhuizen, bijvoorbeeld in tegenstelling tot de Parijse theaters, hun voorstellingen zelden onder de aandacht brengen door middel van lichtreclames en de voorbijgangers aldus letterlijk een aantal lichtpunten ontzeggen, verheft nog het gevoel dat de theatercultuur weinig anders is dan een soort underground gebeuren.

Op te merken valt evenwel dat het Brusselse publiek lange tijd heeft berust in die situatie en er zelfs zijn heimelijk plezier in heeft gevonden. Naar voorstellingen gaan kijken op zo goed als geheime en niet direct voor theater bestemde plekken, had iets van een lokale sport. Toegegeven, sinds er omtrent de inplanting in de stad - en met name naar aanleiding van Bruxelles/Brussel 2000 - de nodige vragen zijn gerezen, hebben vele schouwburgen inspanningen geleverd om zich (middels spandoeken of andere blikvangers) duidelijker herkenbaar te maken. Niettemin heerst er op het stuk van de stedelijke bewegwijzering een zekere chaos : sommige gemeenten vestigen wel degelijk de aandacht van de voorbijganger op de aanwezigheid van culturele plekken ; andere zal dat een zorg wezen. Dat de bewegwijzering bovendien van gemeente tot gemeente verschilt, werkt de leesbaarheid ervan allesbehalve in de hand.

Deze situatie, die nauw verwant is met de geschiedenis van de stad en van het theater, heeft in de stad een vrij ongelijke spreiding veroorzaakt (cf. de lijst van de zalen als bijlage). Zalen die sinds de jaren 70 werden geopend, zijn voor het merendeel privé-ondernemingen. Gegeven de lage huurprijzen, hebben ze een onderkomen gevonden in leegstaande panden, afgelegen buurten of ongerepte straten. Brussel-Stad en in mindere mate Elsene, de traditionele uitgaansbuurten, zijn de gemeenten die het best bedeed zijn en waar zich de meeste “historische” schouwburgen bevinden. Het aanbod slinkt evenwel naarmate de afstand tot het centrum groter wordt : naast Elsene zijn de gemeenten langs de kleine ring, zoals Etterbeek, Schaerbeek, Sint-Gillis en Sint-Joost, vrij goed voorzien. Minder verwend zijn

vroegere arbeidersgemeenten als Molenbeek en Anderlecht. Verder weg, springen flagrante verschillen in het oog. Zo beschikt Vorst niet alleen over de mastodont Vorst-Nationaal maar ook over een Vlaams Gemeenschapscentrum (Ten Weyngaert), een privé-auditorium (het Sint-Augustinus Auditorium), drie “gemengde” locaties (Le Bulex, Marijke Schreurs House en Les Bains : : Connective) en de splinternieuwe Rosas Performance Space ; in gemeenten als Sint-Agatha-Berchem of Koekelberg, daarentegen, is nauwelijks infrastructuur aanwezig.

Ten slotte zijn er ook nog spookschouwburgen : huizen die aan het verdwijnen zijn of nog amper worden gebruikt. Het Théâtre Molière in de Bastiongalerij (veeleer een steeg) aan de Naamse Poort ; het theater van het Résidence Palace waar vandaag de dag vooral persconferenties worden gehouden ; de Vaudeville die een tentoonstellingsruimte moet worden ; de Albert Hall/Roseland aan de Jacht, dat omwille van de hoog oplopende kosten zijn heil zoekt in meer rendabele dansavonden ; de kleine zaal van de Nouveau Théâtre de Belgique ; de zaal die door De Parade werd geopend in de Hoogstraat... Jammeren over het al bij al “natuurlijke” verdwijnen van deze zalen heeft weinig zin, tenzij ze nog steeds handzaam zijn als instrument en een gat kunnen dichtten in de Brusselse markt. Aan de andere kant is het dan weer de vraag wat er moet gebeuren met “voorlopige” locaties zoals de BSBbis of de Bottelarij, nadat de organisaties die ze thans bezetten eruit zullen zijn vertrokken.

Het punctueel inpalmen van ruimtes die oorspronkelijk niet voor theater waren bestemd, is lange tijd een Brusselse specialiteit geweest, hoewel het verschijnsel de jongste jaren aan belang heeft ingeboet. Artiesten die buiten de officiële structuren werkten of die daarvan afstand wensten te nemen, hebben van dat soort speelplekken dikwijls gebruikt gemaakt. De ruimtes zelf hebben overigens in niet geringe mate bijgedragen tot het originele karakter van sommige benaderingen en hadden als extra voordeel dat ze de nieuwsgierigheid van het publiek konden wekken. Het Karrenarsenaal, de School voor Kunsten en Ambachten, de Molenbeekse Gieterij, de Solvay-bibliotheek, de Veeartsenijschool, het Justitiepaleis... hebben op die manier onderdak kunnen verschaffen aan soms belangrijke producties. Vandaag de dag nog, strijkt Bulles productions in de zomer neer op het dak van de Inno of in het Kasteel van Karreveld. Zowel uit artistiek oogpunt als met betrekking tot het aanboren van nieuwe publiekslagen, staat het belang van deze initiatieven buiten kijf. Dat neemt echter niet weg dat de communautaire beleidsvoeringen in de loop der jongste jaren veeleer waren afgestemd op het teruggedrijven van de artiesten naar bestaande structuren (Ingberg, 1998). Buiten deze institutionele “barrière” blijft ook het kostenplaatje van dit soort locatieprojecten problemen opleveren.

Circus- en straatartiesten krijgen in Brussel, vergeleken bij andere Belgische steden als Antwerpen of Namen, maar weinig plaats toebedeeld. De Espaces Speculoos ondervangen dit gebrek ten dele voor de meest bescheiden vormen van straatkunst, maar kunnen geen oplossing bieden voor producties van wat grotere omvang. Die kunnen dan wel terecht in de Halles van Schaarbeek of de Espace Catastrophe, maar hebben hoe dan ook

weinig greep op de openbare ruimte. Het klassieke circus heeft duidelijk zijn plaats in de stad, maar het “nieuwe circus” blijft paradoxaal genoeg binnenskamers - Turn & Taxis, de site die de circusschool van Brussel herbergt, is de uitzondering op die regel. De idee van een verplaatsbare werk- en voorstellingsruimte, die ooit op een bijeenkomst van vakmensen werd gelanceerd (Georis, 1999), verdient misschien uitgediept te worden. De recente aankoop door de Franse Gemeenschap van een circustent ten behoeve van de drie belangrijkste circusstructuren (ESAC, ECB²⁰ en Espace Catastrophe) zou kunnen bijdragen tot de realisatie ervan.

2. Bodem (1) : binneninrichting van de schouwburgen

Dit “reliëf” is tot stand gekomen in de loop van de hele voorbije eeuw (Diez, 1997). De “vooroorlogse lagen” buiten beschouwing gelaten, heeft elk decennium tal van schouwburgen zien verschijnen (en verdwijnen). Het overgrote deel ervan, was opgevat “à l’italienne”.

De geschiedenis heeft gemaakt dat deze zalen, qua capaciteit en speelvlak, aanzienlijke discrepanties vertonen. Tussen Vorst-Nationaal dat bij gelegenheid dansproducties of musicals voor een massapubliek programmeert (Béjart, River Dance) en het Théâtre de quat’sous, “het kleinste theater van Brussel”, waar Roland Ravez de scepter zwaait, ligt er een wereld van verschil. Deze variëteit is interessant doordat ze borg staat voor een verscheidenheid aan werkwijzen : van de meest intieme tot de meest spectaculaire. Niettemin zijn de tekorten niet ver weg. De hoofdbetrokkenen laten overigens niet na ze met de regelmaat van een klok aan de kaak te stellen : tekort aan speelvlakken voor producties met een grootschalige vormgeving, tekort aan zalen met tegelijk voldoende zichtbaarheid (hellende tribune) en een scène die breed en diep genoeg is voor dansproducties, tekort aan zalen met voldoende capaciteit en genoeg technische uitrusting om veel toeschouwers tegelijk naar opera- of operettevoorstellingen te loodsen.

In de loop van de jongste vijf jaren werd een punt gezet achter de renovatie van verscheidene zalen. Ze werden heropend en blijken nu vrij werkzame instrumenten te zijn : het Théâtre de la Balsamine dat dankzij samspraak tussen architect en theaterploeg tot een voorbeeld van functionaliteit is uitgegroeid ; de Halles van Schaarbeek waar de verscheidenheid aan zalen borg staat voor soepelheid maar het gebruik van de grote hal nog altijd rijmt met hoge productiekosten ; het Kaaitheater, dat over één van de mooiste speelvlakken van Brussel beschikt ; het Rosas Performance Space en de Malibranzaal van De Munt die zo werden uitgeroepen dat ze als repetitie- en als voorstellingsruimte kunnen worden gebruikt ; de Brigittinenkapel die eerlang aan uitbreiding toe is. Het Théâtre de Poche, het Théâtre Les Tanneurs, het XL-Théâtre, het Théâtre Marni, het Théâtre des Martyrs en de kleine zaal van het Théâtre Varia blijven weliswaar beperkt door hun architectuur, maar zijn thans comfortabel ; de Raffinerie zal, na afloop van de werken, niet alleen over

²⁰ École supérieure des arts du cirque en École de cirque de Bruxelles.

drie studio's, kantoren en tentoonstellingszalen beschikken, maar tevens over een ruim podium ; voor de verbouwde Beursschouwburg en KVS en het toekomstige Théâtre National, die alle drie in het centrum liggen, is het alsnog afwachten geblazen. Hopelijk stemt hun configuratie overeen met hun belangrijke opdrachten.

Andere zeer actieve zalen, veel recenter van oorsprong, blijven echter zeer slecht uitgerust en bieden slechts een matig comfort. Het Théâtre Océan Nord, het Espace Catastrophe, Les Bains : : Connective, het Théâtre Le Café, L'L en Nadine (het vroegere Plateau), staan bij voorkeur open voor jong tot zeer jong creatief geweld, vaak interdisciplinair van inslag, wat door het niet-klassieke karakter van deze zalen nog in de hand wordt gewerkt. Gegeven hun activiteiten en vernieuwingsdrang, ontbreekt het deze zalen schromelijk aan middelen - al waren het maar technische. Interessant is de evolutie tijdens het laatste decennium om artistieke projecten te laten samenvallen met stedelijke vernieuwing en het wegwerken van stadskankers ; voorbeelden hiervan zijn Recyclart, het vroegere winkelcomplex Vanderborcht, de BSBbis en de Bottelarij. Helaas is de toekomst niet voor ieder van deze infrastructuren verzekerd.

3. Bodem (2) : werkruimtes

De cartografie van de werkruimtes stemt op verre na niet overeen met de bovenliggende kaart van de zalen. De meeste verenigingen die over een zaal beschikken, beschikken ook over een repetitieruimte (al was het maar de scène van de zaal in kwestie). Nomadische verenigingen of artiesten, vooral de minst bekende, hebben die zelden. Meestal moeten zij een ruimte huren, wat zwaar doorweegt op hun budget. Naast de lokalen die aan schouwburgen toebehoren en soms openstaan voor de buitenwereld, telt Le Souffleur van het Maison du Spectacle, in Brussel 23 repetitielokalen voor het Franstalige theater (cijfers betreffende de Nederlandstalige tegenhanger waren niet beschikbaar). Bij nader toezien zijn die lokalen echter veelal aan de kleine kant en lang niet allemaal goed uitgerust. Voor louter voorbereidend werk kunnen ze over het algemeen door de beugel, maar naarmate de premièredatum nadert en er gewerkt moet worden binnen de reële afmetingen van de scène of wanneer decors, licht en klank moeten worden uitgetest, worden hun tekorten meer dan schrijnend.

Het probleem is vooral voelbaar bij de dansers die voor hun werk nood hebben aan ruimte, verwarming, een plankenvloer en douches. Volgens een lijst van de vzw Contredanse, die momenteel wordt bijgewerkt, zijn er momenteel 37 "dansstudio's" voorradig. Nader onderzoek wijst echter uit dat 20 daarvan dansscholen of sportcentra zijn, die bijna permanent bezet zijn voor lessen, en dat de overige ofwel benepen zijn, ofwel een betonvloer hebben, ofwel het nodige sanitair ontberen. In het licht van deze "huisvestingscrisis" hebben tal van betoelagde choreografen op eigen kosten lokalen laten ombouwen tot dansstudio's die zij voor het merendeel van de tijd verhuren aan collega's. De SACD (vereniging van toneelschrijvers en -dichters) heeft in het raam van haar programma "1500 heures pour danser" met een aantal van deze studio's een overeenkomst gesloten waarbij zij een

klein deel van de studio-uren die jonge choreografen nodig hebben, voor haar rekening neemt. De Raffinerie herbergt drie vrij krappe studio's die Charleroi/Danses ter beschikking stelt van jonge choreografen, in de eerste plaats diegenen die er resideren. In sommige huizen als de Beursschouwburg en het Kaaitheater is het ter beschikking stellen van werkruimtes een bewuste beleidskeuze. Rosas, ten slotte, stelt tijdens de zomer zijn studio's ter beschikking van jonge choreografen, in het kader van de Summer Studios (Albea, 2002). Aan Vlaamse kant wordt er voorts, door de Beursschouwburg en Rosas, een ander interessant project aangedragen dat de aandacht genoot van voormalig Vlaams minister van Cultuur Bert Anciaux. Beide voornoemde organisaties willen in Brussel een heuse danswerkplaats uitbouwen : d.w.z. een locatie volledig bestemd voor repetities en try-outs.

Het probleem van de lokalen blijft echter niet beperkt tot repetities : decor- en naaiateliers zijn even zeldzaam en even duur - voor zover men ze al wil verhuren. Ook zij drukken zwaar op budgetten die prioritair voor artistieke doeleinden zouden moeten worden aangewend.

4. Bodem (3) : scholen en opleidingen

Dit bodemaspect mag dan al minder tastbaar zijn dan de inrichting van de schouwburgen en de werkruimtes, het is er niet minder belangrijk om. Scholen en opleidingen die toegang verstrekken tot alle podiumberoepen zijn in Brussel haast even talrijk als ongelijk. Maar waar sommige sectoren er heel goed aan hun trekken komen, blijven er andere op de tocht staan. De "basisopleiding" is een onderdeel van het schoolaanbod en wordt verstrekt via facultatieve "theaterateliers" die door sommige scholen zelf worden opgezet. De jongste jaren werden er in dat verband verscheidene interessante initiatieven genomen die er telkens op gericht waren beroepsartiesten in contact te brengen met het schoolmilieu. De campagnes "culture-éducation", met de steun van de COCOF en op het getouw gezet door het Centre de Sociologie du Théâtre van de ULB, horen daar zeker bij. Aan Vlaamse kant waren er de initiatieven genomen door de Canon cultuurcel (een onderdeel van de onderwijsadministratie) en het project "Vlaggen en Wimpels" dat vooral gericht is op "probleemscholen". Ook Bruxelles/Brussel 2000 heeft terzake tal van initiatieven gesteund en mogelijk gemaakt²¹. Eén daarvan was de actie die door het gezelschap van Michèle-Anne De Mey drie jaar op rij werd gevoerd in de Ecole en Couleurs en uitmondde in een voorstelling in De Munt. Sommige podiumkunstinstituten werken - al dan niet via een educatieve dienst - zeer actief in op de schoolpopulatie, andere organisaties als Bronks en het CTEJ leveren al jaren baanbrekend werk in hetzelfde vlak.

Deze initiatieven bieden het voordeel dat ze de aandacht vestigen op de podiumkunsten in het algemeen en dus ook de toeschouwers van de toekomst vormen. Dansonderricht, waarmee idealiter vroeg moet worden begonnen, wordt

²¹ Kunst & School : rapport uitgegeven in het kader van Bruxelles/Brussel 2000.

aan de Brusselse Académie des Beaux-Arts verstrekt in de kunsthumaniora ; moderne dans komt er enkel als aanvullend lessenpakket aan bod (± 3 uur)²².

De andere mogelijkheid is het onderwijs met beperkt uurrooster op een academie of in privé-scholen. cursussen voordracht, dramatische kunst en zangkunst liggen in academies voor het grijpen en zijn zeer gevarieerd. Dansopleidingen op dat niveau blijven evenwel hoofdzakelijk beperkt tot klassieke scholing. De meest veeleisende opleidingen worden echter, ook in dit verband, verstrekt door privé-scholen als Balletomania. Circusartiesten in spe kunnen voor een cursus van het “academische” type (twee en een half jaar of meer) terecht in het Ecole du Cirque de Bruxelles. Het Ecole du Trapèze (Schaarbeek) en het Ecole du Cirque Mandarine (Elsene) bieden eveneens specifieke cursussen voor kinderen en jongeren.

In het volwassenenonderwijs is het aanbod inzake dramatische kunsten ook aanwezig. Drie hogescholen, het INSAS, het RITS en het Conservatoire, worden door hun respectieve voogdijoverheden erkend en leiden gegadigden in drie of vier jaar op tot acteurs of regisseurs. Hoewel het INSAS en het Conservatoire er aanvankelijk uiteenlopende zienswijzen op nahielden, lijken die verschillen stilaan te vervagen. Hetzelfde geldt overigens t.a.v. de andere hogescholen van de Franse Gemeenschap (IAD, Conservatoria van Luik en Bergen) : de leraren wisselen moeiteloos van school en esthetische voorschriften vertonen neiging tot gelijkschakeling. Aan Vlaamse kant is heel het hoger onderwijs in beweging : het Koninklijk Conservatorium en het RITS zijn opgegaan in de Erasmus Hogeschool. Dramatische kunst werd toegewezen aan het RITS en het Conservatorium is nog enkel een muziekopleiding, zij het met uitzondering van een heel onduidelijk curriculum rond de musical. Het RITS is bezig zijn plaats te vinden in het Vlaamse landschap dat de voorbije jaren vooral gekenmerkt werd door het dynamisme van twee Antwerpse scholen (de inmiddels gefuseerde Studio Herman Teirlinck en het Conservatorium). Drie privé-scholen vervolledigen het aanbod : de acteursschool Parallax die ook op film is afgestemd, De Kleine Academie, en de LASSAAD school, beide in de geest van Jacques Lecoq.

Zodra hij de school achter de rug heeft, krijgt de jonge acteur of regisseur de kans een specifiek werk te maken (schimmenspel, opera...) tijdens stages georganiseerd door het CIFAS (Centre Internationale de Formations en Arts du Spectacle), grote regisseurs te ontmoeten tijdens internationale stages georganiseerd met medewerking van het CREPA (Centre de Recherche et d'Expérimentation en Pédagogie artistique - “de school der meesters”), of met regisseurs of choreografen deel te nemen aan workshops georganiseerd door het CAS (Centre des Arts du Spectacle). Dit laatste is gevestigd in Charleroi maar is actief in de hele Franse Gemeenschap ; de workshops zijn enkel toegankelijk voor afgestudeerde acteurs met een hogeschoolopleiding die erkend is zijn door de Franse Gemeenschap (Rangoni, 1998, Olaerts, 1997, Duqué, 2001).

Het zangonderwijs dat in de Conservatoria wordt verstrekt en vaak wordt aangevuld met privé-lessen, laat zich nauwelijks in met alles wat spel en scène betreft. Om deze leemte te vullen, biedt De Munt jonge zangers die uit Belgische conservatoria komen, de kans scènetechnieken onder de knie te krijgen middels producties van de “Operastudio” en diverse “master classes” .

Het professioneel dans- en choreografieonderwijs is vandaag de dag vooral het werkterrein van PARTS, de school van Anne Teresa De Keersmaeker. De school wordt in hoofdzaak gesubsidieerd door de Vlaamse Gemeenschap en in bijkomende mate door de Vlaamse Gemeenschapscommissie en de Europese Commissie. Het zeer zware leerprogramma is gespreid over vier jaar, en aan de dure kant (€ 10.900 voor vier jaar – maar een studiebeurzensysteem met steun van de Europese Commissie maakt het prijskaartje wat democratischer). Tevens blijft het een zorg dat het getuigschrift niet officieel erkend wordt. De school heeft een grote internationale uitstraling en het toelatingsniveau is zeer hoog. Het is dan ook nauwelijks te halen door mensen die enkel in Brussel les hebben gevolgd - het gebrek aan danslessen op “conservatoriumniveau” is zonder meer schrijnend. Er bestaan weliswaar privé-scholen, maar ook die zijn niet direct goedkoop : de Yantra-school in Elsene of The Loft (in de Raffinerie), bijvoorbeeld, bieden degelijke lespakketten voor gevorderden, meestal afgestemd op de klassieke techniek. De kwestie van het voortgezet onderwijs voor dansers (onontbeerlijk voor de uitoefening van het beroep) is al lang een zorg aan Franstalige kant. Tot dusver werden er echter alleen tijdelijke of gedeeltelijke oplossingen voor gevonden : de lessen voor beroepsdansers waarin Charleroi/Danses voorziet in de Raffinerie, en de stages die de vzw Contredanse sporadisch organiseert rond specifieke technieken (contactimprovisatie, body-mind centering), zijn er enkele van (Menet, 1999). Dansers die buiten de creatieperiodes geen mogelijkheid tot trainen vinden, zoeken niet zelden hun heil bij sommige gezelschappen (o.a. Ultima Vez en Thor) die er geen graten in zien hun lessen, voor zover mogelijk, te laten volgen door buitenstaanders.

Zowel inzake dans als inzake toneelspeelkunst is er geen enkel pedagogisch diploma vereist om les te geven of een school te openen. Dit heeft als voordeel dat soms zeer knappe beroepsmensen les kunnen geven, en als nadeel dat veeleisendheid niet tot de vaste geplogenheden behoort. Het gevaar (zowel voor beroepsmensen als voor het publiek) van een ongecontroleerde wildgroei aan theater- en danscursussen allerhande waaraan geen kwaliteitseisen worden gesteld, is reëel. Anders dan in de ons omringende landen bestaat er in België geen officiële opleiding tot drama- of dansdocent.

De ESAC (Ecole Supérieure des Arts du Cirque), die erkend is door de COCOF, verstrekt vandaag de dag een hogere opleiding, gespreid over drie jaar (€ 1.000 per jaar). De Espace Catastrophe die als “onderwijsinstelling” is erkend maar geen enkel diploma uitreikt, biedt avondcursussen voor volwassenen en verstrekt een opleiding “podium- en circuskunsten”, enkel voor volwassenen en gespreid over een jaar (€ 1.860 per jaar).

²² Bron : *Guide de la danse en Communauté française de Belgique*, 1, L'Enseignement, Ed. Contredanse, 1999.

Aan de afdeling “Régisseur-techniciens de spectacle” van het Infac²³ studeren elk jaar jonge mensen af die er drie jaar les van diverse podiumpractici hebben opzitten. Dit onderricht is vooral technisch georiënteerd en gaat van basisnoties elektriciteit over het functioneren van een spot tot de werking van machinerieën. Het wordt aangevuld met een overzicht van meer “artistieke” materies als de geschiedenis van het theater. In de regel slaan de afgestudeerden een welbepaalde richting in : geluid, belichting of podium, afhankelijk van de stage die ze op eigen initiatief hebben moeten lopen in de beroepswereld (theaters, studio's, decorateliërs) en die als sluitstuk geldt voor hun opleiding. Deze laatste laat technisch niet te wensen over, maar vertoont wel leemten in het artistieke vlak. Vergelijkbaar is de opleiding in het RITS. Binnen de richting industriële wetenschap & technologie heeft men een keuzemogelijkheid audiovisuele techniek, optie assistentie podium. Het gaat om een driejarige opleiding tot regie-assistent, toneelmeester, klank/licht technicus of productie-assistent. In de scholen voor visuele kunsten als La Cambre en Sint-Lucas zijn er afdelingen scenografie waarin de student - in beperkte mate - geconfronteerd wordt met de realiteit van de scène... en van het naaien en knippen. Scholen voor styling en grime gaan slechts oppervlakkig om met de eigenheid van het theaterwezen (Pickels, 2000/2).

Wat rest is de opleiding van beheerders en gedelegeerd producers van voorstellingen. Aan de ULB bestaat er een zeer algemene cursus cultuurbeheer en scholen voor communicatie als het IHECS volgen stilaan dat voorbeeld. Die opleidingen zijn echter verre van volledig en bereiden niet echt voor op het werk te velde. “Al doende leert men” blijft derhalve de regel. De Franse Gemeenschap tracht sinds twee jaar het probleem te verhelpen door het uitwerken van een vormingsprogramma voor cultureel leidinggevend personeel. Het gaat om een zeer volledig programma dat echter veel weg heeft van een inhaal cursus. Vanaf het academiejaar 2003-2004 zullen er kwalificerende opleidingen worden opgestart : een graduaat artistieke leiding van cultuurprojecten, georganiseerd door de Direction générale de la Culture, een licentiaat cultuurbeleid en -praktijk, mede georganiseerd door de UCL, en een masteropleiding inzake beheer van culturele structuren, opgezet in samenwerking met de ULB. Aan Vlaamse kant bestaan er bij de vier universiteiten eveneens halfslachtige opleidingen in dat vlak (cf. p. 97, VI. 3.d). In Antwerpen bestaat aan het UIA een postacademische opleiding cultuurmanagement van professor De Brabander ; aan andere universiteiten zijn er culturele studierichtingen met dikwijls heel wisselende curricula. De Hogeschool Gent werkt eveneens aan nieuwe programma's met een interessant docentencorps. Ten slotte is er het initiatief van de VDP dat wordt gesteund door het Europees Sociaal Fonds. Hierbij wil men een accuraat en gestructureerd zicht krijgen op de opleidingsbehoeften in de sector en aldus een uitgangspunt hebben voor de opbouw en actualisering van het opleidingsaanbod en -beleid.

5. Natuurlijke grenzen : sectoren, soorten esthetiek, talen

Theater, muziektheater, jeugdtheater, vormingstheater, cafétheater, opera, dans, circus en straattheater, performance... Deze studie poogt op al deze podiumkunsten, net als op hun mogelijke kruisbestuivingen een zelfde blik te werpen. Een eerste vaststelling dringt zich op : gerichte samenwerkingsverbanden bestaan, maar de artistieke en economische problemen verschillen grondig van sector tot sector, en de kunstenaars uit diverse, zelfs verwante disciplines, kennen elkaar nauwelijks of niet. Daarmee gelijklopend, blijken disciplines die naast elkaar staan op het programma van een bepaald huis, niet zonder meer hetzelfde publiek aan te trekken. Er moet dus zoiets bestaan als een danspubliek, een theaterpubliek, een circuspubliek, en dies meer. In zijn onlangs verschenen boek wijst prof. Rudi Laermans²⁴ op een ander fenomeen namelijk dat van de cultuur-omnivoor, hetgeen het bestaan van sectorale publieksgroepen enigszins relativeert.

De scheidingswanden tussen de sectoren zijn echter niet noodzakelijk dezelfde aan Franstalige en aan Nederlandstalige kant, waar de administratieve opsplitsing van de cultuur (cf. hieronder, Politieke geografie) het ontstaan van verschillende sectoren in de hand heeft gewerkt (het begrip “théâtre action”, bijvoorbeeld, is specifiek Franstalig ; het begrip “muziektheater” is Vlaams, ook al dekt het soms Franstalige realiteiten...).

Bovendien bestaan er nog andere, minder tastbare grenzen die te maken hebben met esthetiek. De verhouding tot de traditie zou op dat stuk wel eens de voornaamste scheidingslijn kunnen opleveren (Walter Moens, 1992) : breuk met de traditie versus bestendiging ervan. Deze definiëring wordt nog complexer door het feit dat er meerdere tradities zijn en ook meerdere manieren om ermee te breken. De eigen geschiedenis van het Nederlandstalige en het Franstalige theater kan terzake tot voorbeeld strekken : de uiteenraffeling van de theatertaal gebeurde er op totaal verschillende manieren, inzonderheid door de eigen verhouding tot de taal aan zich. De kwestie van de esthetische “families” – die o.a. de neerslag is van artistieke opleidingen en van de profileringshouding die schouwburgen aannemen t.a.v. “hun” artiesten en “hun” publiek - trekt eveneens scheidingswanden op.

Bovenop die sectorale en esthetische compartimentering komt dan nog de feitelijke scheiding die wordt veroorzaakt door het taalverschil, en vooral voelbaar is in het theater. Daarover ondervraagd, houden artiesten meestal staande dat zij tegenover de andere taalgemeenschap generlei vooroordelen koesteren. Niettemin zijn er slechts weinigen geneigd tot daadwerkelijke samenwerking met de andere taalgemeenschap. Die stap is meestal te groot, overigens ook voor het publiek. Sinds de communautarisering van de Cultuur is deze “natuurlijke” scheiding alleen maar groter geworden. Dit in mindere of meerdere mate afhankelijk van de verschillende overheden en de wijze waarop sommige culturele actoren erop inspelen. Meertalige en/of anderstalige

²³ Institut supérieur de Formation Artisanale et Commerciale. De bedoelde afdeling is een onderdeel van de opleiding bedrijfsleiding.

²⁴ Rudi Laermans, Het cultureel regiem - cultuur en beleid in Vlaanderen. Lannoo, 2002.

voorstellingen, evenals tweetalige – vooral van Vlaamse theatermakers – nemen echter toe, zeker in Brussel. Hier speelt ongetwijfeld ook de internationalisering van het theatergebeuren een rol. Disciplines die het minder van taal moeten hebben, zoals dans, opera, muziektheater, circus of performance, gaan onder dat euvel minder gebukt. Daar zweert de kunstenaar bij kosmopolitisme en laat het publiek zich weinig gelegen aan de taal der vertolkers.

Het interdisciplinaire is dus echt niet zo alledaags als het intellectuele discours over cultuur ons de voorbije twintig jaar heeft willen voorhouden. Niettemin zijn er in Brussel een aantal verenigingen die er een prioriteit van hebben gemaakt : de vzw Transcultures, Les Bains : : Connective, Nadine, de Brigittinenkapel, Recyclart. Ook een aantal artiesten – voornamelijk inzake dans – experimenteren met het vermengen van diverse media / kunstvormen. Een aantal huizen (Halles de Schaerbeek, Beursschouwburg, Kaaithater, en iets minder nadrukkelijk het Théâtre de la Balsamine, het Théâtre Les Tanneurs en de Bottelarij) en festivals (o.a. het KunstenFESTIVALdesArts) hebben een multidisciplinair programma, maar de onderscheiden vormen (theater, dans, muziektheater, muziek, film en video,...) blijven er naast elkaar staan en worden ook als dusdanig aangekondigd. De Beursschouwburg maakt voornamelijk het jongste seizoen van multi- en/of interdisciplinaire programma's één van zijn handelsmerken. Aan Franstalige kant is La Maison du Spectacle - La Bellone een ontmoetingsplaats voor de podiumkunsten in brede zin. Een vergelijkbare rol speelt het Vlaams Theater Instituut aan Nederlandstalige kant. Het is het steunpunt voor alle podiumkunsten in Vlaanderen.

De pogingen om de grenzen tussen de verschillende soorten esthetiek te doorbreken, zijn nog zeldzamer. Door het KunstenFESTIVALdesArts zijn het Nederlandstalige en het Franstalige publiek zeker mekaar's richting uitgegaan. Maar doordat het festivalprogramma is afgestemd op een avant-garde esthetiek, vallen toeschouwers die meer op traditionele vormen uit zijn daarbij uit de boot, en schouwburgers die de kloof tussen traditie en experiment trachten te dichten zijn verre van legio.

Inspanningen om de gemeenschappen elkaar te laten ontmoeten, zijn overigens al evenmin talrijk. Het systematisch vertalen van stukken, een inspanning die van meet af aan door het KunstenFESTIVALdesArts werd geleverd, heeft slechts aan Nederlandstalige kant navolging gevonden. De meest vooruitstrevende Franstalige huizen (La Balsamine, de Halles de Schaerbeek, het Théâtre 140, het Théâtre Varia, het Théâtre National) ontvangen soms Nederlandstalige gezelschappen, maar dan wel omdat zij, voor zover het gaat om theater, van hun producties ook Franstalige versies kunnen leveren. Gezelschappen die tot dat soort inspanningen bereid zijn worden talrijker, maar blijven niettemin een zeldzaamheid (cf. hieronder, Politieke geografie). Het geval van Nadine (en dit seizoen De Beursschouwburg en de Bottelarij) tot daar gelaten, zijn optredens van Franstalige gezelschappen of artiesten in Nederlandstalige huizen zeldzaam. Er is ook geen enkele Franstalige schouwburg die zijn voorstellingen van Nederlandse boventitels voorziet. De logica van de overheersende taal wordt doorgetrokken in de communicatie.

Geen enkele Franstalige structuur – met uitzondering van de Halles de Schaerbeek – getroost zich de moeite haar programma in een andere taal mee te delen, terwijl nagenoeg alle Nederlandstalige structuren hun programma in het Frans en/of het Engels vertalen of op zijn minst samenvatten. Het mag dan al (vooral aan Vlaamse kant) de bedoeling zijn toeschouwers uit de andere gemeenschap aan te trekken, het identificatieprobleem wordt er niet door opgelost : open staan voor de andere en tegelijk een spiegel zijn van de eigen gemeenschap blijft veel weg hebben van een heksentoe.

Uit de antwoorden die we op onze vragenlijst hebben gekregen en die symptomatisch zijn voor de bovenstaande moeilijkheden, blijkt trouwens overduidelijk dat het verlangen om de andere gemeenschap te ontmoeten nog wat anders is dan de ontmoeting zelve (zie V. 5.)

6. Waterlopen : samenwerkingsverbanden en festivals

Binnen deze zeer gesegmenteerde context zijn samenwerkingsverbanden tussen instellingen of festivals van zeer groot belang.

Het KunstenFESTIVALdesArts, in de maand mei, speelt inzake spreiding van internationale producties een doorslaggevende rol, en vult het jaarprogramma van tal van instellingen aan. Door zijn bicommunautaire opstelling en door het bespelen van zalen van beide taalgemeenschappen, lijkt het erop dat het festival publiek van beide gemeenschappen tot een zekere doorstroming beweegt. Of dat inderdaad zo is, zou echter moeten worden nagegaan. De inspanningen die worden geleverd om de stukken te vertalen, zijn in ieder geval voorbeeldig. Van bepaalde artiesten of structuren is het festival ook een belangrijke coproductent. Een kwalijk gevolg van het festival in zijn beginperiode – namelijk dat theaterseizoenen enkele jaren op rij in april ten einde liepen omdat het festival plaats vond – blijkt thans te zijn weggeëbd. Talrijke huizen hebben voor 2003 al activiteiten geprogrammeerd tijdens of na het festival. Op kleinere schaal verstevigt het festival Bellone-Brigittines ieder jaar een beetje meer zijn positie van seizoenopener. In dit festival is men op zoek naar vernieuwende vormgevingen en poogt men bijzondere esthetische keuzes te maken. Naast een aantal coproducties met plaatselijke artiesten, biedt het festival ook de gelegenheid, vooral dan wat dans betreft, Vlaamse en buitenlandse producties te zien die elders in Brussel geen onderdak vinden. Het Festival des Giboulées, in maart, is een samenwerking tussen huizen die aandacht hebben voor jong werk (L'L, La Balsamine, het Centre culturel Jacques Franck, het Espace Senghor, het Théâtre Océan Nord). Het biedt de mogelijkheid jong werk te ontdekken en in helaas veel te korte voorstellingsreeksen nieuwe producties te zien.

Het Theaterfestival toont jaarlijks, bij het begin van het seizoen, de meest "belangwekkende" voorstellingen uit Nederland en Vlaanderen. Het festival roteert tussen Antwerpen, Gent en Brussel en is aldus om de drie jaar aanwezig te Brussel. Het festival Noël au Théâtre dat in tal van Brusselse theaters wordt georganiseerd door het

CTEJ (Chambre du Théâtre de la Jeunesse), bereikt een zeer heterogeen publiek. Het zet het immer dynamische Franstalige jeugdtheater in de kijker. Aan Vlaamse kant is er begin november het jaarlijkse Bronksfestival dat eigen producties opzet en een staalkaart biedt van de Nederlandstalige kinder- en jeugdtheater. Voor de dans zijn er ook rendez-vous : “Danse en vol” tweejaarlijks in L’L, “Danses d’ici et d’ailleurs” in het Centre culturel Jacques Franck, vanaf volgend jaar samengebond binnen een korter tijdsbestek, en “Danse à la Balsa” in de maand juni (en terug van weggeweest). De drie initiatieven mikken op jonge danskunstenaars en bestaan eveneens uit zeer korte reeksen. PARTS organiseert regelmatig in samenwerking met het Kaaitheater en de Beursschouwburg presentaties van studentenwerk, die telkens aangeven wat nieuwe generaties choreografen/dansers bezighoudt. Het Espace Catastrophe programmeert geregeld kleine festivalachtige programma’s waarbij het, op diverse tijdstippen van het jaar, telkens een veertigtal korte optredens samenbrengt volgens drie formules : “Pistes de lancement”, “C’est du jamais vu!” en “pARTcour Catastr’off”. Het Théâtre de Poche, ten slotte, organiseert bij het prille begin van het seizoen (september) “Premières Rencontres” waarbij het publiek en de beroepsmensen de mogelijkheid wordt geboden jonge acteurs te ontmoeten die net zijn afgestudeerd aan de toneelscholen van de Franse Gemeenschap.

Naast deze festivals (van uiteenlopende schaalgrootte) die door hun regelmaat zijn uitgegroeid tot vaste ontmoetingsplaatsen voor toeschouwers en artiesten, zijn er echter ook minder direct identificeerbare initiatieven. Zo heeft Le Botanique rond dans of jong theater meermaals kwaliteitsevenementen opgezet die door wijzigingen van data of namen echter totaal de mist zijn ingegaan. Het onzekere lot dat de dans- en theaterprogrammering van Le Botanique is beschoren, heeft aan de FAS (Fédération des Professionnels des Arts de la Scène) overigens bitsige reacties ontlokt. Vooral aan Vlaamse kant organiseren sommige instellingen – bijvoorbeeld de Beursschouwburg - thematische programma’s die eveneens verheugde momenten zijn in een normaal seizoen.

Daarbovenop zijn er dan nog de bilaterale samenwerkingsverbanden tussen sommige structuren. Charleroi/Danses, dat zich in de technische onmogelijkheid bevindt de Raffinerie als zaal te gebruiken, heeft zo verleden seizoen samen met het Théâtre Marni het programma “Danse à tout prix” op poten gezet. De Munt kan al lang voor sommige van zijn voorstellingen terecht in het Kaaitheater of in de Halles de Schaerbeek. Bronks leidt al jaren een nomadenbestaan en organiseert nu het merendeel van zijn voorstellingen in het Paleis voor Schone Kunsten. Uitzonderlijke omstandigheden als de werken in La Balsamine, de verhuizing van het Théâtre National of de brand in het Théâtre du Parc hebben sommige huizen ertoe genoopt andere speelplekken op te zoeken. Het voormalige Lunatheater (thans : Kaaitheater) is op deze wijze tot stand gekomen en herbergde in de beginfase zowel de werking van de Ancienne Belgique (in verbouwing) als van het Kaaitheater. Dat soort uitwisselingen behoort echter niet tot de gewone gang van zaken. Nog ongewoner zijn verwijzingen, door een bepaald theater, naar programma’s van andere instellingen. Coördinatie is een

zeldzaamheid en abonnementen die toegang verschaffen tot verschillende instellingen zijn onbestaande. Het enige Franstalige experiment terzake – L’ABO de la Maison du Jeune Théâtre – ging na anderhalf seizoen op de fles. Een nieuw Nederlandstalig initiatief, Kwartslag, heeft zopas het licht gezien. Het gaat uit van twee Brusselse huizen (het Kaaitheater en De Bottelarij) en twee Vlaamse culturele centra uit de rand (Dilbeek en Strombeek-Bever). Concreet is het een abonnement voor vier voorstellingen op vier verschillende plaatsen, het publiek maakt zijn eigen keuze. Eén van de weinige recente voorbeelden van meervoudige samenwerking is Bruxelles/Brussel 2000 dat zijn plaats poogde te vinden halverwege de festivallogica (een programma dat unilateraal wordt vastgelegd door een programmeur – zoals het KunstenFESTIVALdesArts – met als voordeel artistieke coherentie en als nadeel gebrek aan aandacht voor de plaatselijke eigenheid) en het gewoon samenbrengen van bestaande initiatieven. Een ander voorbeeld van dit laatste principe is het Franstalige initiatief ABO, waarbinnen verscheidene organisaties samenwerken rond “le jeune théâtre” en hun bestaand aanbod terzake gemeenschappelijk meedelen. Het is nog wat vroeg om de lange termijn gevolgen van Bruxelles/Brussel 2000 in te schatten en na te gaan of de ontmoetingen en de op gang gebrachte dynamiek zullen worden geconsolideerd. Het bestaan van deze studie kan echter ten dele bij de neveneffecten van Bruxelles/Brussel 2000 worden gerekend, net als de zeer recente stap van het VTI (Vlaams Theater Instituut) om een officiële ontmoeting met het Franstalige Brussels podiumkunstenmilieu op het getouw te zetten.

Ten slotte, moet er ook aandacht besteed worden aan wat aangedragen wordt door organisaties en/of initiatieven van buiten Brussel. Zo programmeerde de biënnale Charleroi/Danses – waarvan de laatste editie dateert van 1999 en de volgende gepland is in 2004 – tot dusver gedeeltelijk in Brussel in verscheidene zalen. Of dat ook zinnig blijft zodra de Raffinerie weer operationeel wordt, is een andere vraag. Zoals eerder aangegeven, is er het Theaterfestival – een Vlaams-Nederlandse organisatie – die eens om de drie jaar de kans geeft om in Brussel, Vlaamse en Nederlandse gezelschappen aan het werk te zien die er al te zelden aan bod komen.

7. Plantengroei : dynamiek van de sectoren

Onze aardrijkskundige metafoer brengt ons nu bij de plantengroei, in casu bij de manier waarop er tussen de onderscheiden sectoren kruisbestuivingen plaatsvinden. De wijze waarop ze zich uitspreiden en ontwikkelen, of waarop ze gewoon blijven...vegeteren. Een dynamiek ontstaat of wordt afgebroken : sommige komen spontaan tot ontwikkeling, andere blijken op een gegeven ogenblik de nodige “meststof” te missen.

Het “klassieke” of “traditionele” Franstalige toneel schijnt nog altijd op een vast publiek te kunnen rekenen. Zo blijkt ten minste uit het aantal schouwburggen dat deze theatervormen nog op het programma zet. Een aantal (Théâtre du Parc, Théâtre des Galeries, Comédie Claude Volter...) hebben resoluut gekozen voor de traditionele, burgerlijke vormen.

Sommige van die huizen - zoals het Théâtre Varia, het Théâtre National, het Théâtre Le Public en in mindere mate het Rideau de Bruxelles of het Théâtre des Martyrs - wisselen meer traditionele stukken af met experiment. Mogelijk komt dat door de programmaovereenkomsten die ze met de overheid hebben afgesloten en waardoor ze verplicht zijn projectmatig gesteunde gezelschappen binnen te halen. De speelruimte die deze zgn. zelfstandige gezelschappen toebedeeld krijgen, blijft niettemin zeer beperkt qua tijd. De uitleg die daaraan wordt gegeven, houdt veelal verband met het kostenplaatje dat vastzit aan een TOM ("théâtre en ordre de marche", zeg maar "gebruiksklaar theater") en met het feit dat grote zalen niet makkelijk vollopen voor "jonge" projecten.

Aan Vlaamse kant ziet de situatie er helemaal anders uit. In de eerste plaats is het Nederlandstalige theateraanbod beduidend kleiner dan het Franstalige (er zijn minder Nederlandstalige gezelschappen en instellingen). Vervolgens heeft het Nederlandstalige theateraanbod in Brussel de jongste decennia steeds meer moeilijkheden ondervonden bij het vinden van een ruim publiek. Dat het meer traditionele Nederlandstalige theateraanbod de Brusselse planken omzeggens niet (meer) bereikt, is voor de rest een feit. De situatie gaf de jongste jaren zelfs aanleiding tot de kritiek dat de bestaande instellingen "teveel uit dezelfde vijver vissen". Sinds het weggaan van Franz Marijnen is daar iets van : de nieuwe dynamische KVS/Bottelarijploeg heeft duidelijk andere prioriteiten die meer met hedendaags en vernieuwend theater te maken hebben en nauwer aansluiten bij de reeds gebruikelijk werking van het Kaaitheater, de Beursschouwburg en het KunstenFESTIVALdesArts. Enige relativering is terzake echter niet misplaatst : minder dan 10 km van het stadscentrum vandaan, vullen de culturele centra van Dilbeek en Strombeek-Bever het aanbod immers wel degelijk aan. Initiatieven als het voornoemde Kwartslag (cf. punt 6) en het Theaterfestival dragen eveneens bij tot het wegwerken van voormelde lacune.

Het Franstalige "experimenteel" theater daarentegen, heeft zijn vaste stek in het Théâtre de la Balsamine, het Théâtre Océan Nord, de Brigittinenkapel, het Théâtre Les Tanneurs, L'L, het Théâtre Marni en ook sommige culturele centra (het Espace Senghor, het Centre Jacques Franck), telkens met eigen accenten afhankelijk van de locatie. Zeker bij deze laatste waar een interessante dynamiek aanwezig is, volgen de middelen niet in dezelfde mate. Het is een gevolg van de moeilijkheden waarmee de sector al jaren heeft af te rekenen en het heeft eveneens te maken met "publiek" en "leefbaarheid", twee gegevens die nauw met elkaar verbonden zijn (cf. Hieronder : 9. Seismologie).

Binnen de vernieuwingsbeweging die in het Vlaamse theaterleven sinds de jaren '80 is op gang gekomen, is de Vlaams-Brusselse theaterscène bijzonder toonaangevend geweest. Ze is dat overigens nog steeds al is de beweging inmiddels uitgedeid over heel Vlaanderen. De Beursschouwburg, het Kaaitheaterfestival, organisaties als Schaamte en het Kunst & Cultuurverbond (de voorloper van de huidige vzw Paleis in het Paleis voor Schone Kunsten)... hebben aldus voor heel Vlaanderen baanbrekend werk verricht. De dynamiek is nog steeds de drijvende kracht achter het Kaaitheater, de Bottelarij, de Beursschouwburg en het bi-communautaire KunstenFESTIVALdesArts. Ze is

ook terug te vinden in de danswereld en binnen de zeldzame Vlaamse gezelschappen, zoals Dito'Dito, Needcompany, Ensemble Leporello, het Bronks Jeugdtheater of Alibi Collectif (Pat Van Hemelrijk), die in Brussel gebaseerd zijn en van de Vlaamse Gemeenschap structurele subsidies ontvangen. Hun artistieke houding wordt gekenmerkt door een sterke internationale dimensie en sinds de jaren '90 – althans bij sommigen onder hen – door een grote betrokkenheid bij de stedelijke en sociale actualiteit.

Het Franstalige "humoristische" toneel en het cafétheater zijn nog steeds in goede doen, al moeten ze het inzake steun vooral van hun toeschouwers hebben. Het Théâtre de la Toison d'Or en de Scènes d'Humour van de Vénérerie lokken een publiek dat tuk is op deze lichte, soms gedurfde vormen, die ook hun weg vinden naar andere huizen (het Théâtre de la Balsamine heeft aldus in zijn heropeningseizoen een programma uitgekend dat louter op humor is gestoeld : "La Balsa se plie en 4"). Sommige cafétheaters, zoals het Théâtre Le Café, zitten altijd afgeladen vol en vernieuwen het genre door de aanvoer van artiesten uit andere oorden. Zo werd ook het populaire revuegenre, dat het Théâtre des Galeries al decennia op rij zijn grootste successen bezorgt, grondig aangepakt en afgestoft door regisseur Charlie Degotte, meer bepaald in het kader van Bruxelles/Brussel 2000 ("Les quatre saisons de la revue").

Het populaire "ontspanningstheater" ziet er in Vlaanderen anders uit dan aan Franstalige kant. Het blijft in de buurt van de revue of van het "volkstoneel", met o.a. het zeer populaire "Bossemans & Coppenolle" (onlangs nog opgevoerd in het VCA – Vlaams Centrum voor Amateurskunsten) of neemt het op voor het operettetheater. Er bestaat voor deze volkse vormen van toneelspeelkunst duidelijk een publiek en de Vlaams-Brusselse politici die ermee uitpakken zijn lang niet zeldzaam.

Het Franstalige kinder- en jeugdtheater is er in geslaagd (nog steeds beperkte) bestaansmiddelen te vinden. Het geniet een zekere erkenning (het harde labeur voor het festival Noël au Théâtre heeft de CTEJ de Océ-prijs opgeleverd) en het beschikt in Brussel over een eigen zaal, het Théâtre de la Montagne Magique. Niettemin vestigen de protagonisten binnen deze tak de aandacht op de averechtse gevolgen van de institutionalisering en van het partnerschap met het onderwijsbestel. Die leiden namelijk tot een standaardisering van de werken (Pickels, 2001).

Historisch gezien is het Vlaamse kinder- en jeugdtheater in Brussel kwalitatief altijd zeer hoogstaand geweest. Aanvankelijk was het een belangrijk actieterrein van de Beursschouwburg. Sinds 1992 is deze werking van de Beursschouwburg op eigen poten gaan staan onder de naam Bronks. De instelling is sindsdien en binnen het genre uitgegroeid tot een van meest toonaangevende van het Nederlandse taalgebied.

Aan Franstalige kant is de dans de voorbije jaren tot een zekere stabilisering gekomen met de nagenoeg evenwaardige erkenning van een reeks (thans zeven) gezelschappen die al tien à twintig jaar actief zijn in het Belgische en internationale choreografische landschap. Al die gezelschappen zetelen in Brussel, maar drie ervan (Cie

Mossoux-Bonté, Thor/Thierry Smits, Tandem/Michèle Noiret) zijn er meer zichtbaar aanwezig en trekken er veel publiek. Van de gezelschappen die eind jaren '90 van start zijn gegaan, beginnen er sommige nu pas een plaatsje onder de zon te veroveren (Karine Ponties, Bud Blumenthal, Joanne Leighton...). Zulks evenwel door in de voetsporen van hun voorgangers te treden, d.i. via internationale erkenning. Binnen de diverse Brusselse dansscènes mogen ze dan al mogelijkheden tot samenwerking vinden, voor het voldragen van hun projecten blijven ze afhankelijk van buitenlandse steun. Het open bloeien van een nieuwe generatie choreografen daarentegen kent blijkbaar een minder gunstig verloop. Gebrek aan opleiding en te krappe projectsubsidies van de Franse Gemeenschap zijn daaraan allicht niet vreemd (Menet, 1998 ; RAC, 1998).

In tegenstelling tot het Vlaamse theaterlandschap dat in Brussel niet bepaald uitgestrekt is (zeker niet vergeleken bij Antwerpen of Gent), is de Vlaamse danswereld er zowel kwantitatief als kwalitatief bijzonder groot. Sinds de jaren '80, na het Béjart tijdperk, is er in de stad een zeer levendige en sterk internationaal georiënteerde dansscène gegroeid. Anne Teresa de Keersmaecker, Wim Vandekeybus en Meg Stuart zijn er de boegbeelden van (Jan Fabre/Antwerpen en Alain Platel/Gent zijn niet ver weg). Samen met enkele Franstalige choreografen met internationale faam, fungeren zij als inspiratiebronnen en aantrekkingspolen voor een almaar groeiend aantal jonge choreografen en dansers uit alle uithoeken van de wereld. PARTS, de dansopleiding van Anne Teresa de Keersmaecker, heeft dit fenomeen het jongste decennium nog aanzienlijk versterkt. Voor de hedendaagse dans is/wordt Brussel dan ook zoiets als het beloofde land. Naast de grote voorbeelden staat er momenteel een nieuwe generatie op met Thomas Hauert, Hans Van Den Broecke, en afgestudeerden van PARTS als Charlotte Vanden Eynde, Arco Renz, Riina Saastamoinen, e.a. of dansers komende uit de vier grotere Vlaamse dansgezelschappen zoals Davis Freeman. Ter illustratie : van de 34 dossiers die in 2002 met het oog op projectsubsidies werden ingediend bij het ministerie van Cultuur van de Vlaamse Gemeenschap, komen er 22 uit Brussel. Ze zijn allemaal internationaal georiënteerd en worden voor het merendeel eveneens gedragen door de hierboven beschreven dynamiek.

Het dynamisme en de aantrekkingskracht van de circus- en straatartiesten - zoals trouwens zowat overal in Europa valt waar te nemen - staat buiten kijf. Een begin van erkenning werd niet zonder moeite afgedwongen, maar zorgt er nog niet voor dat de meeste nijpende noden worden gelenigd. Die noden zijn nochtans bekend : de sector zelf heeft zijn precaire overlevingsomstandigheden in 2001 onder de aandacht gebracht (Georis, 2001). Op te merken valt dat het "nieuwe circus" een dynamiek is met een veeleer "Franstalige" inslag. De Vlaamse Gemeenschap heeft het circus weliswaar als volwaardige kunstvorm erkend, maar de circussen aan Vlaamse kant zijn in de regel van het klassieke type – Circus Ronaldo uitgezonderd. Straattheater is in Brussel nauwelijks aanwezig – wellicht gedeeltelijk om stedenbouwkundige redenen. Met betrekking tot dit genre is de dynamiek te vinden in Wallonië, onder meer in het kader van de festivals van Namen en Chassepierre, en aan Vlaamse kant in Gent. Het is evenwel niet uitgesloten dat de Zinneke Parade door de samenwerking die zij tot

stand brengt tussen beroepsartiesten en amateurs, een voedingsbodem gaat vormen voor toekomstige, nieuwe initiatieven.

De lyrische kunst worden gedomineerd door de zeer sterke aanwezigheid van De Munt. De artistieke eisen die het huis zich stelt, staan buiten kijf ; de wil tot samenwerking met de bredere Brusselse kunstwereld en het nemen van initiatieven in dat verband, zijn een feit. Maar de toegang tot de voorstellingen blijft moeilijk, onder meer om redenen van zaalcapaciteit. Deze moeilijkheden en die welke inherent zijn aan de architectuur van De Munt of van de andere podia die door de Nationale Opera soms worden bespeeld (en die scenografische beperkingen genereren), hebben de directie ertoe aangezet de idee van een nieuwe opera met een grotere zaal en dito podium te verdedigen.

Buiten dit quasi-monopolie zijn kleinschalige operaproducties een zeldzaamheid. De inspanningen die het KunstenFESTIVALdesArts terzake heeft geleverd, verdienen het dan ook te worden aangestreept : het festival heeft, de jongste jaren, van opera en muziektheater een belangrijk onderdeel van zijn programma gemaakt. Ook enkele zelfstandige gezelschappen en artiesten als het Ensemble Leporello of Ingrid von Wantoch Rekowski laten zich actief met deze discipline in. Er zijn echter weinig huizen die ze opnemen in hun programma en het blijft een feit dat, aan Franstalige kant, geen enkel ministerie ze specifiek erkent. De Vlaamse Gemeenschap van haar kant erkent het Muziektheater wel als één van de vier deelsectoren binnen het Podiumkunstendecreet. Operette daarentegen, wordt zo goed als nooit in Brussel opgevoerd.

Met het niet-lyrische muziektheater is het in Brussel heel anders gesteld. Grote publiektrekkers als *Les Misérables*, *Cats*, e.d., kunnen er niet terecht, gewoon doordat de stad niet over een opvangzaal beschikt die de vergelijking met, bijvoorbeeld, de Antwerpse Stadsschouwburg kan doorstaan. Om dezelfde infrastructurele redenen zijn echt Brusselse producties overigens al even zeldzaam. Wat het experimentele muziektheater betreft, verschilt de situatie van gemeenschap tot gemeenschap en wel om de hierboven aangehaalde redenen : geen specifieke officiële erkenning aan Franstalige kant, wel aan de Vlaamse. De verschillende benaderingswijzen drukken uiteraard hun stempel op de dynamiek binnen deze sector en op de beschikbaar gestelde middelen.

Het veelbelovende ontstaan van transdisciplinaire projecten en dito ruimtes stoot dan weer enerzijds op de reeds gemelde "natuurlijke grenzen" en anderzijds op een politieke segmentering. Aan Nederlandstalige kant heeft de term "muziektheater", doordat hij een nogal ruime lading dekt, de totstandkoming mogelijk gemaakt van moeilijk in vakjes onder te brengen producties. Aan Franstalige kant echter, is er geen enkele overheid voor dat soort werk bevoegd. Volgens het huidige decreet over de podiumkunsten zou er evenwel een instantie in het leven worden geroepen die zich speciaal moet bezighouden met "multidisciplinaire" projecten (Miller, 2002).

Aan Vlaamse kant bestaat er voor multi- of interdisciplinaire projecten trouwens ook geen specifieke regeling. Er wordt echter wel aan gewerkt binnen het nieuwe Kunstendecreet dat in 2004 van kracht moet worden. De kunstwereld – inzonderheid de danssector en het muziektheater – heeft het gegeven echter al geruime tijd in praktijk gebracht. Het bestaan van het verschijnsel “Kunstencentra” is daaraan beslist niet vreemd : de programmering van die centra is immers per definitie multidisciplinair. Nieuwe Brusselse initiatieven als Recyclart en Les Bains : : Connective spelen al evenzeer in op die artistieke realiteit : ze staat niet echt ver van hun eigen intercommunautair karakter.

8. Klimaat : seizoenen, droogseizoenen, moessons en lawines

Uit wat voorafging blijkt duidelijk dat de Brusselse podia niet echt beslagen zijn in coördinatie. Bijgevolg is hun jaaraanbod ongelijk verspreid. De cijfers²⁵ spreken boekdelen : de hoogtepunten van het seizoen vallen elk jaar ongeveer rond hetzelfde tijdstip en sommige maanden bieden de toeschouwer nauwelijks keuze.

De grafieken van het aantal voorstellingen van 1999, 2000 en 2001 (p. 36) tonen duidelijk aan dat de grootste pieken worden bereikt in de maanden december en maart (met de cijfers betreffende de opera- en circusvoorstellingen werd bij het opmaken van die grafiek geen rekening gehouden). Van oktober tot november is de activiteit over het algemeen gestaag. De maand mei – die van het KunstenFESTIVALdesArts – levert voor de bedoelde jaren (2000 en 2001) een piek op inzake dans, maar niet inzake toneel - vele theaters schortten op dat ogenblik hun programma gewoon op. Voorts is het opmerkelijk dat het aantal Franstalige toneelvoorstellingen niet merkbaar is gestegen in het jaar waarin Brussel Europese cultuurstad is geweest. Qua dans is het er zelfs wat op achteruit gegaan. En zowel met betrekking tot dans als tot theater zijn er minder voorstellingen geweest in 2001 dan in 1999. Januari, juni en september zijn traditioneel maanden met weinig activiteit. Dan programmeren, gebeurt niet zonder enige aarzeling : in januari omdat het publiek is moe gefeest, zonder geld zit, en weinig zin heeft om uit te gaan ; in juni omdat de studenten examen hebben (of omdat de theaters al gesloten zijn) en in september omdat de studenten herexamen hebben, het begin van het schooljaar doorweegt op het huishoudelijke budget... en de theaters in sommige gevallen nog niet open zijn.

De zomer is droogseizoen - in het merendeel van de grote Europese steden nochtans synoniem met festivaltijd (of met hoogtij voor privé-theaters)²⁶. Het is dan ook niet duidelijk waarom die paar maanden (juni en juli in het bijzonder) in Brussel zo weinig worden benut. Zowel vanuit toeristische hoek als met betrekking tot het eigen lokale publiek dat niet

met vakantie gaat, rijst daar een vraag waaraan een aanbod zou moeten beantwoorden. Theaters die de proef op de som nemen, lokken trouwens meestal voldoende publiek.

Denken dat de Brusselse instellingen, zonder enige stimulans vanwege de politieke overheden (wel integendeel) samenwerkingsvormen zullen ontwikkelen die het Gewest een meer “prestigieus” (zomer)evenement kunnen bezorgen, komt wellicht neer op het koesteren van ijdele hoop. Een intelligente “coaching” kan nochtans daadwerkelijk tot vruchtbare resultaten leiden. Daar bestaan voorbeelden van (cf. de Zomer van Antwerpen).

9. Seismologie : barsten, breuklijnen, aardbevingen

Het grote aanbod en de verscheidenheid aan voorstellingen kan allicht de indruk wekken dat de podiumkunstensector blaakt van gezondheid. Er mag echter niet over het hoofd worden gezien dat het landschap is ontstaan door een reeks crisissen, waarvan er sommige geenszins zijn opgelost. Die latente crisissen zijn even zoveel breuklijnen die steeds weer voor problemen zullen zorgen, zolang er geen bevredigende oplossing voor is gevonden.

Dat het Franstalige “Jeune théâtre” en de Vlaamse golf uit de jaren 70-80, twintig jaar na datum tot een soort “institutionele resolutie” zijn gekomen ; dat de hedendaagse dans en het jeugdtheater (zij het met uiteenlopende middelen) bestaansrecht hebben gekregen binnen elk van beide taalgemeenschappen ; dat de straat- en circuskunsten aan een zekere erkenning toe zijn, dat alles neemt niet weg dat er een aantal fundamentele vragen overblijven die bij het begin van de jaren ‘90 zijn gerezen en nog steeds geen antwoord hebben gekregen. De productie- en werkomstandigheden van “jonge” theatermakers, de plaats die ze krijgen toebedeeld, de vraag naar een statuut voor de podiumkunstenaren, de publiekswil, het statuut van de grote instellingen : het zijn en blijven problemen. In beide gemeenschappen werd gepoogd er een oplossing voor te vinden : op verschillende manieren (en met even verschillende middelen).

De manier waarop het bestel erkenning heeft gegeven aan de theateresthetiek die in de jaren 70-80 in beide gemeenschappen zijn aan bod gekomen, werd reeds elders en grondig bestudeerd (Vreux, 1996 ; Deputter, 1996 ; Simon, 1998). Doordat die erkenning er is gekomen in verschillende esthetische “tijden” en binnen verschillende economische contexten, heeft ze in Brussel zeer uiteenlopende resultaten opgeleverd. Aan Franstalige kant en inzake volwassenentoneel, zijn er “bastions” uit de periode vóór het “Jeune théâtre” rechtop blijven staan en in sommige gevallen zelfs gaan evolueren, terwijl andere structuren, onder leiding van ex-jonge wolven, dan weer zijn gaan aanleunen bij de esthetiek die de betrokkenen voordien waren te lijf gegaan (Bonté, 1998). Aan Nederlandstalige kant (net als voor het Franstalige jeugdtheater en de dans) werd het voorheen bestaande landschap nagenoeg volledig van de kaart geveegd.

²⁵ Bron : *J'y cours*, NDD Info, VT1.

²⁶ Zelfs in steden als Parijs waar theaters 's zomers traditioneel sluiten. Zo heeft een gezamenlijk initiatief van de stedelijke dienst voor cultuur en het gemeentehuis van het XIV^e arrondissement tijdens de zomer van 2002 behoorlijk wat bijval geoogst. Het festival Paris quartiers d'été doet dat overigens al jaren.

De frisse wind die is opgestoken toen voorstanders van een meer hedendaagse esthetiek aan het hoofd kwamen te staan van grote huizen als het Théâtre National, Charleroi/Danses of het Théâtre Varia, heeft aan Franstalige kant op het eerste gezicht ruimte vrijgemaakt voor jongere theatermakers. Dat gebeurde helaas niet in het vlak van de middelen. De regel van de overheid was veeleer het dunnetjes uitstrooien van de beschikbare subsidies (De Wasseige, 2000). Eén en ander resulteerde dus niet in de verwezenlijking van ambitieuze en krachtige initiatieven, maar wel in het minimaal ondersteunen van een groot aantal projecten. De eisen die door de Franse Gemeenschap werden gesteld met het oog op het aanzwengelen van samenwerkingsverbanden tussen gezelschappen met projectsubsidies en huizen met een structurele subsidie (programmaovereenkomst) konden de gewekte verlangens al evenmin bevredigen. Jonge kunstenaars kwamen er aldus toe hun moeilijke werkomstandigheden aan te kaarten bij de politieke machthebbers - vanaf 1994 bij monde van de “Etats généraux du jeune théâtre” (Staten-generaal), die in 1998 een meer formele structuur zouden krijgen. Rond dezelfde tijd rees er ook verzet bij de toneelauteurs, de choreografen en de straatartiesten. Het gevolg daarvan was de oprichting van verenigingen als Repliq, het Rassemblement des auteurs chorégraphes en de Fédération des Arts de la Rue. Open brieven in de pers, gesprekken met ministers en projecten allerhande werden schering en inslag.

Parallel daarmee deed er zich - vooral in het theater - een publieksvlucht voor, die zich in de jaren 80 alleen maar leek te bevestigen. Aangezien er aan die crisis al geruime tijd geen wetenschappelijke studie meer is gewijd, blijven de terzake aangevoerde redenen nog altijd veel weg hebben van hypothesen. Gebrek aan communicatie, overaanbod, te korte voorstellingsreeksen, rol van de media - het zijn allemaal redenen die werden aangehaald om het afhaken van het publiek in enigerlei mate te verklaren. (Bogen en Collard, 1996 ; EGJT, 1998). De kwestie van de tewerkstelling van artiesten, ten slotte, blijft bij afwezigheid van een echt statuut, een basisprobleem dat een op zich al kwetsbaar milieu nog meer benadeelt.

De politieke antwoorden op deze problemen waren uiteenlopend van aard. Wat de problemen van de “jonge theatermakers” betreft, waren er allereerst al de eisen die aan de gezelschappen met structurele subsidies werden gesteld (coproducties opzetten met jonge theatermakers, ze op het programma plaatsen of uitnodigen, Belgische auteurs op het repertoire nemen...). Daar boven op was het binnen sommige sectoren samenbundeling van krachten geblazen : projecten zijn uitgedokterd, werden soms zelfs opgestart, maar hebben tot dusver geen enkel afdoend resultaat opgeleverd. In het voormalige kapucijnklooster van Bergen zou een centrum voor toneelschrijfkunst (het CED-WB) worden gevestigd dat er inderdaad ook kwam, maar zijn opdracht niet kon vervullen wegens gebrek aan toereikende budgetten. Begin 2002 werd het in extremis van de ondergang gered middels een uitzonderlijk budget dat het moet drijvende houden tot 31 december. Een “Maison du jeune théâtre” zou het daglicht zien in de voormalige lokalen van de oude “Batellerie”, maar het project werd afgevoerd ; een “Maison de la danse” zou een onderkomen vinden in de Raffinerie - die wordt beheerd door Charleroi/

Danses-Plan K - maar krijgt af te rekenen met een gebrek aan ruimte en met Charleroi/Danses zelf, dat zich qua beleid geenszins in de rol van “ministerie bis” wil zien gedrongen. De kritiek die door de onderscheiden sectoren werd geuit, heeft daarnaast aanleiding gegeven tot de reorganisatie van de instanties die de podiumkunsten ondersteunen. Een kaderdecreet voor de podiumkunsten (de kunsten die in deze studie worden belicht, maar met inbegrip van de muziek) – waarvan een eerste versie niet werkbaar bleek te zijn – is momenteel aan een grondig herschrijven toe. Wat ten slotte het artiestenstatuut betreft, heeft het omvangrijke werk dat door onderzoekers al jarenlang in samenspraak met de sector wordt verricht, nog altijd nergens toe geleid : de politieke denkpatronen druisen tegen elkaar in en de (niet onverdeelde) sector legt bij het steunen van bestaande projecten niet echt veel strijdvaardigheid aan de dag (cf. Infrastructuur, hfdst. VI, punt 1.a). Het nu bestaande wetsvoorstel Vandenbroucke/Onckelinx/Daems lokt, zeker aan Franstalige kant, geen unaniem enthousiaste reacties uit.

Het decentraliseren van een deel van de Franstalige cultuur, richting Wallonië – wat de jongste jaren de onverholen bedoeling is – heeft zo zijn gevolgen voor Brussel. Plaatsvervangende vreugde voor de inwoners van Namen, Charleroi of Bergen omwille van de investeringen die in hun steden zullen worden gedaan, neemt echter niet weg dat er vragen rijzen omtrent het samenvallen van de aldus uitgetekende politieke *kaart* en het reële *territorium*. Wat de Franstalige podiumkunsten betreft, blijft een grote meerderheid van de structuren en gezelschappen immers nog altijd in Brussel gevestigd : 27 dansgezelschappen van de 39 en 309 van de 581 theaterstructuren voor volwassenen vinden er onderdak.

Het is die wil tot decentralisatie die, samen met het communautair getouwtrek rond de Pathé-Palace, de crisis rond het Théâtre National heeft doen losbarsten. Het particuliere lot van het voornaamste Franstalige theater even tot daar gelaten (blijkbaar werd er trouwens een bevredigende oplossing voor gevonden), heeft die crisis voor de allereerste keer alle beroepsmensen uit alle disciplines tot frontvorming bewogen. De FAS (Fédération des Professionnels des Arts de la Scène) is aldus de gesprekspartner van de politieke overheid geworden en bekommert zich voortaan om het hele eisenpakket van de jongste tien jaar (FAS, www.lafas.be). Om de sector van verstikking te vrijwaren, zal er aan die eisen noodgedwongen moeten worden tegemoet gekomen. Op de dagorde staan onder meer de opdrachten van de grote instellingen die als referentie dienen : het Théâtre National, het Centre dramatique (Varia) en het Centre chorégraphique (Charleroi/Danses).

Dat gevoeligheden, debatten of hete hangijzers en crisismomenten aan Vlaamse kant dikwijls anders zijn, blijft verbazingwekkend. Het invoeren van het Podiumkunstendecreet (eerste versie in 1993 – wij zijn inmiddels al aan een derde toe) en de vrij spectaculaire financiële verruiming in 2001 van de middelen die de Vlaamse Gemeenschap investeert in de Podiumkunsten, zijn hieraan alvast niet vreemd. De relatieve rijkdom van de meeste Vlaamse instellingen (vergeleken bij de Franstalige) voert onder meer naar een ander soort agenda. Buiten

een aantal grote instellingen zoals het Théâtre National, Charleroi/Danses... moet immers worden geconstateerd dat de verhouding inzake financiële middelen ongeveer 1 tot 3 à 4 moet zijn. Momenten die binnen het Franstalige landschap als crisissituaties werden aangevoeld, zijn Vlaamse collega's dan ook vaak geheel of ten dele ontgaan.

Het in Vlaanderen gevoerde debat over de podiumkunsten – en de kunsten in het algemeen – behelst hoofdzakelijk de publieksparticipatie en de rol en toekomst van kunst en cultuur in een zich wijzigende maatschappij. Wat dan ook weer niet wil zeggen dat de Vlaamse podiumkunstensector niet mobiliseerbaar is rond bepaalde thema's of crisissen. Maar de inhoud en de thema's zijn anders. Een voorbeeld daarvan is de actie die in de jaren '90 door sommige organisaties en kunstenaars rond de Beursschouwburg werd gevoerd in het vlak van de stadsproblematiek (Hotel Central). Bruxelles/Brussel 2000 heeft deels deze dynamiek willen versterken. Op dit moment wordt de sociaal-artistieke praktijk door de Vlaamse overheid erkend en ondersteund, alhoewel er binnen de sector discussie over blijft bestaan. Ook de wijze van overleg en de strategie van de organisaties – bijvoorbeeld, ten aanzien van de overheid – zijn anders. Organisaties als de VDP (Vlaamse Directies Podiumkunsten, een werkgeversplatform) behartigen op gestructureerde wijze de belangen van Vlaamse podiumkunstenorganisaties t.a.v. de overheid, de vakbonden... Het Vlaams Theater Instituut ondersteunt de Vlaamse podiumkunsten in velerlei opzichten via zijn documentatie- en researchdienst. Binnen dat kader publiceerde het enkele jaren geleden trouwens ook een zeer controversieel document gewijd aan de "jonge kunstenaars". Ten slotte is er het "Brusselse Kunstenoverleg" dat alle structureel gesubsidieerde theaterhuizen groepeerd en zowel inhoudelijk als bestuurlijk coördinerend optreedt.

Een aantal sociale problemen zijn ook de Vlaamse kant niet vreemd. Na acht maanden onderhandelen bereikten de vertegenwoordigers van de Vlaamse Directies voor Podiumkunsten (VDP) en de vakbonden (ACOD-Cultuur en ACV-Cultuur) een voorakkoord over een nieuwe collectieve arbeidsovereenkomst over de podiumkunsten in Vlaanderen. Op enkele aanpassingen na, dateert de vorige arbeidsovereenkomst van 1993. De aanloop tot de nieuwe onderhandelingen gebeurde in twee stappen. In opdracht van het Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten bracht het consultancy bureau Hay Management alle personeelsfuncties in de sector in kaart. Hay Management werd voor deze opdracht bijgestaan door een team samengesteld uit vertegenwoordigers van de vakbonden, directies en ambtenaren van de Vlaamse Gemeenschap (die het onderzoek trouwens mee financierde). Het resultaat was een lijvige functie-indeling, waarbij doel, context, kerntaken en vaardigheden voor elke functie omstandig werden omschreven. De Staten-Generaal, op 13 oktober 2001 in Gent samengeroepen door de vakbonden, vroegen meer aandacht voor de freelancers en de oudere acteurs. De nieuwe functie-indeling sluit volkomen aan bij de nieuwe collectieve arbeidsovereenkomst en stemt daardoor veel beter overeen met het hedendaagse personeelsbeleid. Ook de huidige flexibilitairegelingen – gezien het vele avond- en weekendwerk een teer punt binnen de podiumkunstensector – werden verfijnd en lichtjes aangepast. De bestaande barema's bleven ongewijzigd.

De voornaamste accentverschuiving binnen het nieuwe ontwerp van collectieve arbeidsovereenkomst betreft de positieve discriminatie van medewerkers met contracten van korte of tijdelijke duur. Voor de contracten van korte duur zou er een toeslag komen, net als een tweede, aanvullende pensioenpijler, berekend over een periode van twee jaar. Het Fonds voor Bestaanszekerheid wordt verzocht een aparte website te ontwikkelen waarop freelancers hun beschikbare periodes kunnen meedelen. Op die manier zal het voor werkgevers die nog vacatures hebben veel makkelijker worden om na te gaan wie nog vrij is. Freelancers die nog op zoek zijn naar opdrachten zullen zich makkelijker kunnen bekendmaken²⁷.

Ten slotte bestaan er aan Vlaamse kant ook nog een aantal geschilpunten betreffende het eigenlijke reilen en zeilen van de podiumkunstensector. Ze werden eerder (cf. p.19 - III.7) al aangehaald : de kritiek op het als te éézijdig ervaren aanbod van de diverse zalen ; het niet zo makkelijk aan de slag kunnen gaan van nieuwe en jonge gezelschappen of artiesten ; de niet zo eenvoudige opdracht publiek te werven voor Nederlandstalige voorstellingen in Brussel ; de politieke vraag naar meer populaire programma's en/of sociaal gerichte actie ; de politieke druk tot gemeenschapsverbondenheid (lees "bevestiging van de Vlaamse identiteit")... Allemaal problemen die niet onmiddellijk ingrijpen op het reilen en zeilen van de sector als de hierboven vermelde, uit het Franstalige landschap.

10. Toelichting

Er zijn tal van overeenkomsten tussen de vragen en problemen die in dit hoofdstuk aan bod komen en de antwoorden op onze vragenlijst ; verscheidene ervan werden tevens besproken tijdens de rondetafelgesprekken.

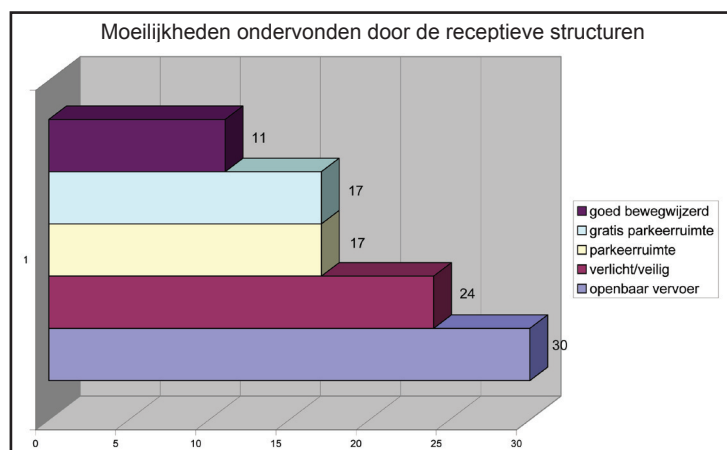
Wat de **inplanting van de schouwburgen in de stad** betreft, kwamen kwesties aan bod als *het gebrek aan zichtbaarheid*, de problemen inzake *bewegwijzering*, het *tijdelijk inpalmen van ruimtes die oorspronkelijk niet voor theater bestemd waren*, en de *beperkte ruimte voor de straatkunsten*.

Zoals we kunnen concluderen uit de antwoorden op het laatste deel van de vragenlijst "het alfabet van goede en slechte ideeën", is de sector zich van de stadsproblematiek ten zeerste bewust. Er wordt bijzonder positief gereageerd op het voorstel om de aanwezigheid van de schouwburgen in het stedelijk weefsel te versterken : 89 structuren op 93 zijn het hiermee globaal genomen eens en 66 zijn het "volledig eens".

Wat de moeilijkheden betreft die de schouwburgen ondervinden, blijkt uit de vragenlijst dat het bewegwijzeringprobleem niet het belangrijkste is. De structuren die de ruimtes beheren maken zich meer zorgen over verlichting en veiligheid in de buurt van het theater

²⁷ Het ontwerp van collectieve arbeidsovereenkomst werd na de zomervakantie voorgelegd aan de vakbondsleden en de algemene vergadering van de VDP. Het is inmiddels goedgekeurd en de collectieve arbeidsovereenkomst is van kracht sinds oktober 2002.

(26 % van de antwoorden) en problemen met het openbaar vervoer (32 % van de antwoorden). Deze kwesties komen terug aan bod in de suggesties (SUG 22, 37).



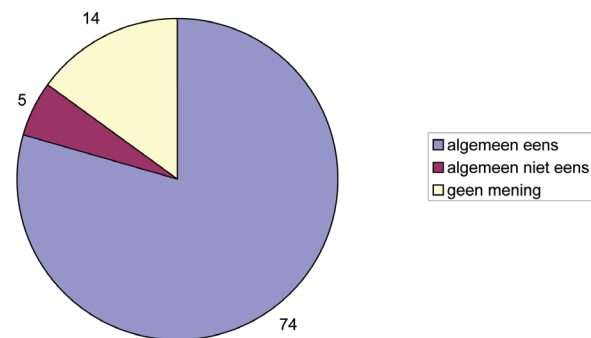
(57 structuren)

Dezelfde bezorgdheid kwam naar voren in het rondetafelgesprek over stedenbouw en infrastructuur. Toen een harmonisering van de bewegwijzering aan bod kwam (RT2, §16), een harmonisatie die een gewestelijke aanpak van deze kwestie zou rechtvaardigen (RT2, §19), werd de verbetering hiervan door sommigen niet als een prioriteit beschouwd (RT2, §10). De omgeving van de zalen en hun zichtbaarheid kwamen echter vaak terug. (RT2, §13, 17, 18, 20).

Het is duidelijk dat het tijdelijk inpalmen van ruimtes tal van verantwoordelijken uit de sector blijft interesseren : 29 productiestructuren op 83, zegge ongeveer 35 %, hebben in de drie onderzochte jaren op deze manier voorstellingen gebracht. De receptieve organisaties moeten hiervoor niet onderdoen, aangezien 51 structuren op 57 in diezelfde periode in niet-theaterruimtes optredens organiseerden. 69 structuren op 93, productiestructuren en receptieve organisaties dooreen, zijn er voorstander van dat de plaatselijke overheid het gebruik van dergelijke ruimtes zou vergemakkelijken. Tijdens de rondetafelgesprekken (RT2, § 22 tot 25) werd ook gewezen op het belang van inspanningen "om de theaters te doen buitenkomen", hoewel sommigen waarschuwden voor het amateurisme dat dit met zich kan meebrengen (RT2, §12 en 23).

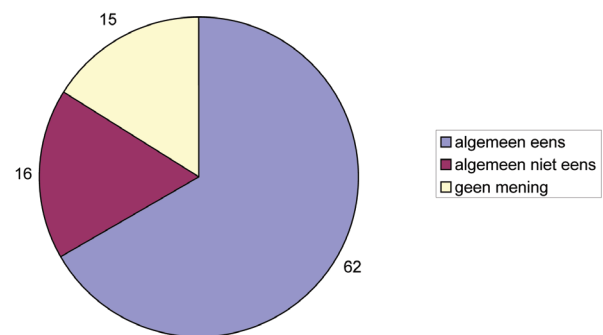
Meer algemeen wordt de fysieke aanwezigheid van de podiumkunsten in de stad, zij het met minder grote unanimitéit, positief onthaald. Dit bleek uit de rondetafelgesprekken (RT2, §13 en 14) en kwam terug in de suggesties (SUG 3, 10, 2). Deze positieve houding geldt echter niet voor de vraag of aan de sector van het circus en de straatkunsten meer middelen moeten worden toegekend ; 16 structuren zijn daar tegen, waaruit blijkt dat de mening dat deze theatervormen zonder grote middelen kunnen overleven, hardnekkig blijft bestaan.

De podiumkunsten moeten in de Brusselse openbare ruimte fysiek aanwezig zijn.



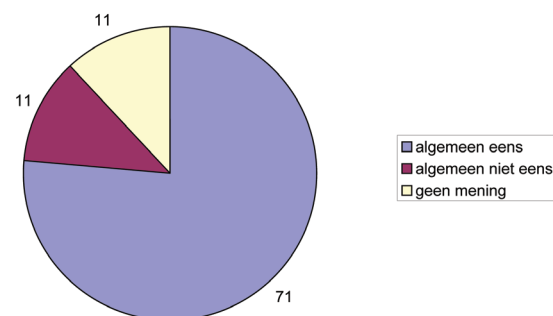
(93 structuren)

De overheid en vooral de lokale overheid moet meer aandacht besteden aan de sectoren van het circus en het straattheater.



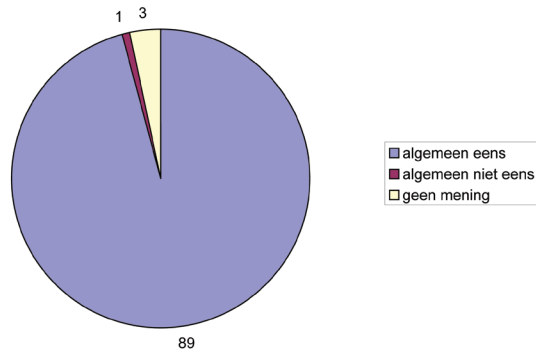
(93 structuren)

In de zomer moeten in Brussel evenementen worden georganiseerd die toelaten om op te treden in andere ruimten dan de gebruikelijke theaterzalen om een ander publiek te bereiken (toeristen, mensen die vakantie hebben...).



(93 structuren)

De aanwezigheid van de schouwburgen in de stad moet zichtbaarder gemaakt worden (signalisatie, aantrekkelijkheid van de omgeving...).



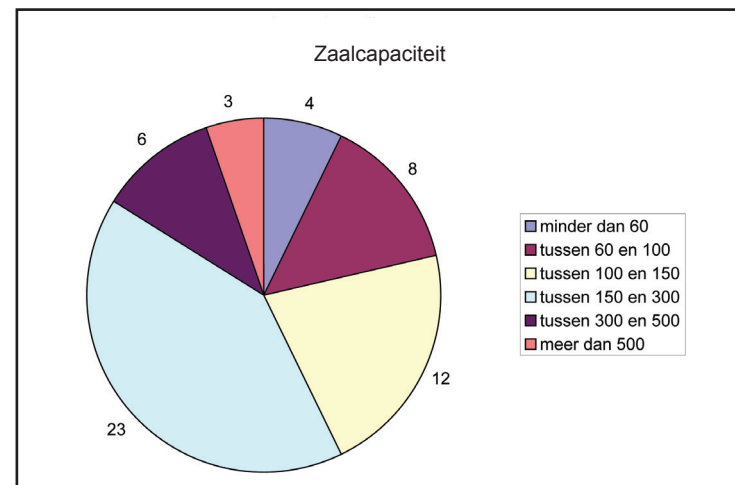
(93 structuren)

Zoveel is duidelijk : plaatselijke en gewestelijke overheden moeten de aanleg van de onmiddellijke omgeving van de zalen als een prioriteit beschouwen. De kwestie van het openbaar vervoer moet gewestelijk worden aangepakt om het theaterbezoek aan te moedigen. Hoewel het signalisatieprobleem niet algemeen is, betreft het vooral de zalen in gemeenten waar bewegwijzering onbestaande is. De aanwezigheid van de podiumkunsten in de openbare ruimte, ten slotte, kan rekenen op een zekere bijval, hoewel er enig voorbehoud wordt gemaakt m.b.t. het professionalisme van die producties en er een zeker wantrouwen bestaat tegenover circus en straatkunsten (mensen die binnen structuren werken doen ze vaak af als "folkloristisch"). Er moet evenwel een onderscheid worden gemaakt tussen "grote evenementen" die "theaters doen buitenkomen", en die geregeld de publieke ruimte kunnen innemen (bijvoorbeeld een podiumkunstenmarkt), en disciplines die fundamenteel op de openbare ruimte zijn afgestemd. De ontwikkeling van deze laatste lijkt bijzonder aangewezen in gemeenten zonder vaste structuren, wat de aanhangers van de "voornamen cultuur", die erop neerkijken, er ook mogen over denken.

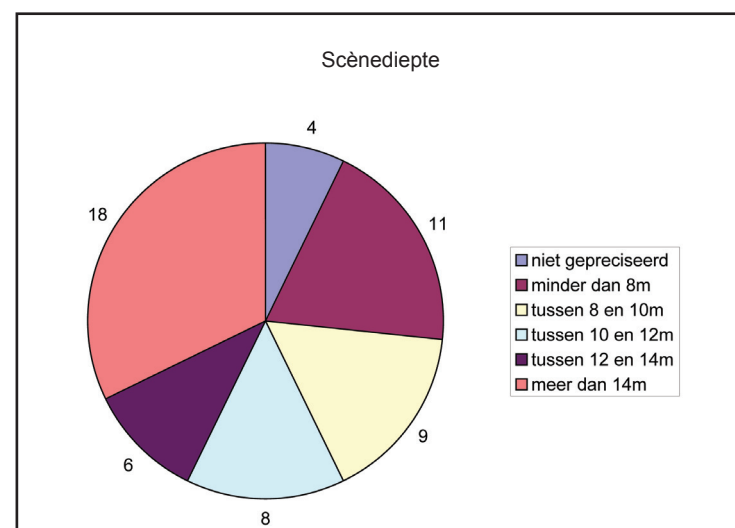
Wat de binneninrichting van schouwburgen betreft, blijken er de jongste jaren twee problemen te zijn opgedoken : het gebrek aan grote podia, geschikt voor grootschalige dans- en theaterproducties, en de infrastructurele problemen van interdisciplinaire zalen die vooral openstaan voor jong talent.

Hoewel uit de antwoorden op de vragenlijst blijkt dat niet alle instellingen enthousiast reageren op de bouw van een groot podium in Brussel (27 % van de ondervraagde structuren is het daarmee, globaal genomen, niet eens, en 20 % heeft geen mening), moeten deze cijfers worden gerelativeerd : de vrees dat het geld dat ervoor nodig is, zal worden ontnomen aan de kleinere instellingen, zet allicht een domper op de geestdrift. Uit de antwoorden die de 37 instellingen met een vaste stek op de vragenlijst hebben gegeven, kan hoe dan ook worden afgeleid dat er aan grote podia een nijpend tekort is. Terwijl 32 podia tien meter diep zijn, zijn er slechts 17 met een breedte van 12 m en slechts 10 met een hoogte van meer dan 7. Wat de capaciteit betreft, zijn er 9 zalen die meer dan 300 personen aankunnen en slechts drie die er meer dan 500 kunnen ontvangen. Tijdens de rondetafelgesprekken wezen de dansgezelschappen die grootschalige voorstellingen maken, eens te meer op de moeilijkheden waarop ze stuiten bij het zoeken naar een geschikte zaal (RT2, §2). 37 % van de zalen die in de vragenlijst aan bod

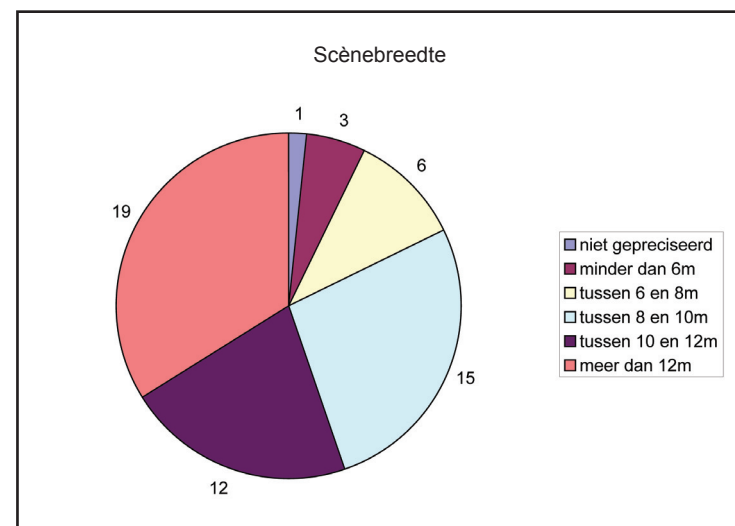
kwamen beschikt over 150 tot 300 plaatsen (21 zalen op 56). Aan de andere kant wordt in de suggesties (SUG 31, 37) ook gevraagd naar kleine, intieme zalen (100-150 plaatsen ; er werden 12 zalen van dit type geteld), een pertinente vraag die blijkbaar strookt met de wens van sommige kunstenaars om dicht bij het publiek te staan. (RT3, §1).



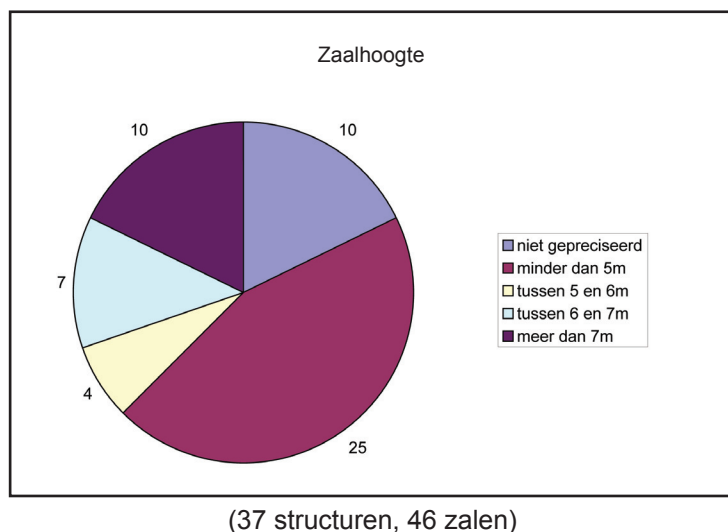
(37 structuren, 56 zalen)



(37 structuren, 52 zalen)



(37 structuren, 55 zalen)



De infrastructuur van organisaties gericht op jong talent en experiment blijft een probleem. Van diegene onder hen die geen vaste subsidies krijgen, hebben er 5 op 9 te kampen met technische moeilijkheden. Dit kwam vooral aan bod tijdens het rondetafelgesprek 1, toen gesteld werd dat het gebrek aan beschikbaarheid van materiaal, vooral bij de Franstaligen, het experimenteren erg bemoeilijkt.

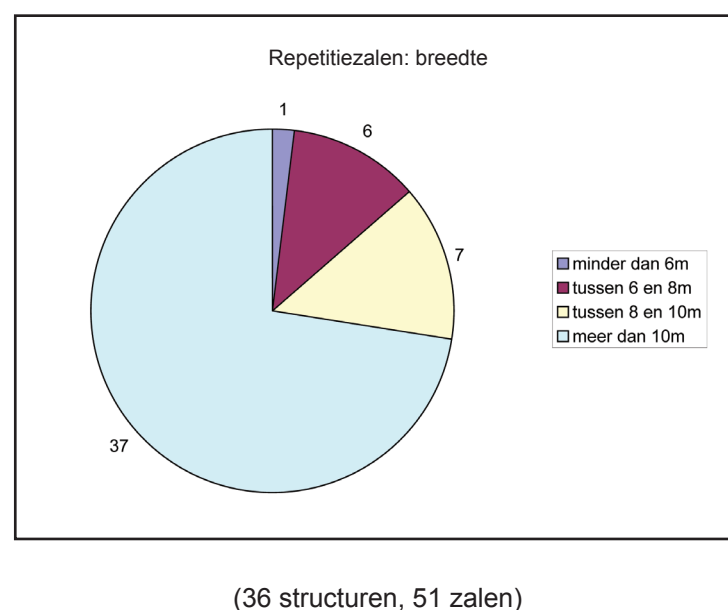
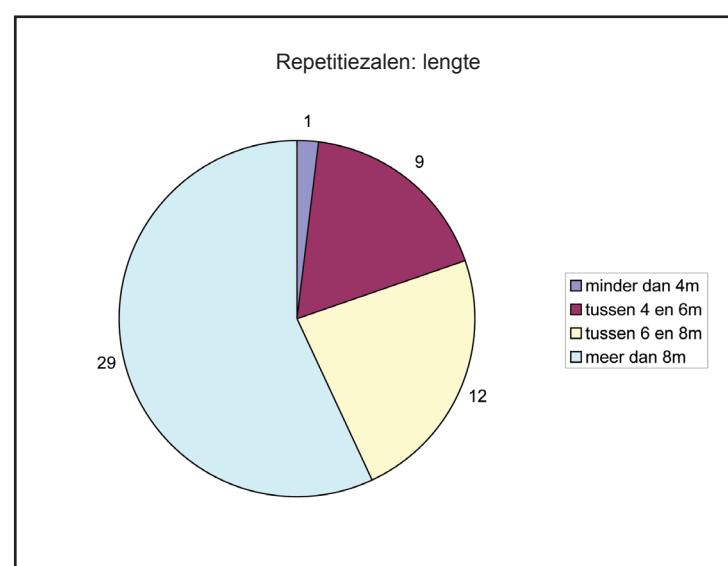
De *creatie van een bijkomend groot podium* lijkt dus eerder een interessant initiatief op lange termijn... dit podium zou trouwens beschikbaar moeten zijn voor de Brusselse dansgezelschappen en theaters die er behoefte aan hebben. Er blijkt overigens ook vraag te zijn naar *zalen met kleinere capaciteit*. Ook *bijkomende middelen voor de infrastructuur van onconventionele podia* zou nuttig zijn.

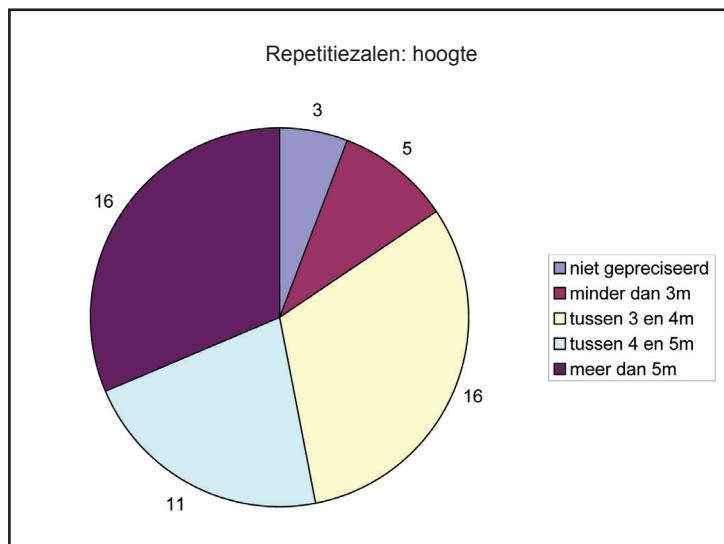
Inzake **werkplekken** blijft het probleem van de *repetitieruimtes* aan de orde, hoewel het verschillend is voor Franstaligen, Nederlandstaligen, en dansgezelschappen of bewegingstheater.

Van de 40 structuren zonder repetitieruimte die terzake, naar verluidt, moeilijkheden ondervinden, zijn er 11 die zich met dans of bewegingstheater bezighouden en 32 die als Franstalig staan geboekstaafd. Deze problematiek kwam ook aan bod tijdens de rondetafelgesprekken (RT1, §1, 2 en 3, RT2, §1 en 6) en in bepaalde suggesties (SUG 7, 21, 23). Het is niet onbelangrijk erop te wijzen dat van de 40 organisaties die terzake moeilijkheden ondervinden, 25 (waarvan twee Nederlandstalige) het globaal eens waren met het – overigens fel bestreden – voorstel om een zaal “zonder artistieke lijn” beschikbaar te stellen. Dit is wellicht niet geheel los te zien van de behoefte aan ruimte op het einde van het repetitieproces of voor try-outs, waarop ook in de rondetafelgesprekken werd gewezen (RT1, §1, 6 en 8 en RT2, §1). Het probleem is wellicht minder acuut aan Vlaamse kant, waar het vinden van repetitieruimtes blijkbaar niet direct een punt is, (RT1, §4), al kan het ook daar niet zonder meer van de kaart worden geveegd. Er werd trouwens ook gewezen (RT2, §3) op het feit dat de culturele centra – die goed uitgerust zijn – naast hun traditionele functie als receptieve ruimte een rol als werkruimte zouden kunnen spelen.

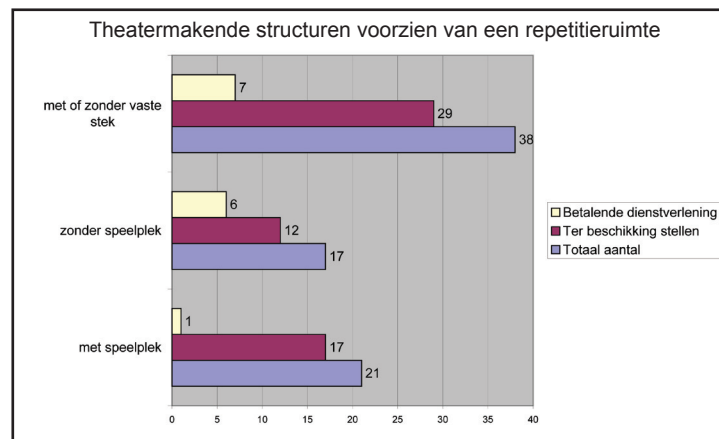
Een analyse van de repetitielokalen die ter beschikking staan van de organisaties die de vragenlijst beantwoord

hebben, bevestigt dit gedeeltelijk. Ruime lokalen waarin overzicht mogelijk is, zijn niet zo zeldzaam : 29 zijn meer dan 8 m breed, 37 zijn meer dan 10 m lang. 23 op 49, zegge 46 %, zijn uitgerust met een dansvloer, en 26 beschikken over douches. 16 repetitieruimtes beschikken over technische apparatuur. Een lokaal vinden dat voldoende groot is (minimum 10 x 10 m), een dansvloer vloer heeft, en over douches en technische apparatuur beschikt, is niettemin geen sinecure. In onze inventaris zijn er slechts twee. Er bestaan dus wel ruimtes, maar ze worden voor het merendeel van de tijd gebruikt door hun eigenaars of verhuurd tegen betaling – wat de moeilijkheden die sommigen ondervinden wellicht meteen verklaart. Trouwens, hoewel talrijke organisaties zeggen dat zij hun lokalen ter beschikking stellen (29 op 36), is dat meestal in periodes dat ze er zelf geen gebruik van maken, wat meestal neerkomt op “minder dan drie maanden per jaar”.

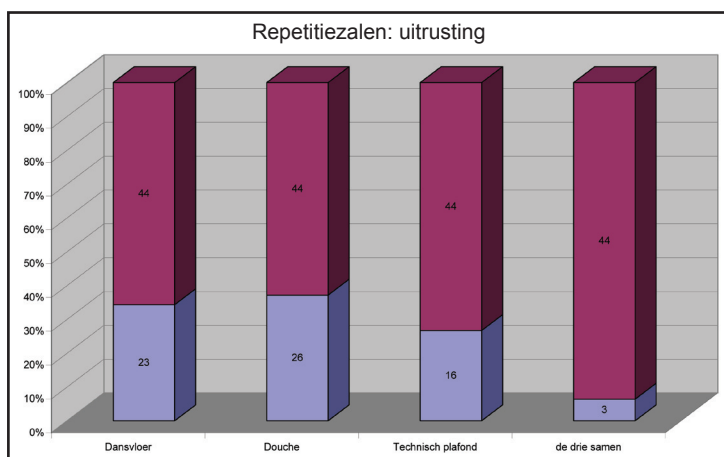




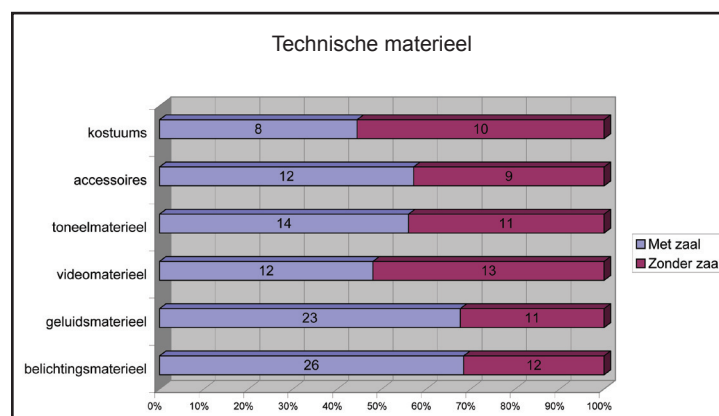
(36 structuren, 51 zalen)



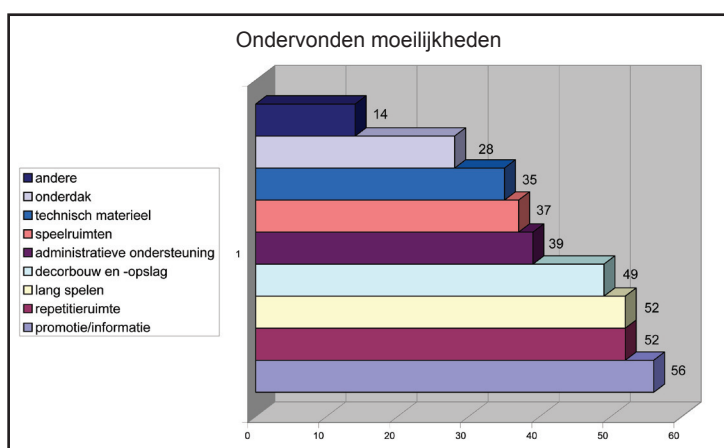
(38 structuren)



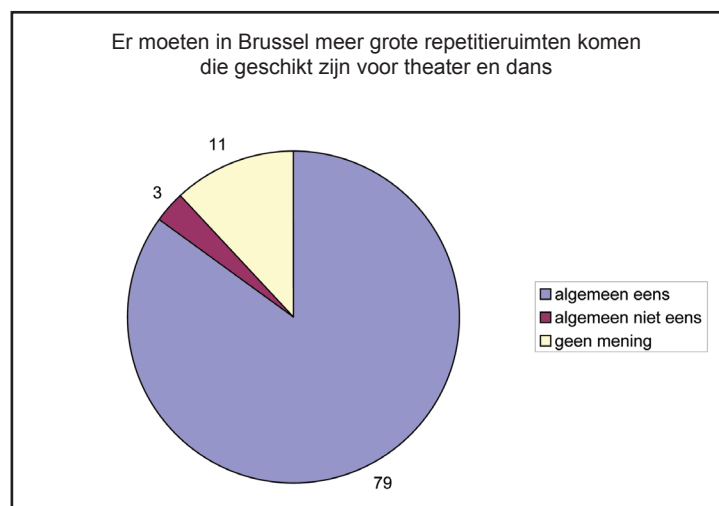
(44 structuren)



(62 structuren)



(92 structuren)



(93 structuren)

Het probleem van *ruimtes voor decorbouw* is nog groter. 49 organisaties op 92 zeggen in dat vlak problemen te ondervinden. 28 andere structuren beschikken over een dergelijke ruimte, 15 stellen deze ter beschikking van andere organisaties, maar ook hier in periodes dat ze er zelf geen gebruik van maken. Alles wijst erop dat dit onvoldoende is.

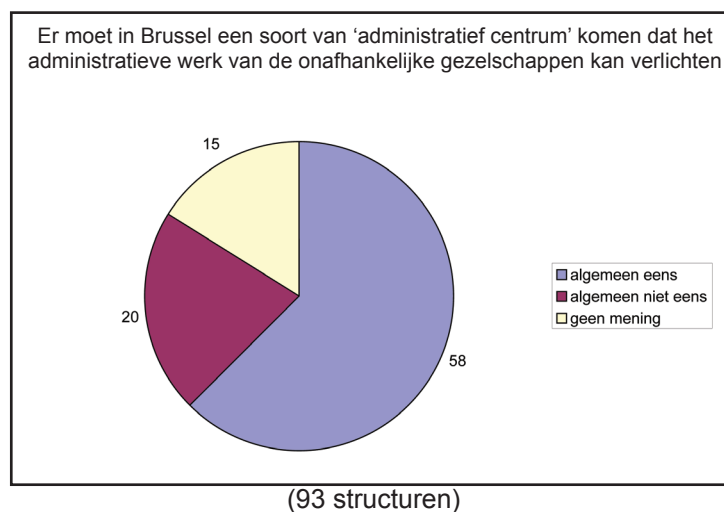
De inrichting van de repetitieruimtes dient dus genuanceerd te worden : er zijn er veel, maar de organisaties die er gebruik van maken, kunnen zich zelden permitteren ze gratis ter beschikking te stellen. Een gelijkaardig systeem als datgene opgezet door de SACD zou voor de dans wellicht intelligenter zijn dan het investeren in nieuwe lokalen. *Door organisaties zonder ruimtes te helpen om bestaande ruimtes te huren*, zou waarschijnlijk een deel van het probleem, dat zich vooral aan Franstalige kant laat voelen, opgelost zijn. Een grotere beschikbaarheid van de culturele centra als repetitie- en try-outruimte zou eveneens bestudeerd kunnen worden. Als er middelen worden vrijgemaakt voor *nieuwe repetitieruimtes* zou het wenselijk zijn om te kiezen voor *grote ruimtes*, voorzien van een podium en douches en zelfs van een technische structuur voor decors en belichting, en waar bovendien een beperkt publiek kan plaatsnemen. Ten slotte is er blijkbaar ook een grote behoefte aan minder gesofisticeerde ruimtes, van het loodstype, die over voldoende elektrisch vermogen beschikken en over voldoende plaats voor decorbouw.

Inzake **vorming** blijkt duidelijk dat er in één sector, die van de dans, een echt gebrek aan *artistieke opleiding* is. Dit kwam spijtig genoeg noch in de vragenlijst, noch in de rondetafelgesprekken aan bod. Het gaat hier echter om een hangende kwestie en de onderscheiden initiatieven in dit vlak werken evenmin het gebrek aan een kwalitatief hoogstaande preprofessionele vorming weg, als het tekort aan plaatsen bij PARTS. Het is absurd dat een stad die internationaal bekend staat als een metropool van de hedendaagse dans, niet over dergelijke instellingen beschikt.

Het *opzetten van een nieuwe dansschool* zou op gemeentelijk of communautair niveau kunnen gebeuren. In de suggesties werd een gelijkaardige vraag gesteld naar een basisopleiding voor circusartisten (SUG 16). Ook de kwestie van *het pedagogisch diploma dat vereist is om theater en dans te doceren* zou door de bevoegde ministers van beide gemeenschappen bestudeerd moeten worden.

De kwestie van de *opleiding van beheerders en product ieverantwoordelijken* kwam dan weer wel aan bod in de rondetafelgesprekken. Zowel in de Vlaamse als in de Franse Gemeenschap bestaan er lange opleidingen, die wellicht te weinig bekendheid genieten en als nadeel hebben dat ze niet gratis zijn. Ze zijn dan ook niet per se haalbaar voor alle gezelschappen, die vaak zelf de administratie op zich nemen. Er werd onderstreept dat die administratie onder druk van de overheid steeds omvangrijker wordt (RT1, §18). 39 structuren op 92 stellen dat ze in dit vlak problemen ondervinden. Het gaat met name om instellingen met weinig middelen, inzonderheid 12 van de 23 gezelschappen met een zakencijfer van minder dan € 250.000. Tijdens het eerste rondetafelgesprek werd ook aangestipt dat het administratieve werk de kunstenaar van zijn werk afleidt en dat de structuren het probleem al te vaak proberen te ontwijken. (RT1, §13, 17). Meer constructief werd gewezen op de nood aan korte opleidingen om bij te scholen, en aan een centrum dat als een administratief “steunpunt” zou kunnen fungeren (RT1, §10, 11, 12, 13 en SUG 23 en 40). Pogingen die terzake werden ondernomen door meerdere Brusselse theaters, waaronder L'L, kwamen totnogtoe niet van de grond bij gebrek aan (steunende) interesse vanwege de overheid. De idee van een dergelijk centrum dat door de meerderheid positief werd onthaald, stuitte echter op enig voorbehoud in de vragenlijst (waarin het

werd voorgesteld als “een centrum dat het administratieve werk van de onafhankelijke gezelschappen kan verlichten”) : 20 structuren waren tegen. Deze reserve is ongetwijfeld toe te schrijven aan de drang van de meeste gezelschappen om hun onafhankelijkheid te bewaren en aan de vrees dat een dergelijk centrum alles wil controleren en centraliseren.



Het is dus duidelijk dat de administratieve vorming met talrijke problemen heeft af te rekenen. *De opleidingen van beheerders zijn onvolledig, hebben te weinig voeling met de praktijk en zijn te weinig bekend.* De talrijke veranderingen in de wetgeving vereisen een permanente bijscholing. Degelijk opgeleide beheerders lossen het probleem echter niet op : tal van gezelschappen en kunstenaars kunnen ze immers niet betalen, tenzij ze er een deel van hun artistiek budget aan opofferen. Wat de gesubsidieerde sector betreft, zijn er in de Franse Gemeenschap nog meer problemen dan in de Vlaamse, waar er minder projectsubsidies zijn. Daarom lijkt de idee van *korte opleidingen*, die weinig kosten en voor de nodige bijscholing zorgen, een gepaste oplossing. Ook een *steun- en informatiepunt* voor beginnende beheerders en organisaties die hun eigen administratie verzorgen, lijkt een haalbare kaart, tenminste als de onafhankelijkheid van de gezelschappen gegarandeerd blijft.

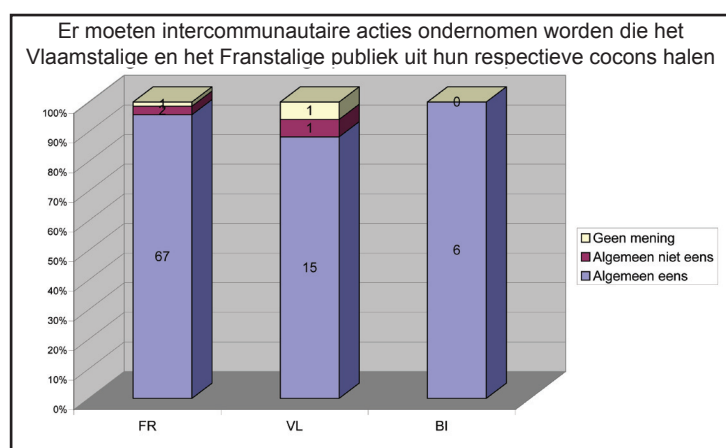
Tijdens de rondetafelgesprekken werd meermaals gesproken over de “**natuurlijke grenzen**” **tussen stijlen, talen en disciplines** die voor de podiumkunsten *nadelige scheidingslijnen* opleveren, inzonderheid in het communautaire vlak. Ook in de vragenlijst wordt daar meermaals naar verwezen.

De kwestie van de *stilistische verschillen* kan benaderd worden vanuit de manier waarop gezelschappen of receptieve organisaties zelf hun werk omschrijven. 15 gezelschappen vinden het niet onlogisch om zowel klassiek als hedendaags te zijn ; voor 10 andere kan populair samengaan met avant-garde ; voor nog 11 andere is “engagement” niet per se onverenigbaar met “ontspanning”.

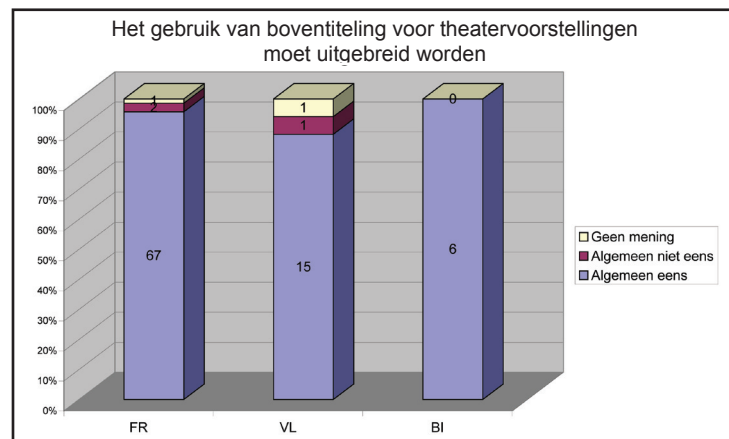
Wat de “taalbarrières” betreft, legden de deelnemers aan het eerste rondetafelgesprek sterk de nadruk op het verschil tussen artistieke en administratieve taal (RT1, §24), op het gebrek aan authentiek Brusselse projecten – de Zinneke Parade uitgezonderd (RT1, §25), en op de noodzaak om voorstellingen voor de verschillende gemeenschappen

toegankelijk te maken door het vertalen van de publicaties (RT1, §25, 28, 30). Er werd echter ook gewezen op de extra kosten van dit laatste (RT1, §28). Ook werd eens te meer gespeeld met de idee van een bicommunautaire ruimte, een “Brussels Theater” waarin de gemeenschappen elkaar beter zouden kunnen ontmoeten (RT1, §15, 16). In de suggesties komt dit verlangen naar intercommunautaire dialoog meermaals aan bod (SUG 23, 25, 26, 32, 35, 36, 37). Ook in de vragenlijst zijn er vele voorstanders van intercommunautaire initiatieven, en dit los van de taalgroep waartoe de structuren behoren. Slechts drie structuren zijn er niet voor te vinden, en het percentage echte enthousiastelingen (“volledig mee eens”) is zelfs groter aan Franstalige kant (meer dan 77 %) dan aan Vlaamse (meer dan 70 %). Meer boventiteling wordt daarentegen op minder enthousiasme onthaald, 17 structuren zijn er zelfs ronduit tegen. 41 % van de Franstaligen is het er “volledig mee eens”, tegenover 35 % van de Nederlandstaligen. Eigenaardig genoeg zijn er dus minder voorstanders aan Vlaamse kant (waar de praktijk het meest verbreid is) dan aan Franstalige kant (waar geen enkele instelling boventitels projecteert maar waar toeschouwers van Vlaamse voorstellingen ze appreciëren). De zogenaamde “bicommunautaire” structuren zijn het er logischerwijze alle 6 “volledig mee eens” dat er meer intercommunautaire initiatieven moeten genomen worden en 5 van hen zijn voor boventiteling (de zesde had “geen mening”).

De *scheidingslijnen tussen de disciplines* blijken wel echt te bestaan, ondanks een lichte neiging tot vermenging : in de antwoorden op de vragenlijst zeggen 46 gezelschappen van de 83 dat ze in hun producties podiumkunsten mixen met andere kunstvormen. 18 daarvan vinden dat ze terzake niet genoeg erkenning krijgen, een probleem dat bij nadere toezien vooral juridisch en institutioneel geaard blijkt te zijn. 47 receptieve structuren op 57 zeggen een dergelijke “mengeling van genres” te brengen.



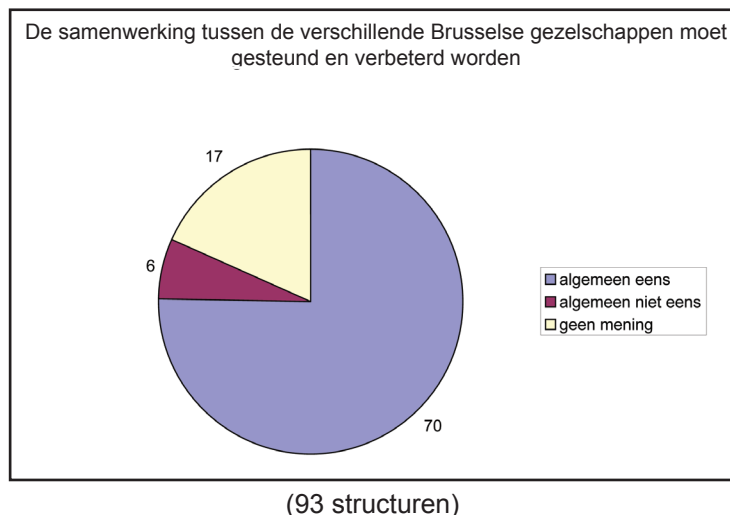
(93 structuren : 70 franstalige,
17 nederlandstalige, 6 bicommunautair)



(93 structuren : 70 franstalige,
17 nederlandstalige, 6 bicommunautair)

Per slot van rekening ziet het ernaar uit dat ontwikkelingen binnen de sector, ondersteund door een stevig beleid – bijvoorbeeld op plaatselijk niveau – ertoe zouden kunnen bijdragen dat de scheidingslijnen tussen de disciplines worden uitgevlakt en dat er, de elementen van deze studie in aanmerking genomen, meer aansluiting komt op de realiteit van het hedendaagse Brusselse artistieke landschap. Zo zou het organiseren van *evenementen rond bepaalde thema's* en niet noodzakelijk gebaseerd op “stijlen” (hedendaags, klassiek, populair), op een dynamische manier de onderscheiden soorten publiek en kunstenaars met elkaar vermengen. *Intercommunautaire initiatieven zouden moeten ontwikkeld en aangemoedigd worden*, bijvoorbeeld door ze daadwerkelijk te steunen ; de financiering van de vertaling van publicaties zou bijvoorbeeld een interessante kleinschalige steun zijn ; *de inrichting, op lange termijn, van één of meerdere echt bicommunautaire ruimtes* zou zeker een heilzaam effect hebben. Wat dit betreft, speelt het Paleis voor Schone Kunsten uiteraard een belangrijke rol ; maar kan daarmee worden volstaan ? Anderdeels wordt boventiteling van theatervoorstellingen niet door iedereen in dank afgenomen, zeker niet als ze systematisch wordt. Het interdisciplinaire, ten slotte, blijkt al veel meer een kwestie van presentatie dan wel van creatie te zijn. Op dat stuk zou “transversale mode” dus dringend moeten worden onderscheiden van artistieke noodzaak. Mocht de behoefte aan erkenning van interdisciplinaire initiatieven nog toenemen, dan moet die erkenning ook worden doorgetrokken in het vlak van de media en het beleid. Misschien ligt daar een rol weggelegd voor de plaatselijke overheid die – uiteindelijk volgens de traditie van de culturele centra – de starheid van de andere overheden kan compenseren. Het voorbeeld van interdisciplinaire ruimtes als de Brigittinenkapel in Brussel centrum, het Espace Catastrophe in Sint-Gillis, de Halles de Schaerbeek, en het Théâtre Mercelis in Elsene, die door de gemeenten worden gesteund, zou wellicht elders navolging moeten krijgen.

Uit de analyse van **samenwerkingsverbanden en festivals** zijn vrij overvloedige festivalopties naar voren gekomen, maar weinig *samenwerkingsverbanden op korte of lange termijn*, tenzij in uitzonderlijke situaties. De idee om de samenwerking tussen de verschillende Brusselse podia te versterken stuit trouwens op enige terughoudendheid. Slechts 45 % van diegenen die hebben geantwoord, is het er “volledig mee eens”. Wat betekent dat samenwerkingsverbanden binnen een verdeelde sector, zoals elders al werd opgemerkt, allesbehalve evident zijn (RT3, §17, 20 en 23).



Tijdens de rondetafelgesprekken hebben nochtans meerdere mensen gewezen op de noodzaak van dergelijke samenwerkingsverbanden die zorgen voor dynamiek en uitwisseling. Er werd geopperd (RT2, §10 en SUG 32) dat de versterking van deze verbanden en netwerken het voordeel heeft dat ze de energie die al te vaak binnenshuis blijft, zichtbaar maakt. Grote evenementen (Opening van Brussel 2000, Nuit blanche...) hebben het voordeel dat ze het werk in de schaduw plots zichtbaar maken. Er werd gepleit voor de systematisering van evenementen, waarbij de Antwerpse en Amsterdamse "Uitmarkt" en "Cultuurmarkt" of de "Zomer van Antwerpen" tot voorbeeld werden genomen. Tegelijk werd er echter aangestipt dat een permanent evenement, geen evenement meer is. (RT2, §11, 14). Tijdens het rondetafelgesprek over het publiek werd erop gewezen dat dergelijke evenementen een interessante vermenging van verschillende soorten publiek teweegbrengen (RT3, §15, 18, 19, 21, 22). Maar dit is een delicate kwestie, want ze raakt aan twee tegengestelde logica's in het vlak van de strategie tegenover een "privatief" of een "mobiel" publiek.

Niettemin lijkt het interessant om naast het steunen van "festivalvormen", die vooral in de zomer al overvloedig aanwezig zijn, ook – bij voorkeur multilaterale – *samenwerkingsverbanden te versterken*. Aanzetten hiervan zijn de Scènes chorégraphiques, Kwartslag, Brusselse Kunstenoverleg of de gebundelde initiatieven rond het Sint-Gillis Voorplein. Het voorbeeld van de Nuit blanche heeft, ondanks een aantal organisatorische lacunes, aangetoond dat er voor dit type initiatieven energie kan worden gemobiliseerd. De overheid zou terzake steun kunnen verlenen, uiteraard plaatselijk, maar ook intercommunaal, gewestelijk of zelfs communautair.

Het thema van de **dynamiek van de sectoren** werd vooral toegespitst op de *economische malaise van de structuren die geen geregelde subsidie krijgen*, en dit vooral aan Franstalige kant. Die malaise heeft een rechtstreekse invloed op het niveau van het debat en de kwaliteit van het werk. *De middelen die aan het circus en de straatkunsten worden toegekend zijn ontoereikend*, waardoor ze gedwongen in amateurisme blijven steken. *In de praktijk wordt interdisciplinariteit niet erkend. Aan Vlaamse kant zijn voorstellingen voor een "groot publiek" zeldzaam*. De economische moeilijkheden van vele, vooral Franstalige structuren, kunnen vooral worden afgeleid uit het feit dat deze laatste bepaalde ideeën, waarvan de uitvoering duur

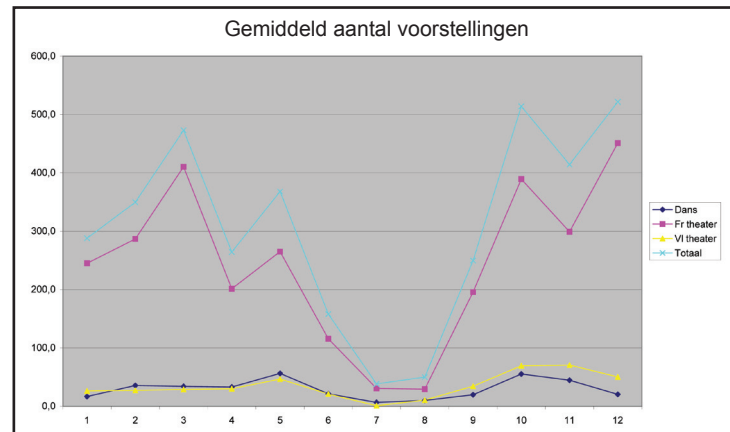
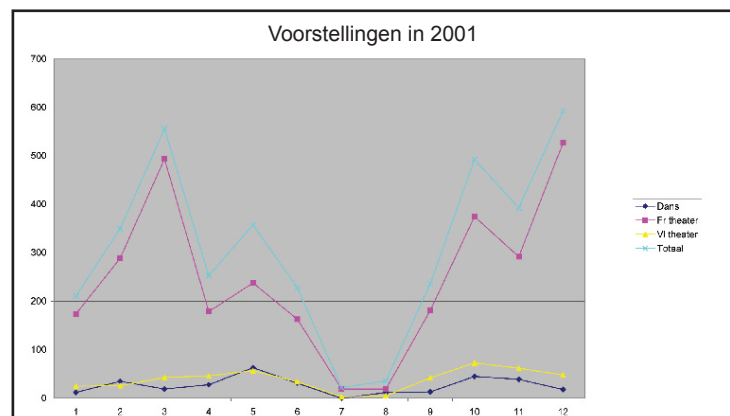
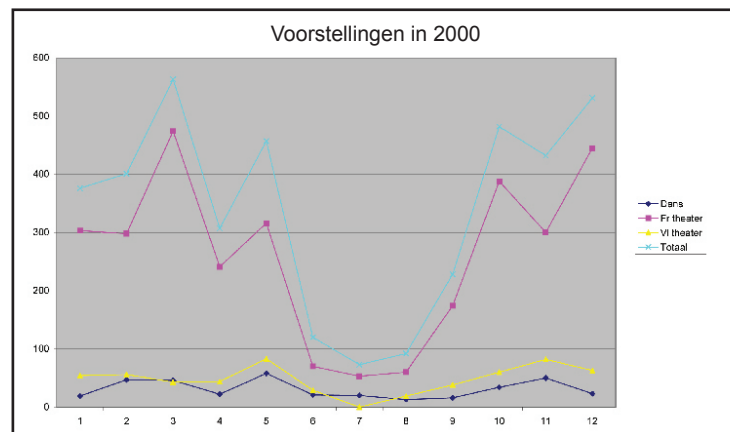
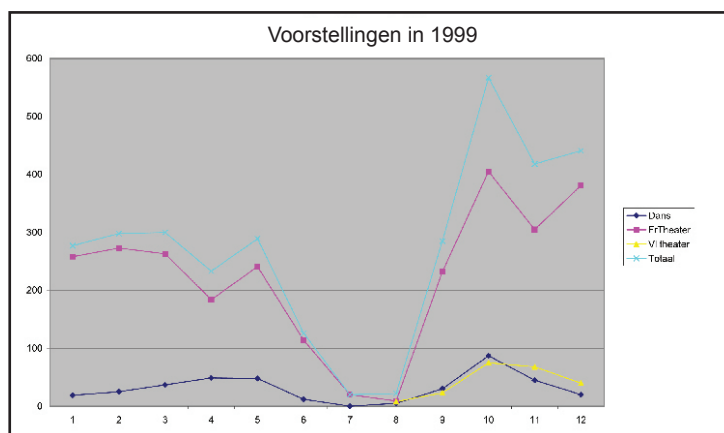
zou kunnen zijn, resoluut verwerpen. Dat geldt voor de idee van de inrichting van een zaal met grote capaciteit (11 structuren op 37 met een zakencijfer van minder dan € 75.000, zijn er tegen) of voor het verlenen van meer middelen aan het – als duur bekend staande – muziektheater (een aantal structuren zijn daar tegen : 22 op 93 zelfs volledig). Deze moeilijkheden kwamen trouwens aan bod in een aantal suggesties (SUG 18, 21, 32, 34) die het gruwelijk geldgebrek in bepaalde sectoren aan de kaak stelden. Op de verhoging van de budgetten voor circus- en straatkunsten werd in het alfabet van "goede en slechte ideeën" met gemengde gevoelens gereageerd. Slechts 37 structuren (40 %) zijn het daar "volledig mee eens", en 16 (17 %) zijn er tegen. Los van de vrees van sommigen dat verbeteringen in dit vlak ten koste van hun eigen sector zouden gaan, speelt in deze relatief negatieve reactie (15 structuren hebben "geen mening") ongetwijfeld alweer het effect van de hiërarchie die "hogere" kunstvormen onderscheidt van "populaire".

Het feit dat interdisciplinariteit niet wordt erkend, komt hier eens te meer aan bod. In de vragenlijst wordt het belang van die interdisciplinariteit in theorie wel erkend (76 structuren zijn het ermee eens dat er meer aandacht moet gaan naar de kruisbestuiving tussen de podiumkunsten en andere hedendaagse kunstvormen, en de manier waarop gezelschappen zichzelf definiëren overschrijdt vaak de grenzen van één enkele discipline, zelfs binnen de podiumkunsten : 65 gezelschappen op 83 verwijzen naar meer dan één discipline om hun werk te definiëren). Het probleem kwam overigens ook aan bod in de rondetafelgesprekken (RT2, §25). Niettemin moet er wellicht een onderscheid worden gemaakt maken tussen het verlangen om modieus te zijn en de reële noden (zoals hierboven al werd aangestipt).

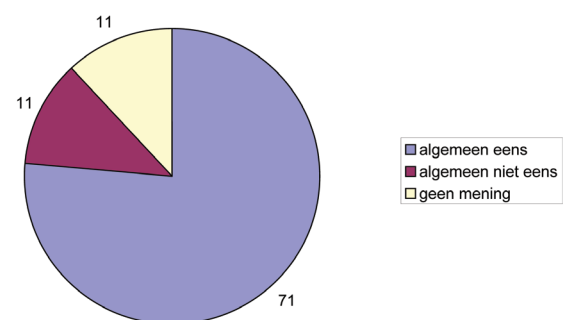
Het gebrek aan "populaire" of meer conventionele voorstellingen aan Vlaamse kant, lijkt bevestigd te worden door een aantal antwoorden op de vragenlijst. Slechts 2 Vlaamse structuren op 18 omschrijven hun werk als "klassiek" of "populair". Het succes van de voorstellingen van "Bossemans en Coppinolle" in het Nederlands, waarover tijdens een rondetafelgesprek werd gesproken (RT2, §1), en de programmeringen van bepaalde Nederlandstalige culturele centra in de rand, die meer gediversifieerd zijn dan in Brussel, werpt tal van vragen op, net als de bijval waarop bepaalde voorstellingen van het Theaterfestival worden onthaald, wanneer dit festival in Brussel wordt georganiseerd. Die vragen gaan in de eerste plaats over de afwezigheid, in Brussel, van een Vlaams "cultureel centrum" dat podiumkunsten programmeert ; vervolgens over de middelen die worden toegekend aan bepaalde communautaire centra die eventueel deze rol zouden kunnen spelen ; en ten slotte over de communicatie tussen de culturele centra in de Brusselse rand. Maar zoals te verwachten was in het licht van de manier waarop de structuren hun werk definiëren, is er in de sector zelf nauwelijks vraag naar en werd er terzake geen enkele suggestie gedaan.

De bevoegde overheid zou een *herwaardering van bepaalde sectoren in crisis* (jonge theater-, dans-, straatkunsten- of circusgezelschappen die geen vaste subsidie krijgen) moeten overwegen: het is immers ondenkbaar dat de plaatselijke overheid die klus, met de middelen waarover ze beschikt, op haar eentje gaat klaren. De betrokken sectoren doen er, van hun kant, ongetwijfeld goed aan zich *terug te concentreren op esthetische kwesties* en blij te geven van veeleisendheid (dit geldt inzonderheid voor de circussector die het door zijn wat goeie sfeer soms aan strengheid ontbreekt). De theoretische erkenning van de interdisciplinariteit moet gekoppeld worden aan een *erkenning in de praktijk* (d.i. financieel) door de bevoegde overheden. Anderzijds moeten de receptieve organisaties en gezelschappen, die maar al te gemakkelijk in bestaande patronen vervallen, zo nodig ook voor zichzelf opkomen. Wat het gebrek aan Vlaamse "mainstream" producties betreft, zou een op te richten Vlaams cultureel centrum onder meer tot taak hebben om dit type producties te brengen, ofwel zouden *bepaalde communautaire centra sterker moeten worden aangemoedigd* om in deze leemte te voorzien. Misschien moet ook de rol van het VCA (Vlaams Centrum voor Amateurkunsten), dat vroeger een professionele parallelle programmering ontwikkelde, worden herzien.

Wat de **spreiding van de voorstellingen over het jaar** betreft, blijkt uit de onderstaande grafieken²⁸ dat de bovenvermelde problemen bewaarheid worden: de pieken en dalen in de theaterprogrammering komen elk jaar systematisch terug. De maanden maart, mei, oktober en december zijn traditioneel topmaanden. In de zomermaanden – vooral van juni tot augustus – is het aanbod het laagst. In de vakantieperiodes daalt het aanbod vooral in het Franstalige theater (veel minder m.b.t. tot dans in het algemeen of in het Nederlandstalige theater). De idee om de zalen tijdens deze stille periodes toch te gebruiken, kwam opnieuw aan bod in de suggesties (SUG 10). Wie daarop repliceert dat structuren die over eigen zalen beschikken ook recht hebben op vakantie, kan veel leren uit de reacties op het voorstel om tijdens de zomer evenementen te organiseren waarbij andere ruimtes kunnen gebruikt worden dan de gebruikelijke zalen (globaal genomen eens: 76 %).



In de zomer moeten in Brussel evenementen worden georganiseerd die toelaten om op te treden in andere ruimten dan de gebruikelijke theaterzalen om een ander publiek te bereiken (toeristen, mensen die vakantie hebben...)



(93 structuren)

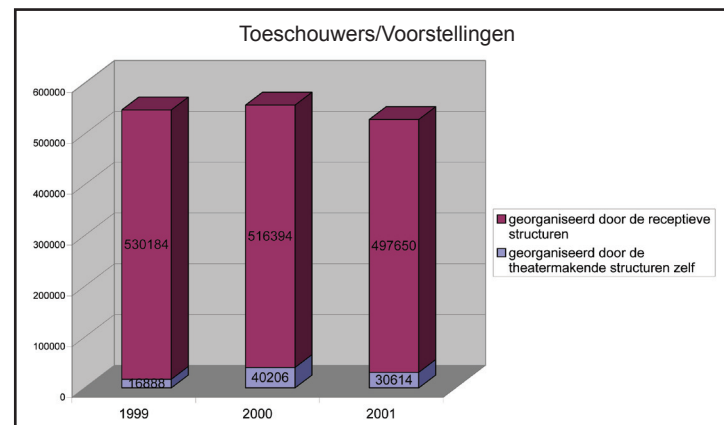
²⁸ Gebaseerd op de agenda *J'y cours*, *NDD info* en cijfers meegedeeld door het VTI. De Franstalige theatervoorstellingen voor jongeren, die niet geïsoleerd kunnen worden, zijn niet inbegrepen in de cijfers van het Franstalige theater, terwijl ze dat wel zijn aan Vlaamse kant. In het vlak van het circus kregen we geen betrouwbare cijfers en van De Munt kregen we geen cijfers over de operavorstellingen.

Wat de piekmomenten betreft, die vaak met de vinger worden gewezen om de “terugloop” van het publiek te verklaren, is het waarschijnlijk dat de *coördinatie, samenwerkingsverbanden en de vorming van netwerken* waarvan hierboven sprake, zouden kunnen bijdragen tot het verhelpen van bepaalde “opstoppen”. Maar daarvoor moeten de organisaties onderling overleg plegen, zoniet met zijn allen, dan toch onder gelijk gestemden. Met betrekking tot de stille periodes is het begrijpelijk dat bepaalde programmeurs (diegenen die zich richten tot een schoolpubliek of tot een bijzonder welgesteld publiek dat de middelen heeft om met vakantie te gaan) er weinig voor voelen voorstellingen aan te bieden in de vakantieperiode. Niettemin lijkt die daling van het aanbod in bepaalde periodes erg nadelig, inzonderheid voor de toeristen. Uit een recente enquête over het toerisme in Brussel is gebleken dat podiumkunsteninstellingen voor toeristen geen reclame maken : met een blik in een Brusselse hotellobby kan worden volstaan om dat te constateren. Hetzelfde geldt overigens voor het publiek uit de middenklasse, dat niet per se elke vakantie naar het buitenland gaat. Het ontwikkelen van een programmering in periodes van weinig activiteit zou dus *vooral wenselijk zijn in de zomerperiode* wanneer ze in sommige sectoren volledig stilvalt (dans, Nederlandstalig theater). Er zou vooral moeten worden nagedacht over het opstarten van een groots zomerfestival.

De hierboven besproken **latente crisissen** die de sfeer van de Brusselse podiumkunsten ondermijnen, zijn van zeer uiteenlopende aard. De zogenaamde *crisis inzake toeschouwersaantallen, de economische crisis van de sector “jong theater” aan Franstalige kant, het gevoel dat de Brusselaars in de kou blijven staan bij politieke opties die bevorderlijk zijn voor Vlaanderen of Wallonië, of de druk die aan Vlaamse kant wordt uitgeoefend op Brusselse structuren om hun “maatschappelijke relevantie” te rechtvaardigen en hun “Vlaamse identiteit” te affirmeren*, hebben weinig anders gemeen dan het uitblijven van oplossingen.

De zogenaamde crisis in de toeschouwersaantallen blijkt duidelijk uit de antwoorden op onze vragenlijst. Het globale toeschouwersaantal dat door de receptieve structuren die de vragenlijst beantwoordden, voor de jaren 1999, 2000 en 2001 wordt opgegeven, is in deze jaren gedaald : 530.184 toeschouwers in 1999, 516.394 in 2000 en 497.650 in 2001. Dit, terwijl het aantal producties en voorstellingen is gestegen – blijkbaar een gevolg van Brussel 2000 dat het aantal voorstellingen en producties in dat jaar stimuleerde, en het jaar daarop het niveau hoog hield, maar waarbij – althans in de “klassieke zalen” – het aantal toeschouwers niet is gevolgd. Inzake voorstellingen georganiseerd door gezelschappen die geen eigen ruimte hebben, is er daarentegen sprake van een stijging (40.336 toeschouwers in 2000 tegen 16.888 in 1999) en van een peil dat ook het jaar daarop werd gehaald. Of de betrokken toeschouwers dezelfde zijn als die welke zijn weg gebleven uit de permanente receptieve structuren, valt moeilijk in te schatten. Deze cijfers temperen in elk geval het verlies dat bij voornoemde structuren is vastgesteld : alles wel beschouwd blijkt uit de enquête dat het totale aantal toeschouwers in 2000 eigenlijk is gestegen van 547.072 naar 556.600, en in 2001 is teruggelopen tot 528.264. De rondetafelgesprekken gingen over het “basispubliek” dat enkele jaren geleden uit niet meer dan 5.000 zou hebben bestaan (RT3, §1) en over de moeilijkheden om het publiek voor het Vlaamse theater te bereiken (RT2, §1) ; het probleem van de

toeschouwersaantallen komt eveneens aan bod in de suggesties, hoewel op een vrij duistere manier (SUG 24).

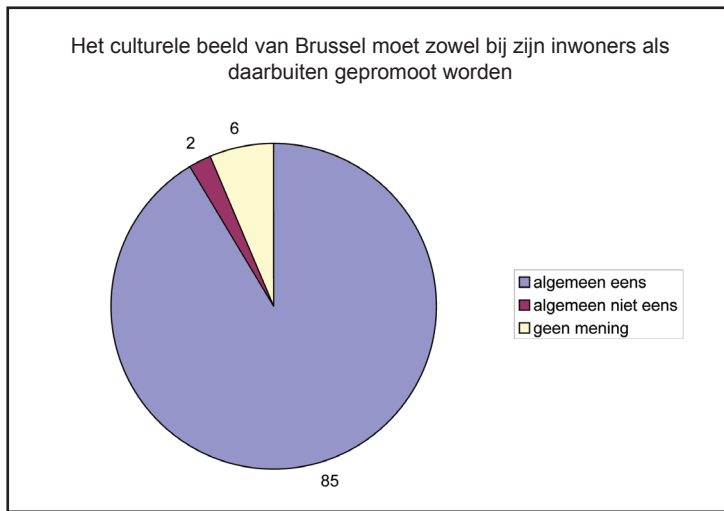


Hoe dan ook, kan de kwestie van de “terugloop” van het publiek slechts geverifieerd worden door een *grondige enquête over het profiel van het Brusselse publiek*. Een dergelijke enquête kan slechts georganiseerd worden met de medewerking van de betrokken structuren en allicht met die van de verschillende overheden die voor Brussel bevoegd zijn.

De vraag daarnaar is hoe dan ook niet denkbeeldig. In sommige gevallen werd er zelfs op geanticipeerd door de structuren zelf : 12 onder hen hebben al een studie van hun publiek gemaakt, en 60 zouden meedoen aan een dergelijk onderzoek op grote schaal. Dat wil zeggen dat de vraagstelling bestaat. Voormelde bereidheid tot deelname is ook terug te vinden in de suggesties (SUG 5). Om simulaties die tot eisen van de subsidiërende overheid kunnen leiden te vermijden (RT3, §4), moet een dergelijke enquête de vertrouwelijkheid van de informatie garanderen en idealiter worden gedelegeerd aan een onafhankelijke instelling, bijvoorbeeld de universitaire sector.

De economische crisis bij de theatermakers aan Franstalige kant, vooral die welke projectsubsidies ontvangen, werd niet opgelost door de diverse beleidspogingen om het landschap te veranderen : de kwestie van de herfinanciering van deze sector blijkt onontkoombaar. De onderscheiden “centraliserende” projecten die tot doel hadden welbepaalde sectoren te voorzien van steunpunten (Maison du jeune théâtre, Centre des écritures dramatiques, Maison de la danse) zijn momenteel stilgevallen. Gesteld dat ze terug worden opgestart, blijft het weinig waarschijnlijk dat zij op hun eentje de economische problemen van deze sector zullen oplossen.

Het gevoel dat Brussel door de communautaire politiek in de steek wordt gelaten, wordt zowel aan Franstalige als aan Vlaamse kant ervaren, en kwam aan bod in een rondetafelgesprek (RT1, 27). Het is ook terug te vinden in de vragenlijst waar die het heeft over de herwaardering van het cultureel imago van Brussel (92 % van de 93 structuren die antwoordden zijn het er globaal over eens dat daaraan behoefte is).



(93 structuren)

De complexiteit van de relatie die, bij monde van ex-minister Anciaux, door de Vlaamse communautaire politiek wordt geïnduceerd in de dubbele vraag naar maatschappelijke relevantie (in een overwegend Franstalig milieu) en affirmatie van de Vlaamse identiteit (o.m. via taal), is in het huidige stadium onhoudbaar en in tegenspraak met de functie van de podiumkunsten die gebaseerd zijn op communicatie met een publiek (RT3, §3 en 10).

Van de *herwaardering van Brussel op cultureel niveau*, aanvankelijk een van de belangrijke activiteiten van de stad, naar evenredigheid van haar echte plaats als culturele hoofdstad, moet in de eerstvolgende jaren werk worden gemaakt. In dit verband moeten de actoren van de sector de beleidsvoerders overtuigen van het belang dat zij aan hun stad hechten. Beter begrip van het bijzondere statuut van Brussel zou één van de elementen moeten zijn waarop het Vlaams cultuurbeleid in de stad wordt uitgebouwd.

IV. POLITIEKE GEOGRAFIE

Om tot een beter begrip van het «territorium» van de podiumkunsten te komen, moet na de fysische beschrijving ervan, ook zijn politiek functioneren worden ontrafeld. Dat betekent: nader ingaan op de grensgebieden, de bevoegdheden van de onderscheiden politieke overheden binnen het territorium, de interne grenzen die aldus bepaald worden, de wijze waarop deze overheden interveniëren, de administratieve structuren en wetgevende kaders inzonderheid de subsidiëringsystemen, en de «niet-gecontroleerde zones» van alternatieve projecten en privé-initiatieven.

1. Buitengrenzen : Brussel en omstreken

Podiumkunsten of wat anders, het maakt weinig uit : de eigenheid van het Brussels territorium komt tot uiting in de verhouding van de regio tot haar rechtstreekse omgeving – de rand. Dat de officiële grenzen van het gewest niet verder reiken dan de negentien gemeenten, is voor de werking van de sector niet zonder gevolgen. De toeschouwers uit de rand laten zich door die grenzen natuurlijk niet tegenhouden. Volgens de adressenbestanden van de instellingen vormen zij zelfs een groot segment van het Brusselse theaterpubliek²⁹. Franstalige theatermakers spelen zelden in randgemeenten (met of zonder “faciliteiten”). Sommige van hun Nederlandstalige collega's daarentegen, zijn wel aanwezig via de culturele centra van de rand, soms omdat er in Brussel geen instelling bereid is ze op te vangen. Wat communicatie betreft, heeft het feit dat de lokale radio- en vooral televisiezenders niet mogen uitzenden buiten het Brusselse territorium, en de culturele activiteiten uit de rand dus links laten liggen, een neerslag op de informatie van de toeschouwer. Omgekeerd is dit evenzeer het geval. Helemaal absurd wordt het als zelfs informatie in de andere landstaal doelbewust geweerd wordt binnen bestaande informatiesystemen, zoals de distributiekanaal van affiches en/of folders. Aangezien “grensoverschrijdende” operaties in casu niet aan de orde zijn, is het culturele verkeer tussen Brussel, Ottignies en Dilbeek allicht kleiner dan tussen, pakweg, Luxemburg, Aarlen en Valenciennes. Het nieuwe Kwartslag-initiatief, een samenwerkingsverband tussen de KVS/Bottelarij, het Kaaitheater en de culturele centra van Dilbeek en Strombeek-Bever, zou een lovenswaardige poging kunnen zijn om deze “politieke” grens te overschrijden.

Tussen Brussel en de overige gewesten van het land bestaan er echter wel nauwe banden – van uiteenlopende aard overigens, aangezien Brussel een apart statuut heeft. Met betrekking tot de Franstaligen mag Brussel dan al het grootste aantal culturele instellingen (vooral schouwburgen)

herbergen, een “hoofdstad” is de stad in geen enkel opzicht – hooguit de zetel van de Franse Gemeenschap. Het zeer omzichtig spreiden van culturele uitgaven tussen Wallonië en Brussel (wat onder meer de instandhouding, in Charleroi, van een structuur als het Centre chorégraphique de la Communauté française rechtvaardigt) ; de beslissing Namen een hoofdstedelijk statuut te geven ; het recent bombarderen van Bergen tot culturele hoofdstad ; kortom, de wil tot decentraliseren naar Frans model (binnen een territorium dat nauwelijks groter is dan een Frans departement!), heeft de stad Brussel van haar historische eersterangsplaats verdronken. Qua artistieke broedplaatsen en binnen haar muren wonende artiesten, staat ze echter nog altijd vooraan. Tijdens de huidige regeerperiode zijn er ook duidelijk minder evenementen georganiseerd voor beide gewesten samen. Vroeger waren die talrijker : er was bijvoorbeeld de biënnale Charleroi/Danses, of het Festival du Jeune Théâtre (later : Rencontres d'Octobre), weliswaar met standplaats Luik, maar ook met programma's elders binnen de Franse Gemeenschap. Misschien is dit soort dingen echter conjunctuurgebonden. Samenwerking tussen Brussel en Wallonië blijven daarentegen wel aan de orde. Ze nemen veelal de vorm aan van coproducties, waarbij de tot stand gebrachte voorstellingen veelal van meet af aan en tegelijk worden geprogrammeerd in Brussel en in Wallonië, althans in de belangrijkste steden (Charleroi, Luik, Namen en Bergen). Voor niet-gecoproduceerde voorstellingen en niet zo belangrijke agglomeraties, zijn synergismen minder evident. Tussen de esthetische keuzes die in Brussel worden geapprecieerd en die welke in de smaak vallen van kleinere steden, gaapt een culturele kloof. Dat geldt vooral voor de meer vooruitstrevende sectoren zoals : experimenteel theater, hedendaagse dans of performance. Alle inspanningen van de spreidingspolitiek van het Ministère de la Culture ten spijt, stoot dit soort in Brussel opgezette voorstellingen makkelijker door tot de internationale markt dan tot het netwerk van de Waalse culturele centra (Thirion, 1998 ; De Wasseige, 2000). Het omgekeerde is echter ook waar : voorstellingen die buiten Brussel en zonder Brusselse coproducent zijn gemaakt, vinden moeilijk hun weg naar de stad (cf. hieronder, hfdst. VI, punt 2, c). Het komt ons voor dat de verhouding tussen Vlaanderen en de Nederlandstalige Brusselse scène, vergeleken bij het bovenstaande, enkele subtiele verschillen vertoont. We geven er enkele van. In

²⁹ Volgens een recente studie, gemaakt in opdracht van minister Picqué, verhuizen stedelingen tussen 30 en 50 jaar naar de voorstedelijke gemeenten ; aangezien iedereen het erover eens is dat die bevolkingsgroep een aanzienlijk deel van het schouwburgpubliek uitmaakt, zal het verschijnsel nog worden verstrekt. Er dient wel te worden opgemerkt dat deze studie sterk wordt gecontesteerd door sommigen, wegens het feit dat ze steunt op niet al te recente cijfergegevens.

tegenstelling tot de historische concentratie van het artistieke leven aan Franstalige kant – waar decentralisatie, zeker met betrekking tot de podiumkunsten, pas het jongste decennium aan bod is gekomen – heeft het theater in Vlaanderen van oudsher een gedecentraliseerde ontwikkeling gekend, met als concentratiepunten de drie grote steden : Antwerpen, Gent en Brussel. Ten getuige van die historisch gegroeide decentralisatie verwijzen we naar bijvoorbeeld het bestaan van drie grote stadstheaters : Het Toneelhuis Antwerpen (ex-KNS), het Publiekstheater Gent (ex-NTG) en de KVS/Bottelarij, in plaats van één enkel “Nationaal Toneel”. Andere voorbeelden zijn : de spreiding van de instellingen voor podiumkunsten – ook de allergrootste – over het hele grondgebied ; het gespreide subsidiebeleid – Antwerpen en Gent scoren hoger en beschikken dankzij het podiumkunstendecreet over een veelheid aan gesubsidieerde structuren t.a.v. Brussel ; en ten slotte, de grote nominatim gesubsidieerde instellingen als het Ballet van Vlaanderen, de Opera van Vlaanderen en deSingel, die zich niet in Brussel bevinden. Inzake concentratie van theaterstructuren staat Antwerpen aan de top. Inzake dans ligt de situatie anders : het concentratiepunt is Brussel. Zulks, overigens om tal van redenen (zie hieronder), maar niet het minst omdat de vereiste artistieke dynamiek zich “toevallig” daar heeft ontwikkeld. Brussel mag dan al tot politieke hoofdstad van Vlaanderen zijn uitverkoren, culturele hoofdstad is ze nog niet. Een tweede element is wellicht het bestaan van zoiets als een Vlaams nationaal gevoel. Anders dan aan Franstalige kant is het onderscheid tussen een Vlaming en een Vlaamse Brusselaar minder uitgesproken dan tussen een Franstalige Brusselaar en een Waal. Aan de ene kant heeft men het over de Vlaamse Gemeenschap (waartoe vanzelfsprekend de Vlaamse Brusselaar wordt gerekend) en aan de andere kant momenteel over de Communauté Wallonie-Bruxelles. De Vlaamse kijkt op institutioneel België (een land bestaande uit drie gemeenschappen met in het midden het moeilijke geval Brussel, een apart gewest dat binnen de huidige staatshervorming overigens op zich geen culturele bevoegdheid heeft), is daarvan de politieke vertaling. Een derde element is zeker terug te vinden in de Vlaamse ontvoogdingsstrijd en de minderheidspositie van de Vlaming in Brussel. In de jaren ‘70 -’90 lag één en ander ten grondslag aan een zeer voluntaristisch Vlaams beleid dat erop gericht was de Vlaamse cultuur in Brussel alomtegenwoordig te maken en de Vlaamse identiteit te affirmeren.

In de culturele sector lijkt de impact van dat alles veel minder groot. De verhoudingen zijn er niet van dien aard dat er tussen Brusselse instellingen en collega’s uit Vlaanderen grotere spanningen zouden ontstaan dan tussen, pakweg, structuren uit Antwerpen en theaters uit Gent. Enkele recente voorbeelden : het Theaterfestival heeft zijn haast evident te noemen draai(schijf) gevonden tussen Antwerpen, Gent en Brussel ; de Beursschouwburg gaat bij het begin van dit seizoen als vanzelfsprekend scheep met “Dans in Kortrijk” ; op het programma van het bovenvermelde Kwartslag staan artiesten uit Vlaanderen in Brusselse huizen en omgekeerd... Het enige echte verschil is dat er vanuit Vlaanderen weinig begrip wordt opgebracht voor het ingewikkeld bestuurlijke kluwen dat Brussel eigenlijk is, en dat men niet weet hoe ermee om te gaan.

Wat het publiek betreft, is er wel een zekere spanning waar te nemen : ze leunt nauw aan bij die welke zowat overal bestaat tussen de grootstad en de provincie. Het onveiligheidsgevoel, de stadsverloedering en, specifiek voor Brussel, de taalproblemen, zijn de voornaamste factoren die een rem zetten op de culturele uitstappen van de Vlaming in Brussel.

Voor artiesten die naar de “andere gemeenschap” willen overstappen, is het overschrijden van grenzen een ander paar mouwen. Bij afwezigheid van cultureel akkoord, zijn het in feite enkel theatermakers en gezelschappen met aanleg voor avontuur en bereidheid tot het leveren van inspanningen inzake communicatie, die aan zo’n zeldzame overstap toe komen. Disciplines die niet op taal stoelen, zoals dans en circus, raken natuurlijk het makkelijkst over de grens : Frédéric Flamand, Thierry Smits, Michèle-Anne De Mey, Claudio Bernardo, Nicole Mossoux en Patrick Bonté zijn bijna jaarlijks in Vlaanderen te gast ; hetzelfde geldt voor Wim Vandekeybus of Rosas in Wallonië. Toneelgezelschappen hebben het moeilijker : het voorbeeld van het Ensemble Leporello, dat sinds jaren zowel in Wallonië als in Frankrijk uitgesproken aanwezig is maar dan wel in het Frans speelt, is op die regel zowat de uitzondering. Nog unieker is het samenwerkingsverband tussen Dito’Dito en Transquennal. De nederlandstalige versie van hun voorstellingen zijn te zien in Nederland en Vlaanderen, maar de franstalige versie enkel in Brussel en Frankrijk. Ook theaterteksten beginnen beide gemeenschappen te bereiken : Arne Sierens, Jean-Marie Piemme, Philippe Blasband zijn namelijk “aan de overkant” zowel al vertaald als gespeeld. Kunstencentra als deSingel in Antwerpen en Vooruit in Gent, ten slotte, hebben rond de Franstalige artistieke scène themaprojecten opgezet.

Het lijkt ons niettemin onjuist het beperkte aantal artistieke uitwisselingen tussen beide gemeenschappen enkel en alleen te verklaren op grond van politieke argumenten. Het beleid dat zowel aan Franstalige als aan Vlaamse kant wordt gevoerd, is verre van stimulerend en schept al evenmin ideale omstandigheden. De verschillen inzake esthetiek die eigen zijn aan theater, dans of andere vormen van podiumkunsten werpen echter evenveel gewicht in de schaal.

2. Binnengrenzen : bevoegdheden van de diverse overheden

De “eigenaardige” insluiting van Brussel heeft voor de spreiding van theaterproducties dus zeker een aantal gevolgen. Hetzelfde kan evenwel worden gezegd omtrent de “binnengrenzen”. Die zijn het gevolg van het feit dat de bevoegdheden inzake culturele aangelegenheden over diverse overheden zijn verdeeld. Ze zijn ook dermate complex dat ze een niet-ingewijde vaak onbegrijpelijk toeschijnen. Naar gelang van het geval kunnen podiumkunsten in Brussel immers ressorteren onder de federale overheid, één van de beide gemeenschappen, of één van de beide Brusselse Gemeenschapscommissies en ten slotte de gemeentelijke overheid. Het gewestelijke en het Europese niveau blijven daarentegen zo goed als buiten spel.

“België is een federale Staat, bestaande uit Gemeenschappen en Gewesten”, zo leert ons artikel 1 van de Grondwet. De daaropvolgende artikelen tekenen dan ook een Staat uit met verschillende politieke gewesten, regeringen en bevoegdheden : het Belgische model, tegelijk geroemd en verguisd. Benevens “ingewikkeld” en “duur”, heet het ook “noodzakelijk” te zijn : het houdt de garantie in “dat het hier nooit een tweede Joegoslavië wordt”.

Het model is nochtans niet overal even ingewikkeld. Voor een inwoner van Tongeren staat Vlaanderen voor : één regering, één parlement, één gewest en één gemeenschap. In Brussel is dat niet het geval : alle politieke niveaus vallen er samen of overlappen er mekaar. De beleidsvoering wordt daardoor uiteraard niet vergemakkelijkt, en het organiseren van de cultuur raakt getransformeerd tot een werk van lange adem : er zijn immers vele deuren waarop moet worden aangeklopt en niet alle deuren zwaaien open in dezelfde richting. Een kort overzicht.

In de eerste plaats (noblesse oblige) is er, helemaal bovenaan, het federale niveau. In Brussel – en in tegenstelling tot de rest van het land – speelt de federale regering nog een belangrijke culturele rol. Onze hoofdstad telt namelijk een hele verzameling cultuurhuizen die niet zomaar kunnen worden opgesplitst. De Koninklijke musea, de Albertina-bibliotheek en andere instellingen voor het kunstpatrimonium worden “federale wetenschappelijke instellingen” genoemd, en ressorteren onder het federale wetenschapsbeleid. De Koninklijke Muntscouwburg, het Nationaal Orkest van België en het Paleis voor Schone Kunsten zijn “nationale biculturele instellingen”. Een hele reeks vzw's, van het Filmmuseum tot de Filharmonische Vereniging, valt evenzeer onder federale bevoegdheid.

De Vlaamse en de Franse Gemeenschap zijn constitutioneel bevoegd voor alles wat te maken heeft met cultuur – wat Brussel betreft, respectievelijk met betrekking tot de Vlaamse en tot de Franstalige kant. Op dat stuk beschikken ze elk over een commissie die hen in de hoofdstad vertegenwoordigt : de COCOF (Commission communautaire française) en de VGC (Vlaamse Gemeenschapscommissie). De VGC is slechts een ondergeschikt orgaan : zij maakt in Brussel wel het bestuur uit, maar kan geen wetgevende initiatieven nemen. De COCOF kan dat wel, maar de decreten die zij uitvaardigt, gelden enkel voor Brussel. Inzake cultuurbeleid dragen beide Gemeenschappen en hun respectieve Gemeenschapscommissies in Brussel verantwoordelijkheid. De Vlaamse wetgeving is er voor de volledige Vlaamse Gemeenschap : het decreet op de podiumkunsten geldt derhalve zowel voor Tongeren als voor Brussel. Dit heeft onder andere tot gevolg dat de implementatie van Vlaamse decreten in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest minder vlot verloopt dan in het Vlaamse Gewest.

Los van hun Gemeenschapscommissies, blijven beide Gemeenschappen dus een hartig woordje meespreken over cultuur in Brussel. Vlaams minister Anciaux was bijvoorbeeld (dit is niet steeds het geval) niet alleen bevoegd voor Cultuur, maar ook voor Brusselse Aangelegenheden. Zijn strijd om het Kladaradatsch!-Palace theater werd dan ook niet uitgevochten met de COCOF, maar met Hervé Hasquin, de minister-president van de Franse Gemeenschap. Dat alles

om maar te zeggen dat, in Brussel, de spelers op het niveau van de gemeenschappen, met zijn vieren zijn.

Daarnaast bestaat er ook nog zoiets als de Gemeenschappelijke Gemeenschapscommissie, waarin zowel Vlaamse als Franstalige Brusselse ministers zitting hebben. Deze tweetalige Commissie is bevoegd voor persoonsgebonden materies die niet opgedeeld konden worden : ziekenhuizen, OCMW's en dies meer. Ofschoon haar werkterrein beperkt is, kan zij grondwettelijk over veel meer beslissen. Ze zou bijvoorbeeld een gemeenschappelijk Brussels cultuurbeleid kunnen uitstippelen of initiatieven nemen inzake tweetalig onderwijs³⁰. De politieke wil om iets in die richting te verwezenlijken, is bij de meeste partijen echter niet bestaande.

Het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, ten slotte, is bevoegd voor gewestelijke materies als mobiliteit of huisvesting en heeft dus in theorie geen uitstaans met cultuur. Niettemin heeft het Gewest jaarlijks vijf miljoen euro veil voor de “nationale en internationale uitstraling van Brussel”. Een niet onaardig potje dus, dat in de eerste plaats besteed wordt aan culturele evenementen.

Last but not least zijn er de negentien gemeenten. Elk met hun schepen voor Franse en (meestal) voor Nederlandse cultuur. Elk met hun Vlaams Gemeenschapscentrum en in vele gevallen hun Franstalig cultureel centrum. Een aantal ook met één of twee bibliotheken. Zij vormen de basis van het culturele gemeenschapsleven en werken in het beste geval samen met de twee Gemeenschapscommissies.

Het federale niveau

Rechtstreekse federale interventie in het vlak van de podiumkunsten in Brussel blijft beperkt tot twee structuren, zij het niet de minste : De Munt (de nationale opera) en het Paleis voor Schone Kunsten.

Bij het afsluiten van de Lambermont akkoorden is overeengekomen dat de drie federale culturele instellingen – De Munt, het Paleis voor Schone Kunsten en het Nationaal Orkest – bij de volgende regeerperiode overgedragen worden aan de FOD Kanselarij en Algemene diensten, en aldus zullen ressorteren onder de verantwoordelijkheid van de Eerste minister. Nu zijn toezichthoudend minister Charles Picqué en minister voor Wetenschappelijk onderzoek, Yvan Ylief, bevoegd. Administratief vallen de biculturele instellingen en aangelegenheden onder de bevoegdheid van de DWTC (Diensten van de Eerste minister : Wetenschappelijke, Technische en Culturele aangelegenheden). Deze hebben tot taak : (i) de drie federale culturele instellingen te beheren, vooral wat regelgeving en budget betreft ; (ii) bij te dragen tot de ontwikkeling en het behoud van het federale cultuurpatrimonium, met name door de aankoop, valorisering, bewaring en restauratie van kunstwerken en door de toekenning van en de controle op subsidies aan de federale en internationale culturele verenigingen en activiteiten.

³⁰ Het SP !AGA verkiezingsprogramma van 1999 stond voor een dergelijke uitbreiding van de bevoegdheden van de GGC. Tijdens de regeringsonderhandelingen bleek hiervoor echter geen enkele interesse te bestaan bij de overige partijen.

In 2001 waren de doelstellingen van de DWTC de volgende :

(i) De werking ondersteunen van de nieuwe naamloze vennootschap "Paleis voor Schone Kunsten" door de installatie van alle bestuurs-, beheers- en controleorganen en door de toekenning van de nodige financiële middelen ; de administratieve ondersteuning waarborgen door de voogdij van de integratie van sommige aan het PSK geaffiliëerde verenigingen in de nieuwe naamloze vennootschap. Het betreft in casu het Filmmuseum (waarvan de structuren samensmelten met het Koninklijk Belgisch Filmarchief), de Vereniging voor Tentoonstellingen, de Filharmonische Vereniging van Brussel.

In 2002 bedraagt de subsidie die exclusief betrekking heeft op werkingkosten (hoofdzakelijk salarissen) € 4.200.000. De Regie der Gebouwen verzekert de financiering van de infrastructuur, vooral van de werken. De totaliteit van de financiering van de culturele en artistieke werking wordt door het Paleis voor Schone Kunsten zelf gedragen – een vrijwel uniek feit m.b.t. de officiële instellingen. De vier belangrijkste bronnen van inkomsten hiervoor zijn : ticketverkoop, privé-mecenaat, bedrijfssponsoring en subsidies van de Gemeenschappen die verantwoordelijk zijn voor het cultuurbeleid.

(ii) De wetteksten die van toepassing zijn op de drie federale culturele instellingen harmoniseren en bijwerken.

(iii) De situatie van het personeel van deze drie instellingen administratief, financieel en inzake pensioenen aanpassen. Om zijn wettelijke verplichtingen tegenover zijn personeel te kunnen vervullen kreeg het Nationaal Orkest een verhoging van zijn jaarlijkse dotatie (€ 355.000 extra voor 2002) en de Koninklijke Muntscouwburg een verhoging van 2,6 % (€ 648.000 extra voor 2002). De Munt had in 2001 een dotatie van € 26.028.820.

Buiten deze "directe" interventies, kan de herverdeling van de opbrengsten van de Nationale Loterij, hoe onzeker ook, van doorslaggevend belang zijn. "Prestige-subsidies", die vooral gaan naar evenementen of locaties die als zijnde van nationaal belang ervaren worden, werden aldus bijvoorbeeld toegekend aan het KunstenFESTIVALdesArts. Bruxelles/Brussel 2000 is ook het voorwerp geweest van een bijzondere toelage analoog aan Antwerpen '93 en Brugge 2002. Ten slotte krijgt ook een handvol structuren van elke Gemeenschap hulp uit deze bron. Hoe aanzienlijk deze laatste federale interventies (op het stuk van de bedragen) echter ook mogen zijn, ze blijven steeds relatief t.a.v. de totale overheidsinvesteringen.

De Franse Gemeenschap

De culturele bevoegdheden zijn dus, sinds 1970, gecommunautariseerde materies. Met betrekking tot de Communauté française Wallonie-Bruxelles zijn de bevoegdheden inzake podiumkunsten tijdens de huidige regeerperiode verdeeld onder twee ministers : de Ministre des Arts et Lettres en de Ministre de la Culture (die ook bevoegd is voor vragen omtrent culturele animatie).

Daarenboven heeft ook de minister-president van de Franse Gemeenschap zich meermaals ingelaten met problemen omtrent de podiumkunsten, inzonderheid in de "Kladaradatsch-Palace affaire" die veel weg had van een soap, en de veel besproken aankoop van een theater in Avignon als uitvalbasis voor de Franse Gemeenschap. De complexiteit van een bij aanvang al verbrokkeld institutioneel bestel werd er alleen maar groter door.

Onder de diensten van het ministerie van de Franse Gemeenschap die te maken hebben met de Brusselse podiumkunsten, is vooral de Service Général des Arts de la Scène bepalend. Naast de diensten die zich bezighouden met een specifieke discipline (theater, dans, muziek en opera, circus en kermis), omvat hij ook de spreidingsdienst die door het steunen of nemen van initiatieven meewerkt aan het spreiden en promoten van voorstellingen in brede publiekslagen (Tournées Art et Vie) en onder het schoolpubliek (Spectacles à l'Ecole). De Service Général kan de structuren ook financiële steun verlenen bij de aankoop van "mobiel, niet vergankelijk materieel" als geluidsinstallaties, licht en video's. Een zelfde structuur kan slechts om de twee jaar aanspraak maken op dit soort hulp. Hulp bij de inrichting van lokalen kan ook.

De geleidelijke organisatie van het politieke kader inzake cultuurbeleid, dat overigens al vroeger omstandig werd bestudeerd (Jaumain, 1997), heeft in 1999 geleid tot een kaderdecreet. Dit decreet was echter een blok aan het been van de adviesorganen en vertoonde tal van gebreken. Een nieuw kaderdecreet, gedeeltelijk steunend op het voorgaande, is thans in de maak. In 2001 spendeerde de Franse Gemeenschap aan de podiumkunsten in Brussel (muziek, infrastructuur en culturele centra niet meegerekend) een totaal budget ten bedrage van € 19.963.043.

Naast de Service Général des Arts de la Scène, spelen nog andere diensten van het ministerie van de Franse Gemeenschap een rol in het Brusselse podiumbedrijf. De sector van de culturele centra (er zijn 9 in Brussel) is vooral plaatselijk belangrijk, al zijn drie ervan (Watermaal-Bosvoorde, Sint-Gillis en Etterbeek) bijzonder actief inzake spreiding en (co-)productie van voorstellingen. De sector van de volwassenvorming komt bij gelegenheid tussenbeide voor projecten van sociaal-culturele aard. De promotiedienst voor de letteren verleent hulp aan publicaties over de podiumkunsten en keert beurzen uit aan toneelauteurs. De uitleendienst voor materieel (thans gevestigd in Naninne, bij Namen) levert losstaande technische bijdragen. Het Commissariat général aux Relations internationales houdt zich met internationale promotie bezig, in casu door het verlenen van bijstand aan tournees, het opzetten van promotieoperaties of het aanreiken van dito instrumenten. Uiteindelijk is er dan het WBT (Wallonie-Bruxelles-Théâtre), een agentschap dat onder gemeenschappelijke leiding staat van de Direction générale de la Culture en het Commissariat général aux Relations internationales, en als opdracht heeft bij te dragen tot de ontwikkeling van de informatie over en de bewustmaking van theater en dans – vooral internationaal.

De Vlaamse Gemeenschap

Sinds 1970 behoort cultuur, net als voor de Franse Gemeenschap, ook tot bevoegdheid van de Vlaamse Gemeenschap. Binnen de Vlaamse regering is er voor cultuur slecht één enkele minister bevoegd. Die heeft daarnaast echter nog andere bevoegdheden, die kunnen wisselen en verschillen naargelang van de regeringscoalitie, of zelfs binnen een en dezelfde regeerperiode. Anciaux, bijvoorbeeld, was minister van Cultuur, Jeugd, Sport, Brusselse Aangelegenheden en Ontwikkelingssamenwerking. Bij zijn aftreden (juli 2002) werden zijn bevoegdheden verdeeld onder andere regeringsleden., waarbij Van Grembergen (reeds bevoegd voor Binnenlandse Aangelegenheden en Ambtenarenzaken) cultuur kreeg toebedeeld. De totale bevoegdheid inzake cultuur bleef dus niettemin bij één minister geconcentreerd – dit in tegenstelling tot vorige regeerperiodes waarin, bijvoorbeeld, minister-president Van den Brande het initiatief betreffende de “de culturele ambassadeurs” ontwikkelde via zijn bevoegdheid inzake Externe Betrekkingen. Opmerkenwaard is daarbij dat de Vlaamse regering in theorie als een college alle beslissingen gemeenschappelijk neemt – met als recent gevolg dat ook andere ministers, o.a. minister-president Dewael, tussenbeide kwamen toen er onlangs veel deining ontstond rond plotse besparingen ten nadele van een aantal nominatim ingeschreven culturele instellingen. De vroegere “schaduwkabinetten” van de twee ministers belast met, respectievelijk, onderwijs en cultuur – en die historisch gezien van verschillende partijen kwamen – lijken, in tegenstelling tot eertijds, in deze regeerperiode niet te bestaan.

Binnen de Vlaamse Gemeenschap is het de Administratie Cultuur, meer bepaald de afdeling Muziek, Letteren en Podiumkunsten, die zich met laatstgenoemde materie bezighoudt. Het wettelijke kader wordt geregeld via het podiumkunstendecreet. In de periode waarop deze studie slaat, heeft het betrekking op twee opeenvolgende structurele subsidiëringperiodes onder twee verschillende decreten. De eerste subsidiëringperiode die viel onder het podiumkunstendecreet van 27 januari 1993, liep van 1 januari 1997 tot 31 december 2000 voor de structuren voor dans, muziektheater en de kunstencentra, en van 1 juli 1997 tot 30 juni 2001 voor de structuren dramatische kunsten. De tweede, thans lopende periode, ging in op 1 juli 2001 en strekt zich uit over vier jaar. Aan de instellingen waarvan de subsidiëringperiode ten einde liep op 31 december 2000 werd voor de periode van 1 januari 2001 tot 1 juli 2001 een overgangssubsidie toegekend. De tweede en nu lopende subsidiëringperiode valt onder het podiumkunstendecreet van 18 mei 1999. Het totale subsidiebedrag dat door de Vlaamse Gemeenschap binnen het podiumkunstendecreet in 2001 aan Brusselse instellingen werd toegekend, liep op tot € 10.267.820³¹. Naar schatting liggen de kredieten

³¹ Bij het hanteren van dit cijfer is echter enige voorzichtigheid geboden. Door de inwerkingtreding van het nieuwe decreet en het begin van de daarmee overeenstemmende structurele subsidieperiode op 1 juli 2001, is het beeld van dat jaar immers enigszins vertekend. De bedragen voor de structurele ondersteuning in 2001 zijn het totaal van de overgangssubsidie en de helft van de seizoenssubsidie 2001-2002. Concreet komt zulks erop neer dat de bedragen voor 2002 een stuk hoger zullen liggen. Het budget werd binnen het raam van podiumkunstendecreet in 2001 immers fors verhoogd, maar door de overgang van kalenderjaar naar seizoen werd die verhoging slechts voor 50 % verrekend in de jaarbegroting : de toegekende overgangssubsidie was dus lager dan de nieuw toegekende kredieten.

die in 2002 aan de Brusselse podiumkunstinstellingen werden toegekend circa 1,5 à 2 miljoen euro hoger dan die van 2001. Het totale bedrag dat in 2002 door de Vlaamse Gemeenschap via het podiumkunstendecreet aan de podiumkunsten in heel Vlaanderen werd besteed, bedraagt € 43.206.000, exclusief nominatim ingeschreven instellingen als het Ballet van Vlaanderen, de Opera van Vlaanderen, diverse Brusselse Podia en de Singel, samen goed voor € 25.277.000.

Professionele initiatieven inzake podiumkunsten kunnen ook rekenen op steun buiten het podiumkunstendecreet. “Ad nominatim” subsidiëring betreft bijvoorbeeld de Brusselse Podia. Daarenboven zijn er een aantal uitzonderlijke posten als de huur van De Bottelarij en de erfpacht van het Lunatheater – nu Kaaithheater geheten. Via het reglement “Subsidies voor culturele projecten met internationale weerklank” kunnen organisaties ook steun krijgen voor internationale activiteiten – op dit ogenblik in de vorm van subsidies voor internationale culturele projecten, internationale werkbeurzen en gelegenheidsbijdragen voor buitenlandse reizen. Sinds 2000 geldt hetzelfde voor sociaal gerichte initiatieven, binnen het reglement “Sociaal-artistieke projecten”. Beide reglementen bestaan voor een periode van drie jaar en moeten dan een decretaal kader krijgen. Tot slot moeten ook de investeringen van het Fonds voor Culturele Infrastructuur (FoCi) in aanmerking worden genomen. Om een idee te geven : voor het jaar 2001 ging het bij die diverse vormen van subsidiëring om een totaal bedrag van € 2.089.070. Er zijn nog twee andere systemen waarbij aan de Vlaamse podiumkunstensector overheidssubsidies worden verleend, namelijk de regeling voor Bijzondere Manifestaties (een spreidingssubsidie die organisaties kunnen aanvragen voor culturele – en dus ook podiumactiviteiten) en de Nationale Loterij.

Op dit ogenblik werkt de Vlaamse Regering aan een ingrijpend bestuurlijk hervormingsplan dat nog vóór de volgende regeerperiode uitgetekend zou moeten zijn. De beoogde hervorming behelst de reorganisatie van de administratie van de Vlaamse Gemeenschap (annex afschaffing van de ministeriële kabinetten) in dertien homogene bevoegdheidspakketten, elk onder bevoegdheid van een minister. Het pakket Cultuur, Jeugd, Sport en Media is er één van. Ieder homogeen bevoegdheidspakket krijgt één enkel strategisch adviesorgaan, voorzien van een eigen juridische structuur en dito secretariaat en een “koepeldecreeet”. De discussie hierover is volop aan de gang en wijzigt nog voortdurend. Tegen maart/april willen het kabinet Van Grembergen en de administratie een voorstel neerleggen bij de Vlaamse regering. De sector wordt hierbij voortdurend geconsulteerd. De meest recente informatie leert ons dat binnen het koepeldecreeet, voor het homogene bevoegdheidspakket Cultuur, Jeugd, Sport en Media, slechts een beperkt aantal zaken zou worden geregeld, namelijk de beleidsinstrumenten, de strategische advisering, de beroepscommissie en enkele transversale materies als infrastructuur, communicatie en participatie, evenementen en experimentele projecten (Nationale Loterij). Vermoedelijk zal dit koepeldecreeet uiteindelijk slechts slaan op Cultuur en Jeugd. Media zouden hierin niet opgenomen worden wegens de grote eigenheid van dit terrein. Binnen het homogene beleidsdomein wordt een onderscheid

gemaakt tussen diverse beleidsvelden waaronder kunsten, sociaal-cultureel werk, erfgoed, sport, jeugd en media. Voor elk van die velden zijn er decreten in de maak. Alle bestaande decreten die betrekking hebben op kunsten – het podiumkunstendecreet inbegrepen – zullen uiteindelijk opgaan in één kunstendecreet. Ook dit zou tegen maart/april 2003 rond moeten zijn. Het zal er dan uitzien als volgt :

1. Algemene bepalingen : definitie van de kunstvormen en organisaties beoogd door het decreet.
2. Transversale materies als kwaliteitsbeoordeling, internationale werking, sociaal-artistieke projecten, kunsteducatie, reflectie en communicatie, festivals, kunstencentra, multidisciplinaire projecten.
3. Sectorale materies, in casu podiumkunsten, muziek, beeldende en audiovisuele kunsten (inclusief film, architectuur & vormgeving, en letteren).

Het is dus de bedoeling de bestaande sectorale decreten – dus ook het podiumkunstendecreet van 1999 – op te nemen in het kunstendecreet. De overheidsoproep aan de sector om suggesties te doen betreffende “kleine” bijstellingen ter verbetering van de huidige sectorale decreten, wordt daarbij als positief ervaren. Via de steunpunten is de overheid de hele sector aan het bevragen. Voor een weergave van gedetailleerde zienswijzen in dat verband, is het echter nog te vroeg.

Enkele kanttekeningen zijn niettemin wel mogelijk. De sleutelwoorden van de hele hervorming zijn : beter bestuur, geïntegreerd beleid en transparantie. Op zich alle lovenswaardige doelstellingen. Er blijven toch ook vragen. Is men niet aan het overreguleren, aan het betonnen ? Wat zal er na het koepeldecreeet en het kunstendecreet aan flexibiliteit overblijven ? De hele transversale regelgeving biedt het voordeel dat zaken die thans niet of tijdelijk zijn geregeld, een decretaal kader krijgen. Niettemin blijft die regelgeving, enerzijds, vaag en open voor willekeur, en zou zij, anderzijds, wel eens kunnen leiden tot het betonnen van dynamieken als, bijvoorbeeld, de sociaal-artistieke werkingen. De commissie Podiumkunsten en de commissie Muziek (adviesorganen) hebben alvast zeer ernstige kritiek geuit op de passages van het ontwerp van het koepeldecreeet die gaan over “kwaliteitsbeoordeling” en waarbij het hele adviseringssysteem van beoordelingscommissies, commissies en raden wordt hertekend. De Vlaamse overheid blijkt die opmerkingen in acht te willen nemen en heeft recentelijk de oorspronkelijke plannen ernstig bijgesteld. Het blijft dus moeilijk om in deze studie de hele hervorming exact te omschrijven omdat ze nog in volle evolutie is. Ten slotte, blijven er ook veel vragen over de timing volgens welke de overheid dit alles wil doorvoeren (www.vlaanderen.be of www.vti.be).

De Franse Gemeenschapscommissie (COCOF).

De Franse Gemeenschapscommissie (COCOF), “bevoegd voor de Franstalige monocommunautaire instellingen van het Brusselse Gewest”, werkt haar podiumkunstenbeleid uit rond drie assen : het ontwikkelen van de *complementariteit* tussen haar eigen culturele bevoegdheden en die van de

Franse Gemeenschap, het bevestigen en versterken van de *Franstalige culturele identiteit* van Brussel via steunverlening aan Franstalige zalen, verenigingen en evenementen, en het intensifiëren van de *ontmoetingen tussen ruim publiek en scheppende kunstenaars* (dit laatste, via diverse initiatieven inzake kunstinitiatie en bewustmaking, zowel voor jongeren als voor volwassenen). Hoe die begrippen tastbaar worden gemaakt in het vlak van de podiumkunsten, komt hieronder aan bod. Het budget dat de COCOF in 2001 heeft besteed aan de podiumkunsten (dans en theater samen), liep op tot € 1.172.969³².

De Vlaamse Gemeenschapscommissie (VGC)

De Vlaamse Gemeenschapscommissie (VGC) voert eveneens – in principe – een aanvullend en lokaal cultuurbeleid inzake het Vlaamse cultuurleven in Brussel. Dit beleid is aanvullend t.a.v. dat van de Vlaamse Gemeenschap en coördinerend en stimulerend t.a.v. het gemeentelijk beleid. In haar beleidsnota's verklaart de VGC zowel vernieuwing en experiment als populaire kunstvormen te ondersteunen (bijvoorbeeld door de toenadering tussen professionele en amateuristische kunstbeoefening) en een brede publieksparticipatie te stimuleren. In 2001 bedroeg de cultuurbegroting van de Vlaamse Gemeenschapscommissie € 15.527.365, zegge 20,5 % van haar totale begroting. In deze begroting stond voor de kunsten, het cultureel erfgoed en de musea een bedrag van € 2.504.417 ingeschreven ; voor de Gemeenschapscentra was dat € 3.299.884 en voor algemeen cultuurbeleid € 2.529.699. Inzake jaarwerkingen bedroeg het bedrag voor de podiumkunsten in 2001, € 1.427.866,65, en voor projectwerking, € 88.621,94. Daarnaast was er een investeringstoelage ten bedrage van € 198.314,82 en vertaalsubsidies ten bedrage van € 32.226,16. Opvallend is – als men de cijfers van naderbij analyseert – dat het grootste deel van de VGC middelen gaat naar structuren die ook door de Vlaamse Gemeenschap structureel ondersteund worden. Binnen het kader van het nieuwe decreet (2001) op het lokale cultuurbeleid van de Vlaamse Gemeenschap heeft de Vlaamse Gemeenschap – zoals het geval is voor sommige gemeenten in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest – vier beleidsplannen opgesteld. Deze zijn te consulteren op de VGC-website : onder de rubriek lokaal cultuurbeleid.

Het gemeentelijk niveau

In het vlak van de gemeentelijke politiek – het niveau waarover deze studie zich in de eerste plaats bekommert – zijn de bevoegdheden in principe vrij uitgebreid en de daartegenover staande middelen vrij beperkt. Overigens een aloud gegeven, aangezien de gemeenten zalen zijn gaan bouwen lang voor de Staat of de provincies daaraan toe waren. De “verplichte culturele uitgaven” die de gemeenten moeten inschrijven in hun begroting, dekken echter hoofdzakelijk slechts twee domeinen : “onderhoudskosten voor openbare bibliotheek” en “kosten

³² Cijfer meegedeeld door Ronald De Pourcq, Service Théâtre van de COCOF.

ter bescherming van monumenten en landschappen". Het "facultatief" karakter van de gemeentelijke uitgaven mag dan al op de korrel zijn genomen (De Wasseige, 2000), het strookt met de wet. Het heeft meteen tot gevolg dat het cultuurbeleid inzake podiumkunsten verschilt van gemeente tot gemeente – niet enkel op het stuk van de initiatieven, maar ook op dat van de beschikbaar gestelde middelen. In het huidige stadium van deze studie hebben we op onze vragen omtrent het gemeentelijk beleid alleen antwoord gekregen van Brussel, Schaarbeek en Vorst. Brussel-Stad, de gemeente die, zoals hierboven aangestipt, historisch de meeste podiumkunstinstellingen telt en het actiefst is in dat vlak, heeft in 2001 (infrastructuur en nazorg van Bruxelles/Brussel 2000 niet meegerekend) € 3.540.663 geïnvesteerd. Schaarbeek, waar ook een vrij aanzienlijk aantal zalen en gezelschappen is gevestigd maar dat met enorme financiële moeilijkheden te kampen heeft, € 24.789. Sint-Gillis, ook al een gemeente met financiële problemen, heeft € 387.953 geïnvesteerd in de sector, waarvan € 272.682 in het Centre culturel Jacques Franck dat er een belangrijke rol vervult. Vorst, ten slotte, waar tal van nieuwe zalen werden geopend, heeft inzake podiumkunsten geen enkele subsidieaanvraag binnengekregen en derhalve ook geen enkele toelage uitgekeerd.

Door het ontbreken van enige coördinatie tussen de negentien gemeenten, wordt de hierboven aangestipte versnippering (cf. hfdst. III) in Brussel alleen maar versterkt. Op dat stuk zijn de ervaringen opgedaan tijdens Bruxelles/Brussel 2000 tekenend. De idee om Brussel voor te dragen als kandidaat culturele hoofdstad van het jaar 2000 is ontstaan tijdens de discussie over het GEWOP (het gewestelijk ontwikkelingsplan) binnen het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Uiteindelijk is het echter Brussel-Stad die de kandidatuur heeft ingediend – uit pure frustratie wegens het ontbreken van een cultureel hoofdstuk in het GEWOP (het Gewest heeft immers geen culturele bevoegdheden) en ook door het feit dat, internationaal, enkel een stad kandidaat kan zijn, en niet een gewest. De stad heeft dan het initiatief genomen een asbl/vzw op te richten. Niet zonder veel discussie evenwel, doordat Vlaanderen niet wilde dat ook het gewest bij het project betrokken werd. Uiteindelijk raakten echter alle overheden (het federale niveau, de drie Gemeenschappen, de twee Gemeenschapscommissies, het gewest en de stad Brussel) in de vzw vertegenwoordigd. Allemaal, behalve de overige 18 gemeenten – met andermaal grote spanningen en discussies tot gevolg. Verder dan enkele informele coördinatievergaderingen en een handvol projecten ingediend door de andere gemeenten – en om inhoudelijke redenen afgewezen door de culturele ploeg – is de dialoog nooit geraakt. De meest lokale schakels, namelijk de gemeenten (met uitzondering van Brussel-Stad), zijn bij Bruxelles/Brussel 2000 dus niet echt betrokken geweest. Dit in sterk contrast met bijvoorbeeld Antwerpen 93 en Brugge 2002 waar het lokale bestuur, maar er was er slechts één, de motor was van het project. Een recente poging om de "Intercommunale Culturele Vereniging van Brussel" (ICVB) terug op gang te brengen en meer gewicht te verlenen, brengt thans sommige schepenen van Cultuur samen rond de tafel. De opzet is te komen tot betere coördinatie, zo niet tot gemeenschappelijke initiatieven.

Het Brussels Hoofdstedelijk Gewest

Al deze overheden vervullen dus ten aanzien van de Brusselse podiumkunsten een daadwerkelijke, maar zeer ongelijke rol – in zeer diverse vlakken en met soms contra-productieve resultaten, vooral ingevolge het communautaire "gebakkelei" (cf. hieronder). Er zijn er echter nog twee andere, die zonder moeite als "schimmig" kunnen worden bestempeld. Het Brussels Hoofdstedelijk Gewest heeft inzake podiumkunsten geen enkele rechtstreekse bevoegdheid. Niettemin is het er zijdelings bij betrokken via andere gebieden : de ruimtelijke ordening, de bescherming van monumenten en landschappen en vooral de internationale promotie van Brussel. Het zou zich dus moeiteloos kunnen inlaten met de zichtbaarheid van de schouwburgen in de stad, de gezelligheid er rond, de bereikbaarheid, het openbaar vervoer, enz... en het tot zijn recht laten komen van de rijkdom van het Brusselse patrimonium in dit verband. Het doet dat niet of nauwelijks. In de begroting van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest wordt jaarlijks 5 miljoen euro ingeschreven voor "de nationale en internationale uitstraling van Brussel". Een niet onaardig bedrag dat in de eerste plaats aan culturele evenementen wordt besteed en waaromtrent liefst drie ministers van de Brusselse Hoofdstedelijke Regering bevoegd zijn. De gelden ter opwaardering van het imago van Brussel worden op dit ogenblik, wars van elke langetermijnvisie, uitgegeven op een manier die even willekeurig als gefragmenteerd is. In de Brusselse Hoofdstedelijke Raad heeft de Sp.a/Agalev-fractie de oprichting bepleit van een fonds dat deze middelen zou beheren en zou zijn samengesteld uit onafhankelijke experts.

Europa

Op het "Europese" niveau ten slotte hebben sommige Brusselse projecten weliswaar hulp gekregen van Europese programma's als Kaleidoscope of 2000-2004, en is Brussel – zoals andere steden – Europese cultuurstad geweest. Haar statuut van hoofdstad van Europa heeft de stad echter tot nu toe geen enkele bijzondere culturele investering opgeleverd. Geen "Théâtre de l'Europe" in Brussel, ondanks het grote aantal op zijn minst potentiële "theateurocraten". Het blijft betreurenswaardig dat Europa zich totaal afzijdig blijft houden van het culturele leven in de stad die zij mede tot haar hoofdstad heeft gemaakt en die daarvan ook de lasten draagt. Evenmin als in andere sectoren worden de kosten die de aanwezigheid van de Europese instellingen met zich meebrengt enigszins gecompenseerd.

De veelheid aan bevoegde overheden kan voordelen opleveren : voor de theatermakers en organisatoren doordat ze de financieringsbronnen diversifieert en het struikelblok van een al te groot gecentraliseerd gezag terzijde schuift, en voor het publiek doordat ze, in verhouding tot het grondgebied, een uitgebreid aanbod garandeert. Ze heeft echter ook tal van nadelen : ze bestraft "transcommunautaire" samenwerkingen, staat alras coördinatie in de weg, laat de podiumkunstensector tegen heug en meug verworden tot een doorgeefluik voor politieke en taalgeschillen, en hangt voor het publiek een allesbehalve coherent beeld op doordat er nagenoeg evenveel verschillende

beleidsvoeringen zijn als overheden. Een vertroebeling van het beeld van podiumkunstensector is daarvan het gevolg, zowel voor de bewoners als voor de bezoekers. De moeilijkheden die grote bicommunautaire ondernemingen als het KunstenFESTIVALdesArts en Bruxelles/Brussel 2000 hebben ondervonden, zijn terzake veelzeggend. Een externe doorlichting van de werking van Bruxelles/Brussel 2000 voerde aldus tot het besluit dat de culturele ploeg veeleer “het werkelijke Brussel” had verdedigd dan wel “het wettelijke Brussel” : volgens het rapport één van de oorzaken van de vele problemen die het project gekend heeft (Baeten, 2001). Buiten die grote evenementen zijn er ook eigenzinnige theatermakers en organisatoren die erin slagen de “binnengrenzen” te doorbreken en samen te werken rond projecten die door beide Gemeenschappen worden gesteund. De toneelgezelschappen Dito’Dito en Transquiquennal zetten al jarenlang gezamenlijk producties op die worden gepresenteerd in zowel Franstalige als Nederlandstalige theaters, ook al zijn hun respectieve situaties niet dezelfde (Dito’Dito krijgt structurele subsidies ; Transquiquennal projectsubsidies) ; Het Muziek Lod werkt samen met de Franstalige choreografen Karine Ponties en Fatou Traoré, ontvangt voor zijn projecten subsidies van beide Gemeenschappen en heeft de Halles de Schaerbeek als coproducteur ; het gezelschap Thor/Thierry Smits, betoelaagd door de Franse Gemeenschap, maar af en toe ook gesteund door de Vlaamse Gemeenschapscommissie en de provincie Limburg, wordt ook door het Kaaitheater gecoproduceerd ; de Beursschouwburg produceert werk van Ingrid von Wantoch Rekowski, die eerder tot de Franse Gemeenschap gerekend wordt ; Nadine (ex-Plateau) heeft lange tijd een niet-communautair profiel aangehouden met projectsteun van de Franse Gemeenschap en structurele hulp van Vlaamse kant – een zonderlinge positie die minder opvallend is geworden sinds Nadine het statuut van kunstencentrum heeft gekregen. De Brigitinnenkapel en Recyclart, die in de eerste plaats door Brussel-Stad worden gesubsidieerd, houden het momenteel bij dat profiel. Hoewel initiatieven van dat slag dus niet onmogelijk zijn, blijven het toch duidelijk uitzonderingen : wie terzake een poging waagt, maakt immers meer kans op verlies (aan steun van de eigen Gemeenschap) dan op winst (aan contact met de andere). Structuren die aan een zekere graad van erkenning toe zijn, worden overigens niet zelden met aandrang verzocht “partij te kiezen”. Dit alles neemt niet weg dat de recentste initiatieven (Recyclart, Les Bains : : Connective, Nova, Zinneke Parade,...) zijn uitgegaan van een nieuwe generatie Brusselaars, zowel Franstalige als Nederlandstalige, die er bewust voor hebben gekozen zich niet langer te laten vereenzelvigen met de ene of met de andere gemeenschap. Het vinden van structurele subsidies wordt daardoor allesbehalve vergemakkelijkt.

3. Rol van de overheid : subsidiëringwijzen

De verscheidenheid aan bevoegde overheden wordt nog ingewikkelder door het feit dat ze niet symmetrisch werken. Beslissingen inzake podiumkunsten worden van overheid tot overheid anders genomen, en subsidiesystemen verschillen al evenzeer. Het landschap krijgt derhalve vorm op uiteenlopende manieren. Een snel overzicht geeft de impact ervan aan.

De federale overheid werkt met het systeem van een vaste dotatie voor zowel de Koninklijke Muntscouwburg als voor het Paleis voor Schone Kunsten (cf. hierboven). De steun van de Nationale Loterij – in principe een federaal gegeven – wordt naast het budget “Nationaal prestige” verdeeld onder de gemeenschappen. Aldus wordt er aan structuren steun verleend op voorstel van de Cultuurministers van beide gemeenschappen, eventueel na advies van hun administratie. In vele gevallen gaat het echter om een vrij duistere keuze die veel wegheeft van “een beslissing van hogerhand” – een manier, voor de minister, om tekorten weg te werken waarvoor binnen de normale budgettaire context geen oplossing te vinden is, of om tegemoet te komen aan informele verzoeken van zijn politieke partners.

Bij de Franse Gemeenschap heeft de “philosophie commune” (“gemeenschappelijke denkwijze” – Jaumain, 1996) die sinds enkele jaren aan de orde is in de onderscheiden sectoren van de podiumkunsten voor volwassenen, zoals hierboven vermeld, in 1999 een kader gevonden. Wegens volstrekt onwerkbaar, is dat vandaag aan grondige transformatie toe. Het nieuwe kaderdecreet had in werking moeten treden in januari 2003. Het is afgestemd op het officieel maken van een werking en praktijken die in de loop der jaren ingang hebben gevonden. Minimum zes adviesorganen – toneel, dans, klassieke muziek (opera, klassieke muziek en hedendaagse muziek), moderne muziek (rock, chanson,...) circus, voor- en straatkunsten, en interdisciplinaire producties (deze laatste twee instanties bestaan nog niet) – verschaffen de minister voorstellen, elk over hun eigen sector. Deze voorstellen kunnen vier vormen aannemen : *programmacontract* (le contrat-programme), *de overeenkomst* (la convention), *projectondersteuning* (l'aide ponctuelle au projet) en de *beurzen* (les bourses). Er wordt eveneens voorzien in een overlegcomité voor de podiumkunsten dat de diverse sectorale adviesorganen moet overkoepelen. De samenstelling van zowel comité als adviesinstanties maakt binnen de sector alvast het voorwerp uit van vrij hevige kritiek (FAS, 2002).

Het *programmacontract* dat wordt afgesloten tussen het ministerie en de artistieke structuur (rechtspersoon) waarborgt deze laatste een vaste subsidie, gespreid over meerdere jaren. Als tegenprestatie verbindt de structuur zich ertoe *het bestek* (cahier de charge), zoals dat werd opgemaakt bij onderhandeling tussen de betrokken partijen, volledig uit te voeren. Het bestek bepaalt in grote mate de activiteiten (aantal nieuwe producties, reprises en voorstellingen) en een minimaal te verzekeren tewerkstelling – deels in specifiek artistieke betrekkingen van de desbetreffende organisatie. De structuur is er bovendien toe gehouden haar finances in evenwicht te houden en de tering naar de nering te zetten. In Brussel hebben op dit ogenblik 17 toneelstructuren en 9 dansstructuren – waaronder Contredanse (een informatie-, opleidings- en promotiestructuur) en L'L (in de praktijk een pluridisciplinaire structuur) een dergelijk programmacontract afgesloten. De *overeenkomst* is een soort tussenstap tussen projecthulp en programmacontract. De rechtspersoon die er (de eerste keer) voor in aanmerking komt, moet in de desbetreffende sector minimum drie jaar ervaring hebben. Bovendien moet zijn boekhouding in orde zijn, en zijn financiële toestand in evenwicht. Het bestek is minder zwaar dan bij het

programmacontract : er zijn minder verplichtingen inzake tewerkstelling en eigen opbrengsten, en de financiële controle van het ministerie is minder streng. Een tiental Brusselse theaterstructuren die op regelmatige basis subsidies krijgen – maar nog geen programmacontract hebben gekregen – hebben met de Franse Gemeenschap een overeenkomst afgesloten. Wat dans betreft, werd in het verleden, gedurende een “proeftijd”, eveneens “werkingshulp” verleend aan structuren die vatbaar waren voor programmacontracten.

Projectondersteuning of projectgebonden hulp wordt verleend op grond van een dossier dat onder meer bestaat uit een projectbeschrijving, een voorlopig budget, een spreidingsplan en een definitie van het doelpubliek. De hulp is bestemd voor natuurlijke of rechtspersonen die geen programmacontract hebben afgesloten. De evaluatiecriteria hebben betrekking op de artistieke kwaliteit, de potentiële uitstraling binnen de Franse Gemeenschap en elementen als “het belichten van auteurs die behoren tot de gemeenschap” of “het aanwenden van de nieuwste vormen”. Andere criteria zoals publiek, tewerkstelling, activiteit- en financieringsplan komen natuurlijk ook in aanmerking. Het voor te leggen activiteitenverslag gaat zowel over artistieke prestaties als over tewerkstelling, het geheel van de activiteiten en publieksbereik, en de financiën. De projecten die in Brussel steun genieten, variëren natuurlijk in aantal ; in punt 4 (hieronder) zijn er schattingen te vinden voor de voorbije jaren, per domein.

Beurzen zijn (veelal bescheiden) bedragen die worden uitgekeerd aan individuen (natuurlijke personen). Zulks, ofwel voor auteurs (theater- of dansstukken), ofwel voor muziekcompositie (soms muziek bij voorstellingen), ofwel voor het voortzetten van een artistieke opleiding. De eerste soort beurzen – voor auteurs of compositieopdrachten – zou tot vier à tien jaar moeten worden beperkt, de andere beurzen tot in totaal drie. De evaluatie stelt niet veel voor : wie een beurs heeft, moet een kopie van zijn eventueel geproduceerd werk indienen, maar is vrijgesteld van alle administratieve rompslomp inzake eindafrekeningen die bij projectondersteuning wel te pas komt.

Het *jeugdtheater* van de Franse Gemeenschap komt in het thans voorliggende ontwerp van decreet niet aan bod : het valt onder het decreet van 1994 op het kinderen jeugdtheater. Daarin wordt een onderscheid gemaakt tussen de *compagnies agréées* (erkende gezelschappen die ipso facto toegang hebben tot het onderwijscircuit en werkingshulp krijgen), de *compagnies conventionnées* (gezelschappen die een overeenkomst hebben afgesloten, subsidies krijgen voor het opzetten van producties en bij programmacontract gebonden zijn), de *aides à la création* (projecthulp) en de twee *centres dramatiques* (theatercentra voor een jeudig publiek) waarvan er één is gevestigd in Brussel. De werking van de sector werd reeds grondig bestudeerd (Van Loo, 1998).

Het geval van het *théâtre d'action* (zeg maar “vormingstheater”) is specifiek voor de Franstalige kant en moet ook afzonderlijk worden behandeld. Deze theatervorm leunt nauw aan bij de volwassenvorming, komt op voor zijn sociale functie, en heeft zijn diepste wortels in Wallonië. Institutioneel bekeken, is hij inderdaad een beetje een geval

apart, doordat hij zijn subsidies rechtstreeks krijgt van de regering – zonder omwegen via adviescommissies. De projecten zelf, daarentegen, kunnen worden voorgelegd aan de Commission d'aide aux projets théâtraux.

Zoals hierboven reeds werd aangestipt, worden er in de podiumkunsten binnen de Franse Gemeenschap nog andere soorten hulp verleend, waarbij we echter niet lang zullen blijven stilstaan. Sociaal-culturele projecten kunnen steun genieten vanuit de hoek van de volwassenvorming (de Molenbeekse vzw Idéal Stand-Art die voorstellingen maakt met jonge inwijkelingen of “allochtonen”, verkeert bijvoorbeeld in dat geval). Hulp inzake uitrusting kan zowel naar rondtrekkende gezelschappen als naar structuren met een vaste standplaats gaan. Infrastructurele investeringen zijn uiteraard ook van belang : de Franse Gemeenschap is immers eigenares van de meeste schouwburgen die ze betoelaagt. Spreidingshulp is vaak noodzakelijk om voorstellingen buiten Brussel te loodsen en wordt, met betrekking tot de Franse Gemeenschap, verstrekt door de Service de la Diffusion (Tournées Art et Vie) en, met betrekking tot het buitenland, door het Commissariat général aux Relations internationales (CGRI). Het beleid van deze laatste wordt in sterke mate bepaald door geopolitieke criteria en geeft voorrang aan de “Francophonie”-gedachte. Het stemt echter niet altijd overeen met de realiteit waarbinnen reisvoorstellingen nu eenmaal plaatsgrijpen. De hevige kritiek die het CGRI terzake heeft gekregen, werd inmiddels ook gericht tegen het feit dat het commissariaat zich heeft losgemaakt van de inspanningen die de Franse Gemeenschap inzake creatie en spreiding zelf levert, net als tegen het bestaan van organen als het WBT (De Wasseige, 2000). De dienst Promotion des Lettres speelt een aanzienlijke rol in verband met publicaties en de schrijversbeurzen voor toneelauteurs (waarvan er elk jaar verscheidene een residentie in Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon bekomen). Het ligt mee aan de basis van de recent geconstateerde wederopstanding van de Franstalige toneelschrijfkunst. De uitleendienst materieel, ten slotte, is een belangrijke hulp-in-nood voor een groot aantal projecten, ook al bekritisieren tal van Brusselse theatermakers zijn ligging in de buurt van Namen als een vlaag van zinsverbijstering.

Aan Vlaamse kant is het belangrijkste beleidsinstrument voor de podiumkunsten het podiumkunstendecreet (cf. hfdst. IV – 2). Dat decreet voorziet in mogelijkheden tot subsidiëring van professionele structuren voor Nederlandstalige dramatische kunst (teksttheater), dans, muziektheater, kunstencentra en festivals voor podiumkunsten, alsook van opdrachten voor scheppende kunstenaars en van een steunpunt voor de podiumkunsten. De hoofdvereisten om voor subsidiëring in aanmerking te kunnen komen zijn tweërlei : gevestigd zijn in het Nederlandse taalgebied of in het tweetalige gebied Brussel-Hoofdstad en beschikken over rechtspersoonlijkheid met niet-commercieel karakter. Voornoemde structuren kunnen worden gesubsidieerd voor het geheel van de werking (op vierjarige basis) of voor de realisatie van een project. Een project wordt in deze beschouwd als een activiteit in het vlak van de podiumkunsten – die zowel qua opzet of doelstelling als qua tijd – kan afgebakend worden. De huidige structureel erkende organisaties krijgen een toelage op basis van een seizoenswerking

die is ingegaan op 1 juli 2001 en loopt tot 30 juni 2005. Zowel voor de structurele subsidies, de projectsubsidies als voor internationale werkingssubsidies wordt advies gevraagd aan beoordelingscommissies. Er zijn er vier : dramatische kunsten, dans, muziektheater en kunstencentra. De commissie podiumkunsten coördineert deze vier beoordelingscommissies en behandelt de dossiers m.b.t. de festivals en het steunpunt. Deze beoordelingscommissies adviseren de minister, die tevens een advies ontvangt van de bevoegde administratie. Uiteindelijk legt de minister een voorstel voor aan de Vlaamse Regering die de eindbeslissing neemt.

In tegenstelling tot wat vroeger het geval was, voorziet het podiumkunstendecreet van 18 mei 1999 eveneens in de erkenning en de structurele subsidiëring van een steunpunt podiumkunsten en van festivals. In de huidige subsidiëringperiode is dat steunpunt het Vlaams Theater Instituut. Het KunstenFESTIVALdesArts wordt structureel ondersteund als festival. Het Kinder & Jeugdtheater is volledig geïntegreerd in dit decreet. De tekst van het decreet is consulteerbaar via internet : www.vlaanderen.be.

Zoals we reeds eerder hebben aangegeven zijn er naast het podiumkunstendecreet, enkele andere subsidiekanalen die rechtstreeks hun belang hebben voor de podiumkunstensector (cf. hfdst. IV – 2). Onder de nominatim subsidiëring “Brusselse Podia” valt nu nog enkel de werking van de vzw Paleis (PSK) en de overeenkomst van het Kaaithheater betreffende het beheer van het voormalige Lunatheater (thans Kaaithheater). De Beursschouwburg en Bronks zijn sinds 1 juli 2001 opgenomen in het decreet. Andere subsidiekanalen zijn het reglement op de internationale projecten en dat op sociaal-artistieke projecten, het Fonds voor Culturele Infrastructuur, de Bijzondere Manifestaties die vallen onder de dienst Volksontwikkeling, en de Lotto-subsidies. Ten slotte is er nog het Fonds voor de Letteren, niet onbelangrijk voor de toneelschrijfkunst.

Geheel nieuw is een nieuwe basisallocatie in de begroting 2003 van de Vlaamse Gemeenschap : samenwerking met de Franse Gemeenschap, ten bedrage van € 474.000. Met deze middelen wil de minister de culturele samenwerking tussen de Franse en de Vlaamse Gemeenschap bevorderen. De toelichting bij de begroting stelt twee prioriteiten voorop : het vertalen van Franstalige literaire auteurs (o.a. door het instellen van een vertaalsubsidie) ; een participatie in de werking van het PSK inzake muziek, podiumkunsten en tentoonstellingen. Het is niet geheel duidelijk of dit eerdere subsidies van, bijvoorbeeld, de vzw Paleis vervangt.

Het podiumkunstenbeleid van de Franse Gemeenschapscommissie (COCOF) wordt in principe gevoerd aan de hand van drie “reglementen” inzake theater en dans : het Fonds des Acteurs, de Aide aux tournées hors Belgique en de Initiation du public scolaire. De subsidies die op grond van deze drie reglementen worden toegekend, zijn evenwel maar een klein deel van het totale subsidiepakket. In 2001 ging het om een bedrag van amper € 153.380 (op een totaal van € 1.172.969). Het werd uiteraard besteed aan de binnen dit kader vooropgestelde oogmerken : jonge acteurs, decorontwerpers en regisseurs in het zadel helpen binnen Franstalige Brusselse toneelgezelschappen (door het uitbetalen van 80 % van hun brutoloon, patronale

bijdrage buiten beschouwing gelaten en vastgestelde minima in aanmerking genomen) ; Franstalige Brusselse gezelschappen promoten in het buitenland (door het voor eigen rekening nemen van maximum 50 % van hun reis- en verblijfkosten – hulp niet cumuleerbaar met die van het CGRI) ; Franstalige Brusselse scholen gevoelig maken voor theater en dans (door het financieren van animatiewerk in onderwijsmiddelen, het samenstellen van pedagogische dossiers en het terugbetalen van entreetickets aan studenten die aan de animaties hebben deelgenomen). Wat dans betreft, subsidieert de COCOF bovendien de Scènes chorégraphiques (voor een totaalbedrag van € 148.772). In feite gaat het hier om een indirecte steun voor dansgezelschappen die hun wordt verleend via de voornaamste schouwburgen die een danswerking hebben (vandaag het Théâtre Marni, de Brigittinenkapel, het Théâtre Varia, het Théâtre de la Balsamine, de Raffinerie en L’L). De ondoorzichtigheid rond de overige subsidies maakt het in dit stadium moeilijk het overblijvende bedrag uit te splitsen. Tot de begunstigden behoren in ieder geval de informatie- en opleidingscentra zoals het CID, het CIFAS, Contredanse... en sommige schouwburgen en culturele centra, a priori wat de lasten betreft die niet door subsidies van de Franse Gemeenschap worden gedekt.

De Vlaamse Gemeenschapscommissie subsidieert zowel jaarwerkingen als projectwerking. In 2001 kregen de volgende organisaties een subsidie voor hun jaarwerking : Dito’Dito, Damaged Goods, Ultima Vez, Koninklijke Vlaamse Schouwburg, Ancienne Belgique, Beursschouwburg, Kaaithheater, de Kleine Academie, Les Bains : : Connective, KunstenFESTIVALdesArts, Bronks en het Brussels Operettetheater – dit voor een totaal bedrag van € 1.427.866,65. Bijna alle ontvangen ook een structurele toelage van de Vlaamse Gemeenschap. Daarnaast is er de subsidie voor de projectwerking. In totaal bedroeg deze in 2001 € 88.621,94 waarmee 19 projecten ondersteund werden – zowel inzake creatie als receptieve werking. Voor beide systemen functioneert eveneens een adviescommissie kunsten, die naast de administratie de bevoegde minister adviseert. Het college van de VGC beslist uiteindelijk over de toegekende subsidies. Bovendien zijn er investeringstoelagen. In 2001 ten bedrage van € 198.314 en verleend aan Rosas en aan Krul (een vzw actief binnen Les Bains : : Connective). Ten slotte en vrij specifiek zijn er vertaalsubsidies die, in 2001, het KunstenFESTIVALdesArts een extra toelage bezorgden van € 32.226,16. Wanneer het Theaterfestival in Brussel plaatsvindt geniet ook dit een vertaalsubsidie. Via de SIF-fondsen (Sociaal Impulsfondsen) ontvingen sommige podiumkunstorganisaties bijkomende middelen voor hun sociaal-artistieke werking. Exacte cijfers ontbreken ons. Dit fonds wordt afgebouwd en in 2003 vervangen door het Stedenfonds, waarvan het functioneren alsnog niet helemaal duidelijk is. In 2002 heeft de VGC ook voor de eerste keer een bedrag vrijgemaakt om één werknemer in dienst te kunnen nemen voor het Brusselse Kunstenoverleg. In de voorafgaande jaren was zij ook de enige overheid die het initiatief tot het oprichten van een tweetalig Cultuurcommunicatie Centrum in Brussel heeft ondersteund. De Vlaamse Gemeenschapscommissie heeft bovendien een uitleendienst waar organisaties allerhande technisch materiaal in bruikleen kunnen nemen. Niet zonder belang – ook voor de podiumkunsten – is de financiering van

de Gemeenschapscentra, waarvan er sommige in hetzelfde vlak ook een rol spelen.

Wat, ten slotte, de 19 gemeenten betreft, werd reeds aangestipt dat de (weliswaar facultatieve) hulp die de gemeenten aan de podiumkunsten kunnen verlenen, verschillende vormen kan aannemen. De gemeenten zijn vaak bij de zaak betrokken op het stuk van de infrastructuur : ofwel zijn ze eigenaar van het gebouw waarin de voorstellingen plaatsvinden, ofwel staan ze in voor de renovatie ervan (in Brussel-Stad is dit het geval voor het Théâtre du Parc, de KVS, de Brigittinenkapel, de Rijke Klaren, het Théâtre de Poche, het Bruegelcentrum, het Theater van Toone... ; in Schaarbeek voor het Théâtre de la Balsamine ; in Elsene voor het Théâtre Mercelis ; enz...). De hulp van de gemeenten is ofwel een projectmatige ondersteuning, ofwel een vaste financiële hulp. De uitgekeerde bedragen schommelen uiterst kleine bedragen en, in sommige gevallen (bijvoorbeeld Brussel-Stad), bedragen die belangrijker kunnen zijn dan wat de Gemeenschappen ter beschikking stellen (Théâtre du Parc). De gemeenten kunnen ook technische hulp bieden, bijvoorbeeld door technici ter beschikking te stellen of door uitrusting aan te kopen. Ten slotte verlenen ze ook al eens logistieke hulp, bijvoorbeeld door de organisaties sommige gemeentelijke diensten aan te bieden (fotokopieën, verzendingen, drukken van documenten,...). De toekenning van subsidies verloopt als volgt. Na zijn diensten al dan om advies te hebben gevraagd, legt de schepen van Cultuur een verslag voor aan het College. Indien het College dat verslag opportuun acht, wordt het voorgelegd aan de Gemeenteraad. Wordt het verslag ook daar goedgekeurd, dan moet het naar de voogdijoverheid, in dit geval het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Pas dan kan de subsidie worden uitgekeerd. In sommige gevallen wordt er een schriftelijke overeenkomst afgesloten waarin benevens de reden, ook de plichten van de partners, de duur van de afspraak en de uitkeringsdata van de toelagen worden vermeld. Het beoogde administratieve document is dan deze overeenkomst die, op enkele uitzonderingen na, jaarlijks is, zoals de gemeentelijke begroting. Driedelige overeenkomsten komen ook voor : ze worden afgesloten tussen de gemeente, één of meer andere overheden en de organisatie in kwestie. In Brussel geldt dit bijvoorbeeld voor het Théâtre du Parc dat ook steun krijgt van de Franse Gemeenschap en, aan Vlaamse kant, voor de historisch gegroeide specifieke situatie van de KVS/Bottelarij die de Vlaamse Schouwburg dezelfde inkomsten uit de stadskas oplevert als het Théâtre Royal du Parc. Binnen het Vlaamse podiumkunstendecreet blijft overigens bepaald dat de plaatselijke overheden (stad en provincie) voor de drie grote Vlaamse theatergezelschappen (het Toneelhuis Antwerpen, het Publiektheater Gent, en de KVS/Bottelarij) 50 % van de totale overheidssubsidie moeten inbrengen. Voor de KVS/Bottelarij zijn die overheden de stad Brussel en de Vlaamse Gemeenschapscommissie. In gevallen als deze kan de gemeente ertoe gehouden worden de vastgestelde bedragen gedurende meer dan één jaar uit te keren.

Afhankelijk van de gevallen kunnen deze subsidiëringwijzen mekaar overlappen of mekaar tegenspreken. Een typisch voorbeeld van overlapping aan Franstalige kant is dat van de buitenlandse promotie (cf. hierboven) die tegelijkertijd wordt gedekt door het CGRI, het WBT, de COCOF en – zij het in

mindere mate – door de Service de Diffusion des Arts de la Scène. Deze laatste dienst zet namelijk al eens buitenlandse acties op het getouw in het kader van de Entrevues (jaarlijks georganiseerde toonmomenten ten behoeve van programmeurs van de Franse Gemeenschap). Aanwezige buitenlandse organisatoren wijzen niet zelden op de verwarring die aldus voor hen wordt geschapen. Regelrechte tegenspraak komt voor wanneer de ene overheid een project steunt en de andere het negeert of, sterker nog, afkeurt. Dit heeft zich binnen de Franse Gemeenschap al een aantal keren voorgedaan, meestal doordat de betrokken politieke gezagdragers tot verschillende partijen behoorden, maar soms ook onder partijgenoten – om redenen van persoonlijke concurrentie. Ook aan Vlaamse kant zijn de gevoeligheden van de onderscheiden overheden niet altijd gelijklopend. Sprekend voorbeeld terzake, was de hetze rond het voor de ene (de Vlaamse Gemeenschap) “Vlaamse” en voor de andere (de VGC) “Brusselse” – en dus mogelijk tweetalige – Communicatiecentrum Cultuur. We spreken dan nog niet over het feit dat terzake over de taalgrens heen een dialoog zou mogelijk zijn. Het initiatief werd voorlopig opgeborgen.

De disfuncties waartoe deze overlappingsen, deze tegenspraken, of zelfs het gehakketak tussen de executieven en hun administraties aanleiding kunnen geven, zijn dan ook verre van denkbeeldig. In sommige gevallen zou men, Gino Russo achterna, zelfs kunnen stellen dat die disfuncties eigenlijk functies zijn. Wat niet betekent dat al het politiek en administratief personeel meteen met de vinger moet worden gewezen : binnen zijn rangen telt het mensen die voor de podiumkunsten een ware passie koesteren en zonder wie de toestand waarschijnlijk veel erger zou zijn dan hij heden ten dage al is. Het probleem van de ondoorzichtigheid van de beslissingen, of het feit dat er in sommige adviesorganen deskundigen zitten die tegelijkertijd rechter en partij zijn, maken misschien onafscheidelijk deel uit van het functioneren van ons systeem en de beperktheid van het grondgebied. Niettemin kunnen deze problemen beslist verholpen worden. Zeer interessant in dat opzicht is de wijze waarop de adviesorganen van de Vlaamse Gemeenschap, nog voor de minister een beslissing heeft genomen, hun voorstellen publiek maken.

4. Bestuurlijke indeling : hoofdplaatsen en ordening

De bedragen van de toegekende subsidies weerspiegelen overduidelijk het belang dat de diverse overheden hechten aan de onderscheiden organisaties. De cijfers die hieronder worden weergegeven (en die, tenzij anders vermeld, verwijzen naar het boekjaar 2001 of het seizoen 2000/2001) moeten worden ingeschat rekening houdend met het totaal aan middelen dat door elke overheid aan de podiumkunsten wordt toegekend. De redenen waarom de subsidies worden toegekend, net als daaraan verbonden verplichtingen mogen niet uit het oog verloren worden.

Een eerste vorm van ordening tekent zich af doorheen de budgetten die in Brussel aan de diverse kunsten worden besteed. Federaal bekeken, gaat het grootste bedrag uiteraard naar de opera, meer bepaald naar De Munt. Voortgaande op de middelen waarover dit huis kan beschikken (een jaarlijkse federale dotatie ten bedrage

van € 26.028.820) is het de grootste instelling van het land. Voor het Paleis voor Schone Kunsten bedroeg de jaarlijkse dotatie in 2002, € 4.200.000. Het betreft hier enkel functioneringsmiddelen (hoofdzakelijk lonen) en geen artistieke werkingsbudgetten. Vergeleken daarbij, is de hulp die het KunstenFESTIVALdesArts via het Nationale prestige- budget van de Nationale Loterij krijgt verleend, vrij bescheiden (€ 148.772 per jaar van 1999 tot 2001). De steun van de Nationale Loterij wordt, zoals eerder aangegeven, grotendeels bepaald door de ministers van beide gemeenschappen die voor de podiumkunsten bevoegd zijn, en vertoont veelal de neiging de grootste structuren van beide gemeenschappen te versterken (tussen 1993 en 2000 ontving het Théâtre National aldus € 4.320.357 van de Nationale Loterij), of om structuren die in een moeilijk parket zitten, er weer bovenop te helpen.

Binnen de Franse Gemeenschap gaat het leeuwendeel van het budget voor de podiumkunsten naar het theater. De aanwezigheid van het Théâtre National in Brussel en het feit dat het Centre Chorégraphique en de Opéra Royal de Wallonie in Charleroi en Luik – dus in het Waalse Gewest – zijn gevestigd, brengt het algemene budget van de Franse Gemeenschap voor Brussel nog meer uit evenwicht ten voordele van het theater. In 2001 werden via programmacontracten, overeenkomsten en projecthulp voor Brusselse organisaties, door de Franse Gemeenschap € 17.226.279 geïnvesteerd in theater, tegen € 2.092.221 in dans en slechts € 157.411 in circus en foorkunsten. De hulp betreffende het schrijven van theaterteksten, die uitgaat van de dienst Promotion des Lettres, en de hulp betreffende het componeren van muziek (voor dansvoorstellingen of muziektheater), die uitgaat van de Service de la Musique, blijven in vergelijking daarmee aan de zeer lage kant³³.

Op het stuk van de verhouding tussen theater en dans volgt de COCOF dezelfde logica als de Franse Gemeenschap : van de € 1.019.588 die buiten de drie “règlements théâtraux et chorégraphiques” gespendeerd wordt aan dans en theater, ging slechts € 148.772 naar de “scènes chorégraphiques” en € 20.028 naar de vzw Contredanse.

Aan Vlaamse kant baseren we ons op de cijfers van het seizoen 2001-2002 voor de structurele subsidies, en op het begrotingsjaar 2001 voor de projectsubsidies. Ze vormen de meest actuele weergave van de financiële inspanningen die door de Vlaamse overheid worden geleverd. In de sector Dramatische kunsten (theater) had de Vlaamse Gemeenschap in Brussel € 4.040.664 veil voor 6 structureel betoelaagde organisaties en 4 organisaties die een projectsubsidies ontvingen ; in de danssector : € 2.915.927 voor 4 structureel betoelaagde en 9 organisaties die een projectsubsidies ontvingen ; inzake muziektheater : € 185.620 voor 1 structureel betoelaagde en 1 organisatie die een projectsubsidie ontving ; en inzake Kunstencentra : € 2.305.409 voor 3 structureel betoelaagde. Daar boven op werden € 917.206 toegekend aan het

steunpunt, 1 structurele toelage van € 867.7627 inzake festivals en een werkingstoelage van € 365.809 aan de vzw Paleis. Bij dit alles werd geen rekening gehouden met investeringssubsidies, internationale en/of sociaal-artistieke kredieten of andere subsidies – samen toch goed voor een bedrag van € 2.637.785. Opvallend is dat het theater, ook aan Vlaamse kant, het grootste bedrag in de wacht sleept, ook al scoren dans en Kunstencentra, verhoudingsgewijs, ook vrij goed. Een vergelijking met de volledige cijfers van de Vlaamse Gemeenschap voor heel Vlaanderen nuanceert dit beeld sterk : van het totale budget krijgt Brussel jaarlijks circa 15 % voor theater, circa 60 % voor dans, circa 5 % voor muziektheater en circa 25 % voor Kunstencentra. In absolute cijfers is het theater inzake subsidies de belangrijkste sector ; in verhouding tot het totale budget dat door de Vlaamse Gemeenschap per deelsector wordt besteed, is het de dans. Binnen de podiumkunstensector ontvangt Brussel aldus op jaarbasis (seizoen 2001-2002) € 11.062.248 aan structurele subsidies voor 17 verschillende podiumkunsteninstellingen. In 2001 kwam daar nog € 535.450 bovenop ter ondersteuning van 14 podiumkunstprojecten.

De cijfers van de Vlaamse Gemeenschapscommissie werden hierboven (cf. p. 44) reeds vermeld, maar daarbij werd geen onderscheid gemaakt naargelang van de deelsector. Blijkbaar loop de tendens nogal gelijk met die van de Vlaamse Gemeenschap, alhoewel de kunstencentra (Kaaithater en Beursschouwburg) vrij hoog scoren en met een groter bedrag worden bedeed dan, bijvoorbeeld, de dans.

Gemeentelijke hulp is uiteraard wisselvallig. Wij hebben van slechts drie gemeenten cijfers ontvangen. In Brussel-Stad slorpt de hulpverlening aan beide schouwburgen die historisch door de stad worden gesteund (het Théâtre du Parc en de KVS) nog steeds meer dan 65 % van het podiumkunstenbudget op. De stad steunt daarnaast nog andere schouwburgen, maar dat het “historische” gebrek aan evenwicht enigszins wordt gecorrigeerd, is hoofdzakelijk te danken aan diverse initiatieven die door de huidige schepenen van Cultuur werden genomen ter ondersteuning van andere podiumkunsten, (nieuwe stedelijke kunstvormen, straattoneel, interdisciplinair/dans, steun aan het KunstenFESTIVALdesArts en € 492.068 voor De Munt, zegge 13 % van hetzelfde budget). Wat deze situatie aan problemen oplevert – zeker aan Nederlandstalige kant – komt later aan bod (cf. p. 53). De gemeente Schaarbeek, die te kampen heeft met ernstige financiële problemen, heeft tot 2001 in de eerste plaats steun verleend aan de Halles de Schaerbeek (zoals gezegd : een pluridisciplinaire locatie met veel aandacht voor het circus, en goed voor € 24.795 per jaar). Ze heeft tevens de renovatie van het Théâtre de la Balsamine mogelijk gemaakt, en op een originele manier (zij het met helaas zeer beperkte middelen) de nadruk gelegd op het ondersteunen van de kindertheatres, die in Schaarbeek zeer talrijk zijn. De gemeente Sint-Gillis steunt, naast het Centre culturel Jacques Franck (€ 247.893 per jaar), de Pianofabriek en sporadisch ook het Espace Catastrophe dat heel dynamisch omgaat met circus en interdisciplinaire experimenten ; het atypische Théâtre-Poème – dat zich ergens beweegt op de grens tussen literatuur en theater – krijgt steun voor zijn gebouw. Het eigen werkingsbudget van de culturele dienst is zeer krap – € 37.000, grotendeels

³³ Wat niet-klassieke muziek betreft, komen gezelschappen met een programmacontract niet langer in aanmerking voor bijkomende hulp uit andere sectoren. Bijgevolg ging het met de aanvragen achteruit en waren er in 2001 weinig nieuwe projecten. De geregistreerde vermindering is daardoor wat kunstmatig : van € 28.011 in 1999, over € 49.330 in 2000, naar € 8.676 in 2001.

gebruikt voor technische kosten. Steun aan initiatieven die op het grondgebied van de gemeente worden ontwikkeld, is dan ook veeleer van logistieke aard (drukken van affiches, verzendingen...) dan wel van financiële. Daarentegen speelt de gemeente m.b.t. tot diezelfde initiatieven een overkoepelende rol en worden ze onder de aandacht gebracht door een specifieke gemeentelijke publicatie, "Info Cultuur".

Binnen elke discipline en per gemeenschap liggen de rollen meestal zodanig vast dat er zo iets als een hiërarchie uit voort is gevloeid. Inzake Franstalig theater staat het Théâtre National de la Communauté Wallonie-Bruxelles aan de top van de piramide : het ontving in 2001 € 4.603.380 subsidies, enkel en alleen al van de Franse Gemeenschap. Het bestek van het huis is navenant : productie, coproductie, opvang en aankoop van projecten van andere artiesten en gezelschappen uit de gemeenschap, verdediging van de tewerkstelling van het theaterpersoneel in het algemeen en de jonge artiesten in het bijzonder, sensibilisering van het publiek, stukken van Belgische auteurs, aanzienlijk aantal creaties en voorstellingen in eigen huis en in Wallonië. Opdrachten als het programmeren van buitenlandse voorstellingen of andere theatervormen (als dans), staan echter alleen als "mogelijkheden" vermeld. Het Théâtre du Parc, dat voor meer dan twee derden (€ 1.088.031 op een totaal van € 1.611.703) wordt gesubsidieerd door de stad, die tevens eigenares is van het eigenlijke pand, heeft als opdracht de instandhouding van het "grote repertoire", met als bijzondere vermelding het brengen van "pièces de divertissement" (ontspanningsstukken) van hoog niveau. Het dient geen jonge gezelschappen in huis te halen en er al evenmin bijzonder veel aandacht aan te besteden. Het Théâtre Varia, Centre dramatique de la Communauté (€ 1.462.571), komt als volgende aan de beurt. Het krijgt het profiel mee van "huis van de auteur en de acteur" en is belast met het verkennen van het repertoire (zowel klassiek als hedendaags) en het opvangen van gezelschappen met projectsubsidies. Dan volgt het Rideau de Bruxelles. Dat moet zich toelagen op de ontwikkeling van een repertoire dat hoofdzakelijk uit hedendaagse theaterteksten bestaat, en zich voorts speciaal bezighouden met de afgestudeerden van de vijf scholen voor dramatische kunst : samen goed voor € 1.313.835 subsidies. Het Théâtre des Galeries, dat uitdrukkelijk belast is met het brengen van ontspannend volkstheater in het stadscentrum, en daarvoor € 718.891 aan subsidies ontvangt, sluit de rij van de Franstalige "grote huizen"³⁴. Het vroegere privé-theater Le Public zou deze reeks binnenkort moeten aanvullen ; het zou voortaan van de Franse Gemeenschap een jaarlijkse toelage ontvangen ten bedrage van € 743.681. Uit dit alles moge blijken dat de voornoemde structuren staan voor een betrekkelijk klassieke benadering van het theater – zij het dan met belangrijke nuanceverschillen tussen, enerzijds, de esthetiek die dateert van vóór het "Jeune Théâtre" en door sommige huizen nog wordt aangekleefd en, anderzijds, de esthetiek die wél de stempel van voornoemde beweging draagt, en in andere huizen aan de orde is.

Vervolgens zijn er de structuren die eveneens een programmacontract afgesloten hebben, maar werken met een kleiner jaarbudget (tussen € 1.115.521 en

€ 123.946). Het Théâtre de Poche (€ 644.523 van de Franse Gemeenschap) krijgt ook steun van de stad Brussel en – voor zijn werk rond het tienerpubliek – soms ook van de COCOF. Zijn beleid is afgestemd op het creëren van hedendaags en maatschappelijk relevant werk dat veelal uitgaat van teksten die zelden of nooit worden gespeeld. Het Théâtre de la Balsamine (€ 619.733 van de Franse Gemeenschap) draagt het werk uit van zijn huisregisseur, Martine Wijckaert, maar is daarnaast en voornamelijk belast met een opdracht inzake productie en ondersteuning van onderzoek en experiment. Het huis kwijt zich van die taak onder meer door coproducties op te zetten met gezelschappen die een projectsubsidie genieten. Het besteedt ook ruime aandacht aan dans. Het Théâtre Les Tanneurs dat dezelfde subsidie geniet, moet eveneens hedendaagse creaties bevorderen, en daartoe onder meer onderdak verschaffen aan huisartisten, waaronder ten minste één choreogra(a)f(e). Qua beleidsvoering moet het ook banden scheppen tussen Wallonië en Brussel, en zich in de mate van mogelijke inpassen in de volkse Marollenwijk. Het Théâtre 140 (€ 495.787 van de Franse Gemeenschap) heeft als voornaamste opdracht vernieuwende buitenlandse producties uit te nodigen. Het Théâtre Océan Nord (€ 309.866 van de Franse Gemeenschap), dat onderzoek en experiment in zijn vaandel voert, heeft spreidingsplicht, moet ateliers organiseren die ook openstaan voor andere beroepsmensen, en dient zijn ruimte ter beschikking te stellen van gezelschappen die projectsubsidies genieten. Het Théâtre de la Vie (€ 290.035 van de Franse Gemeenschap) wordt, conform zijn opdrachten, verondersteld zich vooral tot jonge volwassenen te richten en bijzonder veel aandacht te besteden aan humanoriastudenten. De Comédie Claude Volter (€ 287.556 van de Franse Gemeenschap) zweert bij "grote teksten uit het klassieke en hedendaags repertoire" en in het bijzonder bij historische werken. Het Théâtre-Poème (€ 285.077 van de Franse Gemeenschap) is inzake opvoering, spreiding en promotie belast met een zeer specifieke opdracht die is afgestemd op de literatuur. Naast het maken van voorstellingen voor volwassenen en studenten, moet het ook een maandelijks tijdschrift voor literatuur en poëzie uitgeven, en zich bezighouden met het organiseren van ontmoetingen en colloquia. Het Théâtre en Liberté (€ 247.893 van de Franse Gemeenschap), dat het Théâtre des Martyrs als thuishaven heeft, moet "repertoirestukken binnen het bereik van een zo ruim mogelijk publiek brengen", en groepen die niet over een eigen ruimte beschikken (momenteel het gezelschap Point Zéro en het gezelschap Biloxi 48) "als metgezellen" ontvangen. De Compagnie Yvan Baudouin-Lesly Bunton (€ 237.977 van de Franse Gemeenschap) wordt verondersteld haar producties af te stemmen op het hedendaagse repertoire en eveneens onderdak te bieden aan een aantal voorstellingen (bij voorkeur met projectsubsidies). Het zij daarbij opgemerkt dat al deze structuren over een eigen speelplek beschikken. Twee nomadische theaterstructuren, ten slotte, zijn of waren tot zeer onlangs gebonden door een programmacontract. Het Infini Théâtre (€ 123.946 van de Franse Gemeenschap) met standplaats Brussel maar momenteel huisgezelschap in Namen en het voorbije jaar dus weinig aanwezig op de Brusselse planken, moet een zo ruim mogelijk publiek verzoenen met experiment en onderzoek. Het programmacontract van het Ensemble Théâtral Mobile (in 2001 nog goed voor € 99.157) is thans

³⁴ Theaters met meer dan € 1.735.255 jaarinkomsten – Faits et Gestes, 2001.

verbroken. Uit het voorgaande kan duidelijk worden afgeleid dat aan de onderscheiden structuren (na onderhandelingen!) heel uiteenlopende opdrachten werden toevertrouwd – klaarblijkelijk met de bedoeling tegemoet te komen aan de diversiteit die zowel de praktijk als het publiek kenmerkt. Twee enigszins tegenstrijdige (maar soms met elkaar versmolten) trends tekenen zich daarbij af: die van de structuren waarvan wordt verwacht dat ze onderzoek en experiment vooropstellen, en die van de huizen die een ruim publiek moeten bevredigen. Naast een aantal wissellende bepalingen inzake aantallen voorstellingen of creaties (die trouwens niet louter afhankelijk zijn van de toegekende subsidie), bevatten alle voornoemde programmacontracten ten slotte ook een aantal clausules (of wensen) over het opvangen van gezelschappen met projectsubsidies, en over het spelen van teksten van Franstalige Belgische auteurs. Het bestaan van die clausules vloeit voort uit het feit dat de instellingen wensen in te gaan op de eisen die, in de jaren '90, zowel door de gezelschappen met projectsubsidies als door de auteurs werden gesteld en die neerkwamen op een vraag om meer erkenning.

Een reeks andere structuren die niet, of nog niet, over programmacontracten beschikken, genieten eveneens “vaste” subsidies, meestal inclusief een “aide au fonctionnement”, die in het merendeel van de gevallen van een lagere orde zijn (minder dan € 100.000). Het zou ons te ver voeren om hier in detail te treden. Wel moet er worden opgemerkt dat de betoelaagde structuren er ook hier zeer verschillende werkwijzen op nahouden. In de eerste plaats zijn er structuren met een vaste stek zoals het Théâtre de Quat'sous, het Magic Land Théâtre, het Théâtre du Grand Midi en Le Public (dat binnen het bestek van dit soort subsidies als een uitzondering kan worden beschouwd, niet alleen omdat het (meer dan de overige huizen) een privé-theater placht te wezen, maar ook omdat het in 2001 van de Franse Gemeenschap € 245.414 kreeg toegestopt. Vervolgens zijn er uiteraard ook structuren die niet over een eigen speelplek beschikken en dus hun heil moeten zoeken bij de andere: Improcom (de organisator van de wedstrijden van de improvisatieliga) verkeert in dat geval, net als het Théâtre du Sygne, het Théâtre Jacques Gueux, Biloxi 48, en dies meer. In dezelfde categorie zitten ook drie Brusselse structuren die bekend staan als “Vieux Jeunes” (oude jongeren) omdat ze nog altijd projectsubsidies ontvangen, terwijl ze al jaren op programmacontracten wachten. Het gaat om Aucun Mérite (Charlie Degotte), Par-delà (Pascal Crochet) en het Théâtre des Deux Eaux (Xavier Lukomski). Ten slotte zijn er dan nog het Théâtre Marni dat vaste subsidies ontvangt maar enkel om als receptief huis te fungeren, en Del-Diffusion, een productiestructuur voor openluchtvoorstellingen (in het bijzonder die van Villers-la-Ville in de zomer). Net zoals de vorige categorie, bevat de thans onderzochte zowel zeer oude als zeer recente structuren, en naast praktijken die op “onderzoek” zijn afgestemd, ook vormen die gericht zijn naar een “ruim publiek”. De coherentie inzake politieke steun valt dus makkelijker samen te rijmen met de idee van verscheidenheid – of met de erkenning van een gegeven situatie – dan wel met esthetische keuzes. Wat zich vervolgens aandient, is de schier eindeloze reeks “gezelschappen met projecthulp”. Tussen 1999 en 2001 werden er, met betrekking tot de hele Franse Gemeenschap,

ruim veertig projecten jaarlijks gesteund, en een gelijk aantal afgewezen. Het aantal gesteunde projecten is de jongste drie jaren min of meer stabiel gebleven, maar het zou moeten worden vergeleken met het aantal van een tiental jaren geleden. Het totale budget dat er sinds 2000 aan werd gespendeerd, is inmiddels opgelopen tot € 1.289.000, terwijl een gemiddelde subsidie, voor die drie jaren, neerkomt op pakweg € 30.000 per project³⁵. Bij nader toezien blijken grote verschillen uiteraard niet weg te denken. Structuren die zichzelf al hebben bewezen en soms al jaren aan de slag zijn – Point Zéro, Transquiquennal, Canadair, Trimaran (Ingrid von Wantoch Rekowski) of Groupe Kuru (Virginie Jortay) – krijgen projecthulp als ze dat uitdrukkelijk wensen. Andere, vrij recente maar ook vrij succesrijke structuren, zoals Utopia (Armel Roussel), genieten binnen de kortste keren (betrekkelijk) veel steun. Hulp aan eerste projecten schommelt in de regel tussen € 5.000 en € 20.000. Dat is weinig, zelfs voor een stuk met een kleine bezetting. Waar binnen structuren met programmacontracten of vaste subsidies, “klassiek” of “populair” werk aan de orde is, houden gezelschappen met projectsubsidies er heel andere prioriteiten op na. In deze sector wordt onderzoek, experiment en vernieuwing bijvoorbeeld – al is die term, gegeven de toegekende bedragen, behoorlijk misplaatst. Projecthulp – in theorie een soort kweekvijver – blijkt voor diegenen die niet bereid zijn tot concessies in de richting van het “populaire genre”, dan ook veel weg te hebben van een gevangenis waarin men jaren dient te overleven met veel te krappe budgetten.

Aan Franse kant is het budget van het volwassenentheater groter dan dat van de overige podiumkunsten samen. Niettemin, is de dichotomie tussen de tijd van de creatie en de tijd van besluitvorming door de overheden een permanent en voelbaar probleem. Dat deze laatste de eerste steenvast achterna hinkt, is ongetwijfeld te wijten aan het feit dat de normale evolutie van het budget de jongste jaren werd afgeremd door de slechte financiële toestand van de Franse Gemeenschap. Daarnaast lijkt echter ook het voortdurend laveren tussen compromis en consensus een doorslaggevende rol te spelen. In deze tekst wordt herhaaldelijk gewezen op de crisissen waaronder de theaterwereld aan Franstalige kant constant lijkt gebukt te gaan. Hun oorzaak ligt in het feit dat de sector het gevoel heeft te worden vergeten, aan zijn lot te worden overgelaten, en pas politieke belangstelling geniet wanneer het te laat is.

Aan Vlaamse kant erkent de Vlaamse Gemeenschap, via het podiumkunstendecreet en sinds 1 juli 2001, zes organisaties voor dramatische kunsten (op een totaal van 38 in heel Vlaanderen). Elk ervan krijgt een structurele subsidie voor vier jaar. De grootste structuur is ongetwijfeld de KVS/Bottelarij die als opdracht heeft het Vlaamse en internationale repertoire te brengen. Wegens verbouwing van zijn eigen theater in de Lakenstraat, is de KVS tijdelijk ondergebracht in de Bottelarij te Molenbeek. Het huis staat sinds het vertrek van Franz Marijnen, twee jaar geleden, onder leiding van een nieuwe ploeg die een heel andere invulling geeft aan het begrip repertoiretheater. De KVS/Bottelarij ontvangt van de Vlaamse Gemeenschap een structurele toelage ten bedrage van € 1.611.307 en van de VGC € 545.365,70.

³⁵ Cijfers meegedeeld door de Service du Théâtre van de Franse Gemeenschap.

Het wordt eveneens structureel betoelaagd door de stad Brussel (€ 1.195.094)³⁶. Ten slotte kreeg het in 2001 een toelage van € 307.387 van de Vlaamse Gemeenschap voor zijn tijdelijke huisvesting. Daarnaast worden er nog vijf andere gezelschappen – elk met een eigen profiel en werking – structureel ondersteund. Needcompany brengt zowel repertoire- als zelfgeschreven teksten in een zeer eigen esthetiek en in meestal internationaal georiënteerde producties. Het gezelschap dat in Brussel het Kaaithater bespeelt, ontvangt van de Vlaamse Gemeenschap € 644.523 en soms ook internationale subsidies (in 2001, € 24.789). Dito'Dito is heel erg afgestemd op de stad, brengt werk met een sterke sociale inslag, houdt er een vrij unieke samenwerking op na met het Franstalige gezelschap Transquiquennal en speelt veelal eigen of speciaal voor de groep geschreven stukken. De voorstellingen van Dito'Dito staan op verschillende plekken : in de KVS/Bottelarij, het Kaaithater, de Beursschouwburg of binnen het KunstenFESTIVALdesArts ; maar evengoed in Franstalige huizen als het Théâtre de la Balsamine, het Théâtre Les Tanneurs of zelfs het Théâtre National. Het gezelschap krijgt € 396.629 van de Vlaamse Gemeenschap en € 30.986,69 van de VGC. De jongste twee jaar zijn daar ook middelen voor sociaal-artistische projecten bijgekomen (in 2001, € 30.986) en gelden van het SIF-fonds. Alibi, een gezelschap rond de persoon van Pat Van Hemelrijck (ex-Radeis), brengt een soort objectentheater waarin humor nooit ver weg is. Het gezelschap beschikt over een eigen stek en maakt soms ook producties voor de publieke ruimte. Het ontvangt een jaarlijkse subsidie ten bedrage van € 198.314 van de Vlaamse Gemeenschap. Het Ensemble Leporello (€ 396.629 – Vlaamse Gemeenschap) treedt zowel op in Vlaanderen als in Wallonië, en is reeds meermaals te gast geweest in Franstalige huizen als, bijvoorbeeld, de Halles de Schaerbeek. Ten slotte is er nog Bronks, een unieke structuur voor de productie en de presentatie van kinder- en jeugdtheater. Bronks koestert concrete plannen voor de bouw van een eigen theater, maar kent voorlopig een nomadisch bestaan. Voorstellingen o.a. in sommige Gemeenschapscentra en in het Paleis voor schone Kunsten. Jaarlijkse subsidie : € 619.733 van de Vlaamse Gemeenschap en € 42.141,90 van de VGC.

Naast de structureel ondersteunde theatergezelschappen, zijn er in Brussel ook een beperkt aantal andere gezelschappen actief : De Parade, Bronstige Veulen, Tristero, Het Bordes de Ontmoeting, Alkyonis (zowel theater als dans)... Hetzelfde geldt voor een aantal individuen waarvan Bernard Van Eeghem en Kris Verdonck (Fyke vzw) ongetwijfeld de bekendste zijn. Af en toe ontvangen ze projectsubsidies van de Vlaamse Gemeenschap of van de VGC, soms van beide.

Terug naar de subsidiëring en de opdrachten van het Franstalige theater. Daar moet het geval van het kinder- en jeugdtheater afzonderlijk worden behandeld. Het wordt immer

beheerst door een apart decreet en functioneert binnen een apart economisch bestel. In 2001, heeft het Brusselse centrum voor kinder- en jeugdtheater, Pierre de lune, voor zijn werking (promotie-, sensibiliserings- en pedagogische opdrachten o.a. doorheen de programmering), van de Franse Gemeenschap € 198.314 gekregen. Geen enkel van de gezelschappen die een programmacontract hebben gesloten, beschikt over een vaste speelplek. De meeste hebben echter wel een mobiele uitrusting en een vaste technische ploeg – een noodzaak gezien hun onophoudelijke tournees en optredens in vaak slecht uitgeruste locaties (scholen...). Met uitzondering van het Théâtre de Galafronie (€ 347.050 van de Franse Gemeenschap in 2001), krijgen deze gezelschappen subsidies die ver onder die van het volwassenentoneel liggen (tussen € 54.550 en € 123.977). Inzake “aide au fonctionnement” aan erkende gezelschappen, schommelen de bedragen tussen € 24.795 en € 74.385. Projecthulp in die sector (€ 49.590 in totaal) ligt zelden hoger dan € 9.918 – vaak zelfs lager³⁷. Ten slotte is er dan nog het probleem van de dans voor het jonge publiek. Dit verschijnsel is de jongste jaren tot ontwikkeling gekomen, maar bevindt zich momenteel in een soort “no man's land”. Het decreet over het kinder- en jeugdtheater gaat immers over toneel, en de danscommissie brengt in de eerste plaats advies uit over dansproducties voor volwassenen.

Het Vlaamse kinder- en jeugdtheater is volledig geïntegreerd in het decreet en kent geen aparte regeling. In Brussel is Bronks de enige bestaande structuur terzake (cf. hierboven) – waarbij dan even geen rekening wordt gehouden met een aantal semi-professionele of amateursgroepen die, binnen deze sector, wel eens optreden in Gemeenschapscentra of scholen.

Het “théâtre action”, die specifiek Franstalige vorm van vormingstheater, wordt in Brussel hoofdzakelijk beoefend door twee als dusdanig erkende structuren : het Broccoli Théâtre en Collectif 1984, jaarlijks respectievelijk goed voor € 74.368 en € 24.789. Een derde structuur, het Théâtre du public, heeft zijn basis in Brussel, maar is voornamelijk in Wallonië actief.

Qua dans, mag het Centre chorégraphique de la Communauté française dan al gevestigd zijn in Charleroi, toch blijft het onrechtstreeks belangrijk voor Brussel. Een aanzienlijk deel van zijn budget (conform het jongste programmacontract : € 2.479.543 over vijf jaar) moet immers aan coproducties worden besteed. Aangezien het merendeel van de Franstalige dansgezelschappen aan de slag is in Brussel, blijft Charleroi/Danses derhalve de voornaamste coproducteur voor Brusselse dans. Het “voorlopig” gebruik van de Raffinerie (zolang de inrichting van een heuse voorstellingsruimte nog niet achter de rug is) heeft alvast zijn nut bewezen : ondanks te krappe studio's en sommige weinig aangepaste lokalen, is het instrument uitstekend als werkruimte en als locatie voor het organiseren van try-outs. De Brusselse choreografen verwachten in elk geval veel van deze locatie, ook al blijft haar toekomst vrij duister : Charleroi/Danses is thans heel erg bezig met zijn “gezelschap-functie” en met de inrichting van “Les Ecuries”, een nieuwe stek in Charleroi. Plan-K – het voormalige dansgezelschap van Frédéric Flamand, artistiek leider van Charleroi/Danses

³⁶ Bij het ter perse gaan van deze studie is grote beroering ontstaan rond het verminderen van de toelage 2003 van de stad Brussel aan de KVS. Schepen De Lille, belast met Vlaamse Aangelegenheden, verminderde de toelage 2003 met bijna € 400.000 om aldus de Vlaamse Gemeenschap, de VGC en de andere Brusselse gemeenten ertoe te bewegen bij te dragen tot de financiering van de werking van de KVS. Op dit ogenblik vetregenwoordigt de toelage 97 % van de begroting voor Vlaamse Culturele Aangelegenheden. De Lille, die naast schepen ook voorzitter is van de Raad van Beheer van de KVS, kreeg een storm van protest te verwerken, ook van de andere Vlaamse culturele organisaties.

³⁷ Cijfers meegedeeld door Catherine Simon en de CTEJ.

– krijgt thans geen subsidie meer, maar heeft de Raffinerie in erfpacht.

De zeven dansgezelschappen die vandaag met de Franse Gemeenschap een programmacontract hebben afgesloten (Michèle-Anne De Mey, José Besprosvany, Mossoux-Bonté, Pierre Droulers, Tandem/Michèle Noiret, Thor/Thierry Smits et As Palavras/Claudio Bernardo), zijn alle in Brussel gevestigd (As Palavras, resideert in Bergen maar heeft zijn maatschappelijke zetel in Brussel en treedt geregeld op in het Théâtre Marni). De ordening van deze gezelschappen berustte vroeger op de anciënniteit van hun erkenning en, bij de invoering van de programmacontracten voor dans, op meer steun voor Michèle-Anne De Mey. In 2001 is daarin verandering gekomen : sindsdien wordt er voortgegaan op de resultaten die binnen het vorige programmacontract werden geboekt. Tandem wordt vandaag het best gesteund met € 272.749 per jaar ; vier gezelschappen krijgen € 247.893 per jaar (De Mey, Mossoux-Bonté, Thor en Droulers) ; Claudio Bernardo en José Besprosvany krijgen respectievelijk € 148.736 en € 99.157 (waarbij laatstgenoemde ook projecthulp mag vragen). Nadine Ganase, die van 1997 tot 2000 een programmacontract had, maar haar contract (inzake voorstellingsaantal) niet was nagekomen, heeft in 2001 nog eens € 49.872 gekregen om haar werking aan te zuiveren. Vandaag kan ze, voor zover ze dat wenst, projectsubsidies aanvragen. Voor het overige stemmen de programmacontracten dans in velerlei opzichten overeen met de programmacontracten theater. Alleen is het verplichte aantal voorstellingen kleiner (dansspreiding blijft moeilijk) en worden er preciezere eisen gesteld omtrent optredens binnen de Franse Gemeenschap – dit om vroeger opgemerkte problemen zoals gezelschappen die enkel nog in het buitenland speelden, tegen te gaan.

Projectsubsidies inzake dans blijven zeer beperkt, zowel qua totaal bedrag (€ 247.893 in 2001) als qua aantal (14 in 2001, waarvan 12 voor Brusselse gezelschappen). Beperkt is hier natuurlijk relatief en staat in verhouding tot het aantal theaterprojecten. De aangehouden logica is nagenoeg dezelfde als die betreffende het theater : de eerste projectsubsidie wordt onderscheiden van de daaropvolgende. Afhankelijk van het aantal betrokken beroepsdansers, schommelt de hulp voor een eerste project tussen € 1.240 en € 7.440 – veel minder dus dan voor een eerste theaterproject. De daaropvolgende subsidies variëren, maar gaan zelden boven een maximum van € 45.000. De projecthulp die tussen 1999 en 2001 werd verleend, ging ofwel naar artiesten met een reeds lange loopbaan, maar die nog niet echt zijn doorgebroken op de Belgische of internationale scène (Félicette Chazerand, Enzo Pezzella, Joanne Leighton, Bud Blumenthal of Patricia Kuypers), ofwel naar ex-leden van gezelschappen met een programmacontract (Fatou Traoré, Olga De Soto, Karine Ponties, Matteo Moles, Fernando Martin, Gilles Monnart, Mauro Paccagnela, Julie Bougard), die reeds een aantal voorstellingen op hun actief hebben en een beloftevolle carrière voor de boeg.

Zoals hierboven al meermaals werd aangestipt, is de Vlaamse danssector in Brussel sterk aanwezig. Van de negen structureel erkende dansorganisaties in Vlaanderen – we laten het Ballet van Vlaanderen even buiten beschouwing – bevinden er zich vier in Brussel : Rosas, Ultima Vez,

Damaged Goods en ZOO. Rosas, het gezelschap van Anne Teresa De Keersmaeker, bestaat twintig jaar en ligt ongetwijfeld aan de basis van de dansontwikkeling in Vlaanderen – een gegeven dat nu nog wordt versterkt door het bestaan van de dansopleiding PARTS onder haar artistieke leiding. De Keersmaeker heeft gedurende die hele periode gebouwd aan een ijzersterk en internationaal bekend en gewaardeerd eigen dansrepertoire. Rosas is het huisgezelschap van De Munt en heeft – veelal met eigen middelen – een eigen infrastructuur uitgebouwd in Vorst. De jongste jaren ontwikkelt Rosas ook projecten met een sterke sociale dimensie (bijvoorbeeld, het Bal Moderne en dansateliers voor de wijk) of ter ondersteuning van een nieuwe generatie dansers/choreografen (Werkhuizenproducties, Summer studio's). Rosas ontvangt van de Vlaamse Gemeenschap een jaarlijkse subsidie ten bedrage van € 1.289.046. Daarnaast geniet het gezelschap ook internationale kredieten (in 2001, € 99.157). De dansschool PARTS wordt deels gesubsidieerd door de Vlaamse Gemeenschap – Onderwijs, en verwerft belangrijke Europese Fondsen. Ultima Vez, het gezelschap onder leiding van Wim Vandekeybus, heeft een heel eigen danstaal ontwikkeld – fysiek sterk, met veelvuldig gebruik van film en muziek – die ook internationaal veel weerklank krijgt. Ultima Vez is jarenlang huisgezelschap geweest van de KVS : een intense samenwerking die na de breuk van enkele jaren geleden thans weer deels wordt voortgezet. Het gezelschap ontvangt van de Vlaamse Gemeenschap een jaarlijkse toelage van € 669.312, van de VGC in 2001 € 37.184,03, en kan bovendien rekenen op internationale kredieten (in 2001, € 74.368). Damaged Goods is een ander verhaal. Onder leiding van de Amerikaanse choreografe Meg Stuart heeft het gezelschap een oeuvre ontwikkeld waarin dans, beeldende kunst, architectuur en muziek op een unieke wijze samensmelten. Damaged Goods is tevens huisgezelschap van het Schauspielhaus Zürich o.l.v. Christoph Marthaler en van de Volksbühne in Berlijn. Damaged Goods was voordien ook jarenlang huisgezelschap van het Kaaitheater, dat het werk van Meg Stuart ook nu in Brussel blijft presenteren. Het gezelschap ontvangt van de Vlaamse Gemeenschap, sinds 2001, een jaarlijkse subsidie ten bedrage van € 495.786 en van de VGC € 24.789,35 in 2001. Het vierde gezelschap, ZOO, staat onder leiding van de Zwitserse choreograaf Thomas Hauert, een ex-danser van Rosas. Sinds 2001 ontvangt het van de Vlaamse Gemeenschap een structurele toelage van € 136.341 en een kleine projecttoelage van de VGC (€ 3.718,40 in 2001). Het geniet ook beperkte internationale subsidies. Het werk van ZOO is te zien in het Kaaitheater te Brussel en op vele buitenlandse podia.

Naast de structureel gesteunde dansgezelschappen telt Brussel ook een voortdurend stijgend aantal nieuwe groepen. Tot de belangrijkste leveranciers terzake, behoren de afgestudeerde studenten van PARTS (velen ervan blijven na hun studies in Brussel rondhangen ook al komen zij van zeer verschillende horizons en continenten), maar ook dansers die gewerkt hebben bij de grote gezelschappen (Rosas, Ultima Vez, Damaged Goods, Ballets C. de la B., Jan Fabre). Het gaat hier dus om een zeer internationaal en heterogeen gegeven, een dynamiek die overigens ook aan Franse kant terug te vinden is. In 2002 hebben 22 Brusselse dansgezelschappen – op een totaal van 34 voor heel Vlaanderen – bij de Vlaamse Gemeenschap een

aanvraag voor projectsubsidie ingediend. Alkyonis, Edward, Maquette €, Vlinderboom en Stinkzwamexperimenten, Vanity, JoJi Inc., Krul, Kobalt Works, Visit, Continuum en Aquillon hebben in de loop van de jongste drie jaren al minimum één projectsubsidie ontvangen. Tot de overige namen, die vóór 2001 nog geen subsidie hadden ontvangen, maar soms al wel een vaste stek hadden gevonden, behoren Andy Deneys, Random Scream, AER, Amgod, Un oeuf is un oeuf, Surfistas A Ciotat, en La Oca Loca. De lijst is overigens in geen geval volledig en voortdurend onderhevig aan verandering – voor de projectaanvragen 2002 waren er bijvoorbeeld al een hele reeks nieuwe namen bijgekomen. Onder deze laatste hebben Ennesima, Kwaad Bloed, Les Ballets du Grand Maghreb en Peeping Tom voor 2002 een projectsubsidie ontvangen. Het bedrag van deze subsidies schommelde tussen € 47.000 en € 27.270. Ook via de Vlaamse Gemeenschapscommissie wordt een aantal van deze projecten of projectgezelschappen ondersteund zij het met veel kleinere bedragen gaande van circa € 6.200 tot € 2.500. Hans Van Den Broeck (ex-Ballets C.de la B.) is zich inmiddels ook in Brussel komen vestigen en werkt aan een eigen structuur. Voor deze artiesten rijst er in Brussel dikwijls een reëel spreidings- en presentatieprobleem. De Beursschouwburg en Werkhuizenproducties/Rosas volgen het werk het meest van nabij ; occasioneel vinden er ook voorstellingen plaats in sommige Gemeenschapscentra, Recyclart, Les Bains : : Connective of op diverse locaties ; soms ook in Franstalige theaters.

Inzake circus, foor- en straatkunsten, die slecht zeer recent werden erkend, worden er twee Brusselse structuren (op een totaal van negen binnen de Franse Gemeenschap) op een min of meer structurele manier betoelaagd. De eerste, FERIA Musica, die op dat vlak, binnen de Franse Gemeenschap, de meeste gelden ontvangt : € 49.578. De tweede, La Fête des Fleurs, is een biënnale en ontvangt € 12.394. Daarnaast ondersteunde de Franse Gemeenschap een aantal creaties, waarvan er vijf van de in totaal acht die subsidie ontvingen uit Brussel komen. De steun schommelde tussen van € 7.436 en € 14.873. Bovendien ontvingen er in 2001 nog vier festivals en promotiecampagnes steun ten bedrage van € 6.179 à € 12.394.

Hoewel het ministerie van de Franse Gemeenschap geen speciale afdeling “Muziektheater” heeft, mag de bijdrage van de muzikdienst (Commission des musiques classiques en Commission des musiques non classiques) op het stuk van het soort voorstellingen waarop deze studie slaat, niet veronachtzaamd worden. Vaak is het immers deze bijdrage die originele muziekcreaties (lang geen zeldzaamheid met betrekking tot dansvoorstellingen) en zeldzame experimenten inzake muziektheater of kameropera aan Franstalige kant mogelijk maakt. De bedragen blijven niettemin beperkt : voor niet-klassieke muziek ging het tussen 1999 en 2001 om compositiebeurzen van veelal € 2.478. Hulp verleend aan muziekcreatie voor theater of dans bedroeg maximum € 12.394.

Aan Vlaamse kant is er slechts één organisatie – Corban – structureel erkend als muziektheater. Walter Verdin, de artistieke bezieler ervan, is muzikant en videast. Hij maakte o.a. diverse dansfilms, werkte mee aan tal van

theaterproducties van o.a. Guy Cassiers (Rotheater Rotterdam) en zette ook een aantal muziektheaterproducties op waarin alle voornoemde elementen veelvuldig in verweven waren. Het gaat hier echter geenszins om klassieke of hedendaagse opera : Verdins muziek ligt dicht bij het popgenre. De producties van Corban worden sinds twee jaar gepresenteerd bij Nadine. Corban ontvangt € 136.341 van de Vlaamse Gemeenschap.

Het muziektheater is daarnaast wel aanwezig op het programma van de KVS/Bottelarij (bijvoorbeeld Het Muziek Lod) en zeer nadrukkelijk – maar dan dikwijls als hedendaagse opera – in het KunstenFESTIVALdesArts. Daarnaast kent ook de Vlaamse Gemeenschap het systeem van de financiering van schrijf- en compositieopdrachten.

Ondanks het feit dat het nieuwe Franstalige podiumkunstendecreet voorziet in een “interdisciplinair” adviesorgaan, bestaat er nog geen speciaal budget voor dat soort initiatieven. De Brigitinnenkapel is één van de weinige Brussel zalen die zich “interdisciplinair” opstelt (het gebruik van de termen “Centrum voor hedendaagse kunst van de stem en de beweging” waardoor de gebruikelijke tegenstelling theater-dans-muziek kan worden omzeild, spreekt in dat verband boekdelen). In vergelijking met de steun van Brussel-Stad (€ 247.893 in 2001) blijft de hulp van de Franse Gemeenschap echter bijkomstig. Het geval van L’L (sinds dit seizoen “Théâtre de L’L” met een heus jaarprogramma), is veeleer dat van een ruimte die zich als “multidisciplinair” aandient, maar waarvan de subsidiëring (€ 123.946 in 2001) tot dusver een beetje toevallig afhing van de danssector.

Aan Vlaamse kant is het multidisciplinaire zeer reëel te vinden in het werk van de Kunstencentra. Zij presenteren, coproduceren en produceren soms zeer uiteenlopende kunstvormen, met een grote nadruk op de podiumkunsten en de muziek. In Brussel zijn er drie structureel erkend : het Kaaitheater, de Beursschouwburg (tijdens de verbouwingen gehuisvest in BSBbis) en Nadine. Alle verschillen buiten beschouwing gelaten, zou ook de werking van organisaties als Recyclart en Les Bains : : Connective hierbij kunnen worden gerekend, ware het niet dat die organisaties – mede door hun tweetalig karakter – (nog) niet door de Vlaamse Gemeenschap structureel zijn erkend.

Het Kaaitheater is het grootste kunstencentrum in Brussel en heeft er een bijna twintigjarige geschiedenis op zitten. De vzw Kaaitheater – aanvankelijk in 1977 een festival onder de bezielende leiding van Hugo De Greef – fuseerde na 1985 met de vzw Schaamte (een kunstenaarsorganisatie rond Radeis, Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Lauwers e.a.), stapte over op jaarwerking en verwierf twee speelplekken : het Kaaitheater (voordien Lunatheater – waar grootschalig werk aan bod komt) en de Kaaitheaterstudio’s (waar kleinschalig werk en experiment een plaats vinden). Het werk van het Kaaitheater wordt gekenmerkt door zijn binding met een aantal artiesten en het langdurig volgen van hun werk (Josse De Pauw, Needcompany, The Wooster Group, Jan Ritsema, Gerardjan Rijnders, enz...). Naast een aanzienlijk deel van het Nederlandstalige theater volgt het Kaaitheater ook specifieke ontwikkelingen op de internationale scènes. In beide gevallen gaat het echter om zeer duidelijke

keuzes voor artistieke verwantschappen en esthetische benaderingen. Inzake dans wordt een zelfde beleid gevoerd : Rosas, Damaged Goods en sinds kort ook ZOO, hebben een vaste plaats op het programma. Internationaal heeft het Kaaitheater dan weer baanbrekend werk verricht door het introduceren van de generatie van de jaren '90 (Raimund Hooghe, Boris Charmatz, Jonathan Burrows, Emio Greco,...). Inzake muziek zijn de constanten het hedendaags muziekensemble Ictus, het Blindman Kwartet, Walter Hus en Anima Eterna – naast meer experimentele muziekvormen. Het Kaaitheater ontvangt van de Vlaamse Gemeenschap een structurele werkingstoelage ten bedrage van € 1.239.467. Daarnaast ontvangt het een belangrijke toelage voor het beheer van de infrastructuur (€ 548.714) en fondsen voor het betalen van de erfpacht van het Kaaitheater (€ 1.120.441). De Kaaitheaterstudio's zijn eigendom van de Vlaamse Gemeenschap. Via de Vlaamse Gemeenschapscommissie ontvangt het jaarlijks een extra subsidie ten bedrage van € 277.640,75.

De Beursschouwburg-BSBbis is het oudste kunstencentrum van heel Vlaanderen – ook al is het maar sinds 2001 onder die benaming erkend. Het gebouw in de Ortsstraat opende in 1965 zijn deuren als de Beursschouwburg, en was in de jaren '60 en '70 "the place to be" voor alles wat binnen het Vlaamse podiumkunstenlandschap op vernieuwing was gericht. In de jaren '90 ontwikkelde de Beurs een sterk sociaal gerichte werking met bijzondere aandacht voor de stedenbouwkundige verloederings van Brussel (bijvoorbeeld, acties als Hotel Central of stedelijke actiegroepen zoals Nova, City Mine(d) vonden hier onderdak). Sinds eind jaren '90 is de werking weer toegespitst op het louter artistieke. Ontdekkingen zijn prioritair en een functie als "doorgeefluik" essentieel : nieuwe namen inzake theater, dans en muziek vinden er een podium, worden voor een beperkte periode (hooguit een tweetal jaar) gevolgd en dan weer losgelaten om autonoom of met andere partners (bijvoorbeeld, het Kaaitheater) verder te gaan. Sinds twee jaar is de Beursschouwburg tijdelijk gehuisvest in de BSBbis (Kazernestraat), wegens verbouwingen van het pand in de Ortsstraat, dat eigendom is van de Vlaamse Gemeenschap. De heropening van de Beursschouwburg is gepland voor het seizoen 2003–2004. De Beursschouwburg krijgt van de Vlaamse Gemeenschap een structurele subsidie ten bedrage van € 842.837 en ontvangt additionele middelen voor de organisatie van het jaarlijkse muziekfestival Klinkende Munt (vroeger : Mallemunt). Via de Vlaamse Gemeenschapscommissie ontvangt het jaarlijks een extra subsidie van € 185.920

Nadine, het kleinste van de drie kunstencentra, is structureel erkend sinds 2001. Het is gegroeid uit het vroegere Plateau en is een plek waar kunstenaars zeer specifiek werk kunnen creëren en waar het proces even belangrijk is als het product. Nadine is actief in vele kunstvlakken en in allesbehalve conventionele formats. Het centrum ontvangt van de Vlaamse Gemeenschap een structurele jaartoeelage van € 223.104. Voorheen (bijvoorbeeld in 2000) werd het gesubsidieerd door de VGC.

Een wat aparte structuur is de vzw Paleis, de opvolgster van het voormalige Kunst- en Cultuurverbond dat de Vlaamse aanwezigheid in het Paleis voor Schone Kunsten, een parastatale instelling, moest garanderen. Naast een

programma wereldmuziek brengt de vereniging vooral dansvoorstellingen. Hoe zij zal blijven voortbestaan binnen de grote reorganisaties die momenteel in het Paleis voor Schone Kunsten aan de gang zijn, is nog niet geheel duidelijk. De vereniging ontving van de Vlaamse Gemeenschap een jaarlijkse werkingstoelage van € 365.809.

Ten slotte is er het KunstenFESTIVALdesArts, financieel ondersteund door beide Gemeenschappen, dat een heel eigen rol speelt. De eerste editie vond plaats in 1992. Het festival is om financiële redenen genoodzaakt geweest een tijd lang tweejaarlijks te functioneren. Nu werkt het aan een jaarlijks ritme in de maand mei. Naast de bijzondere rol die het speelt in het vlak van de hedendaagse opera, het internationale theater- en dansaanbod in Brussel, is het vooral een festival dat het publiek uitnodigt om te "ontdekken" – zowel nieuwe namen van kunstenaars, als culturen uit zeer verschillende continenten. Op dat gebied onderscheidt het zich van andere grotere Europese festivals die dikwijls de internationale mainstream inzake hedendaags theater en dans op hun programma nemen. Jaarlijks (co)-produceert het festival ook een aantal Franstalige en Vlaamse producties. Het opereert in diverse – zowel Franstalige als Vlaamse theaters en werkt hiermee al dan niet samen. Het KunstenFESTIVALdesArts ontvangt een structurele toelage van € 867.625,18 van de Vlaamse Gemeenschap en € 148.736,11 van de VGC. De bedragen die het festival ontvangt van Franstalige overheden liggen aanzienlijk lager : € 309.866 van de Franse Gemeenschap, wat in het verleden en ook nu nog door de organisatie en door sommige Vlaamse overheden als problematisch wordt ervaren.

Het Vlaams Theater Instituut kwam elders uitvoerig aan bod (cf. hfdst. VI -3). Als steunpunt ontvangt het een jaarlijkse toelage van de Vlaamse Gemeenschap ten bedrage van € 917.203,77.

Ook de culturele centra van de Franse Gemeenschap zijn per definitie "multidisciplinaire" plekken. Gedetailleerd inschatten hoeveel ze aan de podiumkunsten besteden, is echter moeilijk omdat ze zich meestal ook inlaten met beeldende kunst, muziek en sociaal-culturele animatie.

Het "Centre culturel européen Les Halles de Schaerbeek", heeft in de podiumkunsten ongetwijfeld heel wat energie gestopt : via zijn samenwerkingsverbanden met grote instellingen als De Munt, Charleroi/Danses, enz. ; door de opmerkelijke aandacht die het besteedt aan het jeugdtheater en aan het nieuwe circus ; door de eigen, meer sporadische programmering van voorstellingen voor volwassenen ; en door het organiseren van evenementen die vaak feestelijk en inter- of multidisciplinair zijn. Les Halles ontvingen in 2001 € 818.048 van de Franse Gemeenschap, € 79.325 van de COCOF en € 24.789 van de gemeente Schaerbeek. Het cultureel centrum Le Botanique heeft de podiumkunsten zoals we ze hier beschouwen, onlangs links laten liggen. Het heeft daardoor meteen een zekere leemte geschapen en binnen de sector behoorlijk wat kwaad bloed gezet. Dat het "Centre culturel de la Communauté française", dat bovendien financieel het best aan zijn trekken komt, belangrijke sectoren laat voor wat ze zijn – welke de kwaliteit van de muziekprogrammering en die van de beeldende kunsten ook moge wezen – blijft immers hoe dan ook vreemd. Het is

daarenboven een feit dat Le Botanique, in weerwil van zijn weinig functionele zalen, de voorbije vijftien jaar voor theater en dans een onbetwistbare receptieve en programmerende functie heeft vervuld. Le Botanique ontving in 2001 € 2.280.620 van de Franse Gemeenschap.

Drie van de andere Brusselse culturele centra – de Vénérie in Watermaal-Bosvoorde, de Espace Senghor in Etterbeek en het Centre culturel Jacques Franck in Sint-Gillis – spelen een bijzonder belangrijke rol, niet enkel voor jong Franstalig scheppend werk, maar ook in inzake openheid voor de wereldculturen. Het zijn in dat opzicht uiterst belangrijke loopbruggen voor de buitenlandse gemeenschappen in Brussel. La Vénérie en het Espace Senghor ontvingen in 2001 elk € 115.270 van de Franse Gemeenschap, evenals toelagen van de gemeenten en van de COCOF, waaromtrent ons geen details hebben bereikt; het Centre culturel Jacques Franck ontving in 2001 € 111.552 van de Franse Gemeenschap, € 36.390 van de COCOF en € 247.893 van de gemeente Sint-Gillis.

Hoewel de werking van de Ancienne Belgique zich voornamelijk, zo niet bijna uitsluitend, toespitst op de (niet- klassieke) muziek, en dus niet tot deze studie behoort, valt het moeilijk het huis niet te vermelden, al was het maar omdat het plaatje van de Nederlandstalige podiumkunststructuren in Brussel anders niet volledig is. De AB was in de jaren '70 ook het Vlaamse politieke antwoord op het verwerven van Le Botanique door de Franse Gemeenschap. Ook de AB wordt zowel door de Vlaamse Gemeenschap als door de Vlaamse Gemeenschapscommissie (€ 74.368) gesubsidieerd.

Aan Vlaamse kant zijn er voorts nog de Gemeenschapscentra die afhangen van de Vlaamse Gemeenschapscommissie en een netwerk vormen van lokale pluralistische instellingen van de Vlaamse Gemeenschap in Brussel. Hun opdracht bestaat erin de leefkwaliteit van de stad te bevorderen. Die maatschappelijke betrokkenheid wordt door elk Gemeenschapscentrum, op basis van de plaatselijke realiteit, op eigen en creatieve wijze ingevuld. Het Nederlandstalige karakter van de Gemeenschapscentra en de Vlaamse aanwezigheid in het multiculturele Brussel, worden als vanzelfsprekend ervaren. De Vlaamse identiteit is geen doel op zich maar een uitgangspunt. De Gemeenschapscentra ontwikkelen en verdedigen de democratische waarden (pluralisme, openheid en verdraagzaamheid) die aan de basis liggen van hun oprichting en hun werking. In elk van de 19 Brusselse gemeenten (en deelgemeenten), fungeert een Gemeenschapscentrum als volwaardig steunpunt voor de plaatselijke Vlaamse Gemeenschap, verenigingen en burgers. De totale dotatie van de VGC voor de Gemeenschapscentra bedroeg in 2001 € 3.299.884.

15 Gemeenschapscentra hebben een aanbod voor de scholen: voorstellingen voor kleuter en basisonderwijs. Twee centra brengen ook voorstellingen voor het secundair onderwijs. Sommige Gemeenschapscentra zoals Den Dam (Oudergem) en Kontakt (Sint-Pieters-Woluwe) programmeren het Nederlandstalig aanbod in het gemeentelijk cultureel centrum van hun gemeente. Het Gemeenschapscentra

staat in voor keuze en promotie, de gemeente betaalt het uitgenodigde gezelschap. Andere centra als de Markten, Everna, De Zeyp, De Linde, Nekkersdal, De Pianofabriek, Ten Weyngaert, enz., hebben een eigen programmering met kleinschalige theater- en dansvoorstellingen. Vele (ook andere dan de hier vermelde) hebben een muziekprogramma of leveren repetitiefaciliteiten en/of verhuren ruimtes aan andere organisaties (bijvoorbeeld, De Kriekelaar).

5. Ongecontroleerde gebieden: privé-voorstellingen en alternatieve projecten

Alle rasters ten spijt, bevat dit grondgebied toch ook een aantal zones die geheel aan overheidcontrole ontsnappen. Ofschoon minder dan in andere grootsteden, zijn er in Brussel immers ook zogenaamde “privé-voorstellingen” net als alternatieve vertoning- en productiewijzen die zich door geen enkele *ad hoc*-structuur laten vatten.

Het begrip “privé-voorstelling” moet wat toegelicht worden. Volgens sommigen (Bogen et Collard, 1996) zouden er in Brussel geen privé-voorstellingen bestaan. Alleszins niet in de gebruikelijke betekenis van het woord – synoniem met projecten die zijn opgezet uit winstbejag, niet-betoelaagde commerciële ondernemingen die het vooral om het aantal toeschouwers te doen is en waarvan de programmering uit is op economisch rendement. Daarentegen zouden, nog steeds volgens dezelfde auteurs, bijna alle Brusselse structuren als zodanig kunnen beschouwd worden, en wel in die zin dat ze bijna allemaal vzw's zijn, of ze subsidies krijgen of niet. Uitzonderingen zijn twee “instellingen van algemeen nut” zijnde het Théâtre du Parc en het Théâtre National en het speciale statuut van het Paleis voor Schone Kunsten – een nieuwe naamloze vennootschap van publiek recht met sociaal oogmerk. Nader onderzoek wijst echter uit dat structuren die de naam hebben privé te zijn, zoals het Théâtre Le Public, de Adac of het Théâtre de la Toison d'Or, om tal van redenen subsidies hebben gekregen of nog krijgen. In vergelijking met de veronderstelde omzetcijfers van die structuren, lijken de uitgekeerde bedragen echter aan de lage kant te liggen – maar dat geldt evenzeer voor sommige gesubsidieerde structuren die veel rondreizen en buitenlandse coproducties aangaan. Overigens, waar moet een betoelaagd “ontspanningstheater” als het Théâtre des Galeries dan worden ondergebracht? En wat met de talrijke cafétheaters die hun fondsen vooral uit de eerste helft van hun naam halen – maar waarvan er sommige toch subsidies krijgen? Het begrip “privé” lijkt in Brussel meer te slaan op de wijze van communicatie en vooral van interne werking van de structuren, dan wel op hun al dan niet bestaande band met de overheid of op het artistiek gehalte van hun programma. “Privé-instellingen” zouden derhalve die structuren zijn die voor hun voortbestaan in de eerste plaats op zichzelf rekenen, ervan uitgaan dat ze ook zonder overheidssteun voorstellingen zullen blijven produceren, maar daarom nog niet weigeren die steun in ontvangst te nemen wanneer hij zich aandient. Als men die definitie aanhoudt, zijn projecten van dit type in Brussel verre van zeldzaam. Buiten de cafétheaters, de Adac, Le Public en het Théâtre de la Toison d'Or, zouden in deze lade immers ook receptieve

structuren komen te zitten (en wel zo uiteenlopende als het Centre culturel d'Auderghem, Bulex, de Tréteaux de Bruxelles of het Espace Cré-action, het Espace Scarabeus of Kan'H), net als spektakelvormen die niet beantwoorden aan de overheidscriteria, zoals het neoklassieke ballet (met de Compagnie David Sonnenbluck als voorbeeld) of de volkse musical (waartoe onder meer Sam Touzani, acteur-danser-animator en televisieberoemdheid, een poging heeft gewaagd). Kortom : structuren die niet direct volgens een "star system" werken (behalve dan misschien de Adac en het Centre culturel d'Auderghem die Franse stukken met filmsterren programmeren), maar hun winsten voor het grootste deel uit hun eigen opbrengsten zoeken te halen, en zich derhalve aan het advies van de onderscheiden overheden weinig gelegen laten. Wat dan weer niet betekent dat deze initiatieven niet alert zouden zijn voor wat er in het gesubsidieerde theater gebeurt. De artiesten die in Le Public werken, hebben over het algemeen hun sporen al verdiend in gesubsidieerde gezelschappen of theaters.

Lijnrecht tegenover deze initiatieven die hun onafhankelijkheid middels het commerciële systeem bevestigen of vrijwaren, staan de artiesten of verenigingen die vrijwillig kiezen voor een marginale opstelling, niet aansturen op overheidserkenning, bekende huizen links laten liggen en elk commercieel circuit schuwen als de pest. Tot deze artiesten of verenigingen behoren ook jongeren die zich hoeden voor de "volwassenen-cultuur", ouderen die soms door de gevestigde orde zijn verworpen en hun artistiek parcours dan maar daarbuiten voortzetten, en allochtonen die het gevoel hebben dat hun stem, in de overheersende en uiteindelijk zeer Europeesgerichte cultuur, nimmer wordt gehoord (Beursschouwburg en Lapiower, 1997). Zij dansen of spelen liever in appartementen, op feesten, in discotheken en kraakpanden of tijdens "street parties", en zweren bij performances, improvisatie, sommige circustechnieken en hip hop. Hun (al dan niet veelzijdig) talent is dikwijls evenzeer aanwezig, en hun praktijk veeleisend. Niettegenstaande pogingen die in Brussel werden ondernomen om deze artiesten op te nemen in de officiële cultuurschakels (o.m. via de Fondation Jacques Gueux, Recyclart, het Centre Culturel Jacques Franck, de Halles de Schaerbeek, de Beursschouwburg en Bruxelles/Brussel 2000), is men er nooit in geslaagd de verschillen met deze ongewone praktijken, die in principe aan elke definiëring en/of omkadering ontsnappen, weg te werken. Toegegeven : het gebeurt (vooral met betrekking tot hip hop, maar minder dan in Frankrijk) dat dit soort artiesten neerstrijkt in geïnstitutionaliseerde huizen, maar het neemt niet weg dat een minderheidsgroep individuen zich halsstarrig tegen dat soort operaties blijft verzetten. Het blijft echter leuk vast te stellen dat ze een invloed kunnen uitoefenen op meer genormeerde theatervormen die hun esthetiek of praktijk kopiëren.

6. Toelichting

Hoewel verscheidene punten van dit hoofdstuk afhankelijk zijn van de goodwill van de politici en in ons onderzoek niet werden aangesneden, zijn er toch een aantal antwoorden op de vragenlijst en enkele opmerkingen tijdens de rondetafelgesprekken die ernaar verwijzen. Deze versterken de indruk dat er een discrepantie bestaat tussen de politieke indeling van Brussel en het territorium van de podiumkunsten.

Uit de studie van **de relatie tussen de Brusselse regio en de naburige regio's** bleek dat de samenwerking tussen Brusselse structuren en die van de rand zeldzaam is ; bovendien bleek dat de "Brusselse" producties, ontstaan binnen de ene gemeenschap, moeilijk hun weg vinden binnen de andere en, omgekeerd, dat Vlaamse en Waalse producties niet makkelijk een podium vinden in Brussel. Hoewel de kwestie van de verhoudingen met de rand evenmin werd aangesneden in de vragenlijst als tijdens de rondetafelgesprekken – er zijn nu eenmaal taboes die niet makkelijk worden doorbroken – verdient ze toch alle aandacht. De bestaande politieke indeling, die door de sector van de podiumkunsten verinnerlijkt werd, schept een vreemde situatie inzake communicatie en zelfs inzake samenwerkingsverbanden tussen receptieve structuren : de politieke grenzen van de stad stemmen met de reële stedelijke situatie niet overeen. Volgens het Geografisch Instituut van de VUB strekken de voorsteden van Brussel zich uit van Zemst tot Nijvel en van Silly tot Bevekom ; de eigenlijke morfologische agglomeratie reikt van Grimbergen tot Eigenbrakel, en van Dilbeek tot Tervuren. Het is een understatement dat deze stedelijke realiteit niet overeenkomt met de effectieve mobiliteit van het publiek of met de communicatie tussen de structuren, die vaak ophoudt aan de grenzen van de regio.

Aangezien er in dit vlak alsnog weinig hoop is op onmiddellijke communautaire rust, komt het ongetwijfeld de sector zelf toe samenwerkingsverbanden te ontwikkelen en de mobiliteit van het publiek te bevorderen, en dit zowel in centrifugale als centripetale richting.

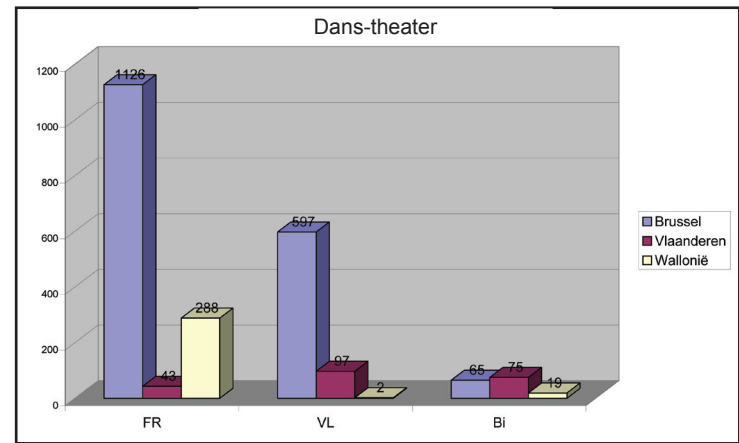
De enkele pogingen in deze zin (het al vermelde Kwartslag, of de samenwerking tussen het Centre culturel Jacques Franck en het Centre culturel de Braine-l'Alleud, voor het dansfestival "Danses d'ici et d'ailleurs") zijn interessante voorbeelden.

Het zou niet verkeerd zijn om, op andere beleidsniveaus, te denken aan zoiets als *zuster gemeenten* (naar het voorbeeld van de zustersteden uit verschillende landen) of om *interregionale initiatieven te ontwikkelen* (zoals dat gebeurt met de "interregionale" fondsen van de Europese Gemeenschap). De kwestie van de *eigenlijke mobiliteit* (de rol van het geplande GEN – Gewestelijk Expres Net) is in deze context eveneens belangrijk.

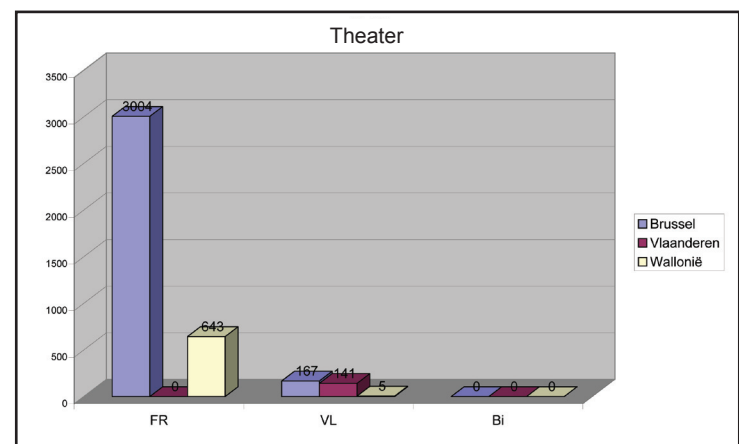
Wat de contacten met de naburige regio's betreft, moeten twee aspecten nader bekeken worden : de manier waarop Brusselse producties in Vlaanderen en Wallonië draaien,

en de manier waarop Waalse en Vlaamse producties in Brussel worden onthaald. Over deze twee punten vinden we precieze aanwijzingen in de vragenlijst. Hieruit blijkt dat – aan de hand van het overzicht van de spreiding van de voorstellingen van gezelschappen, onderverdeeld volgens genre³⁸ – de Vlaamse structuren voor theater of straattheater proportioneel meer voorstellingen hebben in de provincie ; dat Vlaanderen meer open lijkt te staan voor voorstellingen uit de andere gemeenschap dan Wallonië ; dat de Vlaamse dansgezelschappen die in Brussel werken daarentegen slechts matig succes kennen in hun eigen gemeenschap ; dat het Franstalige theater in verhouding tot de Franstalige dans minder rondtoert, inclusief in zijn eigen gemeenschap ; dat het Franstalige jongerentheater zeer veel rondtoert, zowel in Wallonië als in het buitenland. Het is vrij logisch dat de zogenaamde “bicommunautaire” structuren (die alle met dans bezig zijn) beter aanwezig zijn in de twee regio's dan de Franstalige structuren in Vlaanderen en dan de Vlaamse structuren in Wallonië. In omgekeerde richting (zie tabel p. 105), kwamen er van de 313 producties die stand kwamen tussen 1999 en 2001, en waarvan de bevraagde receptieve structuren zeggen dat ze elders dan in Brussel werden gecreëerd, slechts 25 (zegge minder dan 8 %) uit Vlaanderen, terwijl er 101 (zegge meer dan 32 %) uit Wallonië kwamen. Het aantal stukken uit Nederlandstalige gewesten buiten Vlaanderen (dus vooral uit Nederland), in dit geval 52, vertegenwoordigde zelfs meer dan het dubbele van de stukken die uit Vlaanderen kwamen. Deze context is belangrijk met het oog op het beoordelen van de antwoorden op de vraag of, voor voorstellingen uit Vlaanderen en Wallonië, meer podia moeten komen – een vraag waarop het antwoord niet unaniem was : 5 Vlaamse structuren op 17, 14 Franstalige structuren op 70, en 1 bicommunautaire structuur op 6 zijn het globaal niet eens met dit voorstel. Moet hierin een vorm van Brussels protectionisme worden gezien, vooral dan van Vlaamse kant, waar de tegenstand proportioneel groter is, terwijl de voorstellingen die uit Vlaanderen komen er zeldzaam blijven ?

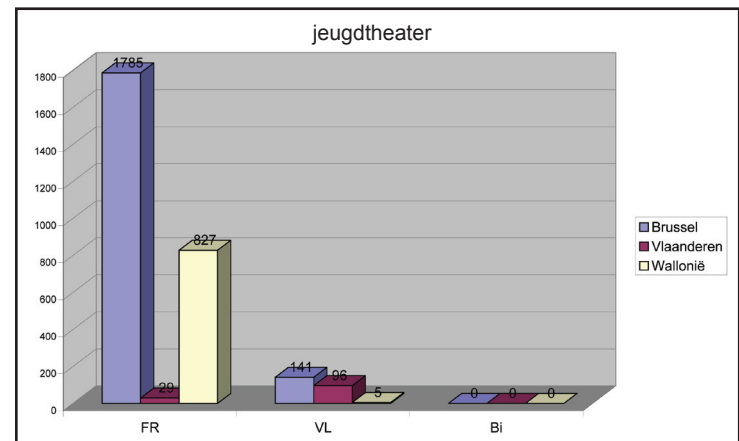
Voorstellingen van de theaternakende structuren in en buiten Brussel



(29 structuren : 19 franstalige,
6 nederlandstalige, 4 bicommunautair)

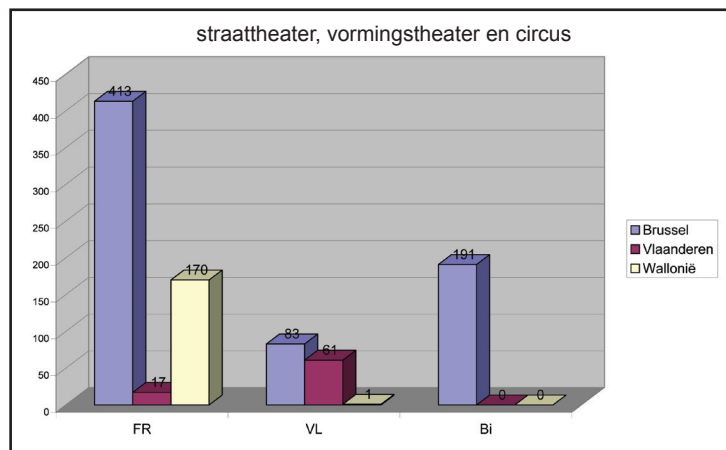


(16 structuren : 14 franstalige,
2 nederlandstalige, 0 bicommunautair)

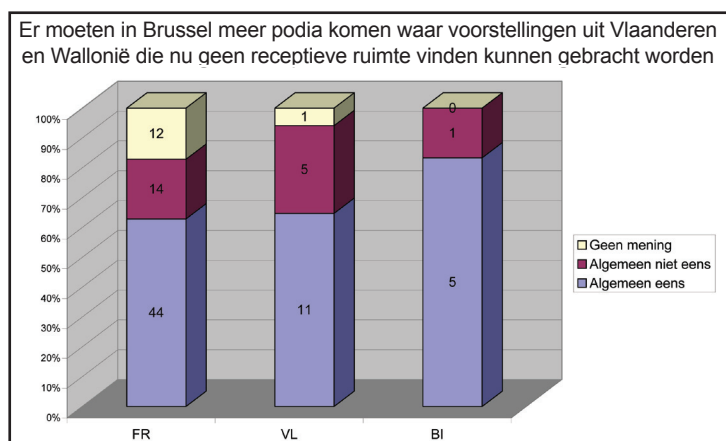


(20 structuren : 18 franstalige,
2 nederlandstalige, 0 bicommunautair)

³⁸ Onder de benaming “dans/theater” vinden we de structuren die naast andere, minstens de benaming dans hebben aangekruist ; idem voor het “jeugdtheater”. Onder de benaming «theater» vinden we structuren die alleen maar deze benaming en geen andere hebben aangekruist. Onder de benaming “Straat, Vormingstheater en Circus” vinden we de structuren die minstens één van die benamingen hebben aangekruist. Bij de cijfers betreffende het Vlaamse jeugdtheater ontbreken helaas die van Bronks, op dit vlak het belangrijkste gezelschap in Brussel, dat niet op de vragenlijst heeft geantwoord.



(14 structuren : 10 franstalige,
2 nederlandstalige, 2 bicommunautair)



(93 structuren : 70 franstalige,
17 nederlandstalige, 6 bicommunautair)

Deze vragen roepen diverse antwoorden op. De moeilijkheden die Vlaamse dans- en theatergezelschappen en Franstalige theatergezelschappen ondervinden inzake optredens binnen de andere gemeenschap, zijn misschien te wijten aan een kleinere bereidheid om tegemoet te komen aan andere soorten publiek. Het neemt niet weg dat een *beleid dat meer openstaat* voor deze “vreemde” vormen – en onder de bevoegdheid van de Gemeenschappen valt, zoniet van de Brusselaars alleen – de spreiding van een zelfs minimaal aantal gezelschappen zou ten goede komen. Het gebrek aan optredens van Vlaamse en Waalse gezelschappen in Brussel is, los van het protectionisme van de Brusselse theaters, te wijten aan *het beleid van de Franstalige culturele centra* (inclusief Le Botanique en de Halles de Schaerbeek) *en aan het ontbreken van een Vlaams cultureel centrum*. Ofwel kwijten de instellingen die met deze spreiding zijn belast, zich slecht van hun taak, ofwel zijn ze onbestaande. Met betrekking tot de aanwezigheid van Waalse voorstellingen moet dit niettemin genuanceerd worden : ze zijn vrij goed vertegenwoordigd.

Gemeenschap, de schaarste van transcommunautaire initiatieven ; andere hebben meer rechtstreeks betrekking op Brussel, inzonderheid op de culturele overheden die er bevoegd zijn : de COCOF, de VGC (het gebrek aan duidelijkheid, ja zelfs de incoherentie van het beleid) en het gewest zelf (het gebrek aan transparantie en continuïteit van het “Imago van Brussel”), evenals de rol van de plaatselijke besturen (de ondergeschikte rol van de cultuur in tal van Brusselse gemeenten, het gebrek aan onderlinge coördinatie, de complexiteit of de ondoorzichtigheid van het gemeentelijke subsidiebeleid). Op de opmerkelijke afwezigheid van Europa in het culturele leven van haar hoofdstad werd eveneens gewezen.

De antwoorden op de vragenlijsten zijn in bepaalde opzichten leerzaam. Blijkens de onderstaande tabel die de totalen weergeeft van de subsidies die 74 structuren (die verklaarden er te ontvangen) in drie jaar tijd hebben gekregen, is het percentage aan middelen die op regelmatige basis worden toegekend zeer laag – minder dan 4 % van het totaal. Bovendien oefent het aantal van de structuren met een zekere erkenning (die aan onze enquête deelnamen) op deze proportie een invloed uit : ze maakt ze groter dan ze in realiteit is. In deze resultaten over de rol van de federale overheid – via de Nationale Loterij – tellen De Munt en het Paleis voor Schone Kunsten niet mee : zij stuurden immers onze vragenlijst niet terug. De Franse Gemeenschap blijft de belangrijkste subsidiërende overheid te zijn, zowel op het stuk van de regelmatige als van de eenmalige subsidies. Niettemin wordt de proportie kleiner wanneer we het hebben over eenmalige subsidies : daarin speelt ongetwijfeld het effect van de zwakte van de regeling inzake “projectsubsidies”. De Vlaamse Gemeenschap is de tweede belangrijkste overheid die subsidies toekent. Het aantal bijdragen ligt hier, zelfs proportioneel, veel lager. Gemiddeld keert de Vlaamse Gemeenschap qua eenmalige subsidies bijna dubbel zoveel uit als de Franse : € 23.787 voor de Franstaligen, € 52.333 voor de Vlamingen. Ook op het niveau van de regelmatige subsidies ligt het gemiddelde hoger : € 541.259 aan Vlaamse kant, € 330.699 aan Franstalige kant. Mede gelet op het feit dat sommige Vlaamse, in Brussel erg belangrijke structuren (Rosas, Bronks, Needcompany...), onze vragenlijst niet hebben beantwoord, is dat dit verschil onderschat.

Tal van vragen zijn opgedoken bij de **analyse van de bevoegdheden en van het subsidiëringwijzen** van de overheden die in het vlak van de Brusselse podiumkunsten een rol spelen. Sommige betreffen het Gemeenschapsbeleid en de onaangepastheid daarvan aan het geval Brussel : *het complexe karakter van de internationale contacten, de verouderde staat en de ontoegankelijkheid van het technisch materieel van de Franse Gemeenschap, het gebrek aan soepelheid van de decretale politiek van de Vlaamse*

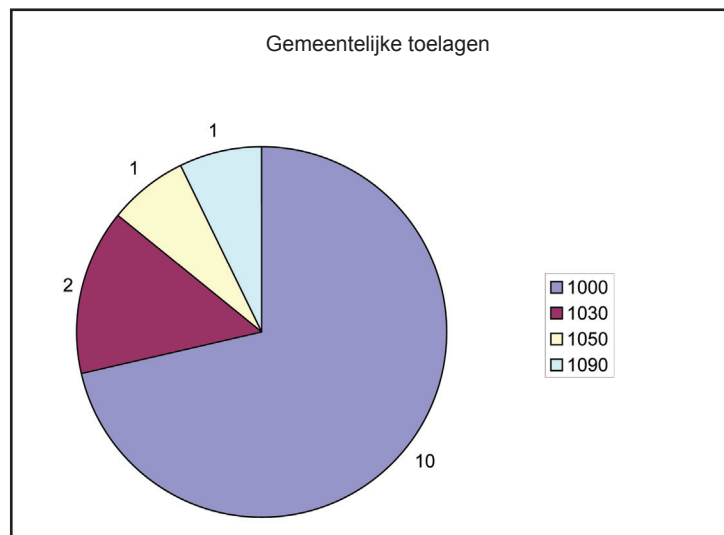
Subsidies ontvangen door de structuren (drie voorbije jaren)

Regelmatig	Aantal toel.	Bedrag	%	Gemiddelde
Federaal	17	1576467	3,23%	92733,353
Franse gemeenschap	86	28440118	58,20%	330699,05
Vlaamse gemeenschap	18	9742669	19,94%	541259,39
Cocof	38	853563	1,75%	22462,184
VGC	24	2130032	4,36%	88751,333
B. Hoofdstedelijk gewest	9	495773	1,01%	55085,889
Gemeente	43	5626208	11,51%	130842,05
Totaal		48864830		

Projectsteun	Aantal toel.	Bedrag	%	Gemiddelde
Federaal	0	0	0,00%	0
Franse gemeenschap	45	1070421	54,46%	23787,133
Vlaamse gemeenschap	9	470999	23,96%	52333,222
Cocof	13	281533	281533	21656,385
VGC	7	53295	2,71%	7613,5714
B. Hoofdstedelijk gewest	6	71887	3,66%	11981,167
Gemeente	6	17377	0,88%	2896,1667
Totaal		1965512		

(74 structuren)

De eenmalige subsidies van de COCOF, die qua aantal niet erg belangrijk zijn, zijn dat wel in termen van grootte van de bedragen ; inzake regelmatige subsidies geldt het tegenovergestelde : de COCOF staat als subsidiërende overheid op de derde plaats, maar wat de bedragen betreft slechts op de zesde. Met betrekking tot de beoogde structuren lijkt de VGC er een ander soort logica op na te houden : de regelmatige subsidies zijn hier, zowel qua aantal als qua globale bedragen, groter dan de eenmalige. De overheid die het minst vaak subsidieert is – niet verwonderlijk – het Brussels Hoofdstedelijk Gewest : 9 regelmatige subsidies en 6 eenmalige voor de drie onderzochte jaren. Ook inzake bedragen is het de overheid die het minste subsidieert en bovendien met de minste continuïteit : in de drie onderzochte jaren kreeg slechts één structuur een “regelmatige” subsidie van het gewest, een andere kreeg in dezelfde drie jaar een “eenmalige” subsidie. De eenmalige subsidies van de gemeenten zijn in deze categorie de minst belangrijke : in deze gevallen gaat het vaak om zeer kleine bedragen. Van de 14 structuren die subsidies kregen van de gemeenten, kregen er 10 hulp van Brussel-Stad, 2 van Schaarbeek, en de andere 2 respectievelijk van de gemeenten Elsene en Jette.



(14 structuren)

De kwestie van de opwaardering van de rol van de gemeenten en het onbegrip van sommige gemeentelijke overheden kwamen ook aan bod tijdens de rondetafelgesprekken (RT1, §5, 19). Voorbeelden van de manier waarop de communautarisering artificiële grenzen creëert die schadelijk zijn voor de ontplooiing van de kunstenaars en weinig inspeelt op de realiteit te velde, werden hierboven al gegeven (RT1, §22, 26, 30). In de suggesties zijn de oproepen tot het doorbreken van die grenzen, zoals aangestipt, schering en inslag. Ook de verouderde staat en de niet-beschikbaarheid van het technisch materieel dat door het ministerie van de Franse Gemeenschap (in Naninnes) ter beschikking wordt gesteld, werd tijdens voornoemde gesprekken te berde gebracht (RT1, §2). In de suggesties werd heel wat kritiek uitgebracht t.a.v. de ondoorzichtige internationale politiek van de Franse Gemeenschap (SUG 6), het gebrek aan helderheid en slagvaardigheid van de culturele politiek (SUG 5), de ontoereikendheid van het culturele budget van de Gemeenschappen (SUG 28), de Stad (SUG 32) en de COCOF (SUG 34) ; het gebrek aan terreinkennis van de politici (SUG 28), de incompetentie van de overheden (SUG 30), het gebrek aan duidelijke reglementering en dito subsidienormen van de Stad (Brussel), het Gewest en de COCOF (SUG 32), evenals de nood aan een culturele supervisor die een overkoepelende rol zou spelen voor de stad en de 19 gemeenten (SUG 41). Hoewel deze kritieken ongetwijfeld zijn gekleurd door de traditioneel contestataire instelling van de artistieke sector, blijft het een feit dat ze refereren aan moeilijkheden die voordien al werden vastgesteld.

Wat de vragen betreft die slaan op de werking van elke Gemeenschap en het probleem van Brussel overstijgen, kunnen we hooguit die vragen herhalen die reeds voordien werden geformuleerd ; het gaat om vragen waarvan de rechtstreekse invloed op de Brusselse situatie gering is en die daarom nauwelijks werden uitgediept, ook al zouden ze dat ruimschoots verdienen... Zou de Franse Gemeenschap geen baat hebben bij een vereenvoudiging van de bevoegdheden inzake internationale betrekkingen ? Bij de vernieuwing van haar technisch materieel ? Bij een vereenvoudiging van de uitlening ervan en bij de decentralisering van haar opslagruimtes ? Zou de Vlaamse

Gemeenschap het huidige decreet over de beoefening van de podiumkunsten niet beter versoepelen ?

Met betrekking tot de overheden die bevoegd zijn voor Brussel, werpt het feit dat hun globale politieke keuzes nauwelijks verschillen van die van de Gemeenschappen, de vraag op over het nut van deze instanties. De ondoorzichtige werking van de COCOF en het contradictorische karakter van het credo van de VGC zijn twee verschillende problemen, maar ze lijken van een zelfde gebrek aan politieke keuzes te getuigen ; de verbeterheid waarmee de COCOF zich als “monocommunautair” wil opstellen – op een agressievere manier dan de Franse Gemeenschap dat doet – en overwegend een traditioneel Franstalige cultuur steunt (met uitzondering van het meer vernieuwende dansbeleid), rechtvaardigt op geen enkele manier het waas van geheimzinnigheid waarin ze haar beslissingen pleegt te hullen ; de acties die ondernomen worden op basis van de “drie reglementen”, die een vorm van beleid zouden kunnen opleveren, blijven op het stuk van middelen te ver verwijderd van de grootschalige hulp die aan andere duistere initiatieven wordt besteed, om enige substantiële rol te kunnen spelen. De VGC, verscheurd tussen haar functie als “plaatsvervangster” van het gemeentebestuur (via de werking van de communautaire centra), en de steun aan kwaliteitsstructuren – die al consequent gesteund worden door de Vlaamse Gemeenschap –, lijkt al evenmin vastberaden in haar keuzes. In beide gevallen ontstaat de indruk dat de gevoerde politiek de realiteit van het Brusselse terrein niet in acht neemt of verankerd blijft in verouderde politieke stellingen.

Het gebrek aan intercommunautaire beleidsvoering is deels te wijten aan het *gebrek aan culturele* akkoorden tussen de Gemeenschappen en aan de *weigering van de GGC om haar culturele competenties*, waarmee ze bij haar oprichting werd belast, *te activeren*. Idealiter zouden deze twee elementen opnieuw moeten bekeken worden om een “*post-nationale*” *culturele politiek* mogelijk te maken. Een dergelijk beleid zou de verdediging van elke cultuur afzonderlijk zeker niet moeten opgeven, maar wel op een meer ongedwongen en open manier kunnen omvatten. Uiteraard laat de nood aan een dergelijk beleid zich in Brussel het meest gevoelen.

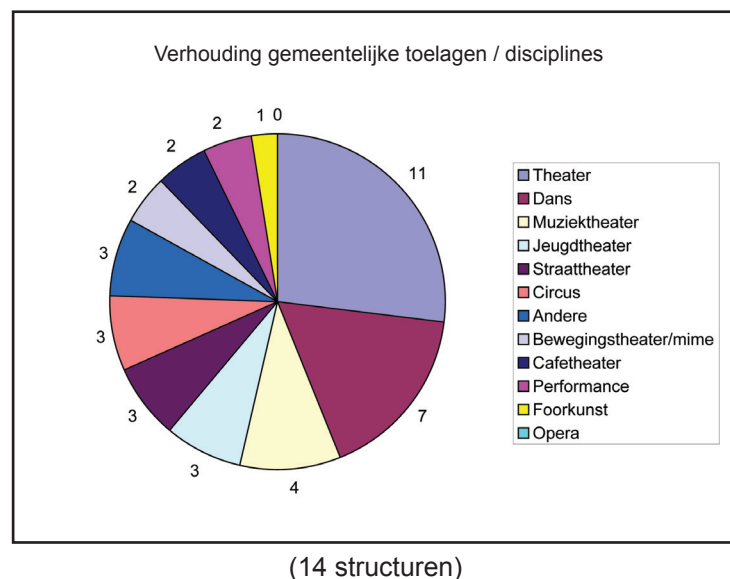
In afwachting van een dergelijke beslissing is de *culturele rol van de Brusselse gemeenten* erg belangrijk : enerzijds met betrekking tot de intercommunautaire relaties als middel om initiatieven in dit vlak aan te zwengelen en te versterken (bijvoorbeeld door het *steunen van bi- of multi-communautaire projecten*) ; anderzijds als belangrijk element – en laatste schakel in de richting van de burger – van het culturele leven van de hoofdstad. Het is abnormaal dat een hoofdstad, en vooral een creatieve stad als Brussel, op haar grondgebied niet beschikt over sterkere lokale contacten. De gemeenten verschuilen zich grotendeels achter het bestaan van de VGC en de COCOF om zich aan het cultuurdebat te onttrekken. De verdeling van de macht tussen de negentien gemeenten is daaraan uiteraard niet vreemd ; mocht ze gepaard gaan met coördinatie, zou die verdeling echter ook een voordeel kunnen zijn wanneer *het gaat om de ontwikkeling van ambitieuze projecten* die de hele stad betreffen. Ze kan ook de gelegenheid bieden om *eigen culturele identiteiten te ontwikkelen* in functie van de realiteit van elke gemeente. De hoger aangehaalde voorbeelden van de Brussel-Stad, Schaarbeek en Sint-Gillis, kunnen hier tot voorbeeld strekken : ze getuigen telkens van een eigen persoonlijkheid. Aan de andere kant zou men de *procedure van gemeentelijke steun aan culturele initiatieven moeten vereenvoudigen*, zodat een daadwerkelijk beleid politiek ontwikkeld kan worden en de *democratische transparantie* groter wordt.

Wat de rol van Europa betreft, komt het de Brusselse politici toe de kwestie van zijn afwezigheid in de Brusselse cultuur aan te kaarten en te pleiten voor een Europese culturele interventie in de hoofdstad.

De manier waarop **de subsidiëring een zekere rangorde creëert** bracht *de bestaande wanverhouding tussen de verschillende disciplines* aan het licht. Deze wanverhouding lijkt veeleer het resultaat te zijn van een historisch proces dan wel het gevolg van de reële Brusselse situatie of van de vitaliteit van een of andere kunstrichting. Terwijl de hoge kostprijs van de opera in zekere zin – ook al is dat vatbaar voor discussie³⁹ – zijn financiële preëminentie rechtvaardigt, lijkt de voorrang die het theater voor volwassenen krijgt op de dans, het jongerentheater, het circus en de straatkunsten (om nog te zwijgen over het “interdisciplinaire” waar de grenzen vervagen) meer gebaseerd op anciënniteit dan op noodzaak. *Deze wanverhouding komt op alle overheidsniveaus terug*, terwijl sommige toch een compenserende rol zouden kunnen spelen. *Binnen bepaalde sectoren*, vooral die van het theater en de dans die projectsubsidies krijgen aan Franstalige kant – of in het geval van projecten die uitsluitend door de VGC worden ondersteund –, zijn de bedragen die aan de meest experimentele producties worden toegekend vaak ontoereikend om op een echt professionele manier te kunnen

³⁹ Het ondersteunen van een “prestigieuze” culturele activiteit als de opera die zich hoofdzakelijk/bij voorkeur tot een welgesteld publiek richt, zou opnieuw kunnen bekeken worden/op losse schroeven worden gezet : het gaat hier werkelijk om een politieke keuze.

werken. Voor gezelschappen die, nog steeds aan Franstalige kant, meer erkenning genieten, creëren het gebrek aan een duidelijke keuze tussen voorstellingen voor een “ruim publiek” en vernieuwende vormen, net als het voortbestaan van verouderde structuren en de halfslachtige erkenning van min of meer nieuwe structuren, een onduidelijk landschap. Aan Vlaamse kant is het probleem – als er al een is – veeleer tegenovergesteld wegens de al te grote homogeniteit van de steun die aan gezelschappen wordt verleend. De miskenning van het interdisciplinaire is nog altijd even evident. Deze hiërarchie is ook in het gemeentelijke vlak terug te vinden : de steun die aan de 14 structuren met gemeentelijke hulp wordt verstrekt, weerspiegelt dezelfde proporties.



Blijkens een analyse van de relatie tussen de leeftijd van de structuren en hun subsidiëring (onderscheiden op grond van regelmatige, eenmalige of geen subsidies), werden de meeste instellingen die regelmatige subsidies ontvangen, opgericht tussen 1970 en 1980 (14 structuren op 15) en tussen 1980 en 1990 (12 structuren op 14). Van het grote aantal structuren dat tussen 1990 en 2000 is opgericht (41), zijn er nog maar 12 die op regelmatige basis betaald worden, 21 (waarvan 14 die vóór 1995 werden opgericht) die alleen projectsubsidies krijgen, en 6 die helemaal geen subsidie ontvangen. Deze cijfers zijn veelzeggend, zowel met betrekking tot de erkenning van de structuren die vóór 1990 zijn ontstaan (of toch die welke ervan overblijven) als met betrekking tot de artistieke “boom” sinds 1990, en de relatieve afremming van de erkenning – of deze laatste nu gewild is of te wijten aan een gebrek aan middelen.

Verhouding subsidiëring / creatiedatum

niet gepreciseerd
voor 1970
tussen 1970 en 1980
tussen 1980 en 1990
tussen 1990 en 1995
tussen 1995 en 2000
na 2000

Totaal	regelm. sub.	projectsub.	geen sub.
14	7	4	3
2	1	1	0
15	14	1	0
14	12	1	1
23	6	14	3
18	8	7	3
9	1	5	3

(95 structuren)

Het is eveneens leerzaam om het verband te bestuderen tussen het gemiddelde aantal voorstellingen en creaties van de gesubsidieerde structuren en het bedrag van de subsidies die ze (in 2001) hebben ontvangen. Het aantal voorstellingen per jaar ligt hoger bij structuren met minder dan € 25.000 subsidie dan bij structuren die tussen € 25.000 en € 125.000 hebben ontvangen : bij gebrek aan echte middelen, moeten de gezelschappen die minder subsidie krijgen meer optreden om dat geldgebrek te compenseren, maar kunnen ze ook minder creaties maken. Zodra ze in de hogere schijf terechtkomen, en bedragen ontvangen die overeenstemmen met die van de vaak uitgekeerde projectsubsidies, neemt het aantal voorstellingen af. Het aantal creaties vermeerderd vanaf € 50.000 subsidie per jaar. Het aantal voorstellingen stijgt opnieuw tussen € 125.000 en € 250.000 (in deze schijf zijn de verschillende nomadische gezelschappen terug te vinden), daalt tussen € 250.000 en € 500.000 (hier gaat het om dansgezelschappen) en stijgt sterk vanaf € 500.000 (tot deze groep behoren meerdere grote theaters, die een seizoen moeten vullen in een schouwburg). Zelfs in de hogere schijf, boven € 500.000 per jaar, zijn het niet de meest gesubsidieerde structuren die de meeste creaties maken en het meeste voorstellingen geven.

Gemiddelde van de creaties en voorstellingen van de betaalde structuren

	Aantal	Vertoningen	Creatie
niet gepreciseerd	28	22,7	0,7
- dan 12.500 €	6	51,3	1,7
12.500 tot 25.000 €	6	42,5	1,7
25.000 tot 50.000 €	12	35,8	1,7
50.000 tot 125.000 €	4	35,5	5,0
125.000 tot 250.000 €	11	89,8	3,0
250.000 tot 500.000 €	5	58,0	4,2
500.000 tot 750.000 €	3	139,3	7,7
meer dan 750.000 €	8	127,8	5,3

(83 structuren)

De kwestie van de opdrachten die de grote theaters (zoals De Munt, het Théâtre du Parc, de KVS, het Kaaitheater, het Théâtre National, het Théâtre Varia, de Raffinerie...) te vervullen hebben, werd ook in de vragenlijst aangesneden. Een groot aantal deelnemers, 73 %, is het er globaal mee eens dat deze opdrachten opnieuw gedefinieerd moeten worden (maar een groot aantal, 18 %, zegt hierover geen mening te hebben). De bicommunautaire (5 op 6) en Franstalige structuren (43 op 70) lijken meer overtuigd te zijn van de noodzaak hiervan dan de Vlaamse structuren (9 op 17). Dat deze grote theaters hun podia ter beschikking zouden stellen van gezelschappen die projectsubsidies krijgen en van andere disciplines, speelt, net als de “referentiële” functie van die huizen, in deze zeker mee.

Tijdens de rondetafelgesprekken kwamen de moeilijkheden die kunstenaars met projectsubsidies ondervinden, meermaals aan bod. Zo werd geponeerd dat in de Franse Gemeenschap het jeugdtheater, ondanks zijn succes, een institutioneel saturatiepunt heeft bereikt en dat met de vastgestelde subsidie niet kan worden volstaan om aan de vraag te voldoen. (RT3, §6). De moeilijkheden van andere sectoren komen aan bod in de suggesties (SUG 10, 13, 15, 18, 40).

Op het niveau van de Gemeenschappen en de Gemeenschaps-commissies lijkt het wenselijk *de budgetten te herzien in functie van het reële belang van de sectoren*, en niet in functie van hun historisch gewicht. Meer doorzichtigheid van het gevoerde beleid en langetermijndenken zijn onontbeerlijk, zowel wat de verwarring betreft aan Franstalige kant als het gebrek aan diversiteit aan Vlaamse kant. In deze context moet de rol van de belangrijkste instellingen of “referentieschouwburgen” verduidelijkt worden. Vooral de projectsubsidies voor de dans en het theater en de steun aan het jeugdtheater aan Franstalige kant, en aan het circus en de straatkunsten in beide Gemeenschappen, moeten opnieuw geëvalueerd worden. Sectoraal, moeten de receptieve structuren ongetwijfeld een inspanning doen om *meer ruimte te maken voor “minoritaire” disciplines*. Op middellange termijn kan de *lokale overheid tegenover het communautaire beleid misschien een “compenserende” rol spelen* om de verwaarloosde of misdeelde disciplines te steunen.

Uit de analyse van de (politiek) “**ongecontroleerde zones**”, van de “privé”-structuren en de alternatieve vormen, blijkt *in het vlak van de podiumkunsten in Brussel de dubbelzinnigheid van de term “privé” en de fundamentele reserve van sommige organisaties om in het systeem te stappen*.

Bij gebrek aan criteria betreffende het begrip “privé” in Brussel, leek het ons interessant na te gaan welke de moeilijkheden zijn die bovenaan het lijstje worden geplaatst door de structuren waarvan de subsidies minder dan 30 % van hun zakencijfer bedragen. In vergelijking met de moeilijkheden die de structuren in hun totaliteit ondervinden, zijn deze resultaten vrij verschillend. De 17 betrokken structuren (op 55 die hun zakencijfer hebben gegeven⁴⁰) vermelden in de eerste plaats het gebrek aan repetitieruimtes en ruimtes voor decorbouw, de onmogelijkheid om lang te spelen, en het gebrek aan technisch materieel. Inzake administratie en promotie ondervinden zij dan weer minder problemen dan de meeste andere structuren. Dit is allicht voor een groot deel te wijten aan het feit dat zij geen “rekenschap moeten afleggen” aan de overheid en inzake promotie een meer offensieve houding aannemen.

Moeilijkheden ondervonden door structuren met subsidies kleiner dan 30 % van hun omzet

ruimten voor decorbouw	12	58,82%
repetitieruimte	10	47,06%
lang spelen	8	47,06%
technisch materieel	8	35,29%
speelruimten	6	35,29%
promotie/informatie	6	23,53%
onderdak	4	23,53%
administratieve steun	4	17,65%
andere	3	0,00%

(17 structuren)

Tijdens een rondetafelgesprek werd opgemerkt dat de overheid – vooral gemeentelijk – niet geneigd is om in “privé”-ruimtes te investeren. (RT1, §19). Niettemin worden verschillende van die ruimtes gehuurd van privé-eigenaars die hun pand voor een lage prijs ter beschikking stellen maar niet bereid zijn de verfraaiing ervan te bekostigen. Beoogde terughoudendheid van de lokale overheid kan vergeleken worden met de weigering van andere overheden, zoals de Vlaamse Gemeenschap, om de aankoop van een computer als “artistieke” onkosten te aanvaarden.

Structuren die hun evenwicht vinden in een zekere onafhankelijkheid t.a.v. de overheidsinstellingen moeten zeker niet worden gedwongen zich in deze instellingen te laten opnemen. Niettemin moet het mogelijk zijn hun activiteiten op een andere manier dan door subsidies te steunen. Alles wel beschouwd nemen zij deel aan het culturele leven en de economische activiteit van de stad – en leveren ze op lokaal niveau een meerwaarde op voor de wijken. De problemen waarmee zij te maken hebben en die, zoals blijkt, enigszins verschillend zijn, moeten op verschillende niveaus opgelost kunnen worden.

De (traditionele) gemeentelijke steun inzake infrastructuur zou dus ook een andere vorm kunnen aannemen die minder duur is dan de bouw of de inrichting van gemeentezalen – bijvoorbeeld *door de steun aan de verbetering van bestaande privé-infrastructuren of hun omgeving*. Verschillende problemen die door de privé-structuren aan de orde werden gesteld (repetitielokalen, ruimtes voor decorbouw, technisch materiaal...) zouden kunnen opgelost worden door al hoger vermelde regelingen : enerzijds de inrichting van ruimtes of een bijdrage in de huur ervan, en anderzijds de modernisering van het technisch materieel. *Deze systemen zouden voor iedereen toegankelijk moeten zijn en niet alleen voor de gesubsidieerde structuren*. Wat, ten slotte, de alternatieve vormen betreft, die zich resoluut verzetten tegen opname in het systeem, zijn wij van mening dat ze niet kost wat kost in dat keurslijf moeten worden gewrongen ; mocht de overheid deze vormen op een of andere manier willen steunen, mag zij geen wederdienst of “ruilwaarde” verwachten. Aan de andere kant is het belangrijk om de werking van deze vormen, die ongetwijfeld interessante artistieke broedplaatsen zijn, te vergemakkelijken en tolerant te zijn voor hun manifestaties, die wettelijk dikwijls op het randje zijn (*street parties, nachtcultuur, bijeenkomsten in openbare ruimtes, squats...*). Een beleid dat zich bekommert om cultuur moet vooral de politionele en gerechtelijke overheid doen inzien dat tolerantie tegenover dergelijke praktijken belangrijk is.

⁴⁰ Deze “privé”-structuren zijn allemaal Franstalig. Nederlandstalige “privé”-initiatieven in dit vlak zijn inderdaad erg zeldzaam of onbestaande.

(PARENTHÈSE : KRUISENDE BLIKKEN)

De “communautaire” breuklijnen waarvan het strikt politieke aspect in een volgend hoofdstuk wordt belicht, zijn uiteindelijk ook aanwezig in onze blik op de andere gemeenschap – een blik die overigens overloopt van mythes en vooroordelen. We hebben getracht dit aspect in de verf te zetten door de volgende oefening : beide auteurs hebben hun eigen subjectieve visie op de podiumkunsten van de andere gemeenschap hieronder weer gegeven. Beide visies zijn vanzelfsprekend uiterst subjectief en persoonlijk. Ze kunnen niettemin aangeven wat er zich al aan denkbare of misvattingen en (valse ?) grenzen aanwezig zijn.

Uit het oogpunt van een Franstalige

Het eerste aspect dat mij als Franstalige treft, is de betrekkelijke overvloed aan structuren en gezelschappen. De toegekende subsidiebedragen zijn om van te dromen. De luxe van het Kaaithheater, van PARTS, van het Rosas Performance Space en zelfs van het VCA slaan met verstomming, evenzeer als hun communicatie – bepaald indrukwekkend middels affiches in vierkleurendruk en trendy documenten. Het zal wel uit afgunst zijn, maar het moet me van het hart dat ik die opzichtige “luxe” wat “nouveau riche-achtig” vind. Ik mag dan al weten dat de toestand er niet voor iedereen even rooskleurig uitziet, dat sommige Nederlandstalige artiesten het moeten stellen met habbekratsen en dat de Gemeenschapscentra (voor zover ik er ooit ben geweest) niet allemaal even subliem zijn, dat betrekkelijke comfort maakt mij jaloers.

Het tweede aspect is het zeer vooruitstrevende – sommigen zullen zeggen elitair – karakter van de meeste producties. Voortgaande op de programmering van de Nederlandstalige Brusselse zalen, lijkt het wel alsof de Vlaamse cultuur integraal avant-gardistisch is en het Vlaams publiek kan bogen op een bijzonder hoog ontwikkelingspeil. Mocht ik niet bij tijd en wijle naar VTM (of TV-Brussel trouwens) zappen en kunnen merken dat de mensen in de kleine Vlaamse steden ook niet allemaal in Margiela gekleed gaan, en dat sommige ervan blijkbaar ook “familievoorstellingen” bijwonen die veel minder geraffineerd zijn dan wat er in Brussel op de affiche staat, dan zou ik er beslist complexen aan overhouden – zoals sommige van mijn Franstalige soortgenoten wier “vlaamsdolheid” aan het waanzinnige grenst. Niettemin kom ik hoe dan ook tot de slotsom dat het Nederlandstalige Brusselse publiek bepaald jong en onderlegd moet zijn aangezien er voor die voorstellingen wel een publiek moet bestaan.

Het derde aspect valt moeilijker te omschrijven : het gaat om het gevoel dat een esthetiek die een erfenis is uit de mythische periode van de “Vlaamse golf”, eind jaren 80, alle andere overtreft en overheerst ; en dat er buiten die esthetiek geen heil te halen is. Let wel, ik waardeer die esthetiek omwille van haar intrinsiek Vlaams-zijn en omwille van haar nauwe band met de internationale geschiedenis van de performance sinds het futurisme. Ik ben echter bang dat haar cultureel “totalitair karakter” het ontstaan van andere dingen in de weg staat en, meer bepaald, openheid voor vormen uit andere culturen zo goed als uitsluit. Doordat die esthetica zich nu, in casu dankzij het werk van de IETM⁴¹, over heel Europa heeft verspreid, vrees ik bovendien dat er

Uit het oogpunt van een Nederlandstalige

Als Vlaming en Brusselaar heb ik zeker niet de pretentie de Franstalige theaterwereld van naaldje tot draadje te kennen. Nochtans voel ik mij – mede door mijn activiteiten van de laatste twintig jaar – ook geen buitenstaander of verre waarnemer. Ik zou me eerder omschrijven als een geëngageerd observator. Voor mij als Vlaming geldt de stelregel geïnteresseerd te zijn in een sterke en bloeiende Franstalige cultuur waarmee ik mijn eigen cultuur kan confronteren. In dat opzicht volg ik jaarlijks een dertigtal voorstellingen aan Franstalige kant. Is dat te weinig om er iets over te durven schrijven ?

Het eerste wat mij opvalt is het voor mij onbegrijpelijk bestuurlijk (lees : politiek) kader waarbinnen de Franstalige organisaties dienen te functioneren en dat ik dikwijls ervaar als niet functionerend wegens een te grote politisering, niettegenstaande alle kwaliteiten en goede wil van de personen die er werken. Aan Vlaamse kant heeft eind jaren ‘70 en ‘80 een sterke beweging bestaan die de depolitisering en autonomie van de kunstensector heeft bepleit. Begrippen als “afstandelijk bestuur” (het begrip komt uit Nederland), autonomie, en het oprichten van eigen organisatievormen (bijvoorbeeld het Vlaams Theater Instituut) hebben geleid tot een bestuurlijk kader dat zeer verschillend functioneert. Een generatie met een aantal sterke persoonlijkheden (ik ga hier nu geen namen noemen want ik zou er ongetwijfeld vergeten) heeft dit verwezenlijkt. Aan Franstalige kant heeft deze beweging niet plaatsgevonden. De huidige verdeel- en heerspolitiek, de politieke inmenging, voor mij zelfs betutteling (anderen zullen dat ongetwijfeld positiever zien als “betrokkenheid”), heeft bij veel instellingen tot een zekere ongeïnteresseerdheid geleid. Op het gevaar af als pretentius te worden afgeschilderd, ervaar ik dat er bij vele Franstalige podiumkunstorganisaties door dit bestuurlijk kader een mentaliteit ontstaan is van een sterk terugvallen op zichzelf, soms van apathie en een permanent vermoeidheidssyndroom, die niet altijd een dynamisch imago genereren. Dat het zogenaamde “rijke Vlaanderen” hierbij bijkomende frustraties kan opwekken is begrijpelijk, maar niet productief.

Een tweede zaak die mij opvalt, is het grote verschil in traditie en dat zeker in het teksttheater. Het lijkt mij dat het Franstalige theater kan genieten van een eeuwenoude theatertraditie maar dat het daar anderzijds onder gebukt gaat. Aan Vlaamse kant is de professionele Nederlandstalige theatergeschiedenis veel recenter, wat een aantal nadelen inhoudt, maar ook een veel flexibelere werking mogelijk maakt waarbij de traditie niet te zwaar weegt. Als Vlaming ervaar ik dat een niet onaanzienlijk deel van het Franstalige theater (Théâtre du Parc, ADAC, Le Rideau de Bruxelles,

⁴¹ Informal European Theatre Meeting, een Europees professioneel netwerk, opgezet in de jaren ‘80.

Kruisende blikken

op de duur een zekere nivellering ontstaat die alles wat de kracht van de Vlaamse theater- en dansbeweging uitmaakt, in de kiem gaat smoren : inzonderheid haar lokale karakter in de edele zin van het woord, zoals dat wordt opgeëist door artiesten als Jan Fabre, Wim Vandekeybus of Luk Perceval – of nog, binnen de plastische kunsten, door iemand zoals Wim Delvoye.

Maar wat weet ik eigenlijk echt van de Vlaamse podiumkunsten ? Is het wellicht zo dat ik door de bomen het bos niet zie. Wat de zalen betreft, is het Kaaitheater het zichtbaarst en het bekendst. Hoewel ik na het vertrek van Hugo De Greef, zowel op het stuk van de communicatie als van de programmering, een en ander heb voelen bewegen om de stijl van het huis om te buigen, is de plek voor mij niet fundamenteel van imago veranderd ; ze lijkt mij – misschien onterecht – vast te zitten aan een esthetiek uit de jaren 80. De geregelde aanwezigheid van boegbeelden van die esthetiek, De Keersmaeker, Decorte, Lauwers, evenals de teksten van Marianne Van Kerkhoven die het werk van de jongste lichting (Thomas Hauert, bijvoorbeeld) enkel in het licht van die invloeden benadert, versterken de indruk dat “het Kaai”, veeleer dan een Brusselse plek, het voornaamste uitstalraam van de IETM is.

Het geval van de Beursschouwburg is iets ingewikkelder. In het verleden was het huis de spiegel van zijn tijd (ik heb er Fase, Jan Decorte, Paul Peyskens en geniaal kindertheater gezien, plus memorabele concerten en voorstellingen) en stond het – ook qua programmering – erg open voor de andere gemeenschap ; dan kwam er op een gegeven ogenblik de sociaal-culturele ommezwaai die mij slechts matig interesseerde wegens te veel goede bedoelingen en heel wat minder goede producties ; daar boven op was er het aspect “café van het KunstenFESTIVALdesArts” en dan ook nog de verhuizing : tussen dat alles ben ik de draad wat kwijtgeraakt. Vandaag is de BSBbis voor mij in de eerste plaats “the place to be” om pas afgestudeerde PARTS-choreografen aan het werk te zien (wat al veel is). Het beeld is echter troebel geworden. Sympathiek, maar troebel.

Het geval van Nadine is anders, en niet alleen omdat ik er meermaals heb gewerkt. Het openstaan voor de andere gemeenschap is er patent, en de “laboratoriumfunctie” intressant (en ook daar luxueus). Als “toeschouwer” echter, heb ik er teveel ontgoochelingen opgelopen : op het teveel aan principieel onafgewerkte vormen – die ik overigens al even principieel respecteer – ben ik echt wel uitgekeken. Aangezien het huis zich bovendien weinig zorgen lijkt te maken over het feit of er nu al dan niet publiek over de vloer komt, ga ik er niet langer naartoe en meen ik overigens niet de enige te zijn.

In de Bottelarij ben ik omzeggens nooit geweest. Er is mij verteld dat de ploeg was gewijzigd en ik meen begrepen te hebben dat ze blijk gaf van dynamisme en “de dingen wou veranderen”. Ik heb de directiewissel evenwel niet echt ingeschat. De producties uit de periode van Franz Marijnen heb ik niet gezien (het ontbrak ze wellicht aan exotisme, ze waren van een soort theater dat binnen de Franse Gemeenschap nog vaak voorkomt) en naar Molenbeek ga ik vandaag al evenmin : in de Franstalige pers wordt er over de voorstellingen aldaar trouwens met geen woord gerept (een verschijnsel dat uitbreiding neemt ; naar ik meen te weten aan beide kanten).

Théâtre Comédie Claude Volter, Théâtre des Martyrs, Théâtre de Poche, Théâtre Royal des Galeries,...) gevangen zit in het burgerlijke theater zoals dat bestond in de negentiende eeuw, dat me persoonlijk niet interesseert en dat ik ervaar als een vorm van museumkunst. De esthetiek die de traditie louter reproduceert zonder ze te interpreteren via de moderniteit, is voor mij een dood gegeven. Ik volg ze dus ook niet en ken ze waarschijnlijk te weinig. Ontneemt mij dat het recht tot spreken ?

Ook binnen de meer moderne of hedendaagse theatervormen zijn de verschillen veel wezenlijker dan enkel de taal. Repertoirekeuze, tekstbehandeling, acteerstijl, scenografie, relatie met het publiek, enz... verschillen wezenlijk. De vraag is of men de tijd wil nemen om zich open te stellen voor deze verschillen, ze te leren begrijpen en te decoderen.

Een derde punt is het discours rond wat de Franstaligen noemen “La flamandisation de Bruxelles”. Het is en blijft een vrij verwarrend gesprek met de Franstalige collega's, want gaat het hier over kwantiteit of kwaliteit of beide ? Ook probeer ik afstand te doen van het feit dat de hele discussie zeker ook een politieke geladenheid heeft. Het staat in ieder geval voor mij niet vast dat de Vlaamse kunstsector kwantitatief – ook rekening houdend met de proporties van de bevolkingssamenstelling – oververtegenwoordigd is in Brussel. Inzake kwaliteit ervaar ik een enorm respect – op sommige momenten zelfs overtrokken – voor de dynamiek van de Vlaamse kunstsector. Respect lijkt mij een belangrijke en positieve zaak, voor zover ze niet overdreven is en verlammend werkt, ze niet leidt tot afgunst, en productief blijft voor de ontwikkeling van het eigen artistieke landschap. Deze dynamiek – mede door het relatief hoge financiële draagvlak van de meeste Vlaamse culturele instellingen – is aanwezig en wordt versterkt door de minderheidspositie van de Vlaamse Cultuur in Brussel. Het maakt ze waarschijnlijk strijdvaardiger, alerter. Philippe Sireuil wees op dit fenomeen nog enkele jaren geleden in een publiek debat over de Nederlandstalige cultuur in Brussel.

Ik ga terug in de tijd. Herinneringen aan heerlijke avonden en grote theatrale avonturen komen weer naar voor, ook Franstalige. De beginperiode van Plan K en Frédéric Flamand, Atelier St. Anne en Philippe Van Kessel. De voorstellingen van Thierry Salmon, de onwaarschijnlijke internationale ontdekkingen in Théâtre 140 en later af en toe in de Halles de Schaerbeek, Philippe Sireuil, Isabelle en Marianne Pousseur, het absurde van Charlie Degotte, Martine Wijckaert, Ingrid von Wantoch Rekowski, Michèle Anne De Mey, Pierre Droulers... verrassen mij soms maar niet altijd ; de ontmoetingen met Jean-Marie Piemme, Europalia (in 1980, denk ik) waar ik voor het eerst op grote schaal kennis maakte met het Franstalige theater, de kennismaking met de Amerikaanse avant-garde in het Festival ter gelegenheid van het millennium van de Stad Brussel... en ik vergeet er zeker een hele reeks.

Maar ook recentelijk : wat was ik onder de indruk van “Rwanda” van Jacques Delcuvellerie, wat heb ik genoten van dansvoorstellingen van Michèle Noiret, Karine Ponties, de beweging rond het Nieuwe Circus die in de goede betekenis van het woord populair maar niet populistisch is... Ik besef dat ik lang niet alles zie, dat soms zaken mij ontgaan of dat ik ze door omstandigheden mis. En natuurlijk zie ik ook veel voorstellingen die mij minder aanspreken, die ik soms

Wat rest, is de aantrekkingskracht van sommige artiesten, die verder strekt dan de zalen waarin ze optreden. Ook daar zie je door de bomen echter het bos niet meer. Wat dans betreft, ga ik bij tijd en wijle nog naar Anne Teresa De Keersmaeker kijken. Misschien komt het door het instituut waarvoor ze staat, maar verwachten dat ik door haar werk nog door elkaar zal worden geschud, doe ik niet meer (wat meteen maakt dat het mij nooit ontgoochelt). De stukken van Wim Vandekeybus (die ik om één of andere reden meer “Brussels” vind), net als die van Meg Stuart en Thomas Hauert, lijken mij meer risico's te dragen en meer op het spel te zetten. De jonge choreografen van PARTS begin ik nog maar pas te ontdekken : naar mijn gevoel zitten zij nog te veel vast aan de cultuur die overheerst in hun school.

Het Vlaams theater, Brussels of niet, lijkt mij nog altijd even vindingrijk, en producties van Het Muziek Lod, Muziektheater Transparant, Blindman... of Noisemaker's Fifes, probeer ik niet te missen. Andere dingen in het theater laat ik links of zo goed als links liggen omdat ze mij als gedateerd overkomen (Jan Lauwers, Josse De Pauw of Jan Decorte). Ten slotte, zijn er dan de twee gezelschappen die de meeste inspanningen hebben gedaan om zich kenbaar te maken bij de Franstaligen, Dito'Dito en Leporello, die ik bijgevolg ook beter ken. Om zeer uiteenlopende redenen vind ik hun beider werk zeer boeiend, en warmhartig.

Het volgende aspect mag dan al bijkomstig zijn, het is er niet minder belangrijk om : ik vind dat het de Vlaamse speelplekken (en hun communicatie) ontbreekt aan warmte. Ik zou die indruk kunnen wijten aan mijn Latijnse roots, ware het niet dat ik mij een interview met Anne Teresa De Keersmaeker herinner. Daarin had zij het over de manier waarop het CVA was gerenoveerd – naar haar zeggen als het tegenovergestelde van wat een theater zou moeten zijn. Dat is zowat het gevoel dat mij bekruipt in het Kaaithheater of in de Rosas Performance Space, en dat maakt dat ik er na een voorstelling niet blij rondhangen. En aangezien ik niet meer naar “Le Coq” ga sinds ik heb vernomen dat de baas er extreem-rechts is... krijg ik de indruk dat ik met de Brusselse Nederlandstalige podiumkunsten alsmáar minder voeling heb.

Hoewel het voor mij moeilijk is in deze situatie het onbewust bijtreden van politieke standpunten te onderscheiden van de gevolgen van de institutionele erkenning, heb ik toch de indruk dat er zich in het vlak van de podiumkunsten een terugtrekkende beweging aftekent, die er voordien niet was. In Franstalige schouwburgen loop ik vandaag de dag minder Vlaamse artiesten en organisatoren tegen het lijf dan vroeger, behalve misschien op het KunstenFESTIVALdesArts (en dan nog). En als het dan toch gebeurt, zijn het vaak niet-Brusselaars. Ik schuif de laatdunkendheid die de Franstalige meerderheid onder meer qua taal aan de dag legt, geenszins van mij af, en de esthetische verschillen tussen beide gemeenschappen al evenmin, maar ik merk ook op dat het verschijnsel zich veel minder voordoet in de sector van de plastische kunsten. Omdat het daar minder vandoen heeft met taal ? Internationaler is ? Omdat het individuele gedragingen betreft in plaats van collectieve ? Misschien moeten we de plastische kunstenaars naar het recept vragen...

ronduit slecht vind. Dat verschilt niet van wat ik beleef als ik de Vlaamse Podiumkunsten zie. Maar waarom zou ik als Vlaamse Brusselaar niet intens mogen / kunnen genieten van een cultuur die niet de mijne is, er soms ver vanaf staat, maar waarmee ik mij tezelfdertijd ook verwant voel ? Ik kijk ook met veel genoegen terug op de tijd dat ik werkte bij het KunstenFESTIVALdesArts en bij Bruxelles/Brussel 2000 met een gemengde Franstalige/Vlaamse ploeg. Nooit heeft dat tot problemen geleid, ik heb het integendeel steeds ervaren als een enorme verrijking.

Dan zijn er de plaatsen. Théâtre National vond ik een verschrikking om erheen te gaan, maar wie niet ? Le Botanique trekt mij helemaal niet aan, maar dat heeft waarschijnlijk veel te maken met de sfeer, de mentaliteit, de totaal onpersoonlijke artistieke werking. Hier ademt alles “het politieke” uit waarover ik het eerder had. In de vernieuwde zalen zoals Les Tanneurs, La Balsamine, Les Halles de Schaerbeek, Les Brigitinnes, La Maison de la Bellone, kom ik graag. Ik geef het grif toe : het heeft er ook mee te maken dat ik er mij als Vlaming welkom en gerespecteerd voel. In het Théâtre Varia en het Théâtre Marni voel ik mij om tegengestelde redenen onwennig. En dan is er het fenomeen Jo Dekmine, waarschijnlijk de antipode van wat de doorsnee Vlaming is, maar die ik bewonder voor wat en hoe hij is. Naast de stenen zijn er ook de mensen, en ik reken mij tot de gelukkigen die vele vrienden hebben bij de Franstalige collega's. Ja, wij hebben soms grote meningsverschillen, wij lezen of begrijpen de zaken soms anders, maar er is een wederzijds respect, de wil om iets op te steken van de andere. Personen als Bernard Foccroulle, Annick de Ville, André Delvaux, de jongens van Fréon Frigobox (collectief van striptekenaars). Een aantal van de boven vermelde kunstenaars – waarbij ik het niet kan laten met ontroering te denken aan het intense contact met Thierry Salmon – en velen die ik hier niet genoemd heb, zij bepalen mee hoe ik als Vlaming in deze stad mijn eigen artistiek parcours ontwikkel en probeer te verrijken. Ik word dan ook dikwijls kwaad als ik meen te ervaren dat de Franse Gemeenschap zo weinig respectvol omspringt met deze rijkdom : haar eigen artistiek kapitaal, zijnde deze persoonlijkheden.

Hetgeen ik het meest betreurt in de ontwikkelingen binnen het algemene kunst- en intellectuele leven in deze stad, is de steeds groter wordende afstand en het langzaam totaal ontbreken van enige notie van de intellectuele discoursvorming binnen beide gemeenschappen. Dit heeft niets te maken met welke politieke connotatie ook. Ik stel alleen vast dat de Vlaamse intelligentsia en de Franstalige elkaar minder en minder kennen en minder en minder met elkaar dialogeren. In een maatschappij waar men er niet in slaagt op zijn minst te weten wat bij de andere omgaat aan denkbeelden, perspectieven, verwachtingen, wat de andere bezighoudt, dreigt het gevaar van de zelfgenoegzaamheid en verliest men aan dynamiek. Dit geldt zowel op het Franstalige/Vlaamse niveau als in verhouding tot de vele andere gemeenschappen die deze stad rijk is. Onwetendheid kan hier geen excuus zijn. Laat ons tenminste elkaars taal leren zodanig dat we kunnen dialogeren.

Ten slotte heb ik leren ontdekken dat er in beide talen woorden zijn die nauwelijks te vertalen vallen. “Convivial” is er zo één. Dat is alvast iets dat ik als Vlaming heb mogen ervaren in mijn samenleven met de Franstaligen.

V. MENSELIJKE GEOGRAFIE

Binnen dit rijk gevarieerde landschap dat institutioneel van een vaak ontstellende complexiteit getuigt en waarvan de *kaart* het *territorium* maar al te vaag weergeeft, kunnen door een analyse van de betrokken actoren (de bevolking van de podiumkunsten) sommige polemieken of debatelementen worden onderscheiden. “Menselijke geografie” biedt aldus de mogelijkheid sommige pasklare ideeën over *de betrokkenen* bij de podiumkunstensector te toetsen op hun pertinentie, en de gegeven context te problematiseren.

1. Rassen : publiek, makers, organisatoren

De betrokkenen, die onontbeerlijk zijn voor de beoefening van de podiumkunsten, behoren tot drie “rassen”. De maker, in de ruimste zin van het woord, namelijk diegene die het “voorstellingsobject” vervaardigt ; de organisator, namelijk diegene die het kader schept die de voorstelling nodig heeft om een publiek te ontmoeten ; en het publiek dat de voorstelling bijwoont. Dat deze rassen al eens door elkaar lopen, bijvoorbeeld wanneer de maker zelf de voorstelling organiseert, wanneer de organisator het eigendomsrecht van het werk opeist of wanneer de makers en organisatoren een deel van het publiek uitmaken, neemt niet weg dat de drie functies minstens aanwezig moeten zijn opdat een voorstelling kan plaatsvinden. Al de rest – de overheid die subsidies verleent, de pers die zorgt voor ruchtbaarheid of commentaar, de tussenpersoon die de toegang vergemakkelijkt – is van bijkomend belang, hoe groot dat ook moge zijn.

a) *Het publiek : op te voeden, te bevragen of te kennen ?*

Het standpunt van waaruit het publiek gewoonlijk wordt bekeken, varieert naargelang van de omstandigheden. Ten eerste, afhankelijk van het feit of men zijn financiële bijdrage nodig heeft, of alleen al zijn aanwezigheid – kwestie van zichzelf enige legitimiteit aan te meten. Vervolgens conform de manier waarop men ofwel meent dat het publiek moet opgevoed worden tot beter begrip van een kunst die zijn kennis overstijgt, ofwel oordeelt dat zijn verlangens en verwachtingen moeten worden onderkend om ze beter te kunnen vervullen. Een “assumptionistische” opvatting van de cultuur zou hier in tegenstelling komen staan met een “ascensionistische”. In de praktijk gebeurt het echter niet zelden dat beide opvattingen elkaar doorkruisen. Makers en organisatoren hanteren immers tegelijkertijd, in verschillende gradaties, zowel opvoedingsstrategieën (animatiewerk rond voorstellingen, ontmoetingen met het publiek, voorbeschoouwingen, “bemiddelingen”, pedagogische dossiers...) als verleidingsstrategieën (financiële prikkels via het abonnementenbeleid, eetgelegenheid in de schouwburg, parkeerdienst...). Deze strategieën blijven meestal in de

marge van de eigenlijke voorstelling maar zijn er soms ook bestanddeel van.

In het onlangs verschenen essay, “Het cultureel regiem”, bundelt cultuursocioloog Rudi Laermans een aantal scherpe inzichten over cultuurbeleid in een gewijzigde maatschappelijke context. Niet zonder aandacht begroet hij de opmars van de “omnivoor of veelproever” die vrolijk vlindert tussen hoge en lage cultuur : een smaakcomslag die nog verder evolueert, met onvoorspelbare gevolgen voor de publieksdeelname. Laermans constateert ook hoe elk beleid voor hetzelfde dilemma komt te staan. De overheid wil wel dat de cultuurdeelname stijgt, maar anderzijds kan ze niet anders dan investeren in de kwaliteit en de diversiteit van het aanbod en van het experiment. Vraagverhoging en aanbodsbeveiliging komen altijd in conflict met elkaar. Het cultureel regiem dient als motor voor de discussie die binnen de Vlaamse kunstensector in alle hevigheid woedt.

Los daarvan kan worden verondersteld dat het ene publiek het andere niet is. Een zelden gecontroleerde stelregel wil dat sommige disciplines sommige bevolkingsgroepen beter liggen dan andere. Volgens dat soort gemeenplaatsen, zouden opera, hedendaagse dans en hedendaags theater vooral bestemd zijn voor de “elite” – de verlichte bourgeoisie ; repertoiretheater, klassieke dans en cafétheater voor de conservatievere kleinburgerlijke klasse ; boulevardtheater en humor voor de middenstand ; en geëngageerd toneel, vormingtheater, circus en straattheater voor een volks publiek. Uiteraard bestaan er op die algemene regels uitzonderingen. Ze moeten overigens ook worden genuanceerd, met name al op het stuk van de leeftijdsklassen. Niettemin lijkt deze opsplitsing overeen te stemmen met de wijze waarop subsidies wel of niet aan sommige sectoren worden toegekend – een gegeven dat binnen de Brusselse context alvast zou moeten worden nagezien.

Een kwalitatieve vergelijking tussen de zeldzame studies gewijd aan het publiek en de manier waarop dat publiek wordt ingeschat door sommige organisaties die onze vragenlijst hebben beantwoord, brengt nogal wat tegenstellingen aan het licht. In die studies (die zich alle “ontoereikend” achten) wordt het publiek gedefinieerd als

zijnde grotendeels “blank en Belgisch”, “tussen 25 en 55 jaar oud” en “een hoger beroep uitoefenend” (Bogen en Collard, 1996 ; Diez, 1997 ; Weyts, 2001). Dat is blijkbaar niet het beeld dat de makers en organisatoren die onze vragenlijst hebben beantwoord, voor ogen staat : 47 % daarvan “wenst” namelijk een publiek dat tot alle onderwijsniveaus, beroepstakken en taalgroepen behoort, terwijl 8 % zelfs meent dat soort publiek daadwerkelijk te bereiken. Structuren die zich aan hun publiek een stelselmatige studie hebben gewijd, zijn overigens weinig talrijk. En structuren die bewust voor een specifiek doelpubliek werken, een zeldzaamheid – de sector van het jeugdtheater en het vormingstheater buiten beschouwing gelaten.

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. Waarschijnlijk is dat voor een deel historisch te verklaren : sinds Jean Vilar is de utopie van een kwaliteitstheater voor de massa uit het gangbaar discours niet meer weg te denken. Bovendien verhuult deze attitude wellicht ook een vorm van angst voor gebrek aan legitimiteit. Een legitimiteit die de artiesten nochtans niet uitsluitend wordt toegekend op grond van de omvang of de mening van het publiek, evenmin als op grond van het standpunt van de pers of van de instellingen, of zelfs van de beroepserkenning. Criteria als de kwaliteit van de voorstellingen, identificatie met een stroming of erkenning in het buitenland, blijken voor het vestigen van een “theatermakersreputatie” heel wat meer gewicht in de schaal te werpen (Laermans, 1998).

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, zoals Michel Foucault een specifiek intellectueel werk voorstond, in tegenstelling tot het “universeel intellectueel werk” waarvan Jean Paul Sartre de typische exponent is en blijft. 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 communicatie (Laermans, 1998).

b) De maker : ivoren toren, sociale factor of entertainer ?

Ten overstaan van dat mythische publiek wordt de rol van de theatermaker op verschillende manieren ingevuld, naargelang van de disciplines, de politieke partijen en in zekere mate de gemeenschappen. De rol die hij krijgt toebedeeld, weerspiegelt eigenlijk de taak die in het algemeen wordt toegewezen aan de cultuur. Moet de theatermaker zich enkel om zijn werk bekommeren, in autarkie leven – afgescheiden van de wereld ? Moet hij zo een oeuvre ontwikkelen dat door zijn “eigenzinnigheid” de mogelijkheid biedt een andere blik te werpen op de maatschappij “zoals ze is” ? (Dit is de zienswijze die meestal aan de orde is in de meer vooruitstrevende of zo men wil elitaire vormen die tot de “hoge cultuur” worden gerekend – moderne dans, performance, opera ; het is in zekere mate ook het standpunt van de VLD, geheel in de lijn van het beleid dat door Patrick De Waele werd gevoerd toen hij Vlaams minister van Cultuur was.) Of moet de

theatermaker integendeel de maatschappij bevragen en van een voorstelling een forum maken ? (Dit is de filosofie die overheerst in het “geëngageerde theater”, in het cafétheater wanneer dat de actualiteit op de korrel neemt en in sommige vormen van straatkunst, of die ten top wordt gedreven in het vormingstheater ; traditiegetrouw is het ook de manier waarop de socialisten de cultuur benaderen – als een “sociale band”.) Of moet de theatermaker, geheel in de traditie van “de nar”, de toeschouwer alleen maar een vlucht uit de werkelijkheid bezorgen, en dan nog liefst een zo vermakelijk mogelijke ? (Dit is de overheersende gedachte binnen het circus, het ontspanningstheater, de klassieke dans en de musical ; in België is het ook het standpunt dat de culturele keuzes van de PRL heeft bepaald.) Net als bij de vooroordelen betreffende het publiek, bestaan er op de bovenstaande voorbeelden ook uitzonderingen, sectorale zowel als politieke. In de regel staan de drie opvattingen echter naast elkaar en spreken ze mekaar lustig tegen : voor de makers een onmogelijke situatie aangezien van hen dan zowat alles wordt verwacht, het tegendeel inclusief.

In Vlaanderen staat de discussie over de autonomie van de kunstenaar in het brandpunt van de belangstelling. Op de persconferentie van het Kaaithater (19 juni 2002), zei Marianne Van Kerkhoven daarover het volgende : *“Er wordt gezegd dat de vereiste om een grotere cultuurparticipatie mogelijk te maken geen implicaties zou hebben voor de autonomie van de kunst en van de kunstenaar. De verwezenlijking van die autonomie in de voorbije decennia is misschien wel de belangrijkste verworvenheid, de belangrijkste ontwikkeling die de podiumkunsten in Vlaanderen ooit hebben gekend. Een rijkdom die gekoesterd en verdedigd moet worden. Een ontwikkeling die niet toevallig samengaat met het maatschappelijk proces dat geleid heeft tot de Vlaamse culturele autonomie. (De geschiedenis van de band tussen de realisatie van de Vlaamse eisen en de ontwikkeling van de kunsten in Vlaanderen dient nog geschreven te worden). Elke externe taak die aan een kunst opgelegd wordt, zal vroeg of laat de autonomie van de kunstenaar opnieuw aantasten, of het er nu om gaat de Vlaamse zaak te dienen of een links gedachtegoed te steunen zoals in het politieke theater in de jaren ‘70, of om het vandaag realiseren van een sociaal mengsel. Een theatermaker moet kunnen zeggen : ik wil een voorstelling maken met die en die ingrediënten ; en niet : ik moet een voorstelling maken die beantwoordt aan die en die vooraf vastgelegde premissen. Men is vrij of men is het niet. Een kunstenaar moet bezig kunnen zijn met het artistieke en zijn maatschappelijke implicaties. In die volgorde.”*

Hoe men het ook draait of keert, de theatermaker wordt blijkbaar van langsom minder in staat geacht zijn eigen organisator te zijn. Hoewel een aantal belangrijke structuren nog steeds onder leiding staan van een directeur die tevens theatermaker is, is de scheiding tussen creatie en organisatie de jongste jaren steeds duidelijker geworden. Wat de financiële resultaten van de schouwburgen betreft, heeft dat onmiskenbare voordelen opgeleverd (Faits et Gestes, 2001). Niettemin laat dat organisatorisch aan de kant schuiven van de kunstenaar ook vragen rijzen. Oefent een project dat door een zakelijk leider wordt voorgedragen, hoe briljant het ook moge wezen, op het publiek dezelfde aantrekkingskracht uit als wanneer het woord door de artiest zelf wordt gevoerd ?

Het lijkt ons dat de gevoeligheden aan Franstalige en Vlaamse kant hier niet altijd helemaal samenvallen. Heeft dit te maken van een generatie “cultuurpauzen” – zoals ze wel eens smalend worden genoemd – die aan Vlaamse kant sterk hebben bijgedragen tot de vernieuwingsbeweging die het Vlaamse cultuurleven in de jaren ‘80 heeft gekend? Sommige cultuuroperatoren mogen dan al onlangs hebben verklaard dat zij het nodig vonden theatermakers opnieuw nauwer bij de beslissingsprocedures te betrekken, ver zijn ze daarmee nog niet geraakt. Bruxelles/Brussel 2000 leverde terzake een sprekend voorbeeld: in het eindverslag stond duidelijk dat die bij aanvang geformuleerde wens om kunstenaars van nabij te betrekken bij het te ontwikkelen programma, slechts zeer sporadisch werd vervuld (Bruxelles/Brussel 2000, 2001).

c) De organisator : initiatiefnemer van het werk of schamele veerman?

De organisator wiens rol de voorbije jaren derhalve aan belang heeft gewonnen, krijgt nu blijkbaar af te rekenen met een andere contradictie. Zij heeft betrekking op zijn aandeel in het wordingsproces van het werk. Aan het hoofd van culturele instellingen staan er heden ten dage “zakelijke leiders” of beter nog “managers”. Zij zijn veelal in de plaats getreden van theatermakers die de structuren in kwestie niet bijster goed hadden beheerd, inzonderheid in het financiële vlak. Het zijn dus die “managers” die thans de verantwoordelijkheid dragen om hun organisaties een artistieke identiteit te geven. De keuzes inzake programmering en coproducties, de organisatie van de seizoenen en de manier waarop theatermakers worden binnengehaald, zijn artistiek belangrijke aspecten geworden, die soms tot een zekere vermenging van genres kan leiden. Wanneer een producent opdrachten geeft, een aantal artiesten rond een vooraf bepaald project laat werken, zijn zeg heeft inzake rolverdeling, het repetitiewerk volgt en met de artiesten een gesprek aanknoopt, treedt hij dan in zekere zin niet op als theatermaker? En zo ja, gaat hij dan zijn boekje dan niet te buiten? Waar het hier om gaat, is eigenlijk de vraag naar de eigendom van het kunstwerk. Wie is de “eigenaar”? De maker of de producent? Heel dit gegeven is één van de knelpunten die ook ter discussie staan op het Europese niveau in wat men is gaan noemen “de culturele uitzondering”. Privé-operatoren die een productie financieren, strijken de dividenden op die resulteren uit de exploitatie ervan. De vraag of volgens dezelfde redenering en vanuit economisch standpunt, diezelfde praktijk kan worden uitgebreid tot gesubsidieerde operatoren – zoals dat soms nu reeds het geval is – blijft open.

De onduidelijke kijk op het publiek beïnvloedt natuurlijk ook de rol van de theaterorganisator: het grote, weinig bekende publiek dient immers als voorwendsel om zijn functie van “bemiddelaar”, van “veerman” te funderen. Hoe schamel ook, vergeleken bij het beeld van de “initiatiefnemer” (de maker), schuift deze identificatie een extra interface tussen het project van de theatermaker en het publiek. Men kan zich daarover vragen stellen: werkt het bestaan van die interface het op zichzelf terugplooiën van sommige theatermakers niet in de hand? Gaat het voor hen niet veeleer om een scherm dan wel om een band? En, een stap verder,

wanneer de toeschouwer naar de kunst toe gaat, wil hij dan per se een bemiddelaar hebben? In Vlaanderen heeft dit debat in de jaren ‘90 veel stof doen opwaaien als het “sluiswachtersdebat”; voornamelijk de kunstencentra worden hierover nog wel eens aangesproken.

2. Talen en idiomen : scheiding naar identiteit

Zoals hierboven (deel III, punt 5) werd opgemerkt, is de verhouding van de theatermakers, de organisatoren en het publiek tot de traditie, een vaak gebruikt middel om het landschap van de podiumkunsten te ontsluiten. Walter Moens kwam op die manier tot een opdeling in klassieke, moderne, hedendaagse en marginale vormen (Moens, 1992). Zijn benadering werd overgenomen in een analyse van de evaluatie van het project Bruxelles/Brussel 2000 – in vereenvoudigde vorm evenwel: het onderscheid tussen modern en hedendaags werd opgeheven (Bruxelles/Brussel 2000, 2001).

Er rijzen in dit verband twee vragen. De eerste betreft het systematische scheiden van traditie en eigentijdsheid: die scheiding is beslist waarneembaar te velde, maar is er niet net zo goed een andere benadering mogelijk? De tweede gaat over de schaarsheid aan culturele projecten die in Brussel tussen beide een band zouden scheppen. De “grand écart” tussen traditionele en eigentijdse vormen is er de meeste instellingen volkomen vreemd (geen structuur zoals de Parijse Opera, waar zowel klassieke als eigentijdse choreografieën aan bod komen; geen schouwburg als het Théâtre de Namur dat avant-gardetheater naast uitgesproken populair variété programmeert). Op De Munt na, zijn instellingen die een hedendaagse benadering van het repertoire vooropstellen, op zich al een zeldzaamheid. Operatoren die de toeschouwer vanuit “thematische” programma’s meenemen op ontdekkingsstocht naar heel uiteenlopende vormen, zijn eveneens zeldzaam.

Het steevast vermelden, in boeken over cultuurbeleid, van het bestaan van een “marginale” categorie, is anderzijds een dubbelzinnige bedoening. Ze komt in feite neer op weinig meer dan een halfslachtige erkenning: de marginaliteit van sommige vormen, organisatievormen en soorten publiek wordt weliswaar als dusdanig erkend, maar tegelijk wordt alles netjes in die (vooral financiële) marge geduwd en is het geweten gesust.

Laat dit duidelijk wezen: niettegenstaande de mythe van “één grote familie”, die enkel bij contacten met de politieke wereld of bij prijsuitreikingen uit de kast wordt gehaald, geldt ook binnen de gemeenschap van de podiumkunsten de realiteit van een heuse hiërarchie. Hierboven werd er reeds op gewezen dat de subsidieverdeling in de stad een soort ordening teweeg bracht, die door de politiek werd goedgekeurd. Naast die politiek-financiële hiërarchie bestaat er echter ook een culturele hiërarchie. Die is afhankelijk van het daadwerkelijk betrokken publiek, vloeit voort uit de theatergeschiedenis en steunt op de tegenstelling tussen hoge cultuur en volkscultuur. Vaak zijn de onderscheiden sectoren dan ook nog zelf hiërarchisch ingedeeld: de

verloning van de enen tegenover die van de anderen is in dat opzicht zeer betekenisvol.

Bovenop de hiërarchisering is er dan ook nog verzuiling. Wars van de taalconflicten die eigen zijn aan België, is die misschien te wijten aan een soort afscherming van de eigen identiteit. Een terugtrekbeweging die sinds het verdwijnen van de grote politieke ideologieën, zowat overal ter wereld kan worden waargenomen. In dit opzicht doen de contrasterende maatschappijbeelden die in Brussel door beide Gemeenschappen worden voorgestaan, weinig terzake. Of het nu gaat om de “multiculturele” visie die door de Vlaamse Gemeenschap wordt gehuldigd en waarbij de maatschappij in aparte en zelfstandige vakken wordt opgedeeld en de scheiding wordt bevorderd zonder de hiërarchie uit te schakelen. Of om het “universalistische” integratieconcept dat ten grondslag ligt aan Franse Gemeenschap en – zoals Gilles Deleuze het mooi heeft aangetoond – uitmondt in het vooropstellen van een model (blank, mannelijk, welgesteld en in het voorliggende geval : Franstalig) dat, alle eigenheden ten spijt, obligaats moet worden benaderd. Geen van beide opvattingen slaagt erin aan de bijzondere culturele raskruising van de Brusselaars recht te doen. Die fundamentele “bastaardij”, waaraan door zovele makers van hier uiting werd gegeven⁴², heeft in deze stad werkelijk geen bestaansrecht, alleszins niet in het vlak van de podiumkunsten. Over zijn ervaringen als Libanees in ballingschap schrijft Amin Maalouf⁴³ : “*Al wie een complexe identiteit opeist, wordt gemarginaliseerd*”. Al wie binnen de Brusselse podiumkunsten uit de communautaire logica poogt te raken of er een tegenovergestelde handelwijze op na wil houden, loopt de kans hetzelfde lot te delen. En toch is het uitgerekend in die fundamentele onzuiverheid dat het “eigene” van deze stad blijkt schuil te gaan ; het is in ieder geval dat aspect dat internationale programmeurs die onze artiesten ontvangen uitermate boeiend vinden.

3. Demografie en toegang tot het beroep

De kwestie van de demografie – de bevolkingaan groei of -daling – wordt op haar beurt door uitgesproken contrasten doorkruist. Na alles wat er werd gedaan om het imago en de status van de theatermaker op te poetsen, wordt het aantal nieuwe theatermakers dat elk jaar op de arbeidsmarkt terechtkomt vandaag de dag als een probleem ervaren. Er gaan politieke stemmen op om de aantrekkelijkheid dienaangaande grondig af te remmen. Daartegenover staat dat de gevoelige stijging van het aantal organisatiefuncties, die te wijten is aan de groeiende complexiteit van de voortdurend veranderende sectoren, de vraag naar gekwalificeerd personeel doet toenemen. Uiteindelijk mondt dit uit in een volslagen gebrek aan voldoende bekwaam personeel. Immers, bekwaame mensen staan niet te drummen : andere sectoren zijn lucratiever

(film, showbusiness, ja zelfs beeldende kunst). De zo veel besproken terugloop van de publieke belangstelling voor de podiumkunsten moet ten eerste nog steeds bewezen worden – is het aanbod niet sterk toegenomen ? – en ten tweede sterk gerelativeerd : het laat zich immers verschillend voelen in de onderscheiden sectoren.

Het imago van de theatermaker heeft de voorbije twintig jaar een behoorlijk positieve evolutie gekend. Dat is onder meer te danken aan de wijze waarop de media sommige artistieke loopbanen op een voetstuk hebben geplaatst. Maar tevens aan de professionalisering en aan de opwaardering van het artistiek bezig zijn (ook inzake vrijetijdsbesteding), aan het beeld dat de politieke wereld ophangt van bepaalde culturele verwezenlijkingen, en aan het succesverhaal van sommige persoonlijkheden of individuen. Wat vroeger werd beschouwd als “weinig fatsoenlijke”, ja zelfs als gevaarlijke beroepen, wekt tegenwoordig lang niet zoveel wantrouwen meer op. Het is wellicht ook de reden waarom steeds meer individuen opteren voor een artistieke loopbaan. Die regel geldt ook voor Brussel en gaat zelfs gepaard met een nevenverschijnsel : de onderwijsinstellingen aanvaarden steeds meer leerlingen en pogen ze zo lang mogelijk vast te houden omdat hun overleving – of die van sommige lessen – ervan afhangt. Om alleen maar het voorbeeld van de officiële Franstalige toneelscholen in Brussel (het INSAS en het Conservatoire) te nemen : het aantal afgestudeerde acteurs en regisseurs is er tussen 1999 en 2001 bijna verdubbeld – van 23 naar 44⁴⁴.

Aan Franstalige kant is de arbeidsmarkt vrij beperkt. Enkele jaren geleden waren er dan ook talrijke vertolkers die eigen projecten begonnen op te zetten en daar subsidies voor vroegen. Acteurs : zodra hun opleiding achter de rug was. Dansers : zodra hun loopbaan was afgelopen. Om die “boom” inzake acteurs en dansers die een “wildgroei” aan verenigingen veroorzaakte, binnen perken te houden, heeft de politieke overheid dan maar drempels, filters en sluizen aangebracht. Beslissingsprocedures werden vertraagd en nieuwe eisen / verwachtingen werden opgelegd. Er werden ingewikkelde dossiers en coproducties geëist. In Charleroi werd het CAS opgericht en voor het toetreden tot de selectiekring van “herkenbare” theatermakers werden kwalitatieve criteria uitgedokterd (Rangoni, 1998 ; De Wasseige, 2000). Het aanbrengen van die hinderpalen valt niettemin moeilijk samen te rijmen met de manier waarop de politiek sporadisch de vitaliteit van de wereld der podiumkunsten⁴⁵ pleegt te bejubelen.

Aan Vlaamse kant rijst dit probleem evenzeer, maar de discussie erover lijkt er minder heftig. Heeft dat te maken met de iets minder grote instroom (exacte cijfers ontbreken) ? Met het grotere aantal structureel en projectmatig gesubsidieerde organisaties en de daaruit volgende grotere werkgelegenheid (meer producties) ? Of nog, met het bestaande podiumkunstendecreet en de vigerende collectieve arbeidsovereenkomst ? Het neemt niet weg dat tal van oudere acteurs vorig seizoen hebben

⁴² Met name in het gezamenlijk boek *Belgique toujours grande et Belle*, een nummer van de *Revue de l'Université Libre de Bruxelles* dat in 1998 is verschenen bij de uitgeverij Complexe, en waarbij vooral de Brusselaars het project droegen.

⁴³ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Parijs, Gallimard, Collection Folio, 2000.

⁴⁴ Cijfers meegedeeld door het CAS.

⁴⁵ Dit is met name merkbaar in de inleidingen tot de *Annuaire du Spectacle* die elk jaar door verschillende ministers geschreven worden.

geprotesteerd tegen het feit dat zij – uitgerekend door voornoemde CAO – dreigden niet meer aan de bak te komen wegens te duur. Onderzoekswerk van het VTI blijkt één en ander te nuanceren⁴⁶. Binnen het beroep van acteur lijkt het moeilijk om zonder kleerscheuren de pensioenleeftijd te bereiken. Na hun veertigste stappen nogal wat acteurs uit het beroep, of alleszins “uit de sector”. Hierbij werd geen rekening gehouden met de instroom in de audiovisuele sector. Met betrekking tot de danssector, neemt het evenmin weg dat choreografen en dansers – onder andere ingevolge de uitstroom van PARTS-afgestudeerden en de aantrekkingskracht van Brussel als werkplek voor dans – in een lastig sociaal parket komen te zitten.

De complexiteit van het administratieve werk dat theatermakers heden ten dage moeten leveren ten behoeve van de politieke instellingen, en de steeds vaker voorkomende vraag naar “bemiddelingsactiviteiten”, hebben ook een aangroei van het administratief personeel tot gevolg gehad. Daardoor is een dubbel probleem ontstaan : aan de ene kant gaat het om functies die weinig voldoening geven, waarvoor geen allesomvattende opleiding bestaat, en die niet degelijk worden vergoed. Mensen die ze aanvaarden, geven ze dan ook binnen de kortste keren weer op. Aan de andere kant worden administratieve investeringen, die gedeeltelijk door de politieke wereld werden opgedrongen, door diezelfde politieke wereld over het hoofd gezien doordat subsidies bij voorrang voor artistieke tewerkstelling moeten worden aangewend. In die moeilijke omstandigheden zijn de “productiebureaus” uit de jaren ‘90, die het werk van meerdere theatermakers samen steunden, al evenzeer de mist ingegaan. Ook de plannen voor een gecentraliseerde administratieve dienstverlening – waarvan sprake was in het project Maison du Jeune Théâtre – is dode letter gebleven. Het gebrek aan politieke wil buiten beschouwing gelaten, mag overigens ook niet worden vergeten dat samenbundelende initiatieven van dien aard veelal stuiten op het probleem van de onderlinge concurrentie tussen organisaties of individuen – ook al een vast gegeven binnen het podiumkunstbedrijf.

Ten slotte, en nog steeds vanuit demografisch oogpunt bekeken, is het veronderstelde afhaken van het publiek het voorwerp geworden van een niet te stuiten jammerklacht – vooral dan in het theaternieuw. Dans, muziektheater en circus hebben onder het verschijnsel blijkbaar minder te lijden – maar toegegeven, hun voorstellingreeksen zijn korter. De vraag blijft niettemin of dat afhaken wel degelijk een feit is ? Volgens het ARC, dat aan Franstalige kant terzake het jongste onderzoekswerk heeft verricht (door verschillende enquêtes naast elkaar te leggen), zou de daling van het theaterbezoek in de eerste plaats te wijten zijn aan de stijging van het aanbod en van het aantal instellingen. Volgens de onderzoekers is het beschikbare materiaal echter niet voldoende recent, betrouwbaar en vergelijkbaar om een correct oordeel mogelijk te maken! (ARC, 2000). Terug naar af dus : naar het “onbekende” publiek dat gezwind wordt opgevoerd om artistieke, politieke en programmatorische keuzes te verantwoorden..., maar nooit het voorwerp is geweest van een echte analyse. Om welke redenen dat soort

onderzoek nooit wordt gevoerd blijft daarbij een raadsel. Is het uit vrees dat het sommige makers, operatoren of politici aan “legitimiteit” zal ontbreken, zoals hierboven reeds werd aangestipt ? Uit vrees dat het werkelijke publiek niet zal blijken overeen te stemmen met het ideale publiek ? Of uit vrees dat sommige bevolkingslagen maar al te duidelijk zullen ontbreken op het appel ?

4. “Mensen zonder papieren” van de podiumkunstensector

Welke mensen nu precies naar voorstellingen gaan kijken (en in ruimere zin deelnemen aan allerlei culturele activiteiten) mag dan al niet geweten zijn, zij die er wel naartoe gaan zijn beter bekend. Wars van alle gegevens inzake leeftijd, opleidingsniveau, inkomen of beschikbare vrije tijd, wordt de waardering van cultuurvormen nog steeds sociaal bepaald (Weyts, 2001). Aldus lijken bijvoorbeeld hele lagen van de hedendaagse Brusselse maatschappij (onder andere de allochtonen) geen boodschap te hebben aan de gebrachte cultuurvormen. Deze situatie lijkt de theatermakers en organisatoren die onze vragenlijst hebben beantwoord wel degelijk bezig te houden : 59 % van de ondervraagden “wenst” de betrokkenen wel degelijk als toeschouwers, en 51 % zegt specifieke stappen te doen in hun richting. Tot een ontmoeting met deze “mensen zonder papieren” van de podiumkunsten blijken ze echter nog niet te zijn gekomen.

Dat sommige publieksgroepen “uitgesloten” zijn – een verschijnsel dat ook aanwezig is in andere sectoren van het maatschappelijk bestel zoals onderwijs, tewerkstelling, ja zelfs sociale voorzieningen – is als verschijnsel ook in andere vlakken voelbaar. Hierboven werd er reeds op gewezen dat theatermakers en organisatoren die zich niet bewegen binnen een bepaalde identiteitslogica (gesteund op discipline of taal), het bijzonder moeilijk hebben om binnen het gehiërarchiseerde en gecompartmenteerde wereldje van de Brusselse podiumkunsten te worden erkend, en dat het denkbeeld van een “marginaal” artistiek leven de constante bestaansonzekerheid bestendigt die verondersteld wordt daarmee gepaard te gaan (en die de betrokkenen er, verbazingwekkend genoeg, zonder meer bij nemen). Eén van de gevolgen daarvan is dat een hele reeks selectieprocedures vele artiesten en operatoren ver buiten de geïnstitutionaliseerde sector houdt. Niettemin moet er met betrekking tot deze diverse vormen van uitsluiting een onderscheid worden gemaakt tussen hetgeen verband houdt met de weigering de werkelijkheid onder ogen te zien – omdat dan zou blijken dat de huidige voorstellingsvormen en het bestaande aanbod niet per se universeel zijn. Dit heeft te maken heeft met angst voor de andere – “halfbloeden” zijn altijd en overal slecht gezien geweest. En hetgeen onder aftands conservatisme ressorteert – de angst van ouderen voor jongeren.

Blijft, dat deze uitsluitingslogica's, die misschien gewettigd zijn in het verre en abstractere terrein van de Gemeenschappen, moeilijk verenigbaar zijn met het stadsgevoel en met de rol van schakel en buur begaan met het welzijn van de bevolking, die in principe is weggelegd voor de plaatselijke overheid. Illusies over de ware prioriteiten

⁴⁶ *De zachte landing - Tewerkstelling en leeftijd bij acteurs in Vlaanderen 1989 - 2000*. Courant nr. 59.

van deze laatste zijn hier evenmin aan de orde als die over de magische kracht van de podiumkunsten. Het blijft niettemin een feit dat de eigenheid van een voorstelling – *toeschouwers voor een steeds unieke en uitzonderlijke ervaring samenbrengen* – één van de zeldzame factoren van het gemeenschapsleven is die vandaag in de stad overblijven. Alleen al daarom is voordurende aandacht terzake welverdiend.

5. Toelichting

Dit hoofdstuk is gewijd aan de in de sector gangbare filosofieën. Het wordt op tal van plaatsen overlapt door de vragenlijst die vele vragen bevatte over het zelfbeeld van de structuren als scheppende of organiserende instellingen, en over het beeld dat deze hebben van hun publiek of van de rol die zij ten opzichte van dat publiek moeten spelen. Deze vragen kwamen eveneens aan bod tijdens de rondetafelgesprekken, vooral die met betrekking tot de publiekgerichte acties (RT3). Ze komen ook overduidelijk terug in de formulering van bepaalde suggesties.

Wat de “rassen” betreft, werden diverse manieren losgeweekt om het publiek te benaderen, en werd ingegaan op de **tegenstrijdigheden in de opvattingen over het publiek, de slechte kennis van de Brusselse publiekscategorieën, en de ongemakkelijke rol van de kunstenaar** die uit de besluitvorming wordt geweerd maar tegelijk verondersteld wordt autonoom te handelen en als maatschappelijke stoplap te fungeren. Ook de **dubbelzinnige rol van de organisator** aangaande zijn rechten op de werken of zijn inmenging in artistieke aangelegenheden kwam aan bod. De perceptie die de structuren van hun publiek hebben, werd in de vragenlijst grondig uitgediept. In onderstaande tabel worden de antwoorden op deze vragen weergegeven. Uit deze tabel blijkt welk publiek wordt nagestreefd en welk publiek daadwerkelijk, in geringe mate, of helemaal niet wordt bereikt.

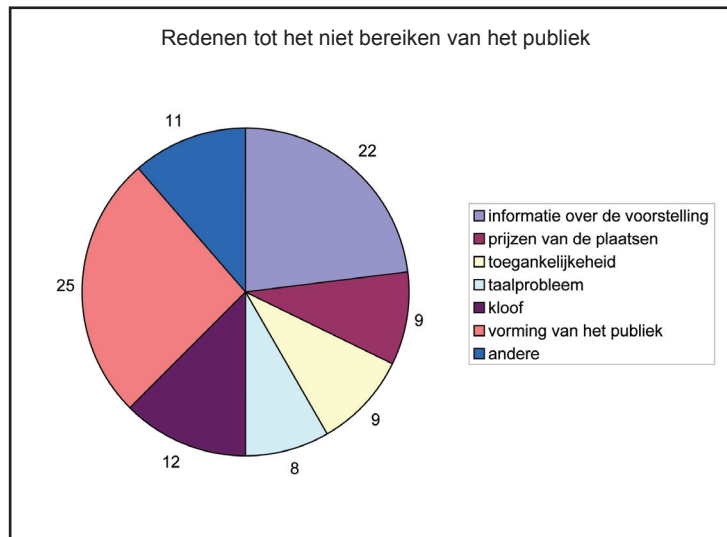
Het publiek volgens de structuren

	Gewenst	Effectief	een beetje	helemaal niet
Leeftijd				
jong publiek				
- van 1 to 5 jaar	18	16	2	22
- van 6 tot 10 jaar	27	26	3	20
- van 11 tot 15 jaar	36	31	14	13
volwassenen				
- van 16 tot 20 ans	68	46	21	5
- van 21 tot 35 jaar	75	72	9	3
- van 35 tot 50 jaar	74	73	8	4
- van 50 tot 65 jaar	71	62	14	6
- 65 jaar en ouder	62	42	17	11
Studieniveau				
- lager middelbaar	57	35	16	10
- hoger middelbaar	66	56	10	5
- hogere studies	64	64	5	4
Beroepen				
- arbeiders	63	29	20	11
- bedienden	65	57	8	4
- leerkrachten	67	59	10	4
- ambtenaren	66	46	17	4
- vrije beroepen	66	51	12	5
- kunstenaars	63	56	9	5
Taalgroep				
- franstaligen	71	75	4	2
- nederlandstaligen	63	40	26	5
- alloctonen EG	59	32	25	6
- alloctonen buiten de EG	57	25	27	10

(93 structuren)

Algemeen genomen is de meest gewenste toeschouwer tussen 21 en 35 jaar oud, heeft secundaire studies gedaan, is docent en Franstalig. De minst gewenste toeschouwer is ouder dan 65 jaar (het “jonge publiek”, onder de 16 jaar, buiten beschouwing gelaten), heeft enkel lager onderwijs genoten, is arbeider en niet-EG allochtoon. Dit beeld stemt niet geheel overeen met dat van de meest bereikte toeschouwer, die tussen 35 en 50 jaar oud is en hoger onderwijs genoten heeft, maar toch ook docent en Franstalig is. De “helemaal niet bereikte” toeschouwer (ook hier los van het jonge publiek, waarbinnen de minst bereikte toeschouwers, de allerkleinsten, minder dan vijf jaar oud zijn) stemt overeen met de “minst gewenste” toeschouwer : die is bejaard, heeft met een laag studieniveau, en is arbeider of niet-EG allochtoon. Deze absolute cijfers zijn, zo blijkt, een weinig overtrokken, maar wijzen niettemin op bepaalde malaises.

42 structuren zijn van mening dat ze het gewenste publiek niet bereiken. 6 structuren wensen alle publiekscategorieën aan te trekken. Als het leeftijds criterium buiten beschouwing wordt gelaten en enkel de beroepsactiviteit, de taal en het studieniveau in aanmerking worden genomen, wensen 42 structuren alle publiekscategorieën te bereiken. 6 van deze structuren houden staande dat die wens ook is vervuld. Wanneer daarbij wordt nagegaan hoe de 42 structuren die alle publiekscategorieën willen aantrekken zichzelf omschrijven, blijken de percentages van de structuren die zich “avant-gardistisch”, “hedendaags” of “geëngageerd” noemen, hoger te liggen dan bij de totale resultaten, en dat die van de structuren die zich als “ontspannend”, “populair” of “klassiek” aandienen, lager uitvallen. Dan kan erop wijzen dat de idee van een “universeel” of mythisch publiek vooral leeft bij de meeste “vooruit strevende” structuren.



"communautaire" onderscheid

	FR	VL	BI
informatie over de voorstelling	17	3	2
prijzen van de plaatsen	7	2	0
toegankelijkheid	6	2	1
taalprobleem	6	2	0
kloof	6	4	2
vorming van het publiek	15	7	3
andere	7	3	1

(93 structuren : 70 franstalige,
17 nederlandstalige, 6 bicommunautaire)

In onderstaande tabel, waarin een onderscheid wordt gemaakt tussen de antwoorden van de Nederlandstalige, Franstalige en bicommunautaire structuren, lijken de gerezen problemen soms van uiteenlopende aard te zijn. Het gaat hier enkel om de antwoorden van de receptieve structuren : om voorstellingen te organiseren en de kaartverkoop en het onthaal ervan te verzekeren, zouden zij o.i. van de werkelijkheid een beter beeld moeten hebben. Van de 31 Franstalige en bicommunautaire receptieve structuren (op een totaal van 47) die aanvoeren dat ze een Vlaams publiek wensen te bereiken, houden er slechts 16 staande dat dit publiek daadwerkelijk wordt bereikt. De 13 Vlaamse en bicommunautaire structuren die zeggen een Franstalig publiek te willen bereiken, menen stuk voor stuk dat dit Franstalige publiek inderdaad opdaagt. "Helemaal niet bereikt" (of, anders geformuleerd, altijd wel sporadisch aanwezig) zijn, in de Vlaamse structuren, diegenen die hogere studies hebben gedaan, bedienden, docenten, ambtenaren, Vlamingen uit Vlaanderen. De meest aangehaalde redenen voor dit "niet bereiken" zijn, in beide gemeenschappen, doch in verschillende volgorden, de informatie omtrent de voorstelling, het gebrek aan vorming van het publiek en de kloof tussen de theatertaal en de realiteit. De taalhindernis komt in alle gevallen op de laatste plaats. Vijf Franstalige structuren krijgen "helemaal geen" Vlaams publiek over de vloer en slechts 17 "enigermate". De vier bicommunautaire toneelgezelschappen zijn weinig begaan met het jonge publiek en krijgen dit publiek niet of slechts "enigermate" over de vloer. Binnen het jonge publiek zijn de allerkleinsten duidelijk het minst gewenst en het minst aanwezig (15 structuren bereiken hen "helemaal niet").

Ter nuancering : op het niveau van de receptieve organisaties, streeft men altijd naar veel toeschouwers van 21 tot 65 jaar. Deze cijfers dalen zodra het publiek jonger is dan 21 of ouder dan 65. Wat het studieniveau betreft, wordt de kloof tussen het gewenste publiek en de effectieve opkomst groter wanneer het gaat om bezoekers met een diploma lager secundair onderwijs. Deze kenmerken zijn in nog sterkere mate terug te vinden bij het daadwerkelijk bereikte publiek.

Het publiek volgens de receptieve structuren

Leeftijd

- jong publiek
- van 1 tot 5 jaar
- van 6 tot 10 jaar
- van 11 tot 15 jaar
- volwassenen
- van 16 tot 20 ans
- van 21 tot 35 jaar
- van 35 tot 50 jaar
- van 50 tot 65 jaar
- 65 jaar en ouder

Studieniveau

- lager middelbaar
- hoger middelbaar
- hogere studies

Beroepen

- arbeiders
- bedienden
- leerkrachten
- ambtenaren
- vrije beroepen
- kunstenaars

Taalgroep

- franstaligen
- nederlandstaligen
- alloctonen EG
- alloctonen buiten de EG

	Gewenst P.			Effectief p.			een beetje			helemaal niet		
	FR	VL	BI	FR	VL	BI	FR	VL	BI	FR	VL	BI
jong publiek												
- van 1 tot 5 jaar	8	4	0	8	4	0	1	0	1	9	4	2
- van 6 tot 10 jaar	11	6	0	12	6	0	1	0	1	7	3	2
- van 11 tot 15 jaar	15	7	1	18	4	0	7	1	1	3	4	2
volwassenen												
- van 16 tot 20 ans	30	9	4	23	7	1	10	1	3	2	2	0
- van 21 tot 35 jaar	36	10	4	36	8	4	6	1	0	1	1	0
- van 35 tot 50 jaar	36	9	4	38	8	4	5	0	0	1	2	0
- van 50 tot 65 jaar	34	9	4	33	7	3	7	1	1	2	2	0
- 65 jaar en ouder	29	8	4	23	5	2	5	3	2	6	2	0
Studieniveau												
- lager middelbaar	27	7	4	20	4	3	7	2	0	4	2	1
- hoger middelbaar	32	8	4	31	7	3	4	0	1	3	1	0
- hogere studies	31	7	4	34	8	4	2	0	0	3	0	0
Beroepen												
- arbeiders	28	8	4	17	3	1	10	3	2	5	2	0
- bedienden	31	7	4	34	6	2	1	1	1	3	0	0
- leerkrachten	33	7	4	35	6	2	3	1	1	3	0	0
- ambtenaren	32	7	4	27	6	2	7	2	1	3	0	0
- vrije beroepen	31	8	4	31	5	1	3	2	2	3	1	0
- kunstenaars	29	8	4	32	6	2	2	1	1	3	1	0
Taalgroep												
- franstaligen	36	7	4	42	7	4	0	1	0	1	1	0
- nederlandstaligen	27	9	4	12	9	4	17	1	0	5	0	0
- alloctonen EG	25	8	4	12	6	3	14	2	1	3	2	0
- alloctonen buiten de EG	23	8	4	8	5	3	17	2	1	4	3	0

(62 structuren : 43 franstalige,
10 nederlandstalige, 4 bicommunautaire)

Een vergelijking tussen het standpunt van de structuren in het algemeen en dat van de receptieve organisaties in het bijzonder (de communautaire opsplitsing in acht genomen), is goed voor enkele nuances. Niet-EG alloctonen worden bereikt door 26 % van de structuren in het algemeen, maar door slechts 16 % van de Franstalige receptieve organisaties en 50 % van de Vlaamse. Senioren worden bereikt door 44 % van alle organisaties en door ongeveer 50 % van de receptieve. Algemeen genomen schatten de receptieve organisaties deze effectieve opkomst van hun publiek blijkbaar hoger in : wijst dit op een beter inzicht in het effectieve publiek of op een grotere behoefte om zich te rechtvaardigen ? Het streven om "alle publiekscategorieën" te bereiken is groter bij de Vlaamse dan bij de Franstalige receptieve organisaties, terwijl de daadwerkelijke "totale" opkomst er vaak minder groot is, vooral in termen van beroepscategorieën. De opkomst van EG- en niet-EG alloctonen wordt daarentegen hoger ingeschat. Het betrekkelijke isolement en het betrekkelijke vooruitstrevend karakter van de Vlaamse structuren verklaren misschien dit grotere streven en de lagere opkomst van de sociale en professionele categorieën. De opkomst van alloctonen is aan Vlaamse kant, verhoudingsgewijs, misschien groter dan aan de Franstalige, maar hier moet er, net als in andere vlakken, worden gelet op de waanvoorstelling van een door het beleid "opgelegd" publiek.

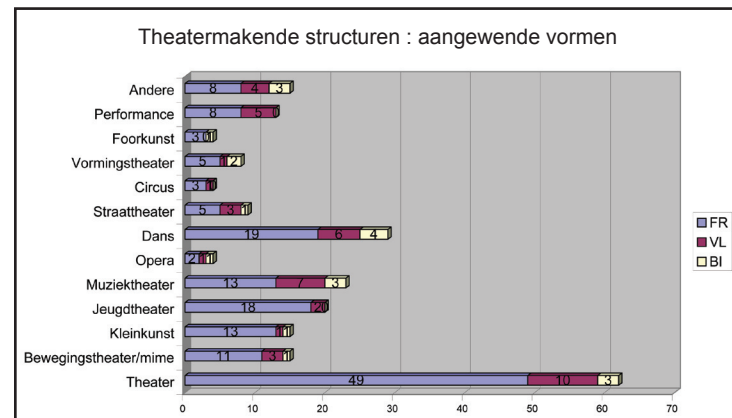
Het rondetafelgesprek gewijd aan acties inzake publiekswerving bracht dezelfde “onbekenden” en dezelfde dubbelzinnigheden aan het licht met betrekking tot het publiek dat moet worden opgevoed (RT3, §14, 23) en door diverse strategieën moet worden aangetrokken (RT3, §2, 5, 9, 11), dat men zich toeigent (RT3, § 2, 18, 20), of dat de in de stad aanwezige culturen niet weerspiegelt (RT3, §24, 26). Deze contradicties zijn terug te vinden in de suggesties waarin begrippen als “klanten” of “cultuurconsumenten” opduiken (SUG 5, 11), maar waarin ook gewag wordt gemaakt van de aanmoediging tot “participeren in plaats van te consumeren” (SUG 35), van “de plaats van het theater in de stad” (SUG 24), van de noodzaak om zich open te stellen voor andere culturen of om zich te “bekommeren” om de immigranten (SUG 23, 35, 38). De manier waarop de theaters zich in een programmering “uitsluitend voor hun publiek” engageren (SUG 15), komt eveneens ter sprake.

Uit deze subjectieve gegevens blijkt dat het door ons vooropgestelde begrip van een “spookpubliek”, gekenmerkt door een streven naar universaliteit, inderdaad pregnant is, en de perceptie van het publiek, voornamelijk bij de theatermakers, uiterst vaag. De eerst aangehaalde redenen voor het niet bereiken van een publiek zeggen vooral veel over de bestaande “dubbele visie”: het publiek moet tegelijk worden “opgevoed” (gebrek aan opleiding) en “verleid” (gebrek aan informatie). Het gevoel dat er een “kloof” bestaat tussen de voorgestelde benadering en de culturele realiteit is immers vrij groot bij diegenen die toegeven dat bepaalde publiekscategorieën niet worden bereikt. Alle vaagheid ten spijt, kunnen toch de minst vaak bereikte publiekscategorieën duidelijk worden onderscheiden: jongeren, arbeiders, bejaarden en allochtonen. Nader onderzoek wijst uit dat diegenen die van hun publiek het meest genuanceerde beeld hebben, er al een enquête aan hebben gewijd. De verhouding tussen het gewenste en het bereikte publiek is overigens verwarrend. Op de duur rijst de vraag of het publiek gewenst is omdat het makkelijk wordt bereikt... of bereikt omdat het is gewenst.

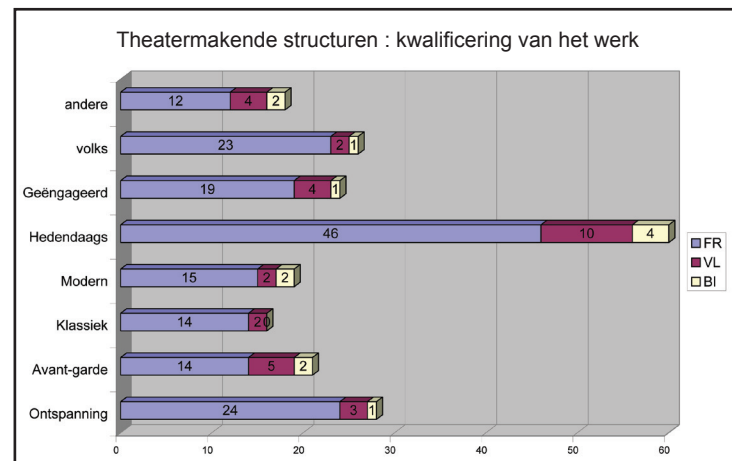
Uiteindelijk bevestigt dit de *noodzaak van een gedetailleerde studie over het gedrag en de samenstelling van het publiek van de Brusselse podiumkunsten*. Dit kan misschien leiden tot een andere, niet kwantitatieve maar kwalitatieve, specifieke en pertinente *visie op het publiek* die kan resulteren in een betere overeenstemming tussen de producties en de toeschouwers.

Wat het imago van de **theatermakers** betreft, levert de vragenlijst een aantal treffende gegevens op met betrekking tot de disciplines die ze zeggen te beoefenen en de manier waarop ze hun werk kwalificeren. De meesten bestempelen zich inderdaad als voornoemd, ook als ze voornamelijk dans of circusdisciplines beoefenen. 22 structuren zeggen muziektheater te maken – een verbazingwekkende verklaring, gegeven de weerstand die het eventueel verlenen van meer kansen aan deze discipline onverwijd opwekt. Terwijl een groot aantal gezelschappen zich bekend tot één enkele discipline (27 op 83), zeggen er 18 dat ze twee, 14 dat ze drie en 12 dat ze vier disciplines beoefenen. Een aanzienlijk aantal neemt overigens geen genoegen met één definitie, maar de mogelijkheid tot keuze van bepaalde “verwante” theatervormen (bewegingstheater,

vormingstheater, jeugdtheater, kleinkunst) speelt in deze zeker een rol. Als het erop aankomt het gepresteerde werk te definiëren, is “hedendaags” de meest gehanteerde term.



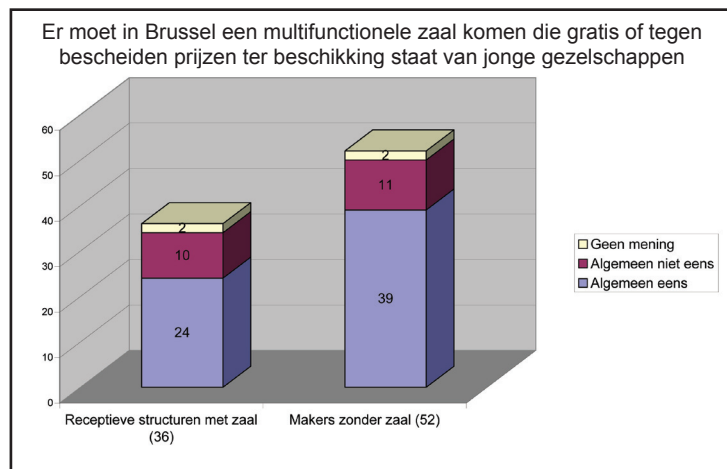
(82 structuren : 63 franstalige, 13 nederlandstalige, 6 “bicommunautaires”)



(82 structuren : 63 franstalige, 13 nederlandstalige, 6 “bicommunautaires”)

De Brusselse theaterstructuren die de vragenlijst hebben beantwoord, omschrijven zichzelf op een manier die verschilt naargelang van de gemeenschap waartoe ze behoren. Terwijl gelijke aantallen zeggen theater en dans te beoefenen, zijn er weinig Nederlandstalige structuren die kleinkunst of circus in hun vaandel voeren (van elk 1) en vallen foorkunsten er helemaal uit de boot. Verhoudingsgewijs zijn echter meer Nederlandstalige structuren muziektheater (7) en performance (4) toegedaan. Het aantal Vlaamse of bicommunautaire structuren dat zich als avant-gardistisch of geëngageerd aandient, is verhoudingsgewijs groter dan aan Franstalige kant. Nog verhoudingsgewijs zijn er dan weer meer Franstalige structuren die zweren bij ontspanningstheater, klassiek of volks theater. In verband met de manier waarop theatermakers uit de besluitvorming worden geweerd, wordt de vraag of er een ruimte “zonder artistieke lijn” moet komen, door de gezelschappen zonder eigen ruimte lichtjes anders beantwoord dan door de receptieve organisaties die wel over een ruimte beschikken. Dat verschil is echter betekenisvol :

75 % van de gezelschappen zonder zaal willen zo een ruimte (waarin ze zelf kunnen beslissen over de manier waarop ze zich aandienen ?) en 21 % is er tegen. Van de receptieve organisaties schaat 66 % zich achter de idee, terwijl 27 % ze afwijst.



Tijdens een rondetafelgesprek werd eraan herinnerd dat het publiek, ten aanzien van de kunstenaars, door de overheid en door de programmamakers als een drukkingmiddel kan worden gebruikt. Er werd tevens gewezen op het feit dat kunstenaars en publiek uit elkaar worden gedreven, terwijl tegelijk van de kunstenaar wordt verwacht dat hij het publiek in acht neemt, zelfs al kreeg hij terzake geen enkele welomschreven opdracht toebedeeld (RT3, §8). Het demagogische element dat doorsijpelt in het verzoek dat de podiumkunsten een sociale mix zouden genereren (RT3, §10), kwam eveneens ter sprake, net als feit dat gezelschappen die zich gedwongen voelen om hun werk te rechtvaardigen door een “inbreng in de maatschappij” (onder meer via themakeuze) in de positie van de bedelaar terecht komen (RT1, §22). De moeilijke rol van de theatermakers komt tevens aan bod in de suggesties, meer bepaald in de vorm van klachten over de vaststelling dat namen van kunstenaars en acteurs niet vermeld worden op affiches (SUG 1), over het gebrek aan continuïteit in de steun aan artistieke benaderingwijzen en over het feit dat de steun overwegend naar een “product” gaat (SUG 20).

In verband met deze vraag naar het imago van de kunstenaar, staan de tegenstrijdige meningen over zijn rol gewoon naast elkaar (en vaak binnen dezelfde antwoorden) : hij wordt als autonoom, als maatschappelijk verantwoordelijke of als *entertainer* beschouwd. De “communautaire” nuances in dit opzicht zijn wellicht beïnvloed door het beleid van de jongste jaren : de dubbelzinnigheid ervan heeft de bestaande verwarring alleen maar vergroot.

De boodschap is derhalve : komen tot een *verheldering van de aan de kunstenaars toegeschreven rollen*, in eerste instantie op hun eigen niveau, maar ook in het desbetreffende discours van de organisatoren en de overheid. De manier waarop kunstenaars uit de besluitvorming worden of zouden worden geweerd, kan op diverse manieren worden tegengegaan : door de *ontwikkeling van onafhankelijke productiemogelijkheden* (in dit opzicht is een zaal zonder eigen artistieke lijn belangrijk, hoewel ook niet zonder gevaar), en door het opnieuw invoeren van *beslissingsbevoegdheden voor kunstenaars*, en dit zowel *permanent als tijdelijk* (via evenementen of cartes blanches). De *rechtvaardigheid van subsidies aan artistieke projecten toegewezen op basis van criteria van sociale relevantie* is ook een pertinente vraag. Binnen een voor gezelschappen moeilijke economische context kan een dergelijke handelwijze immers aanleiding geven tot artificiële situaties. Het lijkt ons dan ook rechtvaardiger om *initiatieven met een maatschappelijke inslag, op hetzelfde niveau als andere initiatieven, te erkennen als artistiek werk* : kunstenaars die ervoor opteren zouden aldus hun ding kunnen doen zonder artificiële dossiers te moeten indienen.

De heersende verwarring over de rol van de **organisatoren** wordt op sprekende wijze geïllustreerd door één cijfer. Op 57 structuren die zeggen voorstellingen te brengen, verklaren er 52 dat ze ook zelf producties creëren. Volgens de vragenlijst “bestaat er in de structuur een permanente artistieke ploeg of kunstenaar die rechtstreeks betrokken is bij de verwezenlijking van producties : ontwerp van het project, repetities...” Hoewel een groot aantal Brusselse receptieve structuren zich in dat geval bevinden, is uit de analyse gebleken dat velen (een tiental) productiewerk hier als creatief werk beschouwen⁴⁷, ofwel omdat ze een dramaturg ter beschikking stellen van de makers, ofwel omdat ze hun programma- of productiekeuzes als een creatie beschouwen.

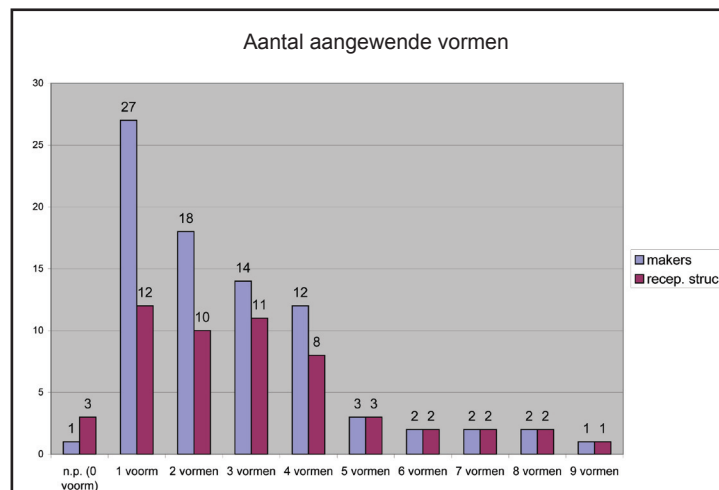
In een rondetafelgesprek (RT3, §10) werd gesteld dat organisatoren te veel tijd besteden aan het programmeren en niet genoeg aan het presenteren van de voorstellingen. Die kritiek onderstreept de “regale” aard van het programmeringswerk dat als creatief werk wordt beschouwd, terwijl in deze uiteraard enkel belang kan worden gehecht aan de vraag naar het waarom van de programmering en aan de manier om ze te aan de man te brengen. Het positieve gegeven dat bepaalde organisatoren (meer bepaald in de culturele centra in Vlaanderen) meer voeling willen krijgen met de artistieke problematiek, en daartoe binnen hun structuren producties genereren en begeleiden, zou niet mogen resulteren in een verwarring van genres.

⁴⁷ Vaak is dit “creatieve” werk niet echt terug te vinden in termen van gecreëerde producties. Omgekeerd dient erop gewezen dat vele gezelschappen die bij het invullen van de lijst aanvankelijk zeggen dat ze ook “voorstellingen brengen” (“instaan voor de programmering, de promotie, de ticketverkoop en het ter beschikking stellen van het technische kader in de eigen zaal of in andere zalen”), eenmaal aanbeld bij de definitie van dit werk, dit gedeelte hebben doorstreept of blank gelaten omdat ze het antwoord schuldig bleven (ze werden dan ook uit van de lijst van de receptieve organisaties gelicht).

In feite, rijst hier dus andermaal de vraag naar de *opleiding van de organisatoren* en naar de waarde van hun taak als schakel tussen het werk en het publiek. Blijkbaar zijn de organisatoren niet tevreden met hun statuut. Velen onder hen willen absoluut ook als kunstenaars worden erkend. Dit proces, waarop de podiumkunsten geen patent hebben (het verschijnsel doet zich ook voor binnen de plastische kunsten), past in een algemene tendens die de producent een centrale plaats toebedeelt, terwijl productiewerk, in een samenleving die kunst vrij hoog op haar waardenschaal plaatst, tegelijk weinig waardering geniet. Een betere opleiding voor beheerders en producenten zou deze tendens moeten bijsturen door een *herwaardering van het specifieke karakter van het productiewerk* en tegelijk door te waarschuwen voor verwarring.

Inzake programmeringen wees onze eerste analyse op het **onderscheid tussen traditie en hedendaagsheid**, tussen avant-garde en een volkse ingesteldheid, en op het **probleem van de erkenning van meervoudige identiteiten** waarbij niet noodzakelijk aanspraak wordt gemaakt op één productiegenre of op één gemeenschap.

De ontoereikendheid van de gehanteerde concepten wordt in de antwoorden op de vragenlijst meermaals bevestigd. Hoewel de tegenstelling tussen traditie en hedendaagsheid en tussen avant-garde en populair wel degelijk bestaat, is zij niet absoluut : 15 van de 95 structuren zeggen zowel klassiek als hedendaags werk te brengen, 10 zowel avant-gardistisch als populair, en 11 zowel ontspannend als geëngageerd : op zijn minst voor deze minderheid is de scheiding tussen de genres dus niet pertinent. Hierboven werd reeds vermeld dat 55 % van de gezelschappen in zijn werk ook andere kunstvormen dan de podiumkunsten meent te betrekken. Van de receptieve organisaties beweert zelfs 82 % multidisciplinaire vormen te tonen, maar in feite vertoont 21 % van de receptieve organisaties slechts één van de elf genres waaruit ze konden kiezen⁴⁸ (in alle gevallen is dat theater), 17 % slechts twee, en 18 % slechts drie. Op de beoogde 33 structuren, als ze binnen de podiumkunsten zelf al zo beperkt zijn, werkelijk openstaan voor andere disciplines, is dan ook zeer de vraag. Wat, ten slotte, de communautaire identificatie betreft (en naast alles wat terzake tijdens de rondetafelgesprekken werd gezegd, cf. hoofdstuk I), spreken de moeilijkheden die we ondervonden om bepaalde “niet-identificeerbare” structuren te klasseren, boekdelen. Naast het communautaire, kwamen tijdens de rondetafelgesprekken eens te meer kwesties aan bod als het onbegrip van de overheid tegenover een transversale werking (RT1, §5) en het feit dat transversaliteit moeilijk aanvaard wordt (RT3, §16). Omgekeerd werd er ook gepleit voor diversiteit, voor verschil – een idee die in een suggestie is terug te vinden (“de heterogeniteit cultiveren”, SUG 35).

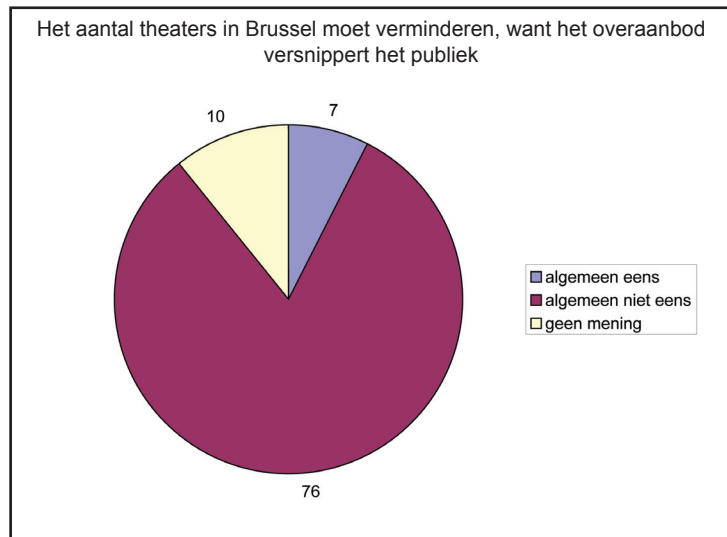


(82 structuren)

Tegenover deze problemen zijn meerdere houdingen mogelijk. Zowel de sector als de politiek dient opnieuw de vraag te stellen naar de *relevantie van het onderscheid tussen traditie en hedendaagsheid, avant-garde en populair, ontspanning en engagement*. Wat de erkenning van multidisciplinaire vormen betreft, moeten alle instellingen zich beraden over de *hokjesgeest binnen de kunsten*. Structuren die in hun werking alle kunstvormen gelijkschakelen en de uitwisseling ervan bevorderen, zijn weinig talrijk, maar het aantal structuren dat op één of ander moment van andere disciplines gebruik maakt, is enorm. Zijn de “gespecialiseerde” adviserende instanties dan altijd wel deskundig ? Wat, ten slotte, de specificiteit van de Brusselse “bastaardij” – of heterogeniteit – betreft, blijkt dat *het Gewest beleidsmatig (imago van Brussel) een grote rol heeft te spelen in de verdediging van een specifieke Brusselse identiteit*. Deze bijzondere identiteit zou de werking van de COCOF en de VGC mede moeten bepalen, wat vandaag amper het geval is.

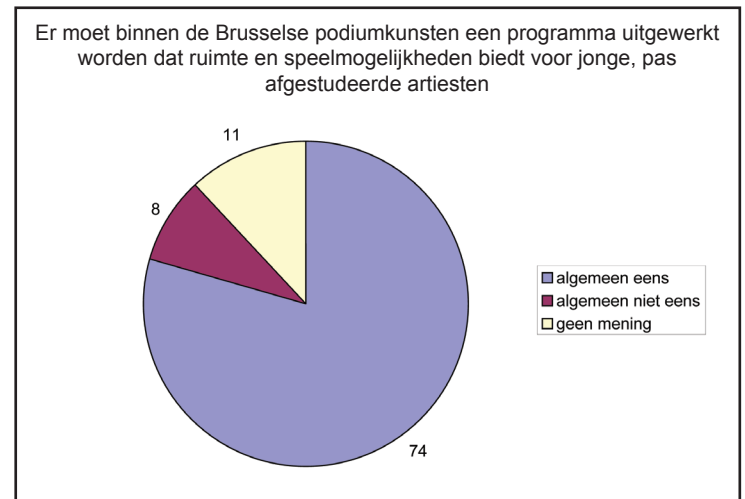
De zogenaamde “**demografische**” vragen betroffen de veronderstelde *afname van het publiek* en de toenemende administratieve complexiteit die tot een gebrek aan *competente beheerders* leidt, terwijl het *stijgend aantal kunstenaars* diverse retentiemechanismen opwekt. De terugloop van het publiek werd hierboven (cf. hfdst. III, p. 37) al geïllustreerd aan de hand van cijfers over de drie bestudeerde jaren. Die cijfers moesten echter genuanceerd worden, aangezien voorstellingen die theatermakers zelf organiseren meer toeschouwers trekken dan voorheen. Wat ons ontbreekt, zijn echter vergelijkende cijfers over een langere periode (voor de gesubsidieerde structuren zouden die allicht door overheidsinstanties aangeleverd kunnen worden, maar dan nog zou het beeld niet volledig zijn ingevolge het toenemend belang van de semi-privé-initiatieven). Het aanbod aan voorstellingen is vandaag de dag hoe dan ook geval groter dan tien jaar geleden. Zoals in de rondetafelgesprekken (RT3, §1) werd opgemerkt, is een betrekkelijke dispersie daarvan het onvermijdelijke gevolg. In dat opzicht is het dan ook frappant dat de wildgroei van zalen, die enkele jaren geleden nog alle schuld kreeg voor de terugloop van het publiek, vandaag nog amper als reden wordt ingeroepen : slechts 7 structuren staan volledig achter de idee dat er zalen moeten worden gesloten ; geen enkele structuur acht dit echter prioritair en slechts 10 (negen Franstalige en één “bicommunautaire”) vinden dat hierover een debat dient gevoerd.

⁴⁸ Theater, bewegingstheater/mime, kleinkunst, jeugdtheater, muziektheater, opera, dans, straattheater/foorkunst, vormingstheater, circus, performance.

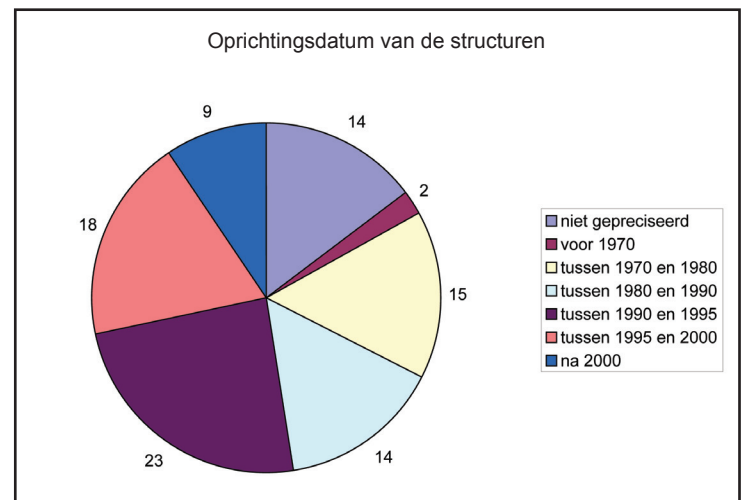


(93 structuren)

Het grote aandeel in de antwoorden op de vragenlijst, van structuren die in de loop van de jongste 10 jaar werden opgericht, lijkt het groeiende aantal jonge gezelschappen en hun erkenning inderdaad te bevestigen. Maar een zelfde onevenredigheid is er, tien jaar eerder, waarschijnlijk ook geweest : in de podiumkunsten is de “levensduur” vaak erg kort. Bovendien blijkt uit de grafiek die de parallel trekt tussen de toegekende subsidies en de oprichtingsdata van de begunstigde structuren (cf. hfdst.V, p. 63) dat de institutionele “afremming” heel duidelijk is met betrekking tot structuren die in de jongste 12 jaar werden opgericht, en dan nog vooral voor die welke tussen 1990 en 1995 zijn ontstaan : het aantal regelmatige subsidies daalt fors, terwijl het aantal eenmalig of helemaal niet-gesubsidieerden sterk toeneemt. In acht genomen dat ongeveer de helft van de structuren (49) die op de vragenlijst geantwoord hebben, een regelmatige subsidie ontvangt (wat absoluut niet overeenstemt met de verhoudingen binnen het hele landschap), en dat tal van “brozere” en jongere structuren niet hebben geantwoord omwille van de moeilijkheidsgraad van de vragenlijst, is de werkelijke toestand allicht nog zorgwekkender. De gemengde gevoelens waarmee de structuren geantwoord hebben op de vraag naar de nood aan een beleid dat jonge, pas afgestudeerde kunstenaars o.m. de kans zou geven “in residentie” te werken, wijst eveneens op de terughoudendheid die tegenover jongeren aan de dag wordt gelegd. De algemene opinie mag dan al grotendeels positief zijn (79 % gunstige antwoorden), toch blijven de structuren die met het voorstel volledig akkoord gaan een minderheid (49 %), en is 9 % het er grotendeels niet mee eens. In de suggesties wordt meermaals gewezen op de bijzondere problemen waarmee jonge kunstenaars worden geconfronteerd (SUG 10, 13, 40) : één iemand hamert daarbij speciaal op het racisme (*sic*) waarvan zowel acteurs uit niet erkende scholen als autodidacten het slachtoffer zijn (SUG 17).



(93 structuren)



(95 structuren)

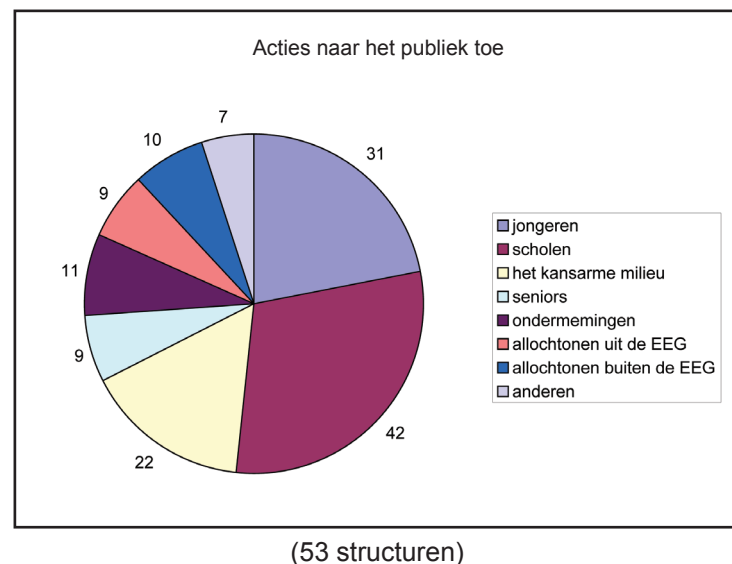
Het gebrek aan beheerders komt tot uiting in het aantal structuren dat met problemen kampt in het vlak van de administratieve ondersteuning (39 structuren stippen dit aan). Binnen de context van de opleiding (cf. hfdst. I) werd dit probleem hierboven al aangekaart. Bovendien is het lage salaris van beheerders in de sector van de podiumkunsten niet erg bevorderlijk voor hun motivering. Het aantal structuren waarvoor het invullen van deze vragenlijst, bij gebrek aan competente beheerder, nagenoeg onmogelijk was, en de opengelaten antwoorden op bepaalde vragen – gewoon omdat ze een te complexe administratieve aangelegenheid betroffen – zijn terzake tekens aan de wand.

Eens te meer blijkt de *nood aan een studie over het publiek* en, binnen het kader daarvan, aan *vergelijkingselementen op langere termijn*. Deze laatste kunnen slechts worden aangeleverd door de overheidsinstanties : zij beschikken over de bezoekersaantallen van theaters en gezelschappen. Het probleem van de *snel toenemende demografie van gezelschappen* kan o.i. niet worden opgelost door het opwerpen van barrières die bovendien weinig democratisch zijn. In dat verband dient een *beleid betreffende heel jonge kunstenaars* te worden uitgewerkt. Ze “in residentie” opnemen is een mogelijkheid, net als het verlenen van rechtstreekse financiële steun. Zoals tijdens een rondetafelgesprek (RT1, §21) werd opgemerkt, hoeven uitgekeerde bedragen niet noodzakelijk heel groot te zijn ; ze dienen echter wel snel vrij te worden gemaakt om, in dit vlak, aan dringende behoeften te voldoen : wellicht zijn plaatselijke besturen dan ook beter geplaatst om dit type steun te verstrekken. Het *gebrek aan beheerders* dat aan bod kwam met betrekking tot de opleiding, brengt een ander probleem te berde. De ontwikkeling van opleidingen en de oprichting van “steunpunten” kunnen als dusdanig het probleem van het geringe aantal kandidaten voor dit beroep, evenmin als dat van hun korte loopbaan, niet oplossen. Ofwel moeten de overheidsinstanties, die de voornaamste oorzaak voor de toename van dit werk zijn, de *administratieve vraag beperken en vereenvoudigen* (maar niets wijst op een tendens in die richting, cf. RT1, §17 en 18 en RT2, §9), ofwel moeten ze *op budgettair vlak en op dat van de bestemming van de subsidies rekening houden* met het feit dat dit vak investering in tijd en kennis van zaken vereist, en dat het naar behoren moet worden bezoldigd.

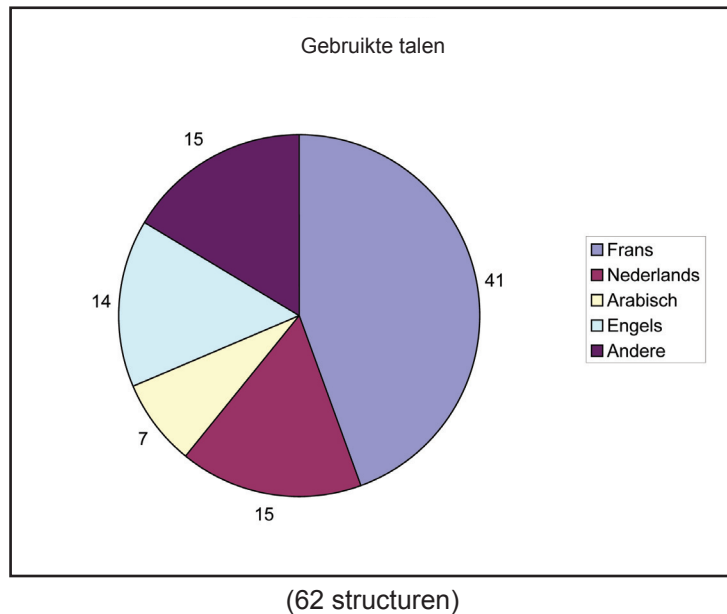
Met betrekking tot de podiumkunsten dekt het begrip “uitsluiting” twee verschillende ladingen. **Afwezige publiekscategorieën** (economisch achtergestelden, niet-EG allochtonen, senioren, jongeren...) zijn wat anders dan **afgewezen gezelschappen of dito organisatoren van een bepaald type**.

Uit de tabel van het volgens de organisaties “gewenste en effectieve” publiek, bleek dat de minst aanwezige publiekscategorieën tevens, zij het in veel minder grote mate, de minst gewenste waren. De eerste vraag die daarbij rijst betreft het effectieve en het “politiek correcte” deel van die wensen. Als allochtonen en senioren inderdaad gewenst zijn, waarom wordt er dan zo weinig specifiek voor hen gedaan ? Hieronder blijkt dat de acties die door 53 structuren werden opgezet voor specifieke publiekscategorieën, voor het merendeel gericht waren op scholen (42 acties) en vervolgens op jongeren (31). Pas daarna komen de achtergestelde categorieën (22). Nog een eind verder volgen de niet-EG allochtonen (10), de EG-allochtonen (9), en de senioren (9). Voorts is het zeer de vraag of “specifieke acties” zin hebben als de aangeboden vormen nagenoeg ongewijzigd blijven. Alleen al met betrekking tot de allochtonen, heeft het toch weinig zin buitenlandse bevolkingsgroepen aan te halen, die in het vlak van podiumkunsten niet noodzakelijk onze referenties hanteren, terwijl in de programmeringen amper ruimte wordt gelaten voor niet-westerse vormen ? De heel bescheiden plaats die het vertellen van verhalen, het Turkse schimmenspel, de Afrikaanse of Indische dans of het theater uit het Verre Oosten in de programma's van de Brusselse theaters innemen, illustreert deze mentaliteit ten volle. Zoals tijdens een rondetafelgesprek (RT3, §24) werd opgemerkt, is het blijkbaar de bedoeling dat “culturele immigranten” zich eerst

aanpassen aan de westerse vormen. Al even significant is het succes dat de andere vormen te beurt valt wanneer ze dan uiteindelijk toch worden aangeboden. De plaats die de podiumkunsten vrijmaken voor vreemde talen (wanneer het gaat om voorstellingen waarin taal belangrijk is), dient eveneens te worden bestudeerd. Uit onderstaande grafiek blijkt, bijvoorbeeld, de beperkte plaats die aan Arabische voorstellingen wordt gegeven : 7 voorstellingen op de 92 vermeld in de antwoorden op deze vraag, hebben tijdens de drie bestudeerde jaren van deze taal gebruik gemaakt. Ten slotte moet, zoals elders al werd opgemerkt (RT, §26), worden vastgesteld dat culturele teams altijd overwegend blank zijn. Zoals in andere contexten al ruimschoots werd bewezen, is het opnemen, in die teams, van leden van vreemde bevolkingsgroepen, een doeltreffende tactiek om ook andere leden van diezelfde bevolkingsgroepen aan te trekken⁴⁹ : in Brussel wordt er weinig gebruik van gemaakt. Deze opmerkingen zijn overigens enkel relevant voor zover het de bedoeling is die “andere” publiekslagen daadwerkelijk aan te boren : uiteindelijk belet niet ons te denken dat de podiumkunsten geen universele kunstvorm zijn en dat zij bepaalde bevolkingsgroepen nooit duurzaam zullen interesseren (RT3, §3).



⁴⁹ De inspanningen van het CNCDC van Chateaufallon (France), vroeger enkel bezocht door de elite van Toulon maar vandaag ook door het publiek van de omliggende wijken, nadat er medewerkers uit diezelfde wijken waren opgenomen in het team, is in dit opzicht exemplarisch.



De afwijzing van bepaalde types van kunstenaars of organisatoren behoort tot een andere dynamiek, hoewel die eveneens gebaseerd is op wantrouwen ten overstaan van de andere, in casu de jongere en de mengvorm. De hierboven gemaakte opmerkingen aangaande de “afremming” van de erkenning van jonge kunstenaars, de gemengde gevoelens waarop het begrip “residentie” wordt onthaald, en de moeilijkheden waarmee bepaalde “niet te classificeren” structuren kampen in termen van erkenning, passen eveneens in dit kader.

Wat de afwezige publiekscategorieën betreft, dienen we een onderscheid te maken tussen het echte streven naar ontmoeting en het weinig gefundeerde universalistische discours. Als dit streven – dat geenszins een verplichting mag zijn – daadwerkelijk bestaat, dient het gekoppeld te worden aan een actieve aanpak, anders blijft het hangen in de goede bedoelingen. Allerlei sensibiliseringsacties of acties die de publiekslagen betrekken bij een scheppingsproces, zijn ongetwijfeld nuttig, maar allicht ontoereikend. De keuze inzake programmering moet eveneens in functie van dit streven worden gemaakt ; het vooroordeel volgens dewelke, bijvoorbeeld, buitenlandse bevolkingsgroepen zich moeten “opwerken tot” Molière, Shakespeare of De Ghelderode, of een bejaard publiek zich moet aanpassen aan de codes van de hedendaagse dans, lijkt ons ongezond. De introductie van niet-westerse vormen en talen van immigranten in de theaters lijkt ons in dit opzicht belangrijk. Wat de buitenlandse gemeenschappen betreft, lijkt de integratie van leden van deze gemeenschappen in culturele teams een basisvereiste. Wat de afremming van jongeren betreft, lijken een snellere erkenning van hun werk en het geven van artistieke en beheersverantwoordelijkheden ons een betere weg dan de diverse paternalistische systemen die vandaag bestaan. In dit kader zou een verjonging van de kaders in de sector van de podiumkunsten kunnen worden overwogen. De plaats van de mengvormen, in alle betekenissen van het woord, dient, in een sector waarin het theater nog steeds hoger wordt aangeslagen dan de andere podiumkunsten, eveneens te worden overwogen.

VI. ACTIVITEIT VAN DE BEVOLKING

In deze studie werd tot dusver aandacht besteed aan het beeld dat de waarnemer op het eerste gezicht van de Brusselse podiumkunstenwereld krijgt, en voorts ook aan de politieke structuur en de onderliggende denkpatronen van die wereld. Ter afronding van deze eerste verkenningstocht wordt nu nader ingegaan op zijn werking – op drie niveaus : het maken en het produceren, het voorstellingsmoment en de “randactiviteiten” van de podiumkunsten.

1. Primaire sector : voorstellingen maken en produceren

a. Sectorale eigenheden

Alle sectoren die bij deze studie betrokken zijn, hebben als gemeenschappelijk punt het uiteindelijk vertonen van een voorstelling aan een publiek. Daartoe is een min of meer lange repetitie- of voorbereidingstijd nodig, en in de meeste gevallen ook een samenwerking tussen artiesten en technici, elk met hun specialiteit. Het maakproces en de productievoorwaarden vertonen echter grote verschillen naargelang van de disciplines en binnen iedere discipline ook naargelang van het feit of ze meer, minder of geen subsidies ontvangen. De tijd die aan het maken wordt gespendeerd, de tewerkstellingsvoorwaarden van de vertolkers, de middelen die nodig zijn voor de realisatie, en de technische noodwendigheden, maken elke veralgemening op dit stuk onmogelijk. Een summier overzicht van deze begrippen zal de diversiteit ervan duidelijk maken, echter zonder dat er tot in de kleinste details kan op ingegaan worden.

Tijd. Tussen de enkele dagen die nodig zijn om een (vaak unieke) voorstelling op poten te zetten en de maanden repetitie (gemiddeld drie) die vereist zijn voor het maken van, bijvoorbeeld, een hedendaags dansstuk (waarvoor “alles nog moet geschreven worden”, in tegenstelling tot voorstellingen die steunen op een reeds bestaande tekst of muziek), ligt een wereld van verschil. Sommige tijdsbestekken zijn onsamendrukbaar. Theatermakers die over weinig of geen middelen beschikken, zien zich daardoor vaak verplicht tot het gedeeltelijk leveren van vrijwilligerswerk of het aanvaarden van onwettige vergoedingen – alle institutionele en syndicale aanbevelingen op dat vlak ten spijt. De repetitietijd die vaak om financiële redenen wordt samengedrukt, mag niet worden verward met de voorbereidingstijd. Deze laatste kan meerdere jaren in beslag nemen, en zelfs aardig uitlopen wanneer er, bijvoorbeeld, op overheids hulp wordt gerekend (anderhalf jaar wachten op gevraagde fondsen is niet uitzonderlijk, gesteld dat ze ooit komen). Idem, wanneer de kunstenaar op het programma staat van een grotere instelling : het komende seizoen wordt daar op zijn minst afgesloten in mei en programmeurs laten zelden plaats vrij om nog kort op de bal te spelen. Festivals

zijn in dat opzicht interessanter omdat hun programma veelal later wordt vastgelegd. “Werkdagen” zijn op zich al rekbare begrippen en komen zelden overeen met de uren die op de loonfiche staan vermeld. Ofwel worden er meer uren gepresteerd omdat het creatieproces dat vereist, ofwel minder uren dan “reglementair”, omdat de fysieke inspanning die van sommige vertolkers (vooral dansers, zangers, acrobaten) wordt gevergd, niet eindeloos kan worden aangehouden.

Tewerkstellingsvoorwaarden : In de professionele podiumkunstensector wordt in principe iedereen betaald om te repeteren en te spelen. In de praktijk is een gedeelte “participatie” echter geen zeldzaamheid – inzonderheid wanneer het gaat om producties zonder veel middelen of om producties die voor de vergoeding van hun medewerkers rekenen op hun exploitatie (verdeling van de opbrengsten). Lapmiddelen zijn in dit vlak schering en inslag, en onwettigheid is nooit ver weg. Werken tijdens de werkloosheidsperiode, betalingen “in het zwart” met fictieve uitgaven ter verantwoording, aangedikte “onkostennota’s” bij wijze van salaris, nep vzw’s, ruilhandel... Voor diegenen die een echt salaris genieten, bestaan er dan weer grote verschillen tussen de sectoren onderling. Ze stemmen niet altijd overeen met de professionele “levensduur” en al evenmin met wat Europees gemiddeld gangbaar is. Dansers, zangers en sommige circusartiesten worden door hun beroep lichamelijk zwaar op de proef gesteld en hebben een kortere carrière dan bijvoorbeeld acteurs of decorontwerpers. Ten slotte, zijn er ook artiesten (o.a. zangers, decor- en kostuumontwerpers) die bewust opteren voor een (in sommige gevallen beter geschikte) carrière als zelfstandige. Het werk van de theatermakers werd de jongste jaren uitvoerig bestudeerd en besproken (Nayer, 2000, EGJT 5, 1998). Deze onderzoeken hebben alvast duidelijk gemaakt dat het werk – bij gebrek aan statuut (dat door sommigen, waaronder CGSP-spectacle, overigens lange tijd werd afgewezen) – bijzonder kwetsbaar is. De vrees bestaat – vooral aan Franstalige kant – dat het nog meer bedreigd zal worden door het wetsvoorstel Vandenbroucke/ Onkelinckx / Daems (Vandenbroucke, 2002). Daarin wordt het “onweerlegbare” vermoeden van onderworpenheid aan het stelsel van loontrekkende werknemer (besluit van 1969) immers gewijzigd in een “weerlegbaar” vermoeden. Het risico

is daarbij dat de kunstenaar, ook al neemt hij de beslissing zelf, ertoe gebracht wordt de voorwaarden te aanvaarden die zijn werknemer hem oplegt, terwijl het oordeel over de gegrondheid van zijn statuut wordt geveld door een commissie die mijlen verwijderd is van het werkterrein.

Op 5 juli 2002 heeft de Ministerraad het voorontwerp van wet ter verbetering van de sociale bescherming van de kunstenaars goedgekeurd. Dit ontwerp wordt nu voor dringend advies voorgelegd aan de beheerscomités van alle sociale zekerheidsinstellingen die voor de uitvoering ervan instaan. Nadien wordt het voor advies voorgelegd aan de Raad van State. Als alles volgens planning verloopt kan de tekst begin volgend jaar aan het Parlement worden voorgelegd. De voornaamste krachtlijnen zijn de volgende.

1. Elke kunstenaar, ook de scheppende kunstenaar, krijgt de mogelijkheid om op basis van de sociaal-economische realiteit te kiezen voor het statuut van werknemer of zelfstandige. Een kunstenaar die aantoont dat hij sociaal-economisch niet in dezelfde verhouding staat tot zijn opdrachtgever als een werknemer ten opzichte van zijn werkgever kan toetreden tot de zelfstandigenregeling. Een commissie van beide sociale zekerheidsstelsels – RSZ en RSVZ – moet hierover oordelen aan de hand van criteria.
2. per dag of 4,5 euro per uur, zijn geen werkgeversbijdragen verschuldigd. Voor scheppende kunstenaars die een globale vergoeding ontvangen, gebeurt een omrekening naar aangegeven arbeidsdagen.
3. “Occasionele gebruikers” van kunstenaars – bijvoorbeeld, een vereniging, een buurtcomité – kunnen een beroep doen op artistieke intermediaire structuren om de werkgeversadministratie te verzorgen. Deze structuren moeten een erkenning hebben gekregen van de gewesten.
4. Voor kunstenaars die vallen onder de werknemersregeling zullen de kinderbijslag, het vakantiegeld en de arbeidsongevallen geregeld en uitbetaald worden door, respectievelijk, de Rijksdienst voor Kinderbijslag (RKW), de Rijksdienst voor Jaarlijkse Vakantie (RJV) en het Fonds voor Arbeidsongevallen (FAO).

Het persbericht, het ontwerp van wet en de memorie van toelichting kan u nalezen op : vandenbroucke.fgov.be/frame08.htm.

Financiële middelen. Voorstellingen “die niets kosten” zijn er niet. Als er geen basiskapitaal voorhanden is, dan betekent zulks alleen dat de energie en de vrijwillige inbreng van de makers daarvoor moeten doorgaan. Een straattoneelvoorstelling kan nog met een minimum aan middelen worden opgezet – de kosten inzake decor en techniek zijn uiteraard beperkt. Een “budgetloze” opera daarentegen is zo goed als ondenkbaar. Zoals hierboven aangestipt, worden sommige voorstellingen met heel weinig middelen op het getouw gezet maar heel vaak gespeeld (dit is dikwijls het geval voor het jeugdtheater, sommige cafétheatervoorstellingen, of stukken waarvan de “populaire” aard een langdurige exploitatie mogelijk maakt). Andere voorstellingen kosten dan weer bakken vol geld, maar zijn een kort bestaan beschoren (dit is vaak het geval voor dans, opera en grotere theaterproducties). Dat komt doordat hun exploitatie zelf al duur is (lange repetitietijden en grote bezettingen eisen hoge loonkosten, maar ook technische kosten kunnen zwaar doorwegen) en van meet af aan verlieslatend.

Ten slotte, zijn ook de technische en administratieve middelen die tijdens de aanmaakperiode moeten worden ingezet, zeer uiteenlopend. Het probleem van de prijs en van het ontbreken van repetitielokalen – net als van specifieke karakter ervan – werd hierboven reeds aangehaald (III, 4). Daarnaast dient echter nog gewezen op het volgende. Het basismateriaal van alle soorten voorstellingen die hier aan bod zijn gekomen, is en blijft weliswaar de vertolker (het menselijk kapitaal). Dat neemt echter niet weg dat het raffinement van sommige voorstellingen vandaag de dag een technische omgeving vereist die vaak alleen in de privé-sector te vinden is. Het materieel van de officiële uitleendiensten (Franse Gemeenschap, VUB, VGC en andere) is dikwijls al besproken, oubollig, of gewoonweg onbestaande. Rekvisieten, meubilair, belichtingsmateriaal, opnameapparatuur, geluidspanelen, videocamera's en projectoren, huur van opname- of montagestudio's, zijn vaak noodzakelijk van bij het repetitiewerk en liggen zelden binnen het bereik van structuren die niet over voldoende middelen beschikken. Veel gevestigde structuren passen bruikleen toe, maar binnen bepaalde grenzen en afhankelijk van de beschikbaarheid van het materieel.

Op het administratieve vlak is de ongelijkheid al even groot. Afhankelijk van het aantal contractueel tewerkgestelde personen, de complexiteit van de financiële constructie, het eventueel nomadische karakter van de repetities, het gewicht van de eerste exploitatie, het al dan niet ten laste nemen van de promotie, de omvang van het werk met het oog op de spreiding en de contacten die moeten worden gelegd, en het eventuele animatiewerk rond de voorstelling, kunnen de administratieve lasten zich exponentieel opstapelen. De grootste moeilijkheden terzake worden echter niet altijd veroorzaakt door de allereerste projecten. Ze duiken veeleer op in de tussenfase die – alleszins bij de Franstaligen – enorm lang kan duren. Het werk dient professioneler te worden om in aanmerking te komen, de verwachtingen groter, maar echte stabiliteit is er nog niet. De middelen worden wat ruimer, maar zijn nog altijd ontoereikend om een fatsoenlijke administratieve omkadering te garanderen. De complexiteit van de behandeling der contracten, de geldproblemen wegens te laat uitgekeerde subsidies, de problemen inzake vervoer van mensen en materieel, de onafgebroken pers- en programmeurwissels die een constante opvolging vergen, het opstellen van dossiers en het opzetten van pedagogische activiteiten, kunnen op die manier uiterst zwaar om dragen zijn. Speciaal dan voor gezelschappen die over vrij krappe budgetten beschikken en vaak geen andere keuze hebben dan een deel van het artistieke op te geven om die lasten te kunnen dragen.

Wat voorts hoe dan ook moet worden aangestipt, is het fundamenteel ambachtelijke karakter van de podiumkunsten – alleszins zoals ze in deze studie worden begrepen. Enerzijds komt er altijd en overal tot op het hoogste niveau, een stuk “kunst- en vliegwerk” en “handigheid” aan te pas. Anderzijds zitten ze nooit in een economisch bestel of een industriële logica geprangd, zoals dat misschien wel het geval is in de film of de muziek. De rentabiliteit van dit soort voorstellingen dekt in het beste geval de kosten, levert geen grote winsten op en steunt op slechts weinig afgeleide producten (behalve dan misschien in het geval van

commerciële musicals – maar die komen in Brussel, zoals hierboven werd opgemerkt – toch nauwelijks aan bod).

b. De geldstroom

In deze omstandigheden en na lezing van de vorige hoofdstukken, mag het belang van de financiering duidelijk blijken. Hier zoals elders – en zelfs meer dan elders als daarbij wordt gedacht aan andere disciplines (literatuur, plastische kunsten) – is geld maar al te vaak een *conditio sine qua non*. Het mag dan al niet het enige middel zijn om een voorstelling te maken (hulp in de vorm van diensten of materieel neemt op de productieschaal ook een belangrijke plaats in), toch is het onontbeerlijk en moet het worden geput uit drie bronnen (met zeer ongelijk debiet) : eigen inkomsten, overheidstoelagen en sponsoring of mecenaat.

De *eigen inkomsten* van theaterstructuren bestaan voornamelijk uit de opbrengsten uit de ticketverkoop (of uit de “hoed” ingeval van straatkunsten), de verkoop van voorstellingen, en de coproducties met andere huizen. Daarbij komen, in sommige gevallen, de opbrengsten van afgeleide producten (programma’s, uitgaven...), nevenactiviteiten (animaties, pedagogische initiatieven, dansavonden), verhuur van zalen, of winsten van bars of restaurants die eventueel met de instelling verbonden zijn. In verhouding tot het omzetcijfer liggen de eigen inkomsten natuurlijk hoger naarmate de structuur meer “privé” is – d.i. geen of zeer partieel overheidssteun geniet. Voor de betoelaagde huizen stemden ze volgens M. Jaumain, bij door de Franse Gemeenschap gesubsidieerde organisaties pakweg twaalf jaar geleden, gemiddeld overeen met 25 % van het beschikbare budget van deze organisaties. Vandaag de dag ligt dat cijfer, voor minder gesubsidieerde sectoren zoals de dans, gevoelig hoger. Een gemiddelde van 50 % voor de gezelschappen met een programmacontract van de Franse Gemeenschap is geen uitzondering. Voor structuren zonder enige subsidie, kunnen deze inkomsten zelfs de hoofdmoot van hun financiering uitmaken.

Aan Vlaamse kant, wijkt de definitie die het podiumkunstendecreet van de “eigen inkomsten” geeft, van het bovenstaande nauwelijks af. Zij doelt op alle inkomsten met betrekking tot de productieve en/of receptieve werking, zoals onder meer inkomsten door sponsoring en reclame, inkomsten door coproducties en inkomsten uit ticketverkoop, uitkoopsommen en partage- en garantie-inkomsten, met uitsluiting van de financiële steun toegekend door welke overheid ook en de Nationale Loterij. Wat daarbij opvalt is dat ook daar een aantal instellingen – vooral in de danssector – inkomsten hebben die bijzonder hoog liggen, namelijk ver boven de 12,5 % die door het podiumkunstendecreet worden voorgeschreven. In de grootste en meest succesvolle dansgezelschappen kunnen ze zelfs oplopen tot 65 % van de middelen – inzonderheid dankzij hun internationale tournees en de coproducties die ze kunnen aangaan.

Het bedrag van de *inkomsten uit ticketverkoop* is deels afhankelijk van het feit of de instelling al dan niet subsidies ontvangt. Subsidies worden immers deels verantwoord door de kostprijsverlaging van de tickets. In gesubsidieerde instellingen (die trouwens vaak guller omspringen met uitnodigingen en prijsverminderingen) zijn de inkomsten uit ticketverkoop dan ook vaak minder aanzienlijk. Wanneer een instelling (zonder vaste stek) terecht kan in een andere instelling (met een eigen zaal), worden de opbrengsten soms verdeeld volgens verdeelsleutels die kunnen variëren van 80 % tot 20 %, in één of andere richting. Dit soort verdeling van de inkomsten is echter niet aan de orde wanneer de vertoonde voorstelling door de receptieve instelling is aangekocht of gecoproduceerd.

De *aankoop van voorstellingen* gebeurt door structuren die een spreidings- of receptief beleid voeren of met een soortgelijke opdracht zijn belast. In vergelijking met de Europese gemiddelden zijn de prijzen en voorwaarden die in Brussel gelden, goedkoper dan de Franse, Duitse of Zwitserse, maar duurder dan de Nederlandse, Britse of Italiaanse. Dit soort prijsverschommelingen komt echter weinig voor met betrekking tot grote internationale voorstellingen waarbij nauwelijks aan afdingen wordt gedacht. Plaatselijke theatermakers die erin slagen hun voorstellingen te kunnen verkopen aan de – zeldzame – structuren die er de middelen of de wil toe hebben, moeten er daarentegen vrede mee nemen dat de prijzen zakken naarmate het aantal aangekochte voorstellingen stijgt. Aan Vlaamse kant, waar het vooral de kunstencentra en de culturele centra zijn die voorstellingen aankopen, bestaat er een soort *modus vivendi* waarbij de geldende tarieven in acht worden genomen. Gemiddeld liggen uitkoopsommen aan de Vlaamse kant hoger dan aan Franstalige kant, waar vermoedelijk meer onderhandeld wordt.

Coproductie is een vlag die vele ladingen kan dekken. Van een instelling die het normaal van aankopen moet hebben, vergt coproductie in principe “iets meer”. Ze veronderstelt immers de aankoop van de voorstelling, een bijdrage in de totstandkoming van deze laatste (in de vorm van een financiële participatie of van een levering van diensten – techniek, promotie, werving van personeel...) en in de regel ook de programmering ervan. Om misbruiken tegen te gaan (in het verleden plachten “royaal” betoelaagde structuren louter receptieve initiatieven op basis van inkomstenverdeling al gauw als coproducties te bestempelen), heeft de Franse Gemeenschap terzake een strikte regelgeving uitgedokt. Buiten dit institutioneel verband, kan het begrip coproductie echter net zo goed, wars van iedere financiële inbreng, beperkt blijven tot het valoriseren van diensten en het ter beschikking stellen van speelruimte. Aan Vlaamse kant legt het podiumkunstendecreet inzake coproducties geen strikte normen op. De meest voorkomende praktijk stemt niettemin aardig overeen met de eisen die door de Franstalige minister worden gesteld, ook al wordt het, afhankelijk van de instellingen, verschillend ingevuld.

Gezien de beperkingen van de Brusselse markt, zijn instellingen zonder speelplek die hun inkomsten enkel uit die plaatselijke markt moeten halen, vandaag de dag een zeldzaamheid geworden. Daardoor – en ook om de voorstelling een langer leven te bezorgen – is het voor

hen noodzakelijk geworden ook andere regio's en het buitenland te gaan bespelen, ja zelfs, er coproducenten te gaan zoeken. Binnen sommige disciplines als dans, jeugdtheater of straattoneel is deze praktijk schering en inslag. De betrekkelijke "lichtheid" van deze vormen (scenografisch gesproken), vergemakkelijkt het reizen. Goed georganiseerde professionele netwerken, sommige specifieke kenmerken (de afwezigheid van taalbarrières voor dans en optredens in schoolverband voor het jeugdtheater) en hun intrinsieke originaliteit, doen de rest.

Overheidssubsidies staan voor het leeuwendeel van de kapitalen die in Brussel in de podiumkunsten worden geïnvesteerd. Dit in tegenstelling tot andere Europese steden (Londen, Parijs), waar het "privé-theater" prominent aanwezig is en meer commerciële of toegankelijke theatervormen geen subsidies genieten. Hierboven (cf. hfdst IV, 4) werd uiteengezet op welke subsidiewijzen het geld de theatermakers bereikt – en de voorstelling het publiek. Toch een paar opmerkingen over de regeling van deze subsidies. Wat de Gemeenschappen betreft – het belangrijkste niveau in België voor de cultuursubsidies – verschildt de situatie naargelang van de Gemeenschap. Eerste projectensubsidies liggen hoger aan Vlaamse dan aan Franstalige kant. Aan Vlaamse kant laten eerste projectsubsidies, soms zelfs structurele subsidies ook niet noodzakelijk lang op zich wachten, wat wel het geval is binnen de Franse Gemeenschap. Structurele subsidies worden in de regel rijkelijk laat uitgekeerd en binnen de Franse Gemeenschap worden uitbetalingsdata niet altijd in acht genomen. Aan Vlaamse kant zijn de procedures inzake indiening van projecten, adviezen, ministeriële beslissingen en uitbetalingstermijnen duidelijk vastgelegd en voor alle partijen bindend. Structurele subsidies worden uitbetaald in vier schijven – een regel die meestal wordt gerespecteerd (behalve uitzonderlijk in 2002, wat sterke reacties heeft ontlokt). Aangezien er niet alleen tijd verstrijkt tussen de ministeriële beslissing en de storting, maar ook tussen de ontvangst en het onderzoek van het dossier, moet het geld meestal al geïnvesteerd worden nog voor het is ontvangen. Erg dure bankkredieten zijn daar het onvermijdelijke gevolg van. De indexaanpassing van de subsidies ten slotte, steunt op willekeur en is afhankelijk van de financiële gezondheid van de Gemeenschap. Lonen en kosten inzake levensonderhoud daarentegen stijgen voortdurend.

De meeste subsidies – en dit voor beide gemeenschappen zij het op een verschillende manier – worden toegekend, niet zozeer als een soort tegengewicht voor de markt, maar wel als een soort bekrachtiging van wat door die markt wordt erkend. Plaatselijk succes (lovende pers of publieke bijval), bijvoorbeeld, is voor de Franse Gemeenschap al genoeg om vormen te steunen die wellicht niet uitermate vernieuwend zijn, maar wel degelijk een bepaald publiek aanspreken. Internationale doorbraak verantwoordt dan weer, voor beide Gemeenschappen, het steunen van Belgische artiesten die soms nauwelijks in ons land vertoeven, maar daarbuiten wel een taak als "cultureel ambassadeur" vervullen. Initiatieven die strikt genomen experimenteel zijn of een laboratoriumfunctie hebben, worden ook al eens gesteund. In een systeem dat door de markteconomie wordt beheerst, is die handelwijze niet geheel onlogisch. Ze wordt echter

soms verkeerd begrepen door theatermakers die de politieke overheid een rol van demiurg toedichten, zoals dat in socialistische systemen het geval is.

Sponsoring en cultureel mecenaat hebben in Brussel nooit hetzelfde gewicht in de schaal geworpen als in andere landen. Dat geldt vooral voor de podiumkunsten. Meestal zijn het de meest prestigieuze instellingen die terzake grootste financiële investeringen in de wacht slepen – die van de grote bedrijven. Kleine en middelgrote bedrijven steunen bij tijd en wijle initiatieven die een zekere broosheid vertonen – bij voorkeur wanneer die bovendien meer uitgesproken privé-kentrekken vertonen. Hier geldt dikwijls de sympathie voor, of de betrokkenheid met, lokale initiatieven. Op zichzelf staande voorstellingen krijgen dat soort hulp echter zo goed als nooit : een overeenkomst met een sponsor slaat meestal op een volledig seizoen of een evenement dat uit meerdere voorstellingen bestaat. Sponsoring "in natura" (drukwerk, grafische vormgeving, technisch materieel, traiteurdienst, mediasponsoring...) komt daarbij het vaakst voor. Het ontbreken van betrouwbare gegevens betreffende het bezoekende publiek is waarschijnlijk één van de redenen van die terughoudendheid van de sponsors.

Inzake mecenaat bestaan er enkele stichtingen die voor de podiumkunsten de nodige aandacht opbrengen : de in 1963 opgerichte Belgische Stichting Roeping kent jaarlijkse beurzen van € 10.000 toe aan jongeren onder de 30 jaar (waaronder podiumartiesten) en een jaarlijkse prijs van € 25.000 aan een vroegere laureaat. De Spes Stichting, eveneens privé, kent beurzen van € 7.500 tot € 25.000 toe aan scheppende kunstenaars, podiumartiesten inbegrepen. De Cera Stichting – die tot nu toe hoofdzakelijk op sociale actie was afgestemd – ontwikkelt momenteel (september-december 2002) een origineel modelproject waarbij los van de instellingen, aan zeer jonge artiesten hulp wordt verstrekt die kan dienen voor theaterdoeleinden. Het gaat om beurzen van € 750, die snel en zonder dossiers worden toegekend voor projecten die binnen drie maanden moeten worden gerealiseerd. Voorts ook alle lof voor de firma Océ-Belgium die sinds 1997, met de medewerking van een professionele jury, aan laureaten uit de podiumkunstensector jaarlijks een prijs uitreikt ten bedrage van € 25.000 – één prijs voor elk van beide taalgemeenschappen. Sinds het jaar 2000 verlopen de prijsuitreikingen overigens gemeenschappelijk. Océ-Belgium heeft tussen 1997 en 1999 bovendien een prijs van € 2.479 toegekend aan affiches of foto's van voorstellingen.

Het lijkt ons belangrijk nog eens te herhalen dat de middelen die in de podiumkunstensector worden geïnvesteerd, en die voor niet-ingewijden buitenmaats kunnen lijken, niet zonder meer over de balk worden gegooid. In de eerste plaats staan ze immers voor werkgelegenheid. In een gewest als Brussel – dat zwaar onder werkeloosheid gebukt gaat – is dat op zich al niet niks. Het basismateriaal van de "levende" voorstelling blijft ten slotte de mens. En dan spreken we niet enkel over de weddetrekkende⁵⁰ die als artiest of theatertechicus te boek staan – en ook als dusdanig door de BGDA zijn erkend

⁵⁰ 1.253 personen ingeschreven bij de BGDA op 31/07/2002, die slechts een deel van deze beroepssector vertegenwoordigen.

–, maar ook om de zelfstandige, diegene die voornoemde beroepen uitoefent in combinatie met een ander bezigheid en diegene die binnen de podiumkunstensector belast is met administratie of promotie. Een groot deel van de bedoelde middelen wordt ook geïnvesteerd in materieel (bijvoorbeeld voor de bouw van decors of het maken van rekvisieten, of stoffen en confectiekleding, grimeproducten, technische apparatuur : geluid, licht, video) en in diensten (ateliers voor grafische vormgeving, drukkerijen, transport, babysitting...) en dragen aldus bij tot de economische groei. Ten slotte, genereren voorstellingen indirecte opbrengsten, onder meer voor de horeca of, zoals hierboven al werd opgemerkt,...voor de kredietinstellingen (Nayer, 2000). De economische impact van de cultuur, die zo kenmerkend is voor grote steden, wordt elders terdege ingeschat, inzonderheid wat de toeristische neerslag ervan betreft (door het stadsbestuur van San Francisco zelfs in die mate dat het de plaatselijke verblijfstaks op hotelovernachtingen rechtstreeks aan de culturele sector heeft gekoppeld, en die taks er onmiddellijk terug in investeert). Wanneer het in Brussel gaat om investeren in de culturele sector, komt dat soort inzichten zelden aan bod.

c. Rampgebieden en artistieke ontwikkelingszones

De globale activiteit van de podiumkunstsector op Brusselse schaal is dus lang niet te veronachtzamen ; toch krijgt ze soms af te rekenen met ernstige moeilijkheden die vast wel een financiële dimensie hebben, maar in geen geval tot dat ene aspect mogen worden gereduceerd. Cultuur mag dan al deel uitmaken van de economie, koopwaar is ze niet. De economische moeilijkheden van sommige sectoren zijn zeer reëel en soms zelfs tragisch. Wanneer ze zich voordoen, gaat er echter alle aandacht en energie van de theatermakers naar uit, en verdwijnen artistieke vragen naar de achtergrond. Het eigenlijke werk wordt aldus niet langer leven ingeblazen en er ontstaat een vicieuze cirkel : weinig gedurfde voorstellingen wekken niet langer de nieuwsgierigheid van pers het publiek, en de zalen lopen leeg. Economische moeilijkheden kunnen echter niet alles verklaren : met één blik op de zeer verschillende financiële situaties van beide Gemeenschappen kan dat in Brussel moeiteloos worden vastgesteld. Alleen al het ontbreken van alternatieven voor de beproefde en gangbare systemen speelt eveneens een rol. Dit niet enkel vanuit het standpunt van de “jonge theatermakers”, maar ook vanuit dat van de erkende instellingen die, bij afwezigheid van herkenbare “weerstand”, moeite hebben om zich te positioneren.

De meest frappante voorbeelden van de wijze waarop de economische moeilijkheden de artistieke energie kunnen monopoliseren en zo de vitaliteit van een sector kunnen verstikken, worden geleverd door de toestand van het “aankomend theater” (en sinds kort, zij het in mindere mate, ook van de “aankomende dans”), binnen de Franse Gemeenschap. Wat het theater betreft, is er eerst het “Jeune Théâtre” geweest dat zich, aanvankelijk op artistieke gronden (zij het in de lijn van krachtige gedachtenstromingen als het marxisme, het structuralisme, verwijzingen naar de psychoanalyse, e.d.), duidelijk afzette tegen de gevestigde structuren. Nadien zijn er jonge theatermakers geweest die hun heil elders gingen zoeken (in casu binnen andere

structuren, wat door het toenmalige politiek werd geduld) en die vormelijk andere registers gingen opentrekken. Het “aankomende theater” van vandaag dient zich weer aan als zijnde voor toetreding tot gevestigde structuren – ook al laten die het “aankomend theater” bij voorkeur in de kou staan of geven ze het maar een heel klein plaatsje – en schijnt voor het overige niet het minste gemeenschappelijk artistiek standpunt in te nemen. Toen de “États Généraux du Jeune Théâtre” in 1994 onverwachts bijeenkwamen, klonk uit het discours geen enkel esthetisch credo De jonge theatermakers zaten al te zeer geklemd tussen de financiële moeilijkheden van een ondergesubsidieerde sector en een beleid dat voor hun problemen geen andere oplossing te bieden had dan inlijving bij de gevestigde structuren. Discussie over de artistieke inhoud bleef trouwens ook uit tijdens het korte bestaan van de vereniging “Pour les États Généraux d'un Jeune Théâtre” (1997-1999) die de problemen zocht aan te kaarten van alle gezelschappen die met projecthulp werkten. Veel verder dan technische vragen over bijvoorbeeld subsidies, het decreet over de podiumkunsten of het statuut van de artiest, is ze nooit geraakt. Weliswaar legde zij de klemtoon op de “opdrachten” van het theater tegenover publiek of instituut, maar op zijn artistieke doelstellingen is ze nauwelijks ingegaan (EGJT, 1997). Dit verschijnsel heeft zijn hoogtepunt bereikt met de affaire van het Théâtre National in mei 2001. De hele Franstalige beroepswereld heeft op dat ogenblik, op voorbeeldige wijze de rangen gesloten en verhinderd dat er een politieke dwaasheid werd begaan, nl. de verhuizing van de belangrijkste toneelinstelling naar een ongeschikte plaats en haar versnippering over twee steden. Ook dan is er nopens de waarde van het instrument, dat met zoveel vuur werd verdedigd, geen enkele vraag gerezen. Eendracht was noodzakelijk. Strategieën van dat soort zijn uiteraard best te begrijpen. Het neemt niet weg dat dergelijke gemeenschappelijke acties het gevaar inhouden dat ze nooit verder strekken dan het gemeenschappelijk platform van de financiële en politieke eisen, en dat de artistieke inzet uiteindelijk over het hoofd wordt gezien. Met dergelijke éézijdige eisen komt de toeschouwer niet aan zijn trekken.

Inzake dans heeft de actie die door het RAC (Réunion des Auteurs Chorégraphes) op het getouw werd gezet, in sommige opzichten vruchten afgeworpen. In andere dan weer niet. De erkenning van de meeste dansgezelschappen met een programmacontract, buiten Charleroi/Danses, werd in 2000 voortgezet, en heeft sommige gezelschappen aanzienlijk meer subsidies opgeleverd. Daarentegen werd het voorstel betreffende een “choreografisch landschap” (RAC, 1998) dat de ontwikkeling van andere belangrijke choreografische polen dan Charleroi/Danses voorstond, afgeschoten. Dit voorstel had tot doel coproductie-alternatieven te bieden. Het principe van de “Scènes chorégraphiques” dat in Brussel door de COCOF is ontwikkeld, werkt die leemte gedeeltelijk weg. Zij het met niet-vergelijkbare middelen – het budget van de “Scènes” is tien keer kleiner dan de jaarlijkse coproductie-enveloppe van Charleroi/Danses – en het wordt dan nog schier uitsluitend voor programmeringsdoeleinden gebruikt. Bovendien moet worden opgemerkt dat dit budget overeenstemt met wat vroeger rechtstreeks onder acht Brusselse gezelschappen werd verdeeld. De hulp die aan projecten wordt toegekend, stagneert op hetzelfde peil. Ook daar blijven grondige

discussies uit. Gezelschappen met projectsubsidies nemen het niet op tegen structureel gesubsidieerde gezelschappen, en het conflict met Charleroi/Danses is een financiële en politieke kwestie, geen esthetisch of artistiek dispuut.

Dat het debat uiteindelijk nog alleen wordt gevoerd over vragen die het publiek maar matig kunnen boeien, is niet het enige resultaat waartoe de financiële moeilijkheden van sommige sectoren kunnen leiden. Een ander gevolg is namelijk het ontstaan van voorwaarden waarin een zeker amateurisme eerst tot ontwikkeling komt en vervolgens aan het publiek wordt opgedist als een soort fataliteit. Sectoren die het met bijzonder weinig moeten stellen, maar waarvan de overheid meent dat ze met krappe productiemiddelen ruimschoots kunnen volstaan, zijn daarvan de dupe (kinder- en jeugdtheater, nieuw circus, performance, interdisciplinaire vormen). In een laag van sympathie die soms meer weg heeft van liefdadigheid, leggen sommige toeschouwers zich daarbij neer. Andere daarentegen raken begrijpelijkerwijze uitgekeken op voorstellingen die onvoldoende gerepeteerd werden, half bezet zijn, en in mekaar werden geflanst “met wat voorhanden lag”.

De sector van de podiumkunsten in de Franse Gemeenschap wordt door de FAS in zijn geheel beschreven als een rampgebied (FAS, 2001/1). Aan Vlaamse kant lijkt de ingrijpende herfinanciering van de sector, die door Bert Anciaux werd doorgevoerd, de eisen in dat vlak wat te hebben getemperd. Maar is daarmee alles opgelost? Er werd reeds op gewezen dat het debat binnen de kunstensector in het algemeen en de podiumkunstensector in het bijzonder, aan Franstalige kant is toegespitst op andere thema's dan in Vlaanderen en deels ook in Nederlandstalig Brussel.

Hoofdthema's in Vlaanderen zijn : de rol van de kunst en de kunstenaar in de maatschappij (de kunstensector die gewoonlijk in de programma's van alle politieke partijen met enkele regels wordt afgedaan, moet plotseling een sociale mix realiseren die nergens, in geen enkel ander maatschappelijk gebied bestaat), de publieksparticipatie, en de cultuur als wezenlijk element in processen van gemeenschapsvorming. Daarbij enkele vaststellingen. De discussie over de maatschappelijke rol van de cultuur is rechtstreeks verbonden met de opkomst van extreem rechts in Vlaanderen, dateert ook uit de periode van de “zwarte zondag”, en kreeg een publiek forum tijdens de aanloop naar Antwerpen '93. De culturele sector probeerde zich daarbij te verhouden tot een door haar als belangrijk en gevaarlijk ervaren maatschappelijk fenomeen.

De jongste twee jaar is het opgevallen dat het debat niet langer wordt geïnitieerd en gestuurd door de sector zelf, maar vooral door de politiek. Cultuur als middel (glijmiddel?) tegen de maatschappelijke verzuring, is het politieke credo. Het valt dan ook niet te ontkennen dat de persoonlijkheid van voormalig minister van Cultuur, Bert Anciaux, die begin juli 2002 ontslag nam, het debat rond cultuur in Vlaanderen mee heeft bepaald – en zulks veel meer dan de sector zelf. De wijze waarop het debat door de politiek werd geïnitieerd, heeft de culturele sector in een louter verdedigende positie teruggedrongen. Het aangevoerde argument van “de autonomie” van de kunst/kunstenaar staat

diametraal tegenover een evolutie die het “primaat” van de politiek weer wil bevestigen (zoals de huidige Vlaamse Regering dat geregeld stelt). Deze context is niet altijd bevorderlijk voor het niveau van het debat en het blijft onduidelijk tot wat dit laatste op korte en middellange termijn zal leiden. Op 5 oktober 2002 werd in de Gentse Vooruit een “Staten-Generaal” georganiseerd. De vergadering had als thema “Cultuur en Samenleving” en werd door de overheid georganiseerd in het kader van de campagne Kleurrijk Vlaanderen. De nieuwe minister van Cultuur Van Grembergen sprak daar zijn eerste “Staat van de Cultuur” uit en heeft alvast duidelijk laten weten dat hij de autonomie van de kunstenaar geenszins in twijfel wilde trekken. Het ziet er echter wel naar uit hij het begrip “maatschappelijke relevantie van de kunst” – één van de stokpaardjes van Bert Anciaux – wil nuanceren.

De Nederlandstalige scène in Brussel ontsnapt niet aan die algemene Vlaamse tendens, maar vertoont niettemin eigen accenten. Het discours van ex-minister van Cultuur Anciaux over cultuur als motor voor “gemeenschapsvorming”, ligt bijvoorbeeld veel gevoeliger in Brussel dan in Vlaanderen. Ook specifiek is het hele discours rond de Stad, Stedelijkheids- en rol van de cultuur in de Stadsontwikkeling. Dit dateert uit het midden van de jaren '90, had als grootste verworvenheid de acties rond het hotel Central, en was één van de belangrijkste thema's van Bruxelles/Brussel 2000.

De sector blijft daarentegen een verrassend stilzwijgen behouden omtrent thema's die hem nochtans nauwer aan het hart liggen : de regelgeving, bijvoorbeeld, en de vrij ingrijpende wijzigingen die worden aangebracht aan het bestuurlijke kader van de podiumkunstensector – en van de kunst- en/of cultuursector in zijn geheel. De hervormingen van het hele administratieve kader van de Vlaamse Gemeenschap, het opdelen van de bevoegdheden in dertien “homogene bevoegdheidspakketten” (waarvan Cultuur, Sport, Jeugd en Media er één zou zijn), het nieuwe koepeldecreet voor dat homogene bevoegdheidspakket, de reorganisatie van de adviesgeving, het nieuwe kunstendecreet (ter vervanging van alle bestaande decreten en reglementen in de kunstensector, dus ook van het huidige podiumkunstendecreet)...staan allemaal op de politieke agenda en moeten in werking zijn tegen de volgende regeerperiode (2004). Tot op heden hebben die ingrijpende hervormingen niet echt geleid tot veel commotie of discussie binnen de sector. Naar een verklaring voor de quasi afwezigheid van de sector in dit debat blijft het echter voorlopig raden. Is die houding enkel te wijten aan ontoereikende communicatie vanwege de overheid?

Het huidige podiumkunstendecreet en voornamelijk de zeer grote verhoging van de middelen hebben de noodtoestand die in een aantal probleemgebieden heerst, waarschijnlijk tijdelijk aan het gezicht onttrokken. Dit betekent echter niet dat er geen problemen bestaan. Sommige ervan, kunnen wellicht de vergelijking doorstaan met die aan Franstalige kant, maar zijn misschien net iets minder acuut. Eén van de meest cruciale is evenwel de in- en uitstroom van structureel gesubsidieerde podiumkunstinstanties. Het huidige podiumkunstendecreet biedt terzake bijzonder weinig mogelijkheid tot flexibiliteit. Ofwel kan er een aanvraag voor een vierjarige erkenning worden ingediend

(maar dan liefst door gegadigden die zich al min of meer “hebben bewezen”), ofwel rest er alleen het systeem van de projectsubsidies. Hierbij rijzen twee vragen. Primo : welke ruimte blijft er over om na vier jaar nieuwe gezelschappen structureel te subsidiëren, in acht genomen dat het aantal structureel gesubsidieerde gezelschappen nu reeds zijn verzadigingspunt heeft bereikt (of, zoals sommigen staande houden, al ruimschoots heeft overschreden) ? Secundo : hoe lang kunnen kunstenaars in een onzeker en financieel beperkt projectsysteem worden gehouden, en is de plotse overstap van een projectwerking naar een vierjarige structurele werking – gegeven de decretale verplichtingen – voor vele kunstenaars niet veel te groot ? De ervaring leert bovendien dat het projectsysteem zeer snel dichtsluit met kunstenaars die op projectsubsidies omzeggens een “abonnement” hebben en daardoor amper ruimte overlaten voor echte en nieuwe projecten. Vandaar dat er meer en meer stemmen opgaan om het systeem te verfijnen door het invoeren van subsidies voor jaarwerkingen en werkbeurzen (in de aard van de “aides au fonctionnement” aan Franstalige kant). Dat zou de kunstenaars in ieder geval al verlossen van een productiedwang die hen verplicht ieder seizoen een nieuwe creatie af te leveren die toch nauwelijks gespreid raakt.

Een ander belangrijk politiek thema voor de huidige Vlaamse Regering is het kerntakendebat. De opzet daarvan is een taakverdeling - annex afspraken tussen de Vlaamse overheid en de plaatselijke overheden. Ook op dit stuk zijn de consequenties voor een aantal podiumkunstorganisaties belangrijk. Welke rol dient bijvoorbeeld een stad als Antwerpen of Gent te spelen in de Vlaamse Opera (en dan gaat het natuurlijk vooral over centen) ? Is dit een aangelegenheid die alleen de Vlaamse overheid aanbelangt ? En geldt niet hetzelfde voor de grote stadstheaters (als de Bottelarij), of het Ballet van Vlaanderen... Dit debat kan in de toekomst leiden tot grote verschillen in de financiering en vooral de wijze van financiering door de verschillende overheden van de podiumkunsten in Vlaanderen. Ook het nieuwe decreet op het integraal lokaal cultuurbeleid, waaronder o.a. de culturele centra en bibliotheken vallen, bevat duidelijke afspraken over de verantwoordelijkheden van de plaatselijke en de Vlaamse overheid. Dit decreet dat dateert van 13 juli 2001 en waarvan de uitvoeringsbesluiten werden goedgekeurd op 11 januari 2002, begint zo langzamerhand effecten te sorteren waarrond in de toekomst grote beroering kan ontstaan. Met betrekking tot de podiumkunsten zou één van de grote gevolgen wel eens een aanzienlijke vermindering van het aantal speelplekken kunnen zijn, en dus ook van de spreiding van de podiumkunstartiviteiten in Vlaanderen. Door de veel grotere impact en de dikwijls zeer behoudsgezinde reflex van lokale politici dreigen een aantal culturele centra met een interessante programmering inzake theater en dans, nog enkel te kunnen functioneren als garages voor plaatselijke groeperingen en/of als lokalen voor activiteiten met een pure amusementswaarde en cultuuractiviteiten met een commerciële bijmaak. Meer risicohoudend en experimenteel werk is in deze nu al bijzonder bedreigd. De evolutie is derhalve bijzonder zorgwekkend, en de gevolgen op korte en lange termijn zijn niet te overzien. Paradoxaal in het beleid van de Vlaamse Gemeenschap is bovendien dat er enerzijds zeer grote inspanningen worden geleverd om de productie

in de podiumkunstensector te bevorderen (cf. verhoging van de subsidies binnen het podiumkunstendecreet en meer recentelijk binnen het muziekdecreet), terwijl anderzijds de spreiding ervan ernstig wordt gehypothekeerd. Het decreet betreffende het integraal lokaal cultuurbeleid bepaalt ook de wervingsvoorwaarden van een door de Vlaamse Gemeenschap bezoldigde cultuurcoördinator in iedere stad of gemeente. Betrokkene wordt belast met de coördinatie van de diverse aspecten van het gemeentelijk cultuurbeleid, de begeleiding van de processen die verbonden zijn met de opmaak ervan, de uitvoering en de evaluatie van het cultuurbeleidsplan ; de redactie van dat plan, het actieplan en het werkingsverslag. Het lijkt er soms op – dat de vernieuwingsdrang en dynamiek van ex-minister van Cultuur Anciaux – niet alleen een aantal positieve punten heeft opgeleverd, maar ook een aantal negatieve gevolgen zal hebben. Door hun recent karakter en de veelheid aan nieuwe regelgevingen zijn die laatste echter nog niet altijd duidelijk zichtbaar.

2. Secundaire sector : de presentatie van voorstellingen

Na het overlopen van de soms moeilijke omstandigheden waarin voorstellingen ontstaan, moet nu aandacht worden besteed aan het ogenblik waarop ze werkelijk tot leven komen. Het ogenblik van de vertoning – uiteraard een onderdeel van de creatie in ruime zin, maar ook de concretisering van alles wat met grote moeite en inzet van middelen tot stand werd gebracht – is voor de podiumkunsten essentieel. Veel werk gebeurt immers in het perspectief van een min of meer succesrijk onthaal door het publiek. Succes wordt o.a. bepaald door de toeloop en de voldoening van het publiek, de erkenning van de vakmensen en de kritiek, en de eventuele spreiding, wederopvoering van de voorstelling. Het hangt echter niet alleen af van de intrinsieke eigenschappen van de voorstelling in kwestie. Er spelen ook andere factoren mee : de eigenlijke vertoningsomstandigheden en de promotie en communicatie. In dit luik wordt op beide nader ingegaan. Tegelijk wordt ook aandacht besteed aan een bijzonder geval : de plaats van producties die zijn opgezet buiten Brussel, d.i. zowel elders te lande als in het buitenland.

a. De vertoningsomstandigheden

De vertoningsomstandigheden van theaterstukken zijn uiteraard erg uiteenlopend, afhankelijk van het feit of de producerende of receptieve structuur al dan niet over een vaste speelplek beschikt, en al dan niet vast ter beschikking staat van een groep of artiest die eraan is verbonden. Hoewel Brussel vele artiesten “zonder vaste verblijfplaats” telt, zijn de zalen die geen banden hebben met de artistieke identiteit van één of meerdere theatermakers niet uitermate talrijk. Heel grote zalen als het Koninklijk Circus (ten minste, vóór het door Le Botanique werd beheerd) en Vorst-Nationaal, middelgrote als het Théâtre Saint-Michel en de Roselandzaal, en een aantal auditoria (Passage 44, Sint-Augustinus Auditorium) worden verhuurd wars van

artistieke coherentie. Daarnaast zijn er de culturele centra, waaronder Le Botanique en de Halles de Schaerbeek, die er in principe een receptieve werking op nahouden (maar soms onderdak verschaffen aan “huisartisten”), sommige theatercafés, het Théâtre 140 dat buitenlandse voorstellingen programmeert, de gemeentenzaal van de Rijke Klaren, en sommige Gemeenschapscentra. Instellingen die geen theatermaker in hun organogram staan hebben of die niet zelf produceren, halen soms “huisartisten” binnen (dit is het geval voor het Kaaitheater, het Théâtre Les Tanneurs) of programmeren met zoveel standvastigheid dat hun eigen imago erdoor wordt bepaald (dit is het geval voor de Brigittinenkapel, of het Théâtre Marni, respectievelijk de uitvalbasis van choreografen Patrick Bonté/Nicole Mossoux en Claudio Bernardo, en zelfs voor een festival als het KunstenFESTIVALdesArts). De Beursschouwburg fungeert dan weer als een “doorgeefluik” voor telkens nieuwe kunstenaars die eerst gedurende een twee- à drietal seizoenen worden gevolgd en dan hun eigen weg dienen te gaan om plaats te ruimen voor anderen. In vele andere gevallen en niet van de minste, maakt een productie- of artistiek team deel uit van de structuur van de instelling (bijvoorbeeld : het Théâtre National, het Théâtre Varia, het Théâtre Le Public, het Théâtre des Galeries, het Théâtre des Martyrs, het Théâtre du Parc, het Théâtre de Poche, het Théâtre de la Toison d’Or, het Théâtre de la Balsamine en het, Théâtre Océan Nord). Dat gaat soms zover dat de instelling de naam van de betrokkenen overneemt (Comédie Claude Volter, Théâtre Yvan Baudoin-Lesly Bunton, Théâtre de Quat’sous – Roland Ravez...). Tot een paar seizoenen geleden was zulks ook het geval voor de KVS/Bottelarij met Franz Marijnen. Vandaag gaat de instelling meer de richting uit van een kunstencentrum waar producties worden opgezet door verschillende artiesten. Voor diegenen die doorlopend over een infrastructuur kunnen beschikken, zijn de vertoningsomstandigheden veelal aangenaam : zij kunnen vóór de première lang genoeg over de zaal beschikken, kunnen gebruik maken van de diensten van een vaste productie- en promotiestructuur, en staan over het algemeen met een aantal voorstellingen (reeks) op het programma.

Voor wie geen eigen dak boven het hoofd heeft, is de zaak minder eenvoudig, al zijn de oplossingen verscheiden en min of meer voor de hand liggend. De basisoptie is uiteraard het in gebruik nemen of huren van een zaal, waarbij niet alleen de eventuele huur moet worden opgehoest, maar ook moet worden gezorgd voor de promotie, de ticketverkoop en de opvang van de toeschouwers. Echte toestanden als deze, zijn de jongste jaren zeldzamer geworden. Opvang in vaste structuren komt momenteel vaker voor. Financieel doen er zich in dit vlak talloze variaties voor : van het gewoon “op de recette” werken (dit gebeurt zelden), over het verdelen van de opbrengst tussen receptieve ruimte en producerende structuur tot de aankoop van een voorstelling en de coproductie (cf. hierboven). Technisch zijn de verschillen al even uiteenlopend : van de opbouw van de voorstelling op de dag van vertoning, zonder technische ploeg, en met alle materieelkosten buiten de zaalinfrastructuur ten laste van het gastgezelschap, tot het bieden van alle mogelijke faciliteiten om een voorstelling af te werken, waarbij sommige instellingen hun gasten een technische omgeving aan materieel en personeel bieden en aan hun wensen tegemoet komen gedurende de tijd die nodig is om ook de laatste

hand te leggen aan de productie / voorstelling. Die tijd blijft evenwel vaak beperkt, vooral in de grote instellingen waar de dagelijkse kosten van een “gebruiksklaar theater” hoog oplopen. Voor gastproducties die daardoor cruciale problemen inzake ruimte en techniek soms in de vlucht moeten afhandelen, is dat artistiek uiteraard nadelig.

Het aantal louter receptieve voorstellingen zou de voorbije jaren gevoelig gedaald zijn (Or Not, 3). Daarvoor worden meestal twee redenen aangevoerd : de beruchte maar moeilijk controleerbare publieksvlucht en het prijskaartje van een “gebruiksklaar theater” dat met de lage opkomst in kwestie niet valt samen te rijmen. Aan Franstalige vlak gaat het hier om één van de hoofdproblemen die zijn ontstaan door de – van overheidswege opgelegde – taken dienaangaande van de instellingen met een programmacontract. Gezelschappen met projecthulp die de mogelijkheid hadden buiten de gevestigde instellingen te spelen, hadden de tijd om een eigen publiek te “zoeken” en konden de mond-tot-mondreclame laten spelen – enorm belangrijk bij eerste projecten – zonder dat de kosten van de infrastructuur waarin ze optraden telkens de pan uitrezen. Dat de theatermakers “willens nillens” de grote instellingen worden ingejaagd, kost hen wellicht een deel van hun publiek (dat zich in die instellingen niet altijd thuis voelt en dus niet mee verhuist) en heeft bovendien tot gevolg dat niet alleen het aantal voorstellingen wordt beperkt maar ook de kansen op het winnen van een eigen publiek – hoe klein dat ook moge wezen.

Daaraan moet worden toegevoegd dat het abonnementsbeleid van de “grote huizen”, naast het voordeel dat het de zalen (tegen zeer voordelige prijzen) laat vollopen, ook een aantal onmiskenbare nadelen biedt. Het trekt een weinig avontuurlijk publiek aan dat sommige voorstellingen niet per se uit nieuwsgierigheid komt bekijken en de “kleine” producties uit een seizoensaanbod enkel ter aanvulling van zijn abonnement uitkiest. Het staat tevens, wanneer het te goed functioneert, de vernieuwing van het publiek finaal in de weg (het voorbeeld van De Munt waar de abonnementen in lengte van jaren worden behouden en het aantal beschikbare plaatsen gaandeweg slinkt, is in dat opzicht heel erg leerzaam).

De kwestie van de ticketprijzen, een eeuwig discussiepunt, blijft gevoelig. Vaak staan de entreprijzen niet in verhouding tot de vertoonde voorstelling maar wel tot de “standing” van de schouwburg. De meeste schouwburgen houden er een min of meer voordelig kortingsbeleid op na, waarbij rekening wordt gehouden met de leeftijd van de toeschouwer (kind, jongere, zestigplusser), diens bezigheden (student, werkloze, artikel 27, mensen van het vak), zijn aanwezigheid in groepsverband, of commerciële afspraken (Delhaize Club, sommige banken of mediasponsors). Aan Vlaamse kant is sinds enkele jaren het systeem van de cultuurwaardebons van de Vlaamse Gemeenschapscommissie terdege ingeburgerd. Het gaat om cheques ter waarde van € 6,25, die aan potentiële toeschouwers worden uitgereikt en als betalingsmiddel gelden aan de kassa van organisaties die door de VGC worden erkend. Al deze kortingen brengen de voorstellingen binnen het bereik van vele beurzen. Volgens de antwoorden op onze vragenlijst schommelen de prijzen tussen € 2 (de laagst genoteerde prijs) en € 23,5 (de

hoogste). De gemiddelde laagste prijs bedraagt € 5,61 en de gemiddelde hoogste € 12,81.

Naar een theatervoorstelling gaan kijken (vooral dan naar sommige “grote”) valt dus bijna altijd duurder uit dan het meepikken van een film. Die “hoge” kostprijs is dan ook steevast één van de redenen die worden aangehaald ter verklaring van de zogenaamde publieksvlucht, in een stad die inderdaad is gaan verpauperen. Niettemin laten grote, dure en uitzonderlijke voorstellingen de schouwburgen dikwijls vollopen, terwijl andere voorstellingen, die volledig of bijna volledig gratis zijn, voor schaars bezette zalen worden gespeeld. Het prijsargument lijkt dus weinig steek te houden wanneer het enkel wordt betrokken op de kwantiteit van het publiek. In welgestelde milieus, die traditioneel veel cultuurliefhebbers tellen, kunnen lage tarieven overigens net zo goed contraproductief werken. Theaterbezoek is voor sommigen immers een uiterlijk teken van rijkdom (culturele rijkdom weliswaar, maar met het entreeticket als tastbaar symbool). Sommige tarieven, zelfs studentenprijzen, kunnen dan weer ontmoedigend werken voor een jong publiek dat het hoe dan ook al moeilijk heeft met de “cultuur van de ouderen” (en omgekeerd). Hetzelfde geldt voor sommige “werklozentarieven” die stempelaars er net zo goed kunnen toe aanzetten twee keer na te denken alvorens ze naar een voorstelling gaan kijken. In die zin kan de betrekkelijk hoge kost van theatervoorstellingen dus een rol spelen in verband met de kwaliteit van het publiek, het theater nog meer vastankeren in de kaste van de “actieve en welgestelde” burgers, en de vernieuwing ervan in de weg staan. In vergelijking met andere Europese steden (Parijs, Londen, Amsterdam) lijken de prijzen in Brussel nogal schappelijk : misschien weerspiegelen ze gewoon de lonen en de kosten inzake levensonderhoud, die hier lager liggen dan elders.

Op enkele uitzonderingen na, heeft het “immobiënpark” van de Brusselse speelplekken de voorbije jaren grote verbeteringen gekend (cf. hierboven, hfdst. III, punt 2) en is het comfort voor makers en publiek sterk toegenomen. Hoe verheugend dat feit ook moge wezen, toch mag niet uit het oog worden verloren dat het nieuw verworven comfort net zo goed een negatief effect kan sorteren – inzonderheid met betrekking tot de “avontuurlijke” toeschouwers die het ontdekken van voorstellingen en speelplekken als een extreme vorm van sport beschouwen. Voor die toeschouwers – die talrijk zijn en om historische redenen tot de categorie van de huidige veertigers en vijftigers behoren – kan de “verburgerlijking” van de theaterzalen even afstotend overkomen als voor jongeren die het over het algemeen niet echt op comfortideeën begrepen hebben. Het probleem is echter dat het uitgerekend die “avontuurlijke” toeschouwers zijn die interesse opbrengen voor nieuwe creaties en voor de meest vernieuwende vormen. Het is lang niet zeker dat zij de theatermakers naar de grote zalen zullen volgen.

De straatkunsten, die in Brussel niet veel plaats krijgen toegemeten, verdienen ook een woord van toelichting. De “Espaces Speculoos” is in dat vlak zeker vermeldenswaard. Vooral voor de manier waarop ze informele economie – rondgaan met de hoed – vermengen met formele economie – overheidssubsidies om voorstellingen mee aan te kopen. Het

initiatief blijft echter beperkt tot betrekkelijk kleine vormen. Overheidsopdrachten voor spectaculaire evenementen in dat genre (cf. het werk van het gezelschap Royal de Luxe in Frankrijk) zijn dan ook even duur als zeldzaam.

Een andere aspect dat met voorstellingen te maken heeft, is de totale levensduur van de voorstellingen : d.i. hun vermogen om gespreid, wederopgevoerd of verlengd te worden. In de drie gevallen is het resultaat uiteraard afhankelijk van de kwaliteit van de voorstelling – en niet per se van het succesrijke onthaal dat die voorstelling aanvankelijk te beurt is gevallen. In de drie gevallen gaat het ook om extra kosten die zelden door eigen inkomsten kunnen worden gedekt. Wat de overheidsrespons inzake spreiding betreft, werd hierboven reeds opgemerkt dat er tal van instrumenten voorhanden zijn om reisvoorstellingen in andere Belgische regio’s en in het buitenland te ondersteunen. Met betrekking tot voorstellingen die in Brussel zelf worden gemaakt, zijn die instrumenten echter niet werkbaar. Hulp voor wederopvoeringen (vooral van dansvoorstellingen) is, aan Franstalige kant, de jongste jaren almaar schaarser geworden. Aan Vlaamse kant heeft ze nooit bestaan. Verlengingen, ten slotte, zijn ook afhankelijk van de goede wil van de presentatoren. In grote instellingen zijn ze – gezien de hoge dagelijkse kosten van die huizen – zo goed als uitgesloten (zelfs als het publiek erom vraagt). Ongeacht het succes van bedoelde stukken, is hun wederopvoering dan ook geenszins verzekerd : de meeste programmeurs spitsen hun receptieve werking immers bij voorkeur toe op nieuwe producties : die halen meer pers en zijn makkelijker te promoten.

b. Promotie en communicatie

In een wereld die zweert bij “communicatie” – ook al weet hij niet altijd wat er zo dringend moet worden gecommuniceerd – heeft de podiumkunstensector, het medium bij uitstek van directe communicatie tussen kunstenaar en publiek, zich meer en meer op indirecte manieren van communiceren en promoten moeten toelagen om de toeschouwers van zijn voorstellingen op de hoogte te houden en ze terzake te informeren. De strategieën die daarbij worden aangewend, mogen dan al ten gronde of qua gebruikte middelen verschillen, ze stoten bijna allemaal op dezelfde moeilijkheden : krappe mediaruimtes, ontoereikende openbare promotieruimtes, informatieorganen die mekaar in de weg staan of overlappen.

Promotiewerk kan tal van aspecten aannemen : drukwerk vervaardigen (affiches, seizoenprogramma’s, “flyers”), brieven of e-mails sturen aan doelpublieken, websites ontwerpen of updaten, handmatig folders uitdelen, affiches aanplakken, persdossiers samenstellen, persconferenties beleggen, een persverantwoordelijke de zaak laten opvolgen, advertentieruimte kopen in kranten, op de radio of op de televisie (en die gedrukte, auditieve of visuele mededelingen ook aanmaken), opslagruimtes huren voor de prospectussen... De ervaring heeft uitgewezen dat de gezamenlijke inzet van al die verschillende middelen de beste resultaten oplevert. Afhankelijk van de instelling – en van haar ervaring – zijn die middelen natuurlijk in mindere of

meerdere mate bruikbaar. Een “volledig promotiepakket” is hoe dan ook zeer duur en verslindt een steeds groter wordend deel van het budget van de organiserende instellingen. Een hele reeks factoren ligt daaraan ten grondslag : stijging van de papierprijs voor drukwerken ; “bijkomende” kosten inzake websiteontwikkeling, peperdure affichagekosten in privé-ruimtes van het genre “Eurybia”, vermindering van het aantal plaatsen voor “wild aanplakken” ; inkrimping van de ruimte die aan de podiumkunsten wordt voorbehouden door de voornaamste persorganen – en die tot een belegering in regel nopen om van de journalisten een enigszins consequent “stuk” in de krant te krijgen (cf. hieronder, punt 3, b) ; hogere eisen vanwege de lezers, luisteraars of kijkers, wat dan weer professionalisering van de advertentieproductie inhoudt, enz...

Gelet op de omvang van de sector en zijn activiteiten, blijkt de mediaruimte die tegenwoordig in Brussel beschikbaar is, ontoereikend te zijn. Dit is evenzeer te wijten aan een kwantitatieve evolutie van de pers (vele kranten zijn verdwenen) als aan een kwalitatieve (het merendeel van de media bestempelen culturele gebeurtenissen als marginaal en ruimen er maar weinig plaats voor in). De rol van de plaatselijke televisiestations kan daarbij vragen doen rijzen : zij buigen zich weliswaar over cultuur, maar doen dat toch veel minder dan in andere steden. De Parijse zender “Paris Première” zou op dat stuk misschien als belangrijke inspiratiebron kunnen fungeren. Deze zender heeft zijn plaats veroverd door op schitterende wijze “hoge” en “lage” kunsten, mode, literatuur, variété, hedendaagse dans, toneel of design, grote evenementen en de meest onbekende theatermakers samen aan bod te laten komen, en aldus aan alles wat met cultuur te maken heeft, een zeker “trendy” karakter te geven. Hetzelfde geldt overigens voor Amsterdam waar er ook een plaatselijke cultuurzender bestaat die uitsluitend informeert over het gehele cultuuraanbod.

De openbare of semi-openbare ruimtes die voor culturele affichage zijn bestemd en waarvan het belang (gezien de privé-prijzen) voor de hand liggend is, zijn net zo zeldzaam en in sommige gemeenten zelfs onbestaande. Hetzelfde geldt overigens met betrekking tot de ruimte die voor culturele activiteiten wordt voorbehouden in plaatselijke informatiebladen. Uiteraard kan met het vermenigvuldigen van dat soort ruimtes niet worden volstaan om de betrokkenheid van het plaatselijke publiek bij de dichtst bijgelegen instelling te verhogen. Maar het zou wel helpen om zalen die thans nauwelijks worden opgemerkt (zoals hierboven al werd aangestipt – cf. III, punt 1) wat meer binnen het gezichtsveld van de bevolking te brengen. Promotie is medebepalend voor het beeld dat de instelling uitgedragen. Het is echter eveneens een wapen – alle coördinerende initiatieven ten spijt – in de concurrentie die ook in deze sector bestaat. Ze wordt dikwijls uitbesteed – wat duidelijk in het nadeel speelt van minder rijke structuren. Het opbod aan promotiemiddelen en -initiatieven dat de jongste jaren – en allicht tot groot jolijt van de toeleveringsbedrijven – kon worden waargenomen, kan echter ook tot een oververzadiging leiden voor het potentiële publiek. Het schept alleen maar extra verwarring. Een reeds geïnformeerde toeschouwer mag dan al van bij de eerste oogopslag weten met wie hij te maken heeft, voor een

minder betrokken persoon of toerist, bijvoorbeeld, levert die overvloed aan informatie een veelal teleurstellend resultaat op. De afwezigheid in Brussel van een degelijk instrument voor culturele informatie, heeft het voorwerp uitgemaakt van een recente studie (Weyts, 2001). Deze studie bevat een uitgebreid overzicht van een reeks buitenlandse initiatieven, en komt tot de slotsom dat het interessant zou zijn – als referentie-instrumenten voor de toeschouwer – o.m. een culturele informatiebalie, een telefoondienst, een nieuw tweetalig cultureel tijdschrift en een website uit de grond te stampen. In het kader van een project gedragen door de vzw Cultuurcommunicatie Brussel en de asbl Communication Culturelle à Bruxelles, en deels steunend op de ervaring die met Bruxelles/Brussel 2000 werd opgedaan, werd inzake cultuurcommunicatie binnen het Brussels Hoofdstedelijk Gewest dan ook een globaal beleidsplan uitgewerkt. Door een totaal gebrek aan interesse vanwege de Franstalige en Brusselse overheden en ingevolge de voortdurende onenigheid tussen de Vlaamse Gemeenschap (Bert Anciaux) en de VGC (Robert Delathouwer) over het Vlaamse, respectievelijk Brusselse karakter van dat Communicatiecentrum, werd het plan echter voorlopig opgeborgen. De VGC heeft het initiatief gedurende twee jaar ondersteund en de bovenvermelde studie gefinancierd. Het is evenwel tekenend dat dezelfde problemen die deels Bruxelles/Brussel 2000 hebben verlamd, ook hier een door de sector als noodzakelijk beschouwd initiatief onmogelijk maken. Het ziet er dan ook naar uit dat het complexe Brusselse bestuurlijke kluwen – met zijn teveel aan overheden – evenzeer als de manifeste politieke onwil om over de taalgrenzen heen gemeenschappelijke initiatieven te ontwikkelen, elke vooruitgang op dat vlak onmogelijk maakt. In één moeite door, kan men zich ook afvragen waarom er in Brussel geen gratis podiumkunstenkrant bestaat die aan de ingang van de schouwburgen wordt uitgedeeld en ruimte laat voor kritiek : iets in de aard van “La Terrasse” in Parijs of in België van het “Free Magazine” dat aan film is gewijd en wordt uitgegeven met de steun van de Kinopolisgroep. In beide gevallen gaat de informatie vergezeld van een bijwijlen bitsige kritiek – zelfs gericht tegen producties van de adverteerders die de krant voor het overgrote deel financieren.

c. Plaats van buitenlandse producties

Artistiek wordt de podiumkunstensector gevoed door de confrontatie met voorstellingen die verschillen naargelang van de plaats waar ze werden gemaakt. Ook een deel van het publiek vraagt om “buitenlandse” producties, die de mogelijkheid bieden het werk van de plaatselijke theatermakers in een ruimer daglicht te plaatsen. Terwijl sommige Brusselse artiesten veelvuldig toeren in de andere regio's en in de rest van de wereld, blijft de aanwezigheid van buitenlandse producties in Brussel echter bescheiden en zeer ongelijk. Producties uit andere landsdelen, die niet het voorwerp hebben uitgemaakt van een coproductie met Brussel, krijgen er slechts met grote moeite een plaats. Grote werken en toonaangevende artiesten uit binnen- en buitenland vinden in de stad geen zaal die groot genoeg is om ze op te vangen. Minder gevestigde buitenlandse theatermakers – inzonderheid wanneer ze tot bepaalde

domeinen als bijvoorbeeld het Franstalige experimenteel theater behoren – komen zo goed als nooit aan hun trekken. Over de discussie over het door sommige als gebrekkig ervaren Nederlandstalige aanbod hebben we het in deze studie al gehad. Hoe behoorlijk het werk van sommige receptieve structuren ook is, “blinde vlekken” inzake programmering blijven een pijnlijke zaak.

Voorstellingen uit Vlaanderen en Wallonië die geen coproducent hebben in Brussel, vinden er met moeite onderdak. Patrick Colpé, de directeur van het Théâtre de Namur, brandmerkt aldus het feit dat producties die buiten Brussel en zonder Brusselse coproducent werden opgezet, onmogelijk in Brussel kunnen worden vertoond (er is in Brussel geen “programmeur” meer)⁵¹. Ofschoon deze bewering gerelativeerd moet worden – soms speelt het Théâtre Marni een beetje die rol – weerspiegelt ze een reëel probleem dat overigens ook aan Vlaamse kant wordt ervaren. In het eindverslag van Bruxelles/Brussel 2000 werd reeds aangestipt hoe moeilijk jonge Nederlandstalige theatermakers in Brussel institutionele partners vinden (Verstraeten, 2001). Die opmerking geldt evenzeer voor Vlaamse artiesten uit Vlaanderen wier werk niet beantwoordt aan de esthetische canons van de zeldzame Vlaamse receptieve huizen die de hoofdstad rijk is. Er zijn geen gemeentelijke cultuurcentra in Brussel die zoals elders in Vlaanderen deze taak deels vervullen. Dilbeek en Strombeek-Bever liggen buiten het gewest. De Gemeenschapscentra beschikken evenmin over de infrastructuur als over de middelen om dit op te vangen.

Het ontbreken van een groot podium dat terdege uitgerust is, is tijdens de voorbereiding van Bruxelles/Brussel 2000 meermaals ter sprake gekomen (Diez, 1997). Het heeft tot gevolg dat producties van grote omvang enkel in Antwerpen, Namen of Charleroi te zien zijn en dat het Brusselse publiek het werk van belangrijke theatermakers moet missen. Misschien zal de nieuwe zaal van het Théâtre National dat gebrek gedeeltelijk kunnen verhelpen.

Buitenlandse gezelschappen programmeren ligt buiten het bereik van de meeste Brusselse instellingen. Dat verklaart meteen waarom sommige groepen zo zelden aan export toekomen : inzake spreiding spelen uitwisselingsstsystemen immers een belangrijke rol (Verstraeten, 2001). In sommige gevallen is dit bijzonder voelbaar. Het Franstalige experimenteel theater, bijvoorbeeld, wordt in Brussel bijna niet vertoond, terwijl het overeenstemt met een uiterst ontwikkelde lokale activiteit en dus over een aanzienlijk potentieel publiek beschikt. Het verdwenen Festival des francophonies théâtrales, in het Paleis voor Schone Kunsten, had die leemte overigens gedeeltelijk gevuld – en met succes.

Hoe omvangrijk ook het programmeringswerk van o.a. het KunstenFESTIVALdesArts, het festival Bellone-Brigittines, het Paleis, het Kaaitheater, de Beursschouwburg, Adac en het Théâtre 140, aangevuld met de meer sporadische programmeringen van het Théâtre National, Le Botanique of het Centre culturel de Watermael-Boitsfort (voor het Afrikaanse toneel), het buitenlandse aanbod blijft ontoereikend. Het succes van deze initiatieven zijn op zich

een bewijs van de dorst naar “exotisme” van het Brusselse publiek. De zeer grote en potentiële niet oninteressante publieksgroep die de Eurocraten vormen, zouden een extra argument moeten zijn om hier nieuwe stimulansen te geven.

3. Tertiaire sector : de omkadering

Al ziet het er niet zo naar uit, toch leeft een Brusselse voorstelling niet volledig in een gesloten kring. Naast het maken en vertonen, zijn er immers nog een aantal nevenactiviteiten aan verbonden. Beroepsverenigingen en “paratheatrale instellingen”, de al dan niet gespecialiseerde pers, bemiddelings- en animatie-activiteiten, debatten, colloquia en publicaties, verlengen en omkaderen aldus – om verschillende redenen en met wisselend succes – de levensduur van een voorstelling.

a. Culturele instellingen

Verenigingen en paratheatrale instellingen zijn de voorbije twintig jaar als paddestoelen uit de grond geschoten. Het onderscheid tussen verenigingen die door de sector zelf (vaak als antwoord op een crisissituatie) werden opgericht, en die welke het resultaat zijn van een politieke beslissing, valt daarbij niet makkelijk te maken : de eerst vernoemde worden namelijk door de overheid a posteriori vaak als onmisbare partners erkend en vervullen dus een bijna institutionele rol. De werking van de meeste ervan gaat het Brusselse grondgebied te buiten.

De hele constellatie verenigt aldus : de voornaamste auteursrechtenverenigingen, SABAM en SADC, waarvan de laatste prominent aanwezig is telkens er over podiumkunsten vragen rijzen, en die ook twee specifieke “lobby’s” heeft voortgebracht : het RAC (Réunion des Auteurs Chorégraphes) en Repliq, een groep die zich beraadt over de toneelschrijfkunst ; instellingen die zich bezighouden met een bepaalde sector van de podiumkunsten, zoals Contredanse, een informatie-, opleidings- en reflectieorgaan inzake dans ; de FAR (Fédération des Artistes de Rue), de CTEJ (Chambre du Théâtre pour l’Enfance et la Jeunesse), die de energieën van de jeugdtheatergezelschappen bundelt, de ACC (Association des Centres culturels de la Communauté française) ; beroepsverenigingen als de ABJS (Association belge des Journalistes du Spectacle), de ABSTAT (Association Belge de Scénographes, Techniciens et Architectes de Théâtre en), de ASSCO (Association des Comédiens) ; verenigingen die zich bezighouden met vragen betreffende de opleiding, als het CIFAS (Centre international de Formation aux Arts du Spectacle), het CREPA (Centre de recherche et d’Expérimentation en Pédagogie artistique ; verenigingen ; verenigingen met als werkterrein het raakvlak tussen sociale en culturele aangelegenheden : Article 27, Culture et Démocratie, de Fondation Jacques Gueux, Idéal–Stand Art, Recyclart ; de Brusselse steunpunten van internationale netwerken als Transeuropalles en IETM (Informal European Theater Meeting), van het SIBMAS-centrum van de Franse Gemeenschap (dat bibliotheken, documentatiecentra en musea van de

⁵¹ <http://www.lafas.be/Textes/Namur/REACTIONNAMUR.html>

Franstalige Belgische podiumkunsten overkoepelt), de Europese Theaterconventie of de Belgische centra van het Internationaal Theaterinstituut ; hulpstructuren voor artiesten, zoals de SMART of de Union des Artistes ; structuren voor algemene promotie zoals WBT (Wallonië Bruxelles Théâtre) of specifieke promotie zoals het MET (Magasin d'écriture théâtrale) of Transcultures, dat zich bezighoudt met de verhoudingen tussen de verschillende kunsten onderling of tot de nieuwe technologieën... Aan Franstaligs kant zijn de meeste sectorale of beroepsverenigingen thans verenigd in de schoot van de FAS (Fédération des Arts du Spectacle) : aldus kunnen zij hun informatie uitwisselen en optreden als gesprekspartner voor de overheid.

Aan Vlaamse kant is er in eerste instantie een steunpunt voor de professionele podiumkunsten – het Vlaams Theater Instituut – dat fungeert als documentatie- en onderzoekcentrum voor alle vormen van de podiumkunsten (theater, dans, muziektheater...). Andere steunpunten die raken aan aspecten van de podiumkunsten – Cultuur Lokaal (plaatselijk cultuurbeleid, culturele centra, bibliotheken,...), Kunst en Democratie (een steunpunt voor de sociaal-artistieke projecten), en Cultuur Net Vlaanderen (het vroegere Vlaams Centrum voor Cultuur Communicatie – een organisatie opgericht voor de coördinatie van de cultuurcommunicatie en -participatie in Vlaanderen), hebben eveneens hun zetel in Brussel, hoewel hun werking zich uitstrekt over heel Vlaanderen en het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Zij werden alle drie zeer recentelijk opgericht en/of erkend. Inzake amateurkunsten vervult het VCA (Vlaams Centrum voor Amateurkunsten), gevestigd in Anderlecht, een coördinerende rol. Een andere belangrijke organisatie is de VDP (Vereniging Directies Podiumkunst), de alle organisaties groepeerd die door het podiumkunstendecreet zijn erkend, opkomt voor de belangen ervan, en dus eigenlijk fungeert als werkgeversorganisatie van de podiumkunsten. Daarnaast zijn er ook de diverse organisaties die de onderscheiden beroepen uit de podiumkunstensector vertegenwoordigen (de vereniging van de Vlaamse theatercritici, van de scenografen, van de theatertechnici, enz. – echter niet alle even actief !); en ook nog de organisaties die instaan voor de promotie zoals CJP (Cultureel Jongeren Paspoort) en OPB (Onthaal & Promotie Brussel). Ten slotte is er het zogenaamde “Brusselse Kunstenoverleg”, een geregelde bijeenkomst van de Nederlandstalige Brusselse organisaties die door het podiumkunstendecreet zijn erkend. Op de agenda van deze bijeenkomst staan zowel puur artistieke als cultuurpolitieke kwesties. Tot op heden ontbreekt een gestructureerd overleg met de Franstalige collega's. Dat is er enkel – en dan nog sporadisch – geweest tijdens Bruxelles/Brussel 2000.

Het Maison du Spectacle – La Bellone en het VTI (Vlaams Theater Instituut) spelen in het Brusselse vlak een min of meer vergelijkbare rol, zij het dan nog op verschillende wijzen. La Bellone is tegelijk een informatiecentrum, een uitstalaam voor de podiumkunsten en een forum voor alle kwesties dienaangaande (via een documentatiecentrum, publicaties, ontmoetingen, debatten, tentoonstellingen en door onderdak te bieden aan andere instellingen). Dit alles, hoofdzakelijk op het lokale niveau, aangezien “internationale” aangelegenheden binnen de Franse Gemeenschap worden behandeld door WBT (Wallonie Bruxelles Théâtre),

een aparte vzw. Het Vlaams Theater Instituut is, sinds 1 januari 2001, binnen het podiumkunstendecreet erkend als officieel steunpunt voor de podiumkunsten. Het werd opgericht in 1983, onder meer naar het model van het Nederlands Theater Instituut waarmee het altijd nauw heeft samengewerkt, en heeft een meervoudige taak te vervullen. Het is vooreerst een kritisch forum dat het publieke debat via onderzoek, publicaties en studiedagen aanzwengelt, nieuwe tendensen in de podiumkunsten duidt, op ontwerpen van decreet reageert, politieke wendingen die bepalend zijn voor het veld analyseert en volgt, on-line publicaties verzorgt, en dies meer. Daarnaast is het een draaischijf voor informatie over verleden, heden en toekomst van de Vlaamse podiumkunsten in een internationaal perspectief, met een uitgebreide en on-line consulteerbare bibliotheek als voornaamste instrument. Het VTI voert eveneens een internationaal promotiebeleid voor de Vlaamse podiumkunsten en ontvangt buitenlandse delegaties. Het dient garant te staan voor een kwalitatieve dienstverlening aan de professionele sector, de overheden, de opleidingen, de media, de onderzoekcentra, een breed publiek, en verkoopt theaterteksten en boeken, video's en cd's over theater, dans, cultuurbeleid en educatie. Ten slotte werkt het langetermijnprojecten uit over de hete hangijzers van de sector. Brussel geniet daarbij speciale aandacht. Ook de middelen van beide instellingen zijn zeer verschillend : La Bellone beschikte in 2001 over een werkingshulp ten bedrage van € 282.267 (alle overheidshulp samengenomen – Stad, Franse Gemeenschap en COCOF). Het budget van het VTI bedraagt in 2002 : € 1.175 miljoen waarvan € 917.206 structurele subsidies. Die cijfers mogen echter niet zonder naast elkaar geplaatst worden. Aan Vlaamse kant is geopteerd voor en verregaande coördinatie, aan Franstalige kant blijven de middelen sterk versnipperd over verschillende organisaties.

De lengte van bovenstaande lijst organisaties zegt op zich al genoeg over het belang van het verenigingsweefsel dat – net als voor andere sectoren van de maatschappij – in België de neiging vertoont de plaats van de overheid in te nemen. Enkele jaren geleden werd, aan Franstalige kant (Or Not, 1997), de wildgroei aan paratheatrale instellingen nogal heftig op de korrel genomen. Doordat hij een groot deel van de sectorale subsidies opsloopt, zouden de gezelschappen en de receptieve instellingen erdoor worden benadeeld. Aan Vlaamse kant spelen VTI en VDP een belangrijke en aanvaarde coördinerende rol. Het is trouwens opvallend dat de Vlaamse overheid, na zich vele jaren lang weigerachtig te hebben opgesteld – o.a. op grond van het verwijt dat deze organisaties gedeeltelijk in de plaats traden van de overheid – dit soort systemen nu zelf in tal van andere domeinen van het kunstbeleid heeft ingebouwd en initieert.

Geen enkele van al deze structuren heeft zich van meet af aan tot taak gesteld de communicatie tussen beide gemeenschappen permanent te bevorderen. De voornaamste experimenten terzake werden geleverd door het KunstenFESTIVALdesArts (in zijn beginfase, want het heeft zich sindsdien op productie en creatie toegespitst), door Bruxelles/Brussel 2000 met alle bekende problemen van dien, en door de vzw “Cultuurcommunicatie Brussel” waarvan de werking vandaag op een laag pitje is gezet. La Bellone en het VTI staan weliswaar open voor de andere gemeenschap

en zetten gezamenlijke acties op (de publicaties Balkon/Balcon), maar staan in de eerste plaats ter beschikking van hun eigen gemeenschap. Ook sommige projecten die in het kader van Bruxelles/Brussel 2000 zijn ontstaan – de tweejaarlijkse Zinneke Parade en het project Brussel behoort ons toe / Bruxelles nous appartient (rond de geschiedenis van de inwoners) – blijven standhouden en dragen het tweetalige karakter van Brussel hoog in hun vaandel. Ten slotte, zijn er dan nog de federale culturele instellingen : De Munt en het Paleis voor Schone Kunsten dat, binnen zijn nieuwe structuur, in de toekomst een belangrijke rol zou kunnen spelen.

b. Pers

Hier moet een onderscheid worden gemaakt tussen “vakpers” en “algemene pers” : de problemen waarmee ze te maken hebben, zijn verschillend.

Binnen de Franse Gemeenschap is de vakpers uitermate gespecialiseerd. Het landschap bestaat er uit drie theatertijdschriften, twee tijdschriften gewijd aan dans en één (nagelnieuw) gewijd aan het circus. Ze hebben als gemeenschappelijk kenmerk dat ze geen ruimte laten voor het bespreken van voorstellingen “heet van de naald”. *Études théâtrales* (uitgegeven door het Centre d'Études théâtrales van Louvain-la-Neuve), *Alternatives théâtrales* en *Nouvelles de danse*, waarvan de faam tot ver buiten onze grenzen reikt, bevatten teksten over de theorie of de praktijk van het theater en de dans, zelfs nabesprekingen van voorstellingen of artikels over de loopbaan van sommige theatermakers, maar geen eigenlijke kritieken. Om van deze tijdschriften iets te kunnen opsteken, is een goede basiskennis vereist : de leek zal er makkelijk in verdwalen. *NDD Info* (gratis) en *Scènes* verschijnen respectievelijk vier en twee maal per jaar, zijn meer toegankelijk voor de gewone man, bevatten (misschien door hun coördinerende opzet) geen werkelijk kritische ruimte, maar gaan niettemin vragen en debatten geenszins uit de weg. *Parade*, een tijdschrift dat aan het circus is gewijd, bestaat slechts zeer recentelijk het is nog wat vroeg om het te kunnen evalueren. Bij het schrijven van deze studie is er slechts één nummer van verschenen : het vertoont gelijkenissen met *Alternatives Théâtrales*, de uitgever ervan. Al deze tijdschriften ondervinden moeilijkheden – allicht wegens hun gespecialiseerd karakter. Ze richten zich immers vooral tot een reeds geïnitieerd publiek dat vooral uit beroepsmensen bestaat. In de Franse Gemeenschap zijn er geen tijdschriften die de vergelijking kunnen doorstaan met Franse uitgaven als *Mouvements*, *Théâtres*, *Danser* die een brede verspreiding kennen, zich richten tot een ruim publiek en ook recensies bevatten.

Aan Vlaamse kant bestaat het tweemaandelijks theatertijdschrift *Etcetera*, een kritisch en essayistisch tijdschrift over theater, dat deze kunstvorm situeert binnen het geheel van de kunsten en zich richt tot theater- en kunstliefhebbers, theaterstudenten, theaterwetenschappers, e.a. Het is ongetwijfeld het referentietijdschrift voor de podiumkunsten, is complementair met het werk van het VTI, en besteedt ook ruime aandacht aan het internationale theatergebeuren. Het VTI-publicatiebeleid wordt

momenteel op een nieuwe leest geschoeid en de reeks *Kritisch Theaterlexicon* (portretten van markante Vlaamse theaterpersoonlijkheden) wordt stopgezet en vervangen door nieuwe initiatieven. Daarnaast bestaat er *De Scène* een maandblad voor theater, opera en muziek dat alle informatie met betrekking tot deze sectoren verzamelt en aanbiedt aan een breed publiek. *Documenta* is een kunstkritisch tijdschrift dat vooral kritische, essayistische en historische bijdragen in verband met theater publiceert. Het blad wijdt veel aandacht aan het hedendaagse theatergebeuren in de Nederlanden. Ten slotte, zijn er twee kleinere en gespecialiseerde tijdschriften : *Figuro* over poppen- en figurentheater en de *Mimekrant* over het niet-verbale theater. Vermeldenswaard zijn voorts de Nederlandse Boekmancahiers die ook in Vlaanderen een referentie zijn t.a.v. de brede problematiek van het cultuurbeleid. Enkele tijdschriften gaan breder dan de podiumkunsten maar besteden er niettemin aandacht aan : Janus is een internationaal “cross-over” magazine dat raakpunten zoekt tussen de kunsten, de filosofie en de wetenschap ; *de Witte Raaf*, een tweemaandelijks kunstkant die kunstkritische en filosofische essays publiceert, brengt tevens een kritische visie op de kunstactualiteit in België, Nederland en de rest van Europa ; *Streven* snijdt actuele maatschappelijke en culturele thema's aan ; *A Prior* is voornamelijk gewijd aan beeldende kunst maar schetste ook al portretten van choreografen zoals bijvoorbeeld Meg Stuart. De literaire tijdschriften *Ons Erfdeel* en de *Dietsche Warande & Belfort* sluiten de rij.

Vergeleken bij de betrekkelijke overvloed inzake vakliteratuur, levert de algemene pers andere problemen op. Aan Franstalige kant – wat de geschreven pers betreft – zijn er enkele bladen die veel aandacht schonken aan de podiumkunsten (*Le Drapeau rouge*, *La Cité*, *Le Journal du Samedi*, *Le Matin*), gewoon van het toneel verdwenen. Tegelijk zijn sommige andere bladen hun cultuurberichtgeving gaan afstemmen op producties met grote spreiding (film, variëteit, show business). Eén en ander heeft dan ook een feitelijk monopolie bezorgd aan twee dagbladen : *Le Soir* en *La Libre Belgique*, en aan twee weekbladen : *Le Vif-L'Express* en *Télé-moustique*. In deze overblijvende media voeren de redacteurs een dagelijkse strijd om de cultuur een belangrijke plaats te blijven bezorgen. De ruimte voor kritiek vertoont – binnen die context – neiging tot slinken, ten voordele van “voorbeschouwingen” of “algemene bijdragen” die de evenementen in hun geheel behandelen. Voorstellingen die niet lang op de affiche staan, vallen daarbij als eerste uit de boot. Het bestaan van Franstalige journalisten is overigens behoorlijk hard : door de inkrimping van de ploegen moeten ze vaak meerdere domeinen tegelijk behandelen en wordt specialisatie hun ontzegd (Pickels, 2000/1 en 2, Heynderickx, 1999). In tegenstelling tot wat in andere landen het geval is, blijft het verkeer tussen “vakpers” en “algemene” pers veeleer schaars. Hetzelfde geldt voor televisie en radio waar de podiumkunsten het vaakst als “deel van een geheel” worden opgevoerd. Een eigen plaats krijgen ze echt alleen toebedeeld door de onafhankelijke radiozenders. Persorganen die zichzelf als “plaatselijk” bestempelen (*La Capitale*, *Télé-Bruxelles*, *Bruxelles-Capitale*) besteden weliswaar aandacht aan cultuur, maar maken er geen prioriteit van.

Aan Vlaamse kant gelden *De Standaard*, *De Morgen* en *De Financieel Economische Tijd*, inzake theaterkritiek, zowat als de referentie. Ook daar verschijnen er echter alsmear meer voorbeschouwingen of algemene artikels die dikwijls in verband staan tot evenementen. De echte kritiek wordt overgelaten aan jonge en slecht betaalde freelance redacteuren, die het métier amper onder de knie krijgen en vrij snel andere horisonten gaan opzoeken. Weekbladen als bijvoorbeeld *Knack*, behandelen de podiumkunsten stiefmoederlijk en houden het veelal bij korte aankondigingen. Van enige continue kritiek is hier geen sprake. *Brussel Deze Week*, een wekelijkse stadskrant, volgt daarentegen de culturele activiteit op de voet en bericht over alle vormen van cultuur, kleinschalige initiatieven inbegrepen. Sinds enkele maanden wordt bij de krant ook een Agenda uitgegeven, die meertalig is (Nederlands, Frans en Engels), zeker als de meest volledige van Brussel kan worden beschouwd, en ook informeert over het Franstalige aanbod. Waar de VRT-radio (zowel *Radio 1* als *Klara*, het vroegere *Radio 3*) nog enige inspanning levert om het kunstgebeuren via een serieuze berichtgeving te verslaan, heeft de televisie in haar concurrentieslag met de commerciële zenders *VTM* en *Kanaal 4*, de kunstprogramma's bijna volledig geschrapt. Ook het lokale *TV-Brussel* heeft de afgelopen jaren zijn berichtgeving over het cultuurleven teruggeschoefd : het enige wat overblijft is een cultuuragenda, elke donderdag. Interessant is *FM-Brussel*, een plaatselijke radio gegroeid uit het RITS.

Het specifieke voorbeeld van *The Bulletin* moet apart worden vermeld. Dit Engelstalige Brusselse tijdschrift is de voornaamste schakel met het allochtone publiek van de Europese en Amerikaanse gemeenschap. Van meet af aan heeft het blad veel aandacht besteed aan vrijetijdsbesteding in het algemeen en aan de podiumkunsten in het bijzonder.

c. Bemiddeling

In de loop van de voorbije tien jaar heeft de "crisis van het theater" vragen losgeweekt over de afstand die gegroeid is tussen het publiek en de nieuwe theatervormen die tot ontwikkeling zijn gekomen. Tal van initiatieven hebben gepoogd die kloof op allerlei manieren te dichten. De "animatie" uit de post-'68 periode werd in de jaren '80 ingeruild voor "public relations". Vandaag moet dat begrip op zijn beurt plaats ruimen voor "bemiddeling en participatie" – een operatie waarbij de artiesten vaak zelf moeten opdraven voor het duiden van de theatertaal ten behoeve van het potentiële publiek (Carasso, 1998). Door de positie die deze term inneemt in de wisselwerking tussen kunstwerk en publiek, zou hij de nieuwe rol van de overheid objectiveren en dus legitimeren (Ripoll, 1998). Dat neemt echter niet weg dat deze term zeer verschillende ladingen dekt : open repetities, ateliers met mensen uit de wijk, ontmoetingen met het publiek, pedagogische acties en dossiers, en projecten die amateurs om verschillende redenen bij professionele voorstellingen betrekken. Het zijn even zoveel initiatieven die steeds meer worden opgezet om de "leegloop van de zalen" tegen te gaan.

In Brussel - waar zoals gezegd het vermoeden rijst dat een aanzienlijk deel van de bevolking geen toegang heeft tot de podiumkunsten, wordt dit soort acties nochtans lang niet zo systematisch opgezet als bijvoorbeeld in sommige culturele centra ver buiten de hoofdstad. Structuren die de klemtoon op het jonge publiek leggen, zoals het Théâtre de la Montagne Magique, Bronks of het Théâtre de Poche, maken er wel een prioriteit van. Organisaties die in "moeilijke" buurten gevestigd zijn, zoals het Théâtre Les Tanneurs, het Théâtre Océan Nord, Recyclart, De Bottelarij (de voorlopige ruimte van de KVS), Rosas/PARTS, en sommige culturele centra of Gemeenschapscentra, houden het bij werkexperimenten die "inspelen op de wijk". Sommige instellingen (Théâtre Varia, Kaaitheater) geven de voorkeur aan ontmoetingen met de kunstenaars of aan randactiviteiten (tentoonstellingen, speciale dagen, "opendeurdagen" ...) die eventueel gratis zijn.

Die bemiddelingsactiviteiten vergen veel tijd en energie. Bovendien is het moeilijk de resultaten ervan in te schatten. Ze beogen immers niet altijd een onmiddellijk effect en zijn wellicht alleen doeltreffend wanneer ze continu worden voortgezet. Bovendien kunnen enkel structuren die over de nodige financiële middelen beschikken, zich veroorloven voltijds personeel hiervoor aan te werven. De kwalificering van dat personeel is overigens al een probleem op zich. De functie vereist immers pedagogische en sociale vaardigheden, evenals een grondige kennis van het artistieke gegeven. Hulp van buitenaf of bijkomende steun is dus noodzakelijk wil men de eigenlijke artistieke budgetten niet overbelasten. In die zin legde de operatie "culture-éducation" – die door het Centre de Sociologie du Théâtre van de ULB en met de hulp van de COCOF werd opgezet – de nadruk op de verhoudingen met de onderwijswereld. Deze wordt door de culturele sector vaak op de korrel genomen om zijn gebrek aan durf. In het raam van Bruxelles/Brussel 2000 werden tal van activiteiten gesteund die de band tussen kunstenaar en onderwijs en/of de stad opnieuw wilden aanhalen. Ook de dienst voor volwassenenvorming van de Franse Gemeenschap ondersteunt soms initiatieven in verband met podiumkunsten (bijvoorbeeld, Idéal-Stand Art in Molenbeek). Aan Vlaamse kant bestaan er gelijkaardige initiatieven als de Canon cultuurcel binnen het ministerie van Onderwijs en het project Vlaggen en Wimpels – beide in verband met cultuur en onderwijs. Sinds een tweetal jaar subsidieert de Vlaamse Gemeenschap sociaal-artistieke projecten via een apart reglement, en de Vlaamse Gemeenschapscommissie eveneens artistieke projecten met een sociale inslag via het Sociaal Impulsfonds. De Gemeenschapscentra hebben dikwijls een stimulerende wijkwerking ; enkele ervan vullen dit in via een artistieke werking met zeer beperkte middelen..

Hopen dat die bemiddelingsoperaties op hun dooie eentje de zalen zullen vullen, zou niettemin al te voortvarend zijn. Het averechts effect dat ze op artiesten kunnen hebben, moet trouwens ook worden afgewogen. Al lijkt de podiumkunstenwereld niet afkerig te staan tegenover dit soort ervaringen die het publiek meer en op een andere wijze bij het werk betrekken (Machiels, 2002), toch mag ook dat niet worden veralgemeend. Sommige theatermakers ertoe verplichten het publiek aan te spreken buiten de voorstelling om, is niet verdedigbaar. Laten we overigens niet vergeten

dat voor sommigen onder hen, zoals Armand Gatti (Ireland, 1998), de bezorgdheid om het publiek een regelrechte schande is : het theaterwerk zelf dient voor deze bemiddeling te zorgen.

d. Reflectie

Wat ten slotte overblijft is de reflectie rond de podiumkunsten, zoals die in de universitaire sector, de sector van de podiumkunsten zelf, en de uitgeverswereld aan bod komt in de vorm van publicaties, colloquia en debatten.

Aan Franstalige kant zijn de belangrijkste universitaire centra die zich aan de studie van podiumkunsten wijden, het Centre de Sociologie du Théâtre van de ULB en het Centre d'Etudes théâtrales van de universiteit van Louvain-la-Neuve (buiten Brussel dus, maar een feitelijke aantrekkingspool voor vele Brusselse studenten). Zoals hun naam aangeeft, leggen die centra zich voornamelijk toe op toneel en houden ze zich maar terloops bezig met andere vormen van podiumkunsten. In de Franse Gemeenschap is er geen theoretisch onderricht op het stuk van dans, opera of circus. De benadering van het Centre de Sociologie du Théâtre, dat in 1970 werd opgericht, blijft de stempel van zijn ontstaansperiode dragen. De analyse van de artistieke creatie, het receptief werk en de bemiddeling inzake theater, gaat de "sociaal-culturele" toer op. Het Centre d'Etudes théâtrales, dat in 1968 werd opgericht, bevoorrecht een dramaturgische aanpak die wordt gekenmerkt door een sterke band met Frankrijk, en zich o.a. vertaalt in de sterke aanwezigheid van Franse leraars. Beide centra organiseren of co-organiseren regelmatig colloquia en seminars, en produceren publicaties met wetenschappelijke inslag. Ze houden er op verscheidene niveaus synergismen op na met de Brusselse wereld van de podiumkunsten. Het Centre de Sociologie du Théâtre wijdt zich geheel aan acties in verband met bemiddeling en opvoeding van de toeschouwers. Directeur Roger Deldimme is tevens directeur van het jeugdtheater "La Montagne Magique". Het Centre d'Etudes théâtrales, dat zijn studies openstelt voor theatermakers, heeft een bevoorrechte relatie met het IAD, de toneelschool die afhangt van dezelfde universiteit. Beide centra genieten in de podiumkunstensector echter weinig bekendheid. Het is moeilijk om in deze situatie een lijn te trekken tussen de traditionele terughoudendheid van de universiteit (opmerkelijk genoeg is het Brusselse grondgebied zelden het studievoorwerp en wanneer dat wel het geval is, wordt er weinig ruchtbaarheid aan gegeven) en het gebrek aan belangstelling van de Brusselse theatermakers en organisatoren voor theoretische benaderingen.

Aan Vlaamse kant is er slechts één volwaardige leerstoel theaterwetenschappen : aan de UIA (Universitaire Instelling Antwerpen). De andere universiteiten zoals de VUB, de KUL en de RUG, hebben afdelingen Culturele Studies of Cultuurwetenschappen als onderdeel van de opleiding Letteren & Wijsbegeerte. Sinds een aantal jaren hebben de afdelingen theaterwetenschappen van de vier bovenvermelde Vlaamse universiteiten de handen in mekaar geslagen. Samen bieden ze een voortgezette opleiding in de theaterstudies aan. In deze opleiding worden diverse aspecten van het theatersysteem samengebracht in een

studieprogramma dat zowel is gericht tot geïnteresseerden die in de podiumkunstensector tewerkgesteld willen worden als tot toekomstige onderzoekers. Theater wordt in ruime zin geanalyseerd en biedt de studenten de mogelijkheid eigen accenten aan te brengen en een persoonlijk traject af te leggen. Naast een beperkte gemeenschappelijke stam wordt een waaier van keuzemogelijkheden aangeboden : vakken over dramaturgie en beleid, workshops rond creatief schrijven en kritiek, verkenningen van dans en muziektheater, vragen naar de presentatie van het lichaam op de scène, verdieping van theoretische basiskennis...

Sommige personen, verenigingen of initiatieven uit de sector weerleggen nochtans de bewering als zouden theoretische benaderingen weinig interesse wekken, en proberen aan te zetten tot reflectie. Door hun publicaties en door de evenementen die zij organiseren, staan La Bellone en het VTI terzake in de voorste linies. Er zijn echter ook structuren (o.a. het Théâtre Varia, het Kaaitheater, het KunstenFESTIVALdesArts) die op eigen houtje ontmoetingen of rondetafels organiseren (meestal in direct verband met hun programma) of die publicaties uitgeven of eraan meewerken. In samenwerking met de alomtegenwoordige uitgeverij Lansman geeft het CTEJ de *Carnets de la CTEJ* uit, die thema's m.b.t. het jeugdtheater behandelen. Met dezelfde partner geeft het CIFAS boeken uit over de "stagemeesters" die het uitnodigt. Contredanse organiseert soms colloquia in het verlengde van zijn publicaties, en de biënnales van Charleroi/Danses worden telkens afgesloten met publicaties over hun thematiek, waarbij tal van Brusselse choreografen betrokken werden. De KVS/Bottelarij geeft als enige instelling geregeld theaterteksten uit. Het Kaaitheater doet zulks enkel bij schrijfpodochten. Een aantal gezelschappen zorgt zelf voor uitvoerige commentaar en duiding bij hun werk in zeer verzorgde programmaboekjes (Meg Stuart) of speciale publicaties (Rosas, Kaaitheater, Bronks...). Transcultures heeft herhaaldelijk ontmoetingen georganiseerd rond de verhoudingen tussen de verschillende kunsten en de nieuwe technologieën, en aldus boeiende perspectieven geopend. In een sector die vaak verstrikt raakt in politieke en financiële spitsvondigheden (cf. hierboven, hfdst.V) zijn deze initiatieven kostbaar omdat ze de kans bieden esthetische vragen opnieuw in het midden van de belangstelling te plaatsen. Het is echter spijtig dat ze zo dun gezaaid zijn, vaak afzonderlijk worden ontwikkeld, onvoldoende openstaan voor het publiek (de media reppen er nagenoeg met geen woord over) en vooral regelrecht in hokjes zijn opgedeeld, zowel op het stuk van de disciplines als op dat van de "gemeenschappen".

De splitsing tussen de wereld van de theorie en die van de praktijk, en de zeldzaamheid van het verschijnsel dat het "tegensprekelijk debat" heet, zijn in België geenszins het monopolie van de podiumkunstensector. De gevolgen ervan zijn echter in menig opzicht hoe dan ook schadelijk. Enerzijds hebben theoretici en makers er alles bij te winnen dat ze elkaar vaker ontmoeten – al was het maar om intellectuele eisen af te wegen met de realiteit van een voorstelling. Anderzijds maakt een confrontatie van ideeën het mogelijk standpunten te verduidelijken en een gezonde wedijver te creëren. Gezond, niet alleen voor de makers, de organisatoren en de theoretici, maar ook voor het publiek en de media, die er alleen een teken van vitaliteit in kunnen

zien. Illusies over het aantal mensen dat zicht door dit soort vragen rechtstreeks aangesproken voelt, zijn niet terzake. Het indirecte gevolg ervan voor de kwaliteit van de sector, kan echter niet genoeg worden onderstreept.

4. Toelichting

De meer technische aspecten van dit hoofdstuk worden voornamelijk gedocumenteerd door de vragenlijst en bepaalde daarmee samenhangende suggesties ; de meer theoretische of filosofische kwesties kwamen voornamelijk tijdens de rondetafelgesprekken aan bod.

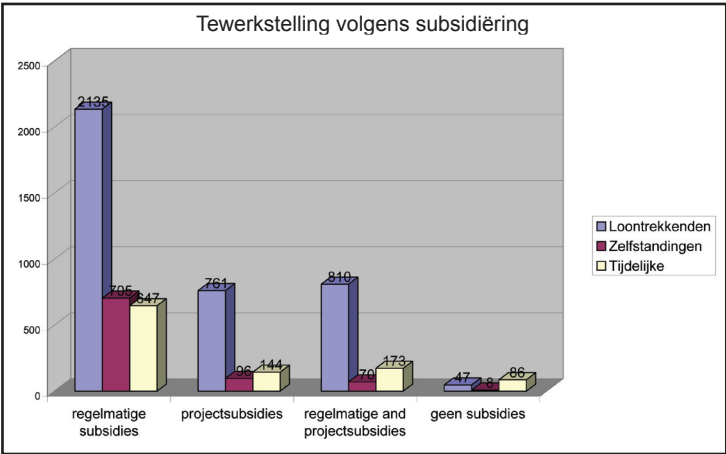
In het hoofdstuk over **de specifieke sectorale eigenheden** kwamen volgende punten ter sprake : de *verscheidenheid van de kunstpraktijken, het niet bestaan van “snelle” systemen, de hachelijkheid van de tewerkstelling, de technische en administratieve tekortkomingen* die al eerder werden aangehaald en het *fundamenteel artisanale karakter* van de podiumkunsten.

De verscheidenheid blijkt uit de uiteenlopende antwoorden op de vragenlijst, voornamelijk op basis van het aantal voorstellingen en het aantal creaties die de structuren jaarlijks brengen (cf. grafiek, p. 63). Zo kan het gemiddeld aantal voorstellingen schommelen tussen 18 en 131, en houdt dit niet noodzakelijk rechtstreeks verband met de middelen waarover de structuren beschikken. Zo geven structuren die tussen € 125.000 en € 250.000 subsidies ontvangen, minder voorstellingen (gemiddeld iets meer dan 22) dan structuren die tussen € 0 en € 125.000 krijgen (gemiddeld ongeveer 30 voorstellingen) en structuren die tussen € 125.000 en € 250.000 in de wacht slepen (gemiddeld 54 voorstellingen). Structuren die tussen € 500.000 en € 750.000 ontvangen, brengen gemiddeld minder voorstellingen (101 voorstellingen) dan andere die € 250.000 tot € 500.000 krijgen of nog andere, die € 750.000 opstrijken (ongeveer 130 voorstellingen). Ook het aantal creaties varieert van 2 creaties per jaar tot meer dan 30, en ook hier is er geen rechtstreeks absoluut verband met het bedrag van de subsidies : bepaalde structuren zonder middelen creëren enorm veel, doorgaans kleine werken, terwijl creatie in bepaalde, heel goed gesubsidieerde structuren, die een overwegend receptieve functie hebben, slechts een onderdeel van de activiteit uitmaakt.

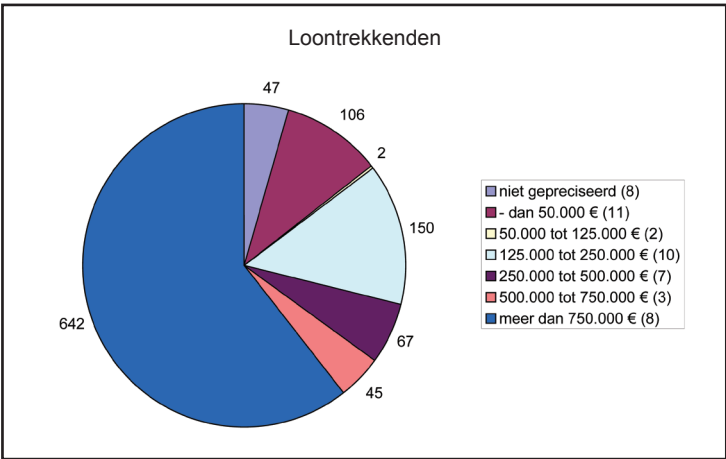
De problematiek betreffende de mogelijkheid om snel op elkaar volgende creaties te maken, brengt ons opnieuw tot het al eerder vermelde gebrek aan ruimtes die als “laboratoria” kunnen fungeren (RT2, §6), en tot het probleem van snel beschikbare fondsen om voorstellingen te maken (RT1, §21). Geen enkele vraag in de vragenlijst had betrekking op dit probleem dat de wereld van de podiumkunsten traditioneel vrij weinig bezighoudt, maar dat met de terugkeer van praktijken die dicht bij de performance aanleunen, opnieuw actueel wordt.

Het probleem van de tewerkstelling werd in de vragenlijst bestudeerd via een eenvoudige vraag over het aantal werknemers per structuur, opgedeeld in loontrekkenden, zelfstandigen en losse medewerkers. Het aanzienlijke

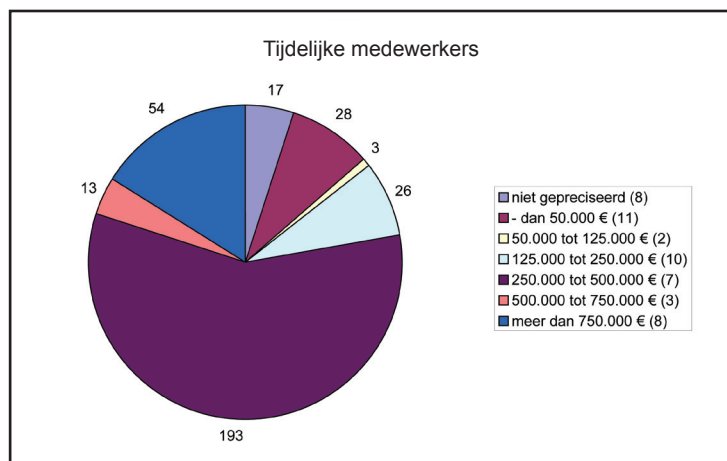
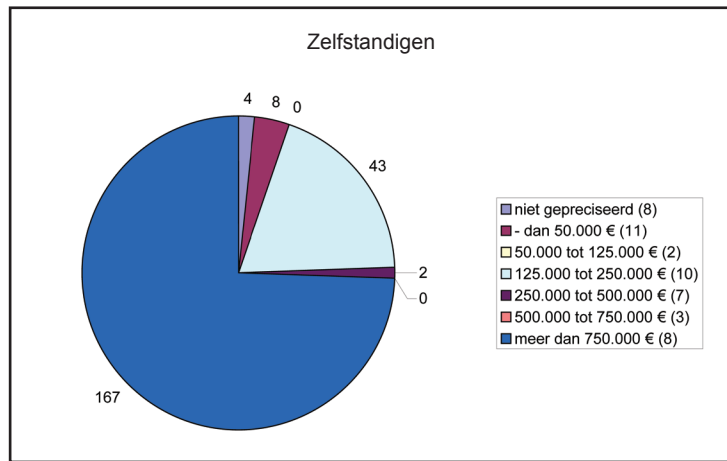
aantal losse medewerkers (18 %) wijst op de hachelijke omstandigheden waarin tal van structuren moeten werken. Dit aantal stijgt aanzienlijk zodra men zich in de niet-gesubsidieerde sector bevindt (60 % van de tewerkgestelde personen). Verbazend genoeg is dit aantal het laagste in structuren die enkel projectsubsidies ontvangen (14 %). Het aantal zelfstandigen is daarentegen duidelijk groter in structuren die regelmatige subsidies ontvangen (meer dan 20 % zelfstandigen). Komt dat doordat zij de enige zijn die behoorlijke contracten kunnen aanbieden om het vak op zelfstandige basis uit te oefenen ? Deze hypothese lijkt bevestigd te worden door het feit dat dit hoge aantal zelfstandigen voornamelijk wordt aangetroffen bij de rijkste structuren (d.i. die over meer dan € 750.000 subsidies per jaar beschikken). De andere piek in dit vlak, vooral wat de losse medewerkers betreft, wordt in feite aangetroffen bij de structuren met “middelgrote” financiële mogelijkheden : d.i. tussen € 125.000 en € 500.000. Dit cijfer wijst dan weer op de problemen waarmee structuren inzake tewerkstelling krijgen af te rekenen, wanneer hun taak in termen van arbeidskrachten, aantal voorstellingen e.d. al aanzienlijk is, maar zij verhoudingsgewijs nog over beperkte middelen beschikken : diverse dansgezelschappen uit deze categorie, verkeren in dit geval. De onsamenhangendheid van het huidige statuut kwam aan bod tijdens een rondetafelgesprek (RT1, §17), evenals in een suggestie (SUG 19).



(92 structuren)



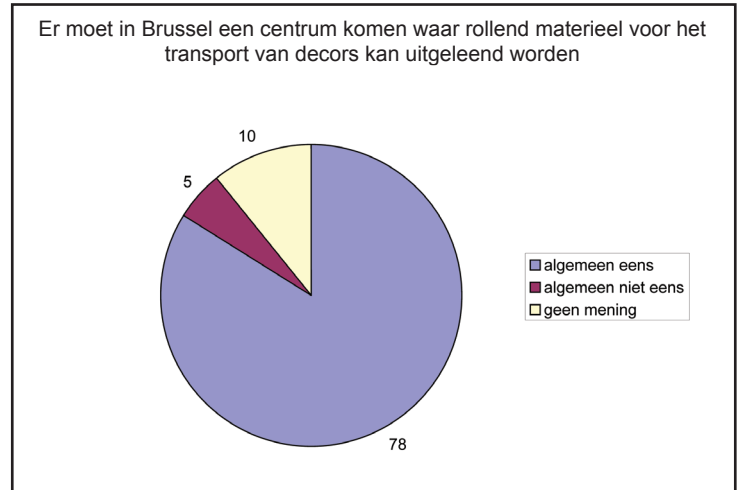
(92 structuren)



De technische problemen verbonden met de creatie kwamen, zoals hierboven al is gebleken (cf. hfdst. III), in een rondetafelgesprek uitvoerig aan bod. Ze doken ook op in de vragen aangaande de moeilijkheden die structuren ondervinden en aangaande het materieel waarover ze beschikken. Problemen betreffende het materieel behoren tot de minst vermelde. Niettemin worden ze aangehaald door 35 structuren – wat bewijst dat ze niet denkbeeldig zijn. Die structuren zijn veelal gezelschappen zonder eigen ruimte : van de 57 soortgelijke structuren die de vragenlijst hebben beantwoord, zeggen er 28 dat ze niet over eigen materieel beschikken. De overige 29 structuren beschikken over diverse types van belichtings-, geluids- en videomateriaal, podiumelementen, accessoires of kostuums. In een rondetafelgesprek werd ook gezegd dat de meeste onder hen ook materieel verhuren of uitlenen (RT1, §7). Dat betekent dat er, primo, wel enig materiaal voorhanden is en, secundo, dat diverse structuren er de voorkeur aan geven in materieel te investeren, veeleer dan te moeten rekenen op gebrekkige uitleendienst of veel geld te moeten uitgeven voor het huren van technische apparatuur. Met het beschikbare materieel kan echter duidelijk niet worden volstaan om in de noden van de sector te voorzien. In de vragenlijst van de “goede of slechte ideeën”, spraken 78 structuren op 93 zich gunstig uit over de oprichting van een uitleendienst van podiumelementen en rollend materieel voor het vervoer van decors. 37 van de 54 structuren zonder eigen ruimte (zegge 68 %) waren het “volledig eens” met die idee.

Materieel	met zaal	zonder zaal
belichtingsmaterieel	26	12
geluidsmaterieel	23	11
videomaterieel	12	13
toneelmaterieel	14	11
accessoires	12	9
kostuums	8	10

(62 structuren)



De *verscheidenheid* inzake benadering van creatie en productie is duidelijk groot. In dit opzicht kunnen we enkel de nadruk leggen op het gevaar dat – *vanwege hun gebrek aan flexibiliteit* – uitgaat van modellen van het decretaire type. Dezelfde wet, hoe genuanceerd ze ook moge zijn, toepassen op initiatieven die per definitie verschillen, is bepaald moeilijk. Aangezien het ons voorkomt dat deze denkwijze, althans op communautair niveau, overheerst, lijkt het ons belangrijk dat *het lokale beleid deze trend compenseert* door zijn diversiteit – een demarche die wellicht makkelijker uitvalt in de nabije omgeving. De kwestie van de snelheid van de interventie, waarvan hierboven al sprake, zou eveneens een prioriteit van het lokale beleid moeten blijven, en zelfs versterkt moeten worden. De nog steeds hachelijke tewerkstelling in de minst beschermde structuren toont voldoende aan dat het *huidige statuut van de werknemers in de podiumkunsten* geen voldoening schenkt. Zeker, er zijn werknemers die er zich goed bij voelen : meer bepaald daar waar er geld voorhanden is (het is wellicht geen toeval dat het huidige statuut op minder verzet stuit in Vlaanderen dan binnen de Franse Gemeenschap). Voor de rest echter, doet het niets anders dan de bestaande kwetsbaarheid nog meer in de hand werken. In het technische vlak zou het misschien interessant zijn om, naast de al aangehaalde behoefte om het *beschikbare materieelpark via een uitleendienst te verbeteren*, ideeën uit te werken in verband met *centrales* (van accessoires, kostuums en dies meer) die het bestaande materieel zouden groeperen, of met *gegevensbanken* die het materieel dat structuren uitleenen of verhuren zouden inventariseren. Een *Brussels uitleencentrum* zou misschien een goed idee zijn.

Wat de **geldmiddelen** betreft, kwamen de volgende problemen aan bod : de *bestaande malaise in de sector aan Franse kant, vooral bij de gezelschappen die projectsubsi dies ontvangen* ; het *belang van de inkomsten uit tournees voor tal van structuren* ; de *gebrekkige ontwikkeling van*

de sponsoring, en het belang om rekening te houden met het *economisch gewicht* van de podiumkunsten sector – in termen van tewerkstelling. Het niet optrekken van de subsidies komt helemaal niet tot uiting in de resultaten van de vragenlijst, zelfs integendeel. De stijging van de subsidies die aan de betrokken structuren in het algemeen worden verleend, is vrij aanzienlijk : van € 18.044.617 in 1999 naar € 23.183.930 in 2001. Is dit een gevolg van de substantiële stijging van de Vlaamse budgetten in 2001 ? Of gewoon van het feit dat de structuren die geantwoord hebben, dynamische structuren zijn die voldoende erkenning genieten ? Of nog van het feit dat het aandeel van de structuren die tot het Brusselse “establishment” behoren, onder de respondenten aanzienlijk is ?

Het is moeilijk om op grond van de vragenlijst een idee te krijgen van de noodsituatie waarin de jonge Franstalige structuren zich bevinden : vele structuren die de vragenlijst hebben beantwoord, hebben nagelaten hun oprichtingsdatum en soms ook het exacte bedrag van hun subsidies te vermelden. Niettemin is geldgebrek duidelijk het probleem dat hen het meest bezighoudt. Bovendien blijkt dat vele “oudere” structuren eveneens met financiële problemen te kampen hebben. Wat niet wegneemt dat het grootste aantal structuren zonder subsidies of met subsidies lager dan € 50.000, gezelschappen zijn die werden opgericht na 1990 (Franstalig of Nederlandstalig, cf. tabel, p. 63).

Het belang van de inkomsten uit tournees blijkt uit de volgende tabel, die het verband legt tussen het zakencijfer na aftrek van de subsidies, en het aantal voorstellingen buiten Brussel. Op de 20 bestudeerde structuren (die het bedrag van hun subsidies, hun zakencijfer en hun aantal voorstellingen buiten Brussel over 3 jaar hebben opgegeven), hebben 17 van de 19 structuren met eigen inkomsten hoger dan € 125.000, in de beoogde periode, tenminste 20 maal buiten Brussel gespeeld ; 12 ervan hebben inkomsten hoger dan € 500.000 ; 9 van laatstgenoemde structuren zijn meer dan 40 maal buiten Brussel gaan optreden. Naast de inkomsten uit de verkoop van voorstellingen, komen deze winsten vooral voort uit coproducties.

Verhouding tournees/omzet, na aftrek van subsidies

	0	0 t. 5	6 t. 10	11 t. 20	21 t. 40	41 t. 80	+ dan 80
v. 0 t. 10M	0	0	0	0	0	0	1
v. 10M t. 50M	0	0	0	0	0	0	0
v. 50M t. 125M	0	0	0	0	0	0	0
v. 125M t. 250M	0	1	0	0	0	1	2
v. 250M t. 500M	0	0	1	0	0	0	2
v. 500M t. 1000M	0	0	0	0	2	2	0
v. 1000M t. 2000M	0	0	0	0	1	2	1
+ dan 2000M	0	0	0	0	0	3	1
	0	1	1	0	3	8	7

(20 structuren)

Het probleem van het gebrek aan sponsoring en mecenaat in het vlak van de podiumkunsten, dat niet eigen is aan Brussel maar vrij typisch is voor de Belgische cultuur, kwam aan bod in de rondetafelgesprekken (RT1, §21 en 23). Het werd niet rechtstreeks aangeraakt in de vragenlijst, maar laat niettemin enkele vragen rijzen omtrent het kleine aantal structuren dat specifieke bedrijfsgerichte acties ontwikkelt (slechts 11 acties voor 53 structuren). In dit opzicht worden de bedrijven even slecht bedeed als de allochtonen, wat kan tellen. Wat het economisch gewicht van de sector betreft, voert een eenvoudige optelsom van de omzetcijfers van de structuren

die ze hebben willen meedelen, tot een indrukwekkend resultaat : met betrekking tot de 3 door deze studie bestreken jaren, zijn 55 structuren samen goed voor een omzet van € 98.899.878. Dit op zichzelf indrukwekkende cijfer moet gekoppeld worden aan het bedrag van de subsidies dat in de vragenlijst werd geregistreerd : € 63.341.449 voor 3 jaar. De betrokken structuren generen dus zelf 36 % van de totale omzet (boven op de subsidies). Structuren die qua eigen inkomsten niet van de geringste zijn (Rosas, de Needcompany, het Ensemble Leporello, het Koninklijk Circus, Vorst-Nationaal, Adac, het Théâtre des Galeries, het Théâtre 140...) werden hier niet meegerekend : ze hebben de vragenlijst niet beantwoord.

Ter herinnering : het totale bedrag van de jaarlijkse subsidies die in Brussel aan de sector van de podiumkunsten worden toegekend, loopt op tot pakweg 65 miljoen : via onze vragenlijst werd daarvan minder dan een derde geregistreerd. Een projectie op basis van het voornoemde bedrag (door extrapolatie van de hier vastgestelde verhouding tussen eigen inkomsten en subsidies, die in werkelijkheid wellicht hoger ligt) voert tot het resultaat dat de omzet die in het gewest met de podiumkunsten wordt geboekt, op ongeveer 100 miljoen kan worden geraamd. Dit bedrag wordt slechts in heel geringe mate “opzij gezet”, en voor het overgrote deel meteen “herverdeeld”. Het aantal gegenereerde “voltijdse” banen valt moeilijk in detail in te schatten, doordat de structuren niet naar de tewerkstellingduur werd gevraagd (dat zou teveel opzoekwerk hebben gevergd). Niettemin kan worden gesteld dat de 95 structuren die geantwoord hebben (op 334 structuren die geboekstaafd werden als “werkzaam in het Brusselse Gewest tussen 1999 en 2001”), in 2001 rechtstreeks werk hebben bezorgd aan ten minste 1.615 personen, wat niet te versmaden is. Hoewel het vermenigvuldigen van dit cijfer met het aantal bestaande structuren, gelet op de bestaande onderlinge verschillen, weinig steekhoudend zou zijn, geeft dit cijfer wel een zeker beeld. De onrechtstreekse economische gevolgen waarover we het al hadden, komen andermaal aan bod in een suggestie (SUG 28).

Bovenstaande vaststellingen liggen ten gronde aan de volgende suggesties. Eén : de *subsidies aan Brusselse gezelschappen opgericht sinds 1990 zijn aan een herbeoordeling toe*. Uit hun bedragen kan worden afgelezen dat de erkenning van nieuwe projecten vanaf voormelde datum enigszins is stilgevallen. Twee : gezien het belang dat vele structuren hechten aan de mogelijkheid om buiten de Brusselse microkosmos te werken, *dienen alle mogelijke ondersteuningsmaatregelen voor de spreiding buiten Brussel te worden getroffen* : ze genereren, vooral op een bepaald niveau, veel hogere dividenden en dragen, wars van communautaire propaganda, bij tot de financiële gezondheid van de structuren. Hoewel *specifieke wettelijke aanmoedigingsmaatregelen wellicht bevorderlijk zouden zijn voor de interventie van de privé-sector*, zal daarmee niet echter kunnen worden volstaan : de contacten tussen de privé-sector en die van de podiumkunsten moeten ongetwijfeld verder worden uitgewerkt. Ten slotte, dient bij het beschouwen van de podiumkunsten, zowel op beleidsniveau als binnen de sector zelf, ook absoluut *het economisch belang* van die sector in aanmerking te worden genomen.

In het gedeelte gewijd aan de **conceptuele vicieuze cirkels** die de sector lamleggen (en hierboven als “rampgebieden” werden bestempeld), kwamen twee problemen van heel verschillende aard aan het licht : *de verstikking van het esthetisch debat door economische aangelegenheden* aan Franstalige kant, en de *hachelijke conceptuele positie van de Nederlandstalige Brusselse structuren*, die door de overheid werden verzocht de Vlaamse identiteit te verdedigen en tegelijk maatschappelijk relevant te zijn. Deze problemen werden al behandeld in hoofdstuk III. Ze kunnen worden gepreciseerd via de onderwerpen die de ondervraagde structuren als “prioritair” beschouwen, en die waarvan ze vinden dat ze absoluut ter tafel moeten worden gelegd.

Beperkt tot de eerste drie onderwerpen van elke categorie, en met onderscheid naar gelang van de gemeenschappen, is het voornaamste thema voor de Franstalige structuren duidelijk het geldgebrek. 36 Franstalige structuren vinden het prioritair en 19 dat het moet worden besproken (meteen goed voor de tweede plaats). Voor de Vlaamse structuren is de eerste prioriteit (8 structuren), en het voornaamste onderwerp voor debat (9 structuren), het probleem van de intercommunautaire acties. Dit laatste geldt overigens ook voor de Franstaligen. 4 bicommunautaire structuren van de 6 vermelden tevens het geldgebrek als debatonderwerp, en 3 de kwestie van de intercommunautaire acties. Dan volgen (voor alle structuren) het feit dat het onderwijsbeleid in Brussel meer oog moet hebben voor de artistieke opleiding, wat voor alle structuren een prioriteit is, en zowel voor Frans- als Nederlandstaligen het gebrek aan grote repetitieruimtes. De thema’s waarover een debat dient gevoerd, zijn voor de Nederlandstaligen – met gelijke graad van belangrijkheid – de invoering van een residentiesysteem voor beginnende kunstenaars, de oprichting van een administratief centrum om het werk van de gezelschappen te verlichten, en de organisatie van zomerevenementen. Deze bekommernissen worden niet in dezelfde mate gedeeld door de Franstalige en de bicommunautaire structuren. “Administratieve” vragen en de vraag betreffende “residenties”, blijken niet enkel uit te gaan van kleine, weinig gegoede structuren, wel integendeel ; de vraag naar een zomerevenement verwijst wellicht naar bestaande Gentse en Antwerpse voorbeelden.

Een interessante vaststelling is dat de onderwerpen die in elke gemeenschap door sommigen als prioritair worden beschouwd, voor anderen tevens als debatonderwerpen worden aangereikt : blijkbaar gaat het terzake om “brandende” kwesties waarover de meningen zijn verdeeld. Dat begrip dient echter te worden genuanceerd : het aantal Franstalige en bicommunautaire structuren die geldgebrek tegelijk als prioritair en als debatonderwerp hebben aangekruist, is aanzienlijk : 24 op 76. De manier waarop economische problemen het debat monopoliseren, kan niet beter geïllustreerd worden. De Vlaamse vraag naar meer intercommunautaire acties illustreert dan weer de ideologische verscheurdheid waarmee de structuren af te rekenen krijgen. 19 Vlaamse of bicommunautaire structuren op 24 hebben dit probleem tegelijk als prioritair en als onderwerp voor een debat aangekruist. Voorts mag eraan worden herinnerd dat het taalprobleem door de Vlamingen

zelden wordt aangehaald als één van de redenen voor het niet bereiken van het publiek.

Ideeën die volgens de structuren prioritair zijn en moeten besproken worden

	Prioriteiten			Debat		
	FR	VL	BI	FR	VL	BI
A. een degelijk informatiesysteem over culturele activiteiten	19	3	2	11	2	2
B. een multifunctionele zaal zonder artistiek profiel	18	2	0	13	1	0
C. podiumkunsten moeten in de openbare ruimte fysisch aanwezig zijn	5	2	1	8	0	0
D. het culturele beeld van Brussel moet gepromoot worden	10	3	2	5	2	1
E. een informatiecentrum over de podiumkunsten	18	3	0	5	2	0
F. "administratief centrum"	11	3	1	11	5	1
G. een zaal met grote capaciteit	1	0	0	3	1	0
H. een groot podium voor grote internationale dansgezelschappen	3	1	1	4	2	2
I. meer grote repetitieruimte	22	6	0	10	2	0
J. meer ruimte voor het muziektheater	1	0	1	3	0	1
K. een centrum waar rollend materieel kan uitgeleend worden	18	0	2	4	0	0
L. onderwijsbeleid moet meer ruimte maken voor artistieke opvoeding	23	4	3	17	4	1
M. in de zomer moeten evenementen worden georganiseerd in andere ruimten dan de gebruikelijke theaterzalen	6	3	1	10	5	1
N. intercommunautaire acties	17	8	2	21	9	3
O. het gebruik van boventiteling	2	1	0	2	0	1
P. meer aandacht voor de sectoren van het circus en het straattheater	6	1	0	4	1	0
Q. meer culturele programma's over de podiumkunsten op de lokale televisiezenders	16	1	1	9	1	0
R. het culturele informatiebeleid moet herzien worden	3	3	1	7	3	2
S. meer podia waar voorstellingen uit Vlaanderen en Wallonië kunnen gebracht worden	2	2	1	3	4	0
T. meer geld voor de podiumkunsten	37	3	3	19	4	3
U. de taak van de grote theaters moet opnieuw gedefinieerd worden	6	2	1	15	3	2
V. meer aandacht voor de kruisbestuiving tussen de podiumkunsten en andere hedendaagse kunstvormen	5	2	1	5	2	0
W. samenwerking tussen de verschillende Brusselse gezelschappen	6	2	2	8	2	1
X. een programma dat ruimte en speelmogelijkheden biedt voor jonge, pas afgestudeerde artiesten	7	4	1	8	5	2
Y. de aanwezigheid van de schouwburgen in de stad moet zichtbaarder gemaakt worden	8	4	2	4	3	2
Z. het aantal theaters in Brussel moet verminderen	0	0	0	9	0	1

(93 structuren)

Bovenstaande vaststelling voert tot de conclusie dat, naast de algemene behoefte aan doeltreffende intercommunautaire relaties, aan Franstalige kant niet alleen de vereiste herwaardering van bepaalde sectorale aspecten aan de orde is, maar ook het op gang brengen van *een artistiek debat* dat zich kan losmaken van het economische en politieke. Voor Nederlandstalige Brusselse structuren is het belangrijk dat ze niet langer worden gedwongen *tot communautaire identificatie en maatschappelijke relevantie* die hen alleen maar meer isoleren.

In het vlak van de **voorstellingen** kwamen de *moeilijkheden van gezelschappen zonder vaste verblijfplaats*, het complexe probleem van de *ticketprijzen*, de *afwezigheid van grote evenementen in de openbare ruimte* en de *problemen van de heropvoeringen* aan bod.

De problemen die “nomadische” gezelschappen ondervinden om gedurende langere periodes in receptieve ruimtes te staan, evenals het mogelijke belang van voorstellingen in eigen beheer, komen tot uiting in de diverse cijfers. Het aantal voorstellingen in receptieve structuren, gebracht door “jonge” gezelschappen die geen officiële steun of projectsubsidies genieten, vertegenwoordigt, voor de drie bestudeerde jaren, 36 tot 14 % van de voorstellingen die door voornoemde structuren werden georganiseerd (39 structuren op 57). Gemiddelde schommelt het aantal voorstellingen aldus rond 7 (ter herinnering : structuren die uitsluitend projectsubsidies krijgen, geven gemiddeld 40 voorstellingen per jaar). De voorstellingen die, in de drie beoogde jaren, door structuren zonder vaste verblijfplaats zelf werden opzet, vertegenwoordigen 8,23 % van hun totale aantal voorstellingen. Dit cijfer is in 2000 sterk gestegen (ongeveer 12 % van hun voorstellingen in dat jaar). Het gemiddeld aantal toeschouwers dat deze voorstellingen bijwoonde

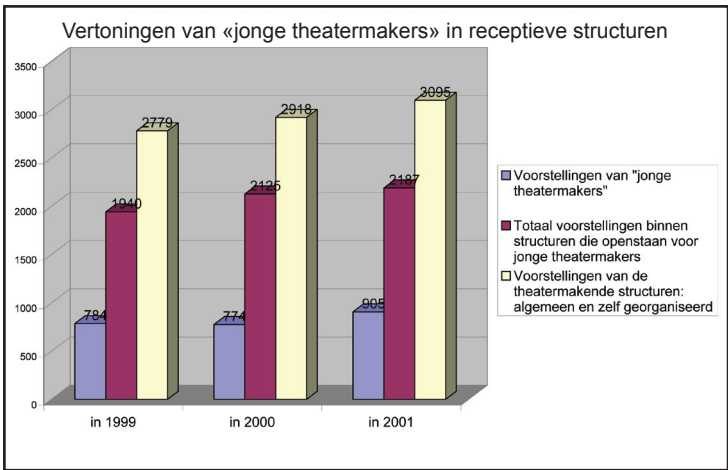
ACTIVITEIT VAN DE BEVOLKING

is vrij aanzienlijk. Het weerlegt het vermoeden dat die voorstellingen geen publiek zouden aantrekken : gemiddeld 222 toeschouwers over de drie jaar (het gemiddeld aantal toeschouwers voor de voorstellingen georganiseerd door de receptieve structuren bedraagt 175).

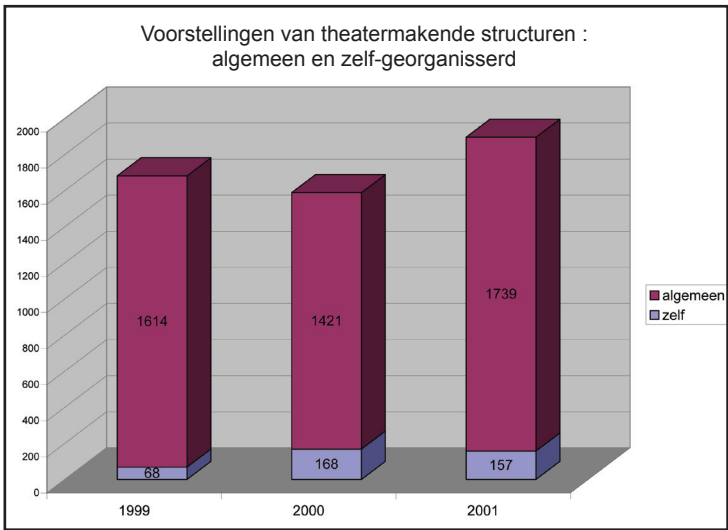
Voorstellingen in het algemeen

	1999	2000	2001	Totaal
Voorstellingen	2779	2918	3095	8792
producties	584	693	666	1943
Toeschouwers	530184	516394	497650	1544228
Gemiddelde	190,8	177,0	160,8	175,6

(62 structuren)



(62 structuren)



(83 structuren)

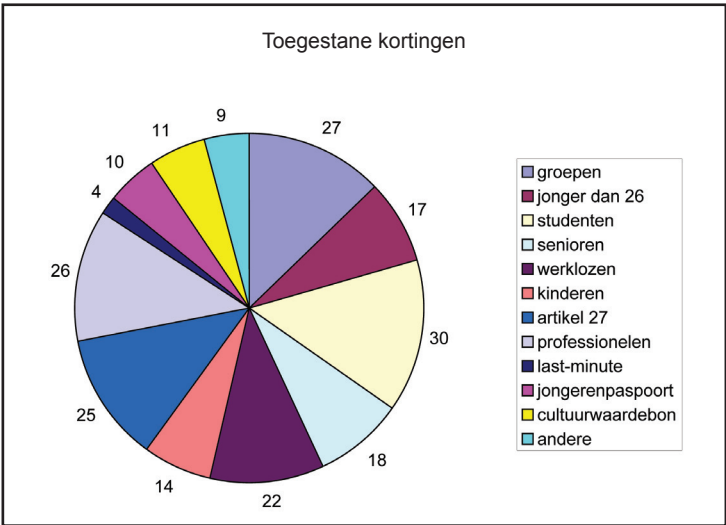
Publiek van de voorstellingen die door de thetermakende structuren zelf zijn georganiseerd

	Voorstel.	Publiek
1999	68	16688
2000	168	40206
2001	157	30614

(29 structuren)

Het probleem van de ticketprijs wordt door de structuren zelden (negen keer) aangehaald als reden voor het wegblijven van het publiek. Het kwam al evenmin rechtstreeks aan bod in de rondetafelgesprekken of de

voorstellen. Daarentegen waren er twee voorstellen betreffende initiatieven als dat van de “theatercheques” (in de plaats van maaltijdcheques! SUG 9) en van een “cultuurwaardebon” voor beide gemeenschappen (SUG 35). Een blik op de kortingen die de geraadpleegde structuren verlenen, is leerrijk. De meest toegekende kortingen (door 41 structuren op 57) bevoordelen studenten (30 keer), groepen (27), vaklui (26), begunstigten van “artikel 27” (25) en werklozen (22). Kortingen voor senioren (18), jongeren van minder dan 26 jaar (17), kinderen (14), of de jongerenkaart (10), komen minder vaak voor. Dit betekent dat de voorstellingen voor deze laatste bevolkingsgroepen (d.w.z. bejaarden, werkende jongeren en ouders vergezeld van kinderen die eventueel een studententarief betalen) minder toegankelijk zijn, terwijl al werd aangestipt dat deze categorieën deel uitmaken van de “afwezige” publieksgroepen.



(41 structuren)

Zoals mag blijken uit de tabellen van de door de gezelschappen gegeven opvoeringen⁵², ligt het aantal reprises, per jaar, gevoelig lager dan het aantal creaties (gemiddeld 28 %). Dit is vooral het geval aan Vlaamse kant (waar het beleid vooral creatiegericht is), en dan nog in het bijzonder in het vlak van de dans. Het “communautaire” verschil kan gedeeltelijk worden verklaard door het feit dat de commissie ter ondersteuning van theaterprojecten van de Franse Gemeenschap aan wederopvoeringen steun verleent, en door het feit dat de Franstalige programmacontractenregeling inzake dans een exploitatie van het eigen repertoire oplegt. Hoe dan ook, worden van het grote jaarlijkse aanbod aan creaties, in Brussel slechts beperkte (en, zoals opgemerkt, vaak te korte) voorstellingreeksen gegeven. Hoewel de verhoudingen aan Franstalige kant min of meer gewettigd kunnen lijken – niet alle voorstellingen verdienen een reprise –, rijzen er vragen over de levensduur van de Vlaamse producties die in Brussel tot stand kwamen. Krijgen ze wel tijd genoeg om tot leven te komen en zich te ontwikkelen ?

⁵² Onder de benaming “dans/theater” vinden we structuren die de benaming dans minstens hebben aangekruist naast andere benamingen ; hetzelfde geldt voor het “jeugdtheater”. Onder de benaming “theater”, behielden we enkel de structuren die deze benaming aankruisten en geen andere. Onder de benaming “straattheater, vormingstheater en circus”, behielden we enkel de structuren die ten minste één van deze drie benamingen hebben aangekruist. In de cijfers over het Vlaamse jeugdtheater ontbreken jammer genoeg die van Bronks, dat in dit vlak in Brussel de belangrijkste structuur is, maar de vragenlijst niet heeft geantwoord.

Voorstellingen van theatermakende structuren

Algemeen	Structuur					Creatie				Herneming				Voorstelling			
		Frans	Vlaams	BI		Frans	Vlaams	BI	Total	Frans	Vlaams	BI	Total	Frans	Vlaams	BI	
1999	83	64	13	6	134	35	22	191	53	9	12	74	3587	506	111	4204	
% FR/VL/BI		77,11%	15,66%	7,23%	70,16%	18,32%	11,52%		71,62%	12,16%	16,22%		85,32%	12,04%	2,64%		
% Crea/Hernem.					71,66%	79,55%	64,71%	5,06%	28,34%	20,45%	35,29%	27,92%					
2000	83	64	13	6	119	57	26	202	63	8	6	77	3506	437	210	4153	
% FR/VL/BI		77,11%	15,66%	7,23%	58,91%	28,22%	12,87%		81,82%	10,39%	7,79%		84,42%	10,52%	5,06%		
% Crea/Hernem.					65,38%	87,69%	81,25%	5,45%	34,62%	12,31%	18,75%	27,60%					
2001	83	64	13	6	135	60	24	219	73	15	7	95	3751	590	187	4528	
% FR/VL/BI		77,11%	15,66%	7,23%	61,64%	27,40%	10,96%		76,84%	15,79%	7,37%		82,84%	13,03%	4,13%		
% Crea/Hernem.					64,90%	80,00%	77,42%	5,52%	35,10%	20,00%	22,58%	30,25%					
Totaal	249	192	39	18	388	152	72	612	189	32	25	246	10844	1533	508	12885	
% FR/VL/BI		78,31%	15,66%	6,02%	63,40%	24,84%	11,76%		76,83%	13,01%	10,16%		84,16%	11,90%	3,94%		
% Crea/Hernem.					67,24%	82,61%	74,23%	5,34%	32,76%	17,39%	25,77%	28,67%					

				Creatie				Herneming				Voorstelling				
Dans-Theater		Frans	Vlaams	BI	Frans	Vlaams	BI	Total	Frans	Vlaams	BI	Total	Frans	Vlaams	BI	
1999	28	18	6	4	54	25	13	92	15	5	2	22	538	337	70	945
% FR/VL/BI		64,29%	21,43%	14,29%	58,70%	27,17%	14,13%		68,18%	22,73%	9,09%		56,93%	35,66%	7,41%	
% Crea/Hernem.					78,26%	83,33%	86,67%	14,60%	21,74%	16,67%	13,33%	19,30%				
2000	28	18	6	4	40	33	22	95	22	5	3	30	717	254	148	1119
% FR/VL/BI		64,29%	21,43%	14,29%	42,11%	34,74%	23,16%		73,33%	16,67%	10,00%		64,08%	22,70%	13,23%	
% Crea/Hernem.					64,52%	86,84%	88,00%	11,70%	35,48%	13,16%	12,00%	24,00%				
2001	28	18	6	4	50	29	20	99	23	8	4	35	652	341	99	1092
% FR/VL/BI		64,29%	21,43%	14,29%	50,51%	29,29%	20,20%		65,71%	22,86%	11,43%		59,71%	31,23%	9,07%	
% Crea/Hernem.					68,49%	78,38%	83,33%	13,18%	31,51%	21,62%	16,67%	26,12%				
Totaal	84	54	18	12	144	87	55	286	60	18	9	87	1907	932	317	3156
% FR/VL/BI		64,29%	21,43%	14,29%	50,35%	30,42%	19,23%		68,97%	20,69%	10,34%		60,42%	29,53%	10,04%	
% Crea/Hernem.					70,59%	82,86%	85,94%	13,04%	29,41%	17,14%	14,06%	23,32%				

Theater	Structuur					Creatie			Herneming				Voorstelling			
		Frans	Vlaams	BI		Frans	Vlaams	BI	Total	Frans	Vlaams	BI	Total	Frans	Vlaams	BI
1999	27	24	3	0	44	3	0	47	16	3	0	19	1516	90	0	1606
% FR/VL/BI		88,89%	11,11%	0,00%	93,62%	6,38%	0,00%		84,21%	15,79%	0,00%		94,40%	5,60%	0,00%	
% Crea/Hernem.					73,33%	50,00%	0,00%	3,01%	26,67%	50,00%	0,00%	28,79%				
2000	27	24	3	0	49	13		62	15	2	0	17	1444	137	0	1581
% FR/VL/BI		88,89%	11,11%	0,00%	79,03%	20,97%	0,00%		88,24%	11,76%	0,00%		91,33%	8,67%	0,00%	
% Crea/Hernem.					76,56%	86,67%	0,00%	4,12%	23,44%	13,33%	0,00%	21,52%				
2001	27	24	3	0	50	5		55	28	6	0	34	1655	136	0	1791
% FR/VL/BI		88,89%	11,11%	0,00%	90,91%	9,09%	0,00%		82,35%	17,65%	0,00%		92,41%	7,59%	0,00%	
% Crea/Hernem.					64,10%	45,45%	0,00%	3,22%	35,90%	54,55%	0,00%	38,20%				
Totaal	81	72	9	0	143	21	0	164	59	11	0	70	4615	363	0	4978
% FR/VL/BI		88,89%	11,11%	0,00%	87,20%	12,80%	0,00%		84,29%	15,71%	0,00%		92,71%	7,29%	0,00%	
% Crea/Hernem.					70,79%	65,63%	0,00%	3,43%	29,21%	34,38%	0,00%	29,91%				

Kinder/jeugd						Creatie				Herneming				Voorstelling			
		Frans	Vlaams	BI		Frans	Vlaams	BI	Total	Frans	Vlaams	BI	Total	Frans	Vlaams	BI	
1999	20	18	2	0	32	2	0	34	20	3	0	23	1306	84	0	1390	
% FR/VL/BI		90,00%	10,00%	0,00%	94,12%	5,88%	0,00%		86,96%	13,04%	0,00%		93,96%	6,04%	0,00%		
% Crea/Hernem.					61,54%	40,00%	0,00%	2,54%	38,46%	60,00%	0,00%	40,35%					
2000	20	18	2	0	30	11	0	41	15	2	0	17	1233	112	0	1345	
% FR/VL/BI		90,00%	10,00%	0,00%	73,17%	26,83%	0,00%		88,24%	11,76%	0,00%		91,67%	8,33%	0,00%		
% Crea/Hernem.					66,67%	84,62%	0,00%	3,22%	33,33%	15,38%	0,00%	29,31%					
2001	20	18	2	0	36	4	0	40	20	4	0	24	1279	96	0	1375	
% FR/VL/BI		90,00%	10,00%	0,00%	90,00%	10,00%	0,00%		83,33%	16,67%	0,00%		93,02%	6,98%	0,00%		
% Crea/Hernem.					64,29%	50,00%	0,00%	3,03%	35,71%	50,00%	0,00%	37,50%					
Totaal	60	54	6	0	98	17	0	115	55	9	0	64	3818	292	0	4110	
% FR/VL/BI		21,69%	2,41%	0,00%	85,22%	14,78%	0,00%		85,94%	14,06%	0,00%		92,90%	7,10%	0,00%		
% Crea/Hernem.					64,05%	65,38%	0,00%	2,92%	35,95%	34,62%	0,00%	35,75%					

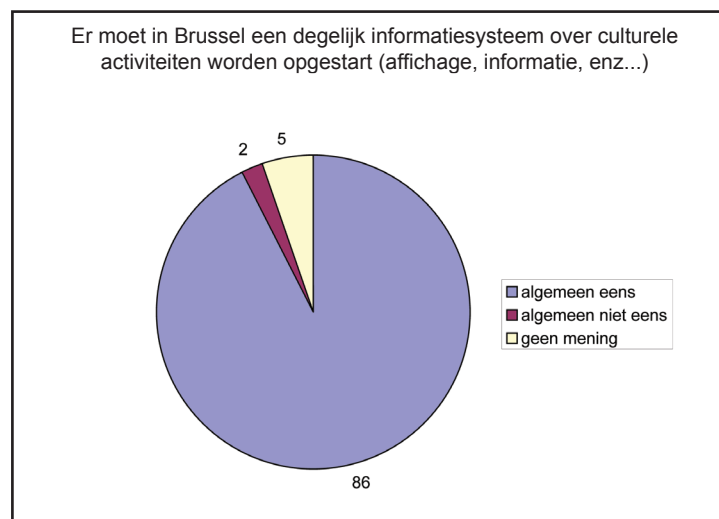
(83 structuren : 28 bezig met dans, 27 uitsluitend bezig met theater, 20 voor het jonge publiek)

Op het stuk van de grote evenementen die in de openbare ruimte plaatsvinden, kan worden teruggegrepen naar de antwoorden op de vraag naar de versterking van de fysieke aanwezigheid van de podiumkunsten in de stedelijke ruimte. Daartegen was slechts 5 % van de ondervraagde structuren gekant. Blijkbaar hebben het succes van het openingsweekend van Brussel 2000 en de Zinneke Parade heel wat indruk gemaakt : tijdens de rondetafelgesprekken (RT1, §25, RT2, §6, 11, 13, 14, 24) en in de suggesties (SUG 10, 25) werd alleszins meermaals naar dat type evenementen verwezen.

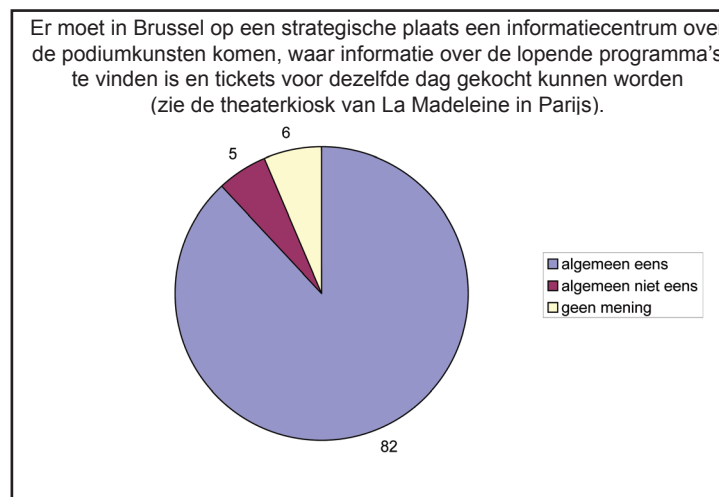
In verband met die diverse vragen lijkt het aangewezen, voor de nomadische gezelschappen die hun publiek soms beter vinden in onconventionele omstandigheden, *alternatieven te ontwikkelen voor de verplichting om in theaters te spelen*. De plaatselijke overheid kan in dat opzicht een rol spelen, onder meer door ruimtes buiten het theater ter beschikking te stellen. Wat het prijzenbeleid betreft, lijkt er doorgaans rekening te worden gehouden met de diverse achtergestelde bevolkingsgroepen. Wie uit de boot valt, zijn echter de “middenklassers” die in hun levensonderhoud kunnen voorzien, maar slechts over een beperkt budget beschikken. Voor die grote groep mensen zijn de podiumkunsten een luxeproduct. Ter herinnering : in Brussel kan om en bij de 25 % van de gezinnen, naar eigen zeggen, de eindjes slechts met moeite aan elkaar knopen, en situeert ongeveer 22 % zijn economische situatie onder het gemiddelde – die cijfers liggen in beide gevallen aanzienlijk hoger dan in de andere gewesten van het land (NIS, 1999). Voor deze mensen zou een soort “cultuurwaardebons”, of *theaterbons of -cheques waarmee gezinnen met een gering inkomen voorstellingen kunnen bijwonen tegen een lagere prijs*, vast wel zinnig zijn. Zou dat wellicht ook op het gemeentelijke niveau kunnen – voor de structuren die op het grondgebied van de gemeente werkzaam zijn ? De idee om de openbare ruimte te gebruiken, lijkt zowel de sector als het grote publiek voor zich te winnen ; een *dynamiek ontwikkelen waarbij de openbare ruimte als podium fungeert* en waarbij voorrang wordt verleend aan spectaculaire evenementen, lijkt een veelbelovende optie. De korte levensduur van de producties zou in vele gevallen ongetwijfeld kunnen worden verlengd. Het valt te overwegen om *op het niveau van de Vlaamse Gemeenschap subsidies voor heropvoeringen in te voeren*, en om een *festival met de heropvoering van de beste Brusselse producties van het seizoen in het leven te roepen* : iets als *De Keuze van de Schouwburg* in Rotterdam, of het Theaterfestival – dat slechts om de drie jaar aanwezig is in Brussel en enkel het Nederlandstalige theater betreft. Dit festival zou kunnen worden onthaald door de belangrijkste podia van de stad.

Inzake **promotie en communicatie van de podiumkunsten**, werd onder meer gewezen op *de stijgende kosten voor promotie*, de *geringe aandacht op de lokale televisiezenders* en *het ontbreken van een cultureel informatie-instrument* dat het aanbod van de hele stad dekt. Deze problemen zijn terug te vinden in de antwoorden op de vragenlijst. Als tweede belangrijkste reden voor het wegblijven van het publiek, wijzen (24) structuren aldus het gebrek aan informatie met de vinger. Voor de Franstalige structuren is dit zelfs de belangrijkste reden. De promotie van de voorstellingen is tevens (volgens 56 structuren) het grootste probleem waarmee de structuren te kampen hebben. De uiterst gunstige manier waarop ze in het “alfabet van de goede of slechte ideeën” de ontwikkeling van initiatieven in dit vlak onthalen (een concreet beleid voor de verspreiding van culturele informatie ; voor iedereen

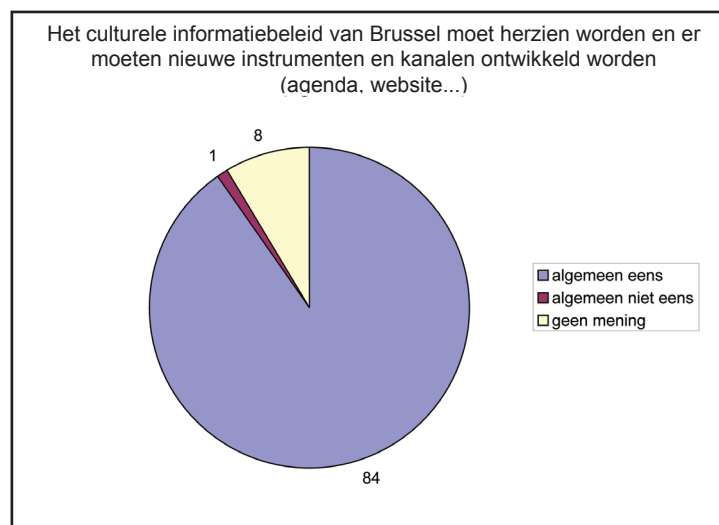
toegankelijke informatiecentra voor de podiumkunsten ; uitbreiding van het aanbod van culturele programma's op lokale televisie ; een herziening van het beleid inzake culturele informatie...) bewijst het belang dat de sector hieraan hecht.



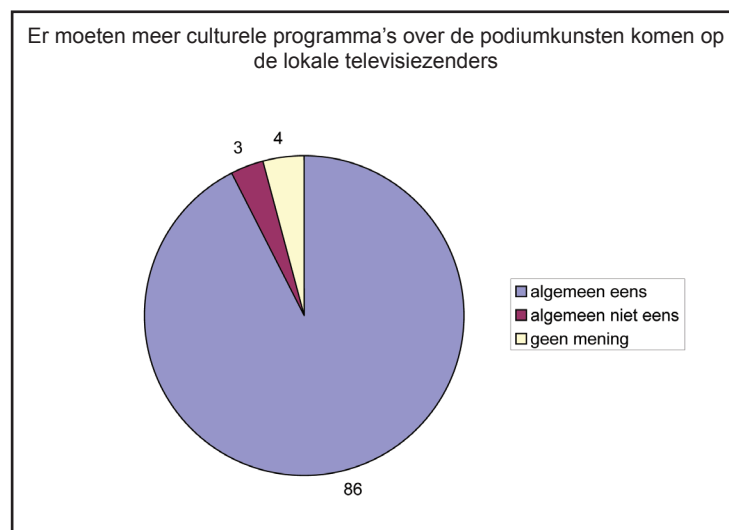
(93 structuren)



(93 structuren)



(93 structuren)



(93 structuren)

Deze ideeën zijn terug te vinden in de suggesties ; sommige ervan zijn ook ter sprake gekomen tijdens de rondetafelgesprekken. De kostprijs van de meertalige programma's (RT1, §28), de rol van de televisie (SUG 21, RT2, §16 en RT3, §11) en de leemten in de informatie (SUG 21, RT2, §7) zijn de meest specifieke ervan.

Deze, klaarblijkelijk als belangrijk ervaren problemen, kunnen op tal van manieren worden aangepakt, deels zelfs in het lokale vlak. Het merendeel van de gemeenten beschikt, bijvoorbeeld, over mogelijkheden om drukwerk te produceren, net als over een postdienst : de structuren die daar nood aan hebben, zouden erdoor kunnen worden geholpen (*het drukken of verzenden van publicaties*). Ook inzake *vertalingen* zou steun kunnen worden verleend. Naar het voorbeeld van Sint-Gillis zou in de *gemeentelijke publicaties* ook meer aandacht kunnen worden besteed aan de culturele initiatieven die in de gemeente plaatshebben. Ten slotte, zouden de gemeenten ook meer open moeten staan, en voor culturele *affichage* meer ruimte ter beschikking stellen dan in de regel beschikbaar is ; op die manier zouden ze een alternatief kunnen bieden voor de privé-systemen. Op gewestelijk, gemeentelijk of zelfs privé-niveau, zou de idee van een *zender die uitsluitend aan cultuur is gewijd* en de versterking van bestaande programma's op de twee lokale zenders, ernstig moeten worden overwogen. Hoewel de verwezenlijking van het project van de vzw Culturele communicatie in Brussel op een gebrek aan politieke wil lijkt te stuiten, zouden bepaalde ideeën van dit initiatief kunnen worden aangepast : een *informatiebalie voor culturele activiteiten*, een *uitgebreide website*, een *cultuurmagazine*, zouden bijvoorbeeld afzonderlijk kunnen worden opgestart.

In verband met de **voorstellingen afkomstig van buiten Brussel** werd vooral gewezen op het (hierboven al aangehaalde) probleem om *receptieve ruimtes te vinden voor producties uit Vlaanderen en Wallonië, het gebrek aan heel grote podia* waardoor het brengen van grote producties in de stad wordt bemoeilijkt, de *zeldzaamheid van bepaalde vormen*, vooral van Franstalig experimenteel theater, en misschien de *globale ontoereikendheid van het aanbod* in dit opzicht.

Deze problemen kunnen enigszins beter worden afgelijnd aan de hand van bepaalde antwoorden op de vragenlijst. Van de producties die in de drie bestudeerde jaren door de ondervraagde structuren werden gebracht, waren er meer

dan 313 op de 1.943 (d.i. meer dan 16 %), afkomstig van buiten Brussel. Dat lijkt een vrij aanzienlijk aantal. Bij nader toezien blijkt echter dat 126 ervan (meer dan 40 %), uit Vlaanderen en Wallonië afkomstig waren. Hiervan werden slechts 25 voorstellingen als Vlaams geïdentificeerd, wat heel weinig is. Hoewel bepaalde structuren zoals Bronks en het Paleis (die de vragenlijst niet hebben beantwoord) dit cijfer enigszins hadden kunnen nuanceren, lijkt de ontvankelijkheid voor Nederlandstalige voorstellingen uit Vlaanderen toch problematisch. Gelet op de proporties van de producties van elke gemeenschap, de overwegend Franstalige bevolking en dus het veronderstelde publiek, is de relatieve zeldzaamheid⁵³ van producties uit Franstalige gewesten (58 in 3 jaar) al even opmerkelijk als de sterke aanwezigheid van voorstellingen afkomstig uit het Nederlandstalige gebied (52 in drie jaar). Opgelet : hierbij dient opgemerkt te worden dat bovenstaande cijfers niet slaan op het aantal voorstellingen – dat zou een stuk lager moeten liggen aangezien het merendeel van de buitenlandse producties slechts enkele malen, zonet één enkele keer wordt vertoond. Deze cijfers zijn niettemin tekenend voor het financiële onvermogen van tal van Franstalige structuren om buitenlandse voorstellingen te brengen, en voor de goede synergismen die aan Nederlandstalige kant met Nederland tot ontwikkeling zijn gekomen.⁵⁴ Wat de redenen voor de keuze van deze producties betreft, wordt het vernieuwende karakter als voornaamste reden aangehaald (door 20 structuren op 32), gevolgd door het elders geoogste succes (14 structuren), en het feit dat men niet om het werk heen kon (12 structuren). Dit alles moet echter genuanceerd worden. De eerste nuance is van louter artistieke aard, de tweede is verbonden met de hoop op bijval, en de derde met een vorm van respect voor belangrijke initiatieven die daarom nog niet vernieuwend hoeven te zijn. De aanwezigheid van belangrijke acteurs komt echter helemaal achteraan. Ze is vrij symptomatisch voor het geringe belang dat in Brussel, in vergelijking met andere landen, aan acteurs wordt gehecht, zoals dat in een suggestie aan de kaak wordt gesteld (SUG 1).

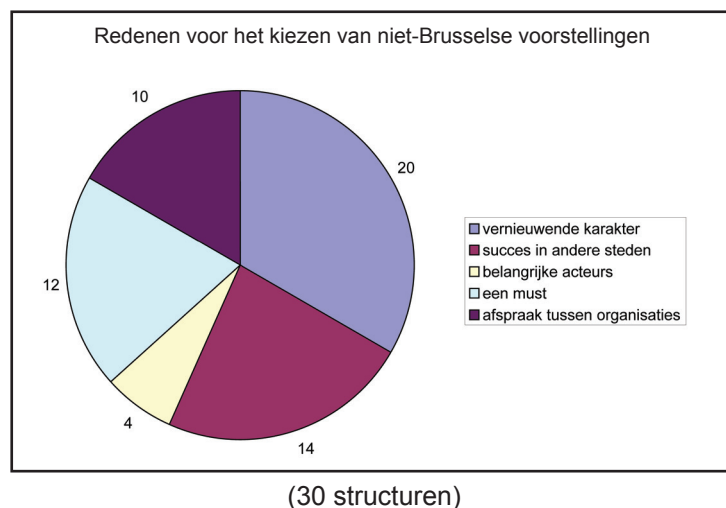
Herkomst van de voorstellingen

Brussel	1630	83,89%
Vlaanderen	25	1,29%
Wallonië	101	5,20%
Buitenland - franstalige	58	2,99%
Buitenland - nederlandstalige	52	2,68%
Buitenland - andere	77	3,96%

(30 structuren)

⁵³ Ook hier worden de verhoudingen een weinig uitvergroot door het feit dat het Théâtre 140, Le Botanique en Adac niet op de vragenlijst wilden antwoorden ; die antwoorden op zich zouden het probleem overigens niet oplossen.

⁵⁴ De Nederlandstalige gezelschappen klagen nochtans over een gebrek aan onthaalpodia in Brussel. Maar de programmering van voorstellingen uit Nederland vertoont in Vlaanderen hoe dan ook een dalende trend.



Het gebrek aan een grote scène komt in de vragenlijst slechts aan bod via het “alfabet van goede of slechte ideeën” van een “groot podium voor dansproducties en grote internationale producties”. Net als de idee van een grote zaal voor opera, operette en muziekproducties (zij het in mindere mate), stuit deze gedachte op enig verzet : 26 structuren zijn er tegen, terwijl 19 structuren geen mening hebben. Slechts 27 structuren zijn het er “volledig mee eens”. Verzet rijst ook in de suggesties : niet alleen tegen het investeren in een grote zaal (SUG 37), maar ook tegen een vraag naar “echte culturele instrumenten voor de hoofdstad van Europa” (SUG 30). Tijdens het rondetafelgesprek gewijd aan de infrastructuur, kwam het gebrek aan grote podia wel uitvoerig aan bod (RT2, §2) ; het gebrek aan middelen van bepaalde bestaande grote zalen, evenzeer (RT2, §3).

Meervoudige oplossingen voor deze problemen moeten blijkbaar worden gevonden door antwoorden vanuit de sector en vanuit de overheidsinstanties naast elkaar te leggen. De *Franstalige culturele centra*, en voornamelijk de twee grootste onder hen, Le Botanique en de Halles de Schaerbeek, spelen inzake internationale programmering een *uiterst belangrijke rol*. Dit geldt voornamelijk voor Franstalig werk, dat onvoldoende vertegenwoordigd is (een kwestie van ontbrekende wil of van ontbrekende middelen). De *versterking van de opdracht in het vlak van internationale programmering van bepaalde grote structuren*, die op het niveau van de Europese samenwerkingsverbanden interessante effecten zou kunnen sorteren, moet eveneens bestudeerd worden. Daarbij moeten tevens de aanzienlijke kosten verbonden met het onthaal van internationale voorstellingen worden geëvalueerd. Hoewel de internationale dimensie aan Vlaamse kant vrij goed is ingevuld – vooral wat Nederlandstalige producties betreft – rijst bij het onthaal van voorstellingen uit Vlaanderen andermaal het *probleem van het gebrek aan een Vlaams cultureel centrum* of van de taakvergroting voor bepaalde Gemeenschapscentra. Het technisch probleem dat door het ontbreken van een groot podium wordt opgeleverd, zou op lange termijn ook moeten worden opgelost. De *inrichting of bouw van een zaal waar grote producties kunnen worden onthaald*, stuit binnen de sector echter op een zeker verzet dat o.i. moet worden toegeschreven aan de economische problemen waarmee vele structuren te kampen hebben. Misschien kan de plaatselijke overheid in dit opzicht een rol spelen, in samenwerking met andere overheidsniveaus, vooral dan met het Europese.

Wat de “**paratheatrale**” instellingen betreft, bleek er een *overvloed aan diverse structuren* te bestaan die in vele gevallen de overheidsinstanties vervangen en die, met de *erg opmerkelijke uitzondering van de intercommunautaire verhoudingen*, nagenoeg het hele veld van de podiumkunsten beslaan.

Deze overvloed blijkt niet echt uit onze enquête, tenzij uit diverse scherpe commentaren in de suggesties (SUG 8, 14, 30, 35). Die weerspiegelen een zekere vijandigheid die ook al in bepaalde teksten was terug te vinden. De afwezigheid van een communautaire interface is daarentegen opvallend en dit zowel in de antwoorden op de vragenlijst als tijdens de rondetafelgesprekken, maar vooral in het eerste. Niettemin opperde één enkele persoon de gedachte aan een dergelijk organisme (RT1, §24).

Het zou misschien interessant zijn, zowel voor de betrokken overheidsinstanties als voor de sector, om een studie te maken van *de overlappende rollen die diverse verenigingen vervullen* – voor zover zulks al geen gevolg is van een soms noodzakelijk pluralisme. Het gebrek aan een communautaire interface moet misschien niet opgevangen worden door de oprichting van een andere institutionele “machine”, maar door het bevorderen van *de intercommunautaire dialoog van bestaande verenigingen*. Totnogtoe zijn de instellingen die zich, zij het op een enigszins informele manier, het meest in dat proces hebben geëngageerd *La Bellone en het VTI*, maar misschien zijn er nog andere die willen mee doen.

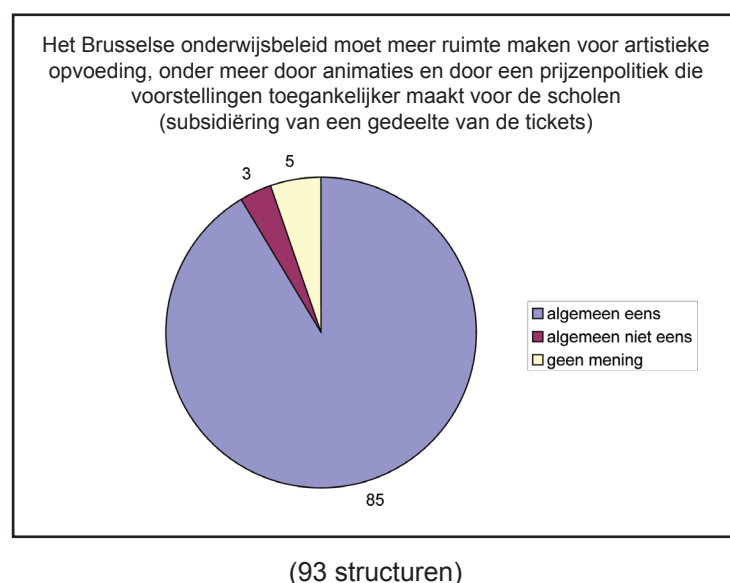
In verband met de **rol van de pers**, werd aan Franstalige kant gewezen op *het gebrek aan een ruim verspreide publicatie* en het *gebrek aan ruimte voor hoogwaardige kritiek in de bestaande bladen*. Aan Vlaamse kant werd gewezen op de *daling van de kwaliteit van de algemene pers* en op de *gebrekkige verslaggeving door de openbare omroep*. Aan beide kanten, ten slotte, werd het monopolie van een beperkt aantal media aan de kaak gesteld.

Het probleem van de pers werd in de enquête niet rechtstreeks bestudeerd, tenzij via een vraag omtrent de kritische erkenning waarop structuren worden onthaald die een mengeling van genres beoefenen. Die erkenning bleek overigens nogal mee te vallen : 33 structuren op 54 meenden in de pers erkenning te krijgen (ook al is het verbazingwekkend dat die erkenning kleiner is dan die van het publiek, terwijl de pers in principe een rol van veldverkenner en voortrekker zou moeten spelen). In het hoofdstuk over communicatie werd voorts al aangestipt dat de rol van de televisiezenders en de problemen verbonden met een behoorlijke informatie van het publiek, uitvoerig aan bod zijn gekomen. De rol van de pers als intercommunautaire schakel in de aankondiging van producties van de andere gemeenschap kwam eveneens ter sprake – in de suggesties (SUG 26).

De ontmoediging van de sector ten overstaan van de pers, vooral de algemene pers, is groot. *Tenzij de pers zelf op dit tekort te wijzen*, valt er terzake echter niet veel te doen. Op het communautaire niveau zouden bepaalde initiatieven ter bevordering van een (zoals gezegd, schier onbestaand) cultureel pluralisme, misschien in de hand kunnen worden gewerkt door terzake *nieuwe initiatieven van de pers te steunen*. Ook dient de *oprichting te worden overwogen van een gratis kritisch tijdschrift over de Brusselse podiumkunsten*⁵⁵, dat gefinancierd wordt door de sector (die er reclame in kan maken), maar voor de rest beschikt over een onafhankelijke redactie. Een dergelijk blad zou een gezonde concurrentie met de handvol bestaande kanalen kunnen aangaan. De plaatselijke overheden zouden het initiatief kunnen steunen, bijvoorbeeld door de vertaling ervan te subsidiëren. Ook de publicatie van het blad op internet is het overwegen waard.

In het hoofdstuk over de **bemiddeling** werd gewezen op de *ongemakkelijke positie van de bemiddelaars* in België, de *niet-erkenning van hun werk*, het gelegenheidskarakter van hun interventies, en het gevaar dat daardoor zou kunne ontstaan wanneer bij die gelegenheid *op de kunstenaar druk wordt uitgeoefend*.

Dit probleem van de bemiddeling komt in de vragenlijst meermaals aan bod, onder meer als reactie op de “goede of slechte idee” die erin zou bestaan het onderwijsbeleid wat meer toe spitsen op het artistieke (wat moeilijk haalbaar is zonder bemiddelaars). De antwoorden terzake, zijn nagenoeg unaniem : 85 structuren op 95 zijn het met de geopperde gedachte in grote lijnen eens. Dat tal van structuren de “leegloop van de zalen” toeschrijven aan het gebrek aan opleiding van het publiek (25 structuren) of aan de kloof tussen theatertaal en culturele realiteit (12 structuren) – een kloof die vooral door bemiddeling kan worden gedicht – is eveneens significant. De beweging is overigens duidelijk aan de gang, aangezien 53 structuren op 93 verklaarden dat ze voor specifieke publiekscategorieën al een actie hebben opgezet. Ook al valt dat soort actie niet echt onder de noemer “bemiddeling”, toch vertoont het veelal bemiddelende aspecten).



Dit thema kwam ook aan bod in de suggesties betreffende wijkacties, animaties, ateliers voor kinderen en volwassenen

(SUG 3,12, 24, 35) of acties inzake cultuuroriëntering op school (SUG 23, 27, 35). Ook een gedeelte van het rondetafelgesprek over het publiek was eraan gewijd (RT3, §8 tot 16). Daarbij werd gewezen op de belangrijke rol die deze initiatieven kunnen spelen in de toenadering tot allochtone publiekscategorieën (RT3, §24 en 26). Het gevaar dat ze kunnen verworden tot een blok aan het been van de kunstenaar (RT3, §8, 10 en 16), werd evenmin over het hoofd gezien.

In dit opzicht lijkt het ons belangrijk een *onderscheid te maken tussen de rol van de school en de permanente vorming, en die van de culturele verantwoordelijken*, inzonderheid de kunstenaars. O.i. moeten deze laatste de eerst genoemde onder geen beding vervangen. In deze optiek pleiten wij dan ook voor een *erkenning van het bemiddelingswerk als een professionele activiteit*. Dit werk dat niet uitsluitend in gelegenheidsacties mag resulteren, *mag niet ten koste van de creatie gaan, en zeker niet op budgettaire vlak*. In Brussel is dit een bijzonder complexe opdracht, aangezien de bemiddelaar hier rekening moet houden met de culturele en sociale diversiteit van de stad. Wij menen ook dat deze aangelegenheid, naast de traditionele rol die de Gemeenschappen in dit opzicht spelen, onder de *bevoegdheden van het Gewest* valt. Overigens, waarom ook niet onder de *gemeentelijke bevoegdheden*? Door hun nauwe band met de bewoners zouden de gemeenten hiervoor heel goed geplaatst moeten zijn.

In het hoofdstuk over **reflectie**, ten slotte, werd gewezen op de *zeldzaamheid van synergismen tussen de academische wereld en de wereld van de wetenschap*; de *eenmaligheid en het isolement van de reflectie*; de *kloof tussen de wereld van de reflectie en de wereld van de creatie*.

In onze vragenlijst kwam dit randaspect niet specifiek aan bod. Hierbij dient vermeld dat de antwoorden op de vragenlijst een zekere terughoudendheid tegenover “de intellectualisering” van de sector aan het licht brengen. Dit blijkt vooral uit de suggesties, die terzake soms uitgesproken vijandig klinken (SUG 8, 30). Uit de rondetafelgesprekken is anderzijds gebleken dat er, in verband met sommige aspecten van de sector, wel degelijk een wens en een nood aan reflectie bestaan. De reacties op het eerste ontwerp van dit document waren heel positief en waardeerden vooral de denkoefening. Als er al negatieve reacties zijn geweest, dan hebben die ons nooit bereikt. Door onze voorraad ontwerpdocumenten waren we hoe dan ook heel snel heen : ze werden zelfs al door de universitaire sector opgevraagd. Dit wekt het vermoeden dat de reflectie over de podiumkunsten in elk geval door sommigen op prijs wordt gesteld.

Wat dit laatste betreft, zijn wij voor de *ontwikkeling van banden met de universitaire sector* die, op zich, bovendien als een belangrijke vector voor intercommunautaire uitwisseling kan fungeren. Wij richten ons dus tot de universiteiten en tot de ministers bevoegd inzake hoger onderwijs, maar ook tot de sector zelf, die slechts zelden toenadering zoekt tot dit milieu. Bovendien menen wij dat de *vorming van een netwerk van reflectieve activiteiten*, naar het voorbeeld van “L'autre part du théâtre”, dat dit seizoen aan Franstalige kant werd georganiseerd, nodig is om de reflectie beter zichtbaar te maken. De ontwikkeling van dit type netwerken is eveneens wenselijk tussen de gemeenschappen onderling.

⁵⁵ Zoals het al aangehaalde voorbeeld van *La Terrasse* in Parijs.

VII. BESLUIT : TERUGZOOMEN OP PODIUM BRUSSEL

Het onderzoeken van een systeem als dat van de podiumkunsten in Brussel, is een verwarrende onderneming. Het impliceert immers dat er wordt gelet op problemen die het Brusselse territorium overschrijden, en tegelijk dat er in detail wordt getreden – met als risico dat het totaalbeeld uit het oog wordt verloren. In deze conclusie zouden wij opnieuw een beetje afstand willen nemen en de al opgesomde suggesties nog eens de revue laten passeren. Daarbij willen we proberen om in de tijd vooruit te denken, zowel op middellange als lange termijn.

1. Detailbeeld : vandaag

Ofschoon de verscheidenheid van het Brusselse aanbod inzake podiumkunsten patent is, en zijn kwaliteit allesbehalve een zeldzaamheid, blijft de zichtbaarheid ervan problematisch, is er een gebrek aan bepaalde soorten infrastructuur en opleiding, en zijn de scheidingsmuren tussen de gemeenschappen, de disciplines en de esthetische “families” bijzonder hoog. Deze hokjesmentaliteit is schadelijk voor iedereen, en transversale praktijken zijn zeldzaam en moeilijk.

Ofschoon de overheidsbijdragen globaal genomen consequent zijn, blijkt er vaak, tussen het beleid terzake en de reële situatie van de podiumkunsten in de stad, een discrepantie te bestaan. Het grote aantal overheden, hun tegengestelde opties en hun gebrek aan complementariteit leiden tot vaak absurde, maar soms ook pijnlijke situaties. Deze verschillende manieren om de “natuurlijke” artistieke wanorde binnen perken te houden, leveren veeleer het omgekeerde resultaat op : de indruk van chaos wordt er nog door versterkt.

Ofschoon de visies op de rol van theatermakers en organisatoren zo talrijk als uiteenlopend zijn, reppen ze met geen woord over het publiek. Over dit laatste is weinig of helemaal niets bekend. Niettemin wordt het geregeld opgevoerd om artistieke initiatieven en politieke keuzes te rechtvaardigen.

Ofschoon de creaties, evenzeer als hun vertoning en het hele voorstellingskader, met de dag aan professionalisme en raffinement winnen, blijven er in dat vlak grote – en niet altijd verantwoorde – ongelijkheden bestaan. Er komen opvallend veel creaties tot stand, maar de echte artistieke inzet wordt al te vaak door economische en politieke problemen overschaduwd ; de schouwburgen zijn er sterk op vooruit gegaan, maar jonge gezelschappen en buitenlandse producties hebben de grootste problemen om (nog langer) een geschikt podium te vinden ; de inbedding in culturele context en verenigingsleven is ver doorgedreven, maar de kwaliteit van bepaalde initiatieven kan niet verhullen dat het medialandschap er triestig bij ligt, en dat er gebrek is aan kritische ruimte en aan vinnige polemiek.

Door een dwarsdoorsnede te maken, hebben wij geprobeerd te zoeken naar de beste manieren om deze moeilijkheden weg te werken. Sommige ervan kunnen meteen al worden doorgevoerd. In bepaalde gevallen zullen we onderscheid maken tussen de suggesties die bedoeld zijn voor de opdrachtgever van de studie, de andere overheden, de sector van de podiumkunsten of de sectoren die ermee verwant zijn. In andere gevallen laten wij de mogelijkheid om het probleem aan te pakken, echter ook aan de onderscheiden actoren.

Wat de zichtbaarheid in de stad betreft, kunnen de podiumkunsten al meteen meer openbare ruimte in beslag nemen, niet alleen via producties die er speciaal voor zijn gemaakt – wat in het gemeentelijke vlak kan worden overwogen – maar ook door buiten de schouwburgen te tonen wat er binnen in gebeurt. Een initiatief van het type “theatermarkt” kan vrij snel op poten worden gezet. Het veronderstelt alleen enige coördinatie tussen de culturele diensten van de geïnteresseerde Brusselse gemeenten onderling, en heeft alles in zich om een jaarlijks evenement te worden. Anderdeels, kunnen we zalen die nog niets hebben ondernomen om de aandacht van de voorbijganger te trekken, er alleen maar toe aanzetten dat dringend te doen.

De problemen die in het vlak van de infrastructuur aan het licht werden gebracht, kunnen niet meteen worden opgelost. Niettemin moet het mogelijk zijn, op korte termijn, onconventionele ruimtes die interdisciplinaire expressie in de hand werken, gebruiksklaar te maken. Steun aan nomadische gezelschappen voor het huren van repetitieruimtes, zou in een eerste fase een oplossing kunnen bieden voor het gruwelijke tekort aan werkruimtes dat uit deze studie is gebleken. Deze steun kan zowel in het gemeentelijke vlak als in dat van de Gemeenschapscommissies worden overwogen.

Inzake opleiding, zou de toestand op korte termijn kunnen worden verbeterd door te voorzien in korte, praktische opleidingsmodules die alle aspecten van administratie en productie aan bod laten komen. Gelet op de beperkte middelen van de structuren die er het meest nood aan hebben, moeten deze opleidingen worden

betoelaagd. Eveneens op korte termijn, zou het gebrek aan een dansschool met “academieniveau” kunnen worden opgevangen door het financieel ondersteunen van kwalitatief hoogstaande danslessen en stages waaraan jonge dansers derhalve kunnen deelnemen voor weinig geld. Een grote verscheidenheid aan onderwezen technieken, is met betrekking tot die cursussen de boodschap.

Wat de malaise betreft die in bepaalde sectoren heerst, lijkt het ons absoluut noodzakelijk dat de betrokken sectoren het debat binnen de kortste keren opnieuw toespitsen op esthetische kwesties : die werden de jongste jaren al te vaak door economische of sociale besommeringen overschaduwd.

Met betrekking tot de “hokjesgeest”, kan de schepen van Cultuur van Brussel-Stad vandaag nog beslissen de interdisciplinaire en bicommunautaire aspecten van zijn podiumkunstenbeleid te versterken door projecten van dien aard te ondersteunen. Specifieke steun aan projecten waaraan meerdere partners van verschillende “stijlen” meewerken, zou eveneens een heel positief effect kunnen hebben, en specifieke hulp aan de vertaling van publicaties dient eveneens te worden overwogen. Deze aanbevelingen gelden ook voor de andere lokale overheden, die per definitie “bicommunautair” zijn. Ook tussen de gemeenten onderling zou de hokjesgeest bilateraal of multilateraal doorbroken moeten worden. Sectoraal en nog op korte termijn, kunnen infra- en intercommunautaire netwerken worden opgezet waarin de verschillende disciplines met elkaar worden geconfronteerd.

De problemen in verband met de overheidsinterventies kunnen, voor het merendeel, moeilijk van vandaag op morgen worden opgelost. Niettemin lijkt het mogelijk om op korte termijn de cultuur van de podiumkunsten op gemeentelijk niveau op te waarderen. Hoewel enkele gemeenten terzake wel degelijk een beleid voeren – om tal van historische redenen speelt de Brussel-Stad in dat vlak een prominente rol –, is dat beleid in de meeste gevallen onbestaande. Op gewestelijk niveau, en vooral met betrekking tot het “Imago van Brussel”, is er dringend nood aan een duidelijker beleid en aan grotere transparantie. Meer algemeen zou de Franse Gemeenschap sterkere signalen moeten uitzenden over het belang dat zij aan de Brusselse podiumkunstensector hecht. Die sector blijkt namelijk het gevoeld te hebben dat hij aan zijn lot wordt overgelaten.

Het dubbelzinnige discours over gezelschappen, organisaties en publiek, dat nauw verbonden is met de geschiedenis van de podiumkunsten, kan niet in een handomdraai worden verhelderd : denkpatronen zijn niet makkelijk te veranderen. We kunnen niettemin proberen van nu af aan de dingen anders te bekijken : over het publiek leren denken in kwalitatieve en niet in kwantitatieve termen ; de rol van de scheppende kunstenaar uitklaren en ons afvragen waarom hij uit beslissingsinstanties wordt geweerd, en welke sociale impact hij heeft ; de rol van de organisator herwaarderen, en daarbij vermijden dat die dictatoriaal wordt ; nagaan in hoeverre de scheiding tussen traditie en hedendaagsheid relevant is, en trachten de eigenheden van

de Brusselse podiumkunsten aan het daglicht te brengen ; vragen stellen over de effectieve plaats die de jonge generaties en onconventionele praktijken toebedeeld krijgen ; nagaan hoeveel aandacht officieel aan niet-westerse culturen wordt besteed in een de facto kosmopolitische stad.

De problemen betreffende de creatie, de vertoning en het voorstellingskader zijn voor de podiumkunsten erg talrijk. Met betrekking tot de diversiteit van hun praktijk, komt het ons voor dat de Gemeenschappen, die inzake creatie een primordiale rol spelen, voor het toekennen van hun steun manieren zouden moeten uitdenken die soepeler en sneller zijn. De theatermakers en gezelschappen die sinds het begin van de jaren 1990 werden opgericht en die, constateerbaar, onvoldoende steun genieten, zouden extra aandacht moeten krijgen. Technische problemen van het scheppend werk zouden, in een aanvangsfase, kunnen opgelost worden door het oprichten van een soort “centrale” van het bestaande materieel (technische apparatuur, rekwisieten, kostuums en decorelementen). Een dergelijk initiatief zou het werk van de gezelschappen aanzienlijk verlichten, en kunnen worden uitgewerkt binnen een lokale context.

De problemen betreffende de vertoning, waarmee vooral nomadische gezelschappen worden geconfronteerd, zouden snel kunnen worden opgelost door het – tijdelijk – ter beschikking stellen van ruimtes die niet meteen voor theater zijn bestemd zijn, maar eigendom zijn van de gemeenten. Een dergelijk beleid kan ook technische en promotionele steun inhouden

Wat de problemen inzake promotie en communicatie betreft, kan plaatselijke dienstverlening bij het drukken en versturen van publicaties doorgaan voor een eerste stap. De informatie over de podiumkunsten via gemeentelijke organen (publicaties, affichageruimtes, websites...) zou, inzonderheid in Brussel-Stad, aanzienlijk verbeterd kunnen worden en niet beperkt mogen blijven tot structuren die “rechtstreeks” door de gemeente worden gesubsidieerd.

2. Tussen detailbeeld en totaalopname : morgen

Op middellange termijn kan een hervormingsbeleid worden uitgestippeld en kunnen nieuwe instrumenten worden ontwikkeld. Ook kunnen tal van verbeteringen worden aangebracht, die overigens niet noodzakelijk tot buitenmatige investeringen moeten voeren.

Dat geldt voor de zichtbaarheid van de schouwburgen in de stad. De onmiddellijke omgeving van die speelplekken kan in de meeste gevallen beter en gezelliger worden gemaakt (esplanade, verlichting, bewaking). Bewegwijzering is in sommige gemeenten zo goed als afwezig. De speelplekken die zich bij een gemeentegrens bevinden, hebben bovendien te lijden onder het gebrek aan bewegwijzering in de aangrenzende gemeente. De signalisatie van de zalen is in metro- of treinstations quasi onbestaande. Al deze punten zouden gemeentelijk en gewestelijk moeten worden aangepakt.

Het gebrek aan werk- en “laboratorium” -ruimtes kan niet alleen worden verholpen door bij te dragen aan de huur van bestaande structuren. Zowel gemeentelijk als communautair moet werk worden gemaakt van de inrichting van liefst ruime, comfortabele en goed uitgeruste repetitielokalen.

Een of meer administratieve en/of productiesteunpunten zouden uiterst nuttig zijn om het werk van de gezelschappen te vergemakkelijken. De oorsprong van het administratiewerk ligt vooral bij de Gemeenschapsinstellingen : het lijkt dan ook logisch dat zij die steunpunten zouden oprichten.

Wat de diverse problemen in verband met opleiding betreft, is vooral de oprichting van een kwaliteitsvolle Brusselse dansschool van “academieniveau”, en die algemeen (klassiek, modern, hedendaags) voorbereidt op het hogere niveau, een dwingende noodzaak. Gelet op de belangrijke rol die Brussel speelt als dansmetropool, zou het initiatief voor de oprichting van een dergelijke instelling kunnen uitgaan van de Gemeenschapscommissies. In tweede instantie zou een dergelijke instelling ook met een hogere opleiding kunnen uitgebreid worden. De inspanningen die universiteiten en hogescholen leveren om afdelingen “administratie en productie van podiumkunsten” uit te bouwen, moeten aangemoedigd en verder worden ontwikkeld.

Het terugschroeven van het podiumgebeuren tijdens de vakantieperiodes, vooral in de zomer, zou moeten verholpen worden. Voorstellingen die tijdens deze nu vaak stille periodes worden opgezet, zouden extra steun moeten krijgen.

Wat de vertraagde dynamiek van bepaalde sectoren betreft, is de financiering van enkele ervan, die nu in penibele economische omstandigheden gewoon overleven, dringend aan herziening toe. Projectsubsidies die door de Franse Gemeenschap of de Vlaamse Gemeenschapscommissie worden toegekend, zijn al te vaak ontoereikend – wat de deur op een kier zet voor illegale toestanden of middelmatigheid. Die subsidies moeten dus absoluut worden herzien, net zoals de bedragen die aan de circus- en straatkunsten worden toegekend. Wat de Vlaamse Gemeenschap betreft, zou de oprichting van een beurssysteem voor jonge kunstenaars, die niet per se een project willen ontwikkelen met alles erop en eraan, wellicht wel heilzaam zijn. Het Brusselse gebrek aan receptieve podia voor voorstellingen die uit de rest van Vlaanderen komen – in het bijzonder de meer volkse Nederlandstalige theatervormen – impliceert ook dat er ofwel een Vlaams cultureel centrum moet worden opgericht, ofwel een herziening moet komen van de opdracht waarmee een van de bestaande communautaire centra en/of van het VCA thans is belast.

Het aanhalen van de betrekkingen met de rand is in de eerste plaats een taak van de sector zelf : hij zou vaker samenwerkingsverbanden moeten aangaan die het publiek centrifugaal en centripetaal in beweging brengen. Tot de mogelijkheden behoort ook een autobussysteem. Een andere strategie die op middellange termijn bestudeerd moet worden, is de ontwikkeling van initiatieven inzake culturele “verzustering” van Brusselse gemeenten en gemeenten uit de rand.

De rangorde die in Brussel werd vastgesteld door het politiek bestel, zou door de onderscheiden overheden moeten worden geëvalueerd. In deze context zou de historische predominantie die aan bepaalde vormen of initiatieven is toegekend ten koste van andere, opnieuw moeten worden afgewogen. De rol en de functie van de referentieschouwburgen dient in dit verband opnieuw te worden bekeken.

Er is geen enkele reden om “privé” - of alternatieve initiatieven de faciliteiten en diensten te ontfangen die de overheid hun ter beschikking kan stellen. Vooral stedenbouwkundig en informatief moeten zij, binnen het stedelijke en artistieke landschap, in acht worden genomen.

Aan het Brusselse theaterpubliek moet dwingend een studie worden gewijd waarin zijn gewoonten, eigenheden, verwachtingen en bekommernissen aan het licht worden gebracht. Een dergelijke studie moet worden uitgevoerd door een structuur die losstaat van de subsidiërende overheid, maar er tegelijk nauw mee samenwerkt. Het Gewest en de Brusselse universiteiten zouden terzake als partners kunnen optreden.

De inspraak van de kunstenaars bij de besluitvorming zou opnieuw moeten bekeken worden, al was het maar in de vorm van artistieke “cartes blanches”. Voor scheppende kunstenaars lijkt het belangrijk (vooral bij het begin van hun loopbaan) dat zij zelfstandig kunnen werken, los van de dictaten van de markt. In dat verband moet extra nadruk worden gelegd op de reeds vernoemde mogelijkheden om niet-theaterruimtes in gebruik te nemen, en dieper worden ingegaan op de idee van een (gemeentelijke ?) zaal die geen specifieke artistieke lijn heeft, maar technisch en promotioneel beantwoordt aan professionele normen. Wat de sector zelf betreft, lijkt een grotere openheid van de gevestigde structuren tegenover heel jonge kunstenaars – middels “residentiesystemen” –, zeer wenselijk.

De complexe, gemengde en heterogene Brusselse culturele identiteit moet, naar ons gevoel, op een bijzondere manier moet worden beschermd. Het Gewest dat voor het “Imago van Brussel” moet zorgen, evenzeer als de VGC en de COCOF, moeten hierin een beslissende rol spelen.

Wat het minst aanwezige publiek betreft (jongeren, bejaarden, allochtonen), lijkt het belangrijk dat structuren die dat soort publiek willen aantrekken ook een aanbod creëren dat daarop inspeelt. Het programmeren van middagvoorstellingen, of niet-westerse vormen, of vormen die aansluiten bij de volkscultuur, zal, bijvoorbeeld, meer impact hebben dan tal van veel zogenaamde “sensibiliseringscampagnes”. Het rekruteren van personeel uit deze “afwezige” publieksgroepen, zelfs als dit enige opleiding vergt, zou ook zijn nut kunnen hebben.

Wat het creëren van voorstellingen betreft, blijkt het huidige statuut dat voor de podiumkunstenaars werd uitgedacht, ontoereikend te zijn, althans in de precaire economische context die voor een groot deel van de sector realiteit is. De verbetering of zelfs de hervorming van dat statuut moet op de agenda van het federale beleid blijven. Ook de oprichting van een Brussels centrum waar technisch en rollend materieel

kan worden uitgeleend, dient overwogen te worden. Dit zou gemeentelijk of intergemeentelijk gepland kunnen worden.

Financieel is uit de studie gebleken dat de spreiding buiten Brussel, op termijn een belangrijke bron van eigen inkomsten kan worden. In dit vlak moet de steun aan, vooral internationale optredens, gehandhaafd blijven en, aan de kant van de Franse Gemeenschap, worden verhoogd worden afhankelijk van de doelstellingen van de structuren en niet van geopolitieke imperatieven. Wat minder gesprekspartners terzake, zou ook een goede zaak zijn. Een wettelijke regeling om het sponsoren te stimuleren, evenzeer.

Wat de toegangsprijzen betreft, blijkt de drempel te hoog te zijn voor het middenklassepubliek dat een laag inkomen geniet – en in Brussel zeer talrijk is. Zowel binnen de sector zelf, als in het raam van plaatselijke en gewestelijke initiatieven, zou aan de problemen van dat potentiële publiek tegemoet moeten worden gekomen. Dat kan door middel van verminderingsbons voor gezinnen met een laag inkomen – in de lijn van de “cultuurwaardebons” ontwikkeld door de VGC –, of door middel van verminderingen voor kroostrijke en eenoudergezinnen, of voor mensen jonger dan 26, of het nu gaat om studenten of niet. Als antwoord op het agressieve offensief van bepaalde bioscoopbedrijven, zou de overheid, van welk niveau dan ook, een verminderingskaart kunnen invoeren voor een aantal voorstellingen van haar keuze, en die verspreiden binnen bevolkingsgroepen die ze wil stimuleren om naar het theater te gaan.

Een ander aspect is het middellange bestaan dat producties beschoren is : de wederopvoeringen dus. Uit de studie blijkt dat, vooral aan Vlaamse kant, voor vele structuren dat stadium niet wordt bereikt. Om dat euvel te verhelpen – en voor zover er een publiek voor bestaat – dienen er zich twee maatregelen aan : de Vlaamse overheid zou meer aandacht moeten besteden aan het langere leven van producties door wederopvoeringen te subsidiëren ; het Gewest zou de oprichting kunnen steunen van een festival met de beste producties van het afgelopen seizoen, dat deze producties een tweede leven zou bezorgen.

Inzake promotie zou, boven op de hulp waarover we het al hadden, het creëren van gemeentelijke affichageruimtes voor culturele doeleinden een lovenswaardig initiatief zijn. Hetzelfde zou trouwens, precies afgebakend, kunnen worden gerealiseerd op gewestelijk niveau. Het installeren van culturele informatiebalies op diverse plaatsen in de stad, is al evenzeer een noodzaak. Ook het opstarten en ondersteunen van een gratis tweetalig maandblad behoort tot de mogelijkheden. De steun zou zich kunnen toespitsen op de vertaal- en distributiekosten, terwijl de rest zou worden bijgepast door de structuren.

De kwestie van de internationale programmering is een materie voor de gemeenschappen. Zoals elders al werd aangestipt, bestaan er lacunes inzake specifiek Franstalige en Nederlandstalige voorstellingen, en inzake niet-westerse producties die de Brusselse allochtone bevolkingsgroepen aanbelangen. De receptieve rol van bepaalde culturele centra zou, wat dit betreft, opnieuw moeten bekeken worden, en sommige zalen die tot taak hebben internationale producties te brengen, zouden die beter moeten kunnen vervullen.

Het gebrek aan een platform voor kritiek in de algemene pers zou deels kunnen worden verholpen worden door daartoe, in de voornoemde gratis krant, de nodige ruimte vrij te maken. De betrokken overheidsinstanties zouden meer aandacht moeten besteden aan het behoud of de het wederinvoering van een dergelijke ruimte door de openbare radio- en televisieomroepen.

De bemiddeling rond de podiumkunsten moet geprofessionaliseerd worden, opdat kunstenaars worden ontlast van een taak die niet de hunne is. Daarvoor dient in gespecialiseerde opleidingen te worden voorzien en moeten er specifieke budgetten worden vrijgemaakt.

Wat de reflectie betreft, is de universitaire sector o.i. te weinig betrokken bij de wereld van de Brusselse podiumkunsten. Betere synergismen met die sector zouden de reflectie op tal van punten kunnen voorhelpen, zowel in het sociologische en het dramaturgische vlak als in dat van de cultuurpolitiek.

3. Totaalbeeld : overmorgen

Op langere termijn, ten slotte, zouden zwaardere – en duurdere – instrumenten kunnen worden ingezet, zouden er nieuwe beleidslijnen moeten worden uitgetekend, en zouden bepaalde wettelijke of grondwettelijke wijzigingen kunnen worden doorgevoerd. Deze suggesties mogen dan al uiteenlopend zijn, onbelangrijk zijn ze geenszins.

Het gebrek aan een zeer groot en technisch operationeel podium waarmee zowel grote dansproducties als grote internationale opera- en theaterproducties te kampen hebben, zou op lange termijn moeten verholpen worden door de bouw van een zaal van dien aard. Deze zware investering zou, zowel wat de bouw als de werking betreft, moeten ten laste vallen van de diverse overheden. Terzake zou tevens om Europese steun kunnen worden verzocht. Daartegenover staat dat het gebrek aan kleinere ruimtes (100 tot 150 plaatsen), bijvoorbeeld, in het gemeentelijke vlak zou kunnen worden opgelost.

Wat de opleiding betreft, lijdt het geen twijfel dat er in een stad die zoveel dansgezelschappen binnenhaalt, naast PARTS – waarvan de capaciteit beperkt is – een tweede hogere dansopleiding moet komen.

Op termijn dient ook de oprichting van een in principe bicommunautaire structuur, die de culturele uitwisseling bevordert en ook openstaat voor de andere culturen die bloeien in Brussel, overwogen te worden.

Hetzelfde geldt voor een echt zomerfestival met de internationale allures, een hoofdstad waardig.

De contacten met de rand, die zich momenteel aan de podiumkunsten weinig gelegen laten, moeten naargelang van de politieke evolutie en afhankelijk van de geplande infrastructuurwerken (GEN...) op lange termijn opnieuw worden bekeken, zij het alleen al door de ontwikkeling van “interregionale” initiatieven. De rol van Europa is in dit vlak belangrijk. De betrekkingen met de andere regio's kunnen

pas verbeterd worden als er tussen de Gemeenschappen een cultureel akkoord is afgesloten.

De activering van de culturele bevoegdheden van de Gemeenschappelijke Gemeenschapscommissie zou een elegante oplossing om, op termijn, tegemoet te komen aan de vraag naar intercommunautaire dialoog die binnen de sector weerklinkt, en misschien ook het middel bij uitstek om op stedelijk niveau een cultureel beleid te ontwikkelen dat er werkelijk een is. In dat kader zou het gewestelijke communautaire beleid de belangen van de burgers kunnen verdedigen op een minder agressieve manier.

Op gemeentelijk niveau, zou cultuur volwaardig deel moeten uitmaken van de overheidsopdracht, veel meer dan krachtens de zeer beperkte, thans vigerende wetsvoorschriften wordt voorgehouden. De steun aan de cultuur zou daardoor aan democratische transparantie en eenvoud moeten winnen. Specifiek voor Brussel zou aan de oprichting moeten worden gedacht van een instantie die ermee belast is de culturele activiteiten van de gemeenten te coördineren en ze, desgevallend, nieuw leven in te blazen.

De specifieke steun die aan de sector van de podiumkunsten voor sociaal werk wordt toegekend, en waarbij dwang en schone schijn schering en inslag zijn, zou moeten worden afgeschaft. Projecten met sociale inslag zouden op dezelfde leest moeten worden geschoeid als andere, zodat initiatieven met een sociaal karakter het resultaat zijn van een keuze en niet van een stilzwijgende verplichting. Op dezelfde manier zou interdisciplinariteit moeten kunnen beoefend worden wars van elk ostracisme, maar ook zonder enige verplichting.

De complementariteit van de verschillende overheden die bevoegd zijn binnen het gewest, zou moeten versterkt worden. De betrokken instanties zouden hierover overleg moeten plegen opdat ze beter kunnen inspelen op de diversiteit aan praktijken. Dit overleg zou regelmatig moeten plaatsvinden.

De uitbetaling van de subsidies zou op lange termijn zeker sneller moeten gebeuren, zodat de gesubsidieerde structuren niet langer dure leningen moeten aangaan bij de banken.

De oprichting van een Brusselse tweetalige televisiezender, die uitsluitend aan cultuur is gewijd, moet ernstig in overweging worden genomen. Idealiter zou deze zender in de hele "morfologische agglomeratie" moeten kunnen uitzenden en ook aandacht moeten kunnen besteden aan activiteiten in de rand.

4. Prioriteiten : naar een nieuwe geografie van de podiumkunsten

Zoals kan worden vastgesteld, zijn de noden talrijk en de mogelijkheden om eraan tegemoet te komen gevarieerd. Hoewel sommige oplossingen eenvoudig zijn, impliceren ander reflectie, onderhandelingen en vooral overleg. Vele problemen kunnen gezamenlijk opgelost worden. Andere suggesties zullen voor sommigen utopisch klinken. Het leek ons niettemin belangrijk alle pistes die zich in de studie

hebben afgetekend, in kaart te brengen : ze geven een idee van de omvang van het werk dat moet worden verzet, en kunnen in bepaalde gevallen afzonderlijk worden verkend. Niettemin zijn er een aantal evidente prioriteiten waarop de diverse actoren zich zouden kunnen concentreren.

De problemen in verband met de werkinfrastructuur, de talrijke technische problemen, het organiseren van optredens in de openbare ruimte, lijken ons het bevoorrechte domein van de lokale overheden en zijn door een grotere investering al meteen voor een groot deel oplosbaar. Gelet op haar grote aantal speelplekken, geldt dit in het bijzonder voor Brussel-Stad. Dat mag echter, voor de andere gemeenten, geen voorwendsel zijn om bij de pakken te blijven zitten : ze hebben elk hun eigen rol. De aanwezigheid van talrijke Vlaamse structuren in Brussel-Stad en het werk dat in dit vlak al begonnen is, verleent de stad bovendien een modelfunctie op het stuk van de intercommunautaire dialoog.

Om tot een echt hoofdstedelijk cultureel beleid te komen, zijn een cultureel akkoord tussen de Gemeenschappen en de activering van de culturele bevoegdheden van de Gemeenschappelijke Gemeenschapscommissie onontbeerlijke voorwaarden. Pas als die twee instrumenten hun werk doen, kan efficiënt worden samengewerkt aan projecten waarbij de twee Gemeenschappen en/of de twee Gemeenschapscommissies betrokken zijn.

Vervolgens zou de oprichting van een permanente culturele coördinatiecel moeten worden overwogen. Die zou het overleg tussen de onderscheiden overheden moeten coördineren, de culturele communicatie in het gewest moeten verbeteren, en tussen sector en overheden als interface moeten fungeren. Bij gebrek aan een dergelijke cel zal elke aanzet tot dialoog dode letter blijven.

Aan deze cel zou binnen twee jaar de coördinatie van twee belangrijke opdrachten kunnen worden toevertrouwd : het maken van een studie over het publiek van de Brusselse podiumkunsten, en de organisatie van een belangrijk podiumkunstenfestival tijdens de zomer. Beide projecten zouden inderdaad de raadpleging en de deelneming van alle actoren te velde impliceren.

De belangrijke kwesties betreffende het kader waarin de podiumkunsten gedijen (in de brede betekenis van het woord : stedenbouw, openbaar vervoer, communicatie, media, intern en extern imago van de stad), behoren o.i. tot de bevoegdheid van het Gewest, dat terzake een coherent beleid zou moeten uitwerken en opstarten binnen vijf jaar.

Brussel heeft alle troeven in handen om een belangrijk centrum van de podiumkunsten te worden, zowel voor de eigen bevolking als internationaal. Om deze potentialiteiten tot een realiteit te maken, is het nodig dialooginstrumenten te ontwikkelen en op maat van de Brusselse activiteit een kader te creëren. Meer dan dertig jaar na de communautarisering van de cultuur, en nadat Bruxelles/Brussel 2000 de sterke en de zwakke kanten van het huidige systeem heeft blootgelegd, lijkt de tijd gekomen om een kaart uit te tekenen die eindelijk overeenstemt met het territorium.

VIII. BIBLIOGRAFIE EN NOTULEN

1. Studies, enquêtes, balansen

- AML, *Annuaire du Spectacle de la Communauté française de Belgique / 1998-1999*, Brussel, Archives et Musées de la Littérature, 2000.
- AML, *Annuaire du Spectacle de la Communauté française de Belgique / 1999-2000*, Brussel, Archives et Musées de la Littérature, 2000.
- ARC, *Crise du théâtre et théâtre en crise*, gezamenlijk werk, Editions de l'ARC, Editions Labor, Brussel, 2000.
- BAETEN, Els, *De werking en de grote inhoudelijke lijnen in de verschillende fasen van het project*, in *Eindverslag, deel 2, werking, communicatie en sponsoring / Les différentes phases de Bruxelles/Brussel 2000 : fonctionnement et élaboration de la programmation*, in *Rapport final, Tome 2 : Fonctionnement, Communication et sponsoring*, Bruxelles/Brussel 2000, maart/mars 2001.
- BAETEN, Els, TINDEMANS, Klaas, Monstertje Brussel. Een theaterbeleid in de hoofdstad. Brussel, Vlaams Theater Instituut, 1999.
- BEURSSCHOUWBURG en LAPIOWER, Alain, *Nouvelles formes d'art urbain*, voorbereidende studie voor Brussel 2000, januari 1997.
- BOGEN, Michel, en COLLARD, Isabelle, *Situation du théâtre francophone en région Bruxelloise*, Théâtre Le Public, 1996.
- BRUXELLES-CAPITALE, Mini-Bru, *Aperçu statistique de la Région de Bruxelles-Capitale*, Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, <http://www.bruxelles.irisnet.be>.
- CCC, *Rapport sur l'état de la pauvreté dans la Région de Bruxelles-Capitale*, Gemeenschappelijke Gemeenschapscommissie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, Observatoire de la Santé, september 2000.
- CID, *J'y cours*, 1999, 2000, 2001.
- CID, *Le Souffleur*, 2002.
- CONTREDANSE, *NDD info*, 1999, 2000, 2001.
- CORIJN, Erik, DE LANNOY, Walter, DE PAUW, Wim, *Crossing Brussels. De kwaliteit van het verschil*. Brussel, 2000, VUBPress
- DE PAUW, Wim, *Het cultuurbeleid in Brussel tegen de achtergrond van de taalproblematiek* (lic. Thesis) VUB, 1996-97.
- DE PAUW, Wim, "Evolutie van het Vlaamse theaterbeleid in Brussel" (1965-1997). In Els Witte en An Mares (red.) *Twintig jaar onderzoek over Brussel*, VUBPress, 1998
- DE WASSEIGE, Alain, *Communauté Brussel-Wallonie. Quelles politiques culturelles ?*, Gerpinnes, Quorum, 2000.
- DEWISPELAERE, Philippe, BAETEN, Els, *Kunst- en cultuurcommunicatie in Brussel. Voorstellen voor een overkoepelende strategie*, Brussel, Vlaams Theater Instituut, 1997.
- DEWISPELAERE, Philippe, *Onderzoek naar een gezamenlijke strategie voor kunst- en cultuurcommunicatie in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest*. Licentiaatsthesis VUB, 1997.
- DIEZ, Claire, *Le théâtre et la danse, côté francophone*, voorbereidende studie voor Brussel 2000, januari 1997.
- EGJT, *Enquête des Etats Généraux d'un Jeune Théâtre par rapport aux huit propositions de Michel Bogen*, *Or not*, nr. 1, april 1997.
- EGJT, *Enquête sur la production*, *Or not*, nr. 8, mei 1999.
- FAITS ET GESTES, *Les résultats financiers des théâtres, évolution 83-2000*, ministerie van de Franse Gemeenschap, 2001.
- NIS, *Population et ménages, population totale et belge au 1.1.2001*, ministerie van Economische Zaken, 2001.
- NIS, *La Pauvreté subjective chez les ménages belges*, institut national de statistique, 1999.
- JAUMAIN, Michel, en DECLERCK, Jean-Claude, *Le théâtre pour publics adultes en Communauté française (Données socio-économiques 1984-1989)*, Brussel, CIRECC, 1989.
- JAUMAIN, Michel, *La régulation publique des arts de la scène 1980-1997*, CRISP, 1997.
- LAERMANS, Rudi, *Het Cultureel Regiem*, Tielt, Lannoo / Vlaamse Gemeenschap, 2002.
- LEYSEN, Frie, en MINNE, Guido, *Analyse van de theater- en danssituatie in Brussel, Pleidooi voor een internationaal Kunstenfestival*, Brussel, kfda, 1992.
- MINNE, Guido (red.), *Memorandum. Een visie op Brussel Theaterstad*, Brussel, Vlaams Theater Instituut, januari 1992.
- MINNE, Guido, *Eindrapport, deel I, hfdst. II, X «Dans» / Rapport final, tome 1, ch. II, X, «Danse»*, Bruxelles/Brussel 2000, maart/mars 2001.
- MINNE, Guido, Bruxelles/Brussel 2000, *Eindrapport, deel I, hfdst II, XI «Nieuw circus» / Rapport final, tome 1, ch. II, XI, «Nouveau cirque»*, Bruxelles/Brussel 2000, maart/mars 2001.
- MOENS, Walter, *Onderzoek naar de huidige context voor en de behoefte aan een internationaal kunstenfestival in Brussel. Studie van de filosofie, ambities, inhoud en praktische realisatie van het festival – deel 1 : het kunstleven in het Brussels hoofdstedelijk gewest, een overzicht*, Brussel, kfda, 1992.
- NAYER, André, PARENT, Xavier, en VAN LANGENDONCK, Jef, *Etude ayant pour objet une analyse de l'importance de l'activité artistique dans l'économie belge et les possibilités de l'augmenter par une réforme du statut social et fiscal des artistes*, eindverslag voor de Belgische Staat, vertegenwoordigd door de minister van Economie en Wetenschappelijk Onderzoek, April 2000.
- OLAERTS, Ann, *Analyse van de Vlaamse podiumkunsten in Brussel : de ommekeer van de jaren negentig*, Voorbereidende nota Brussel 2000, januari 1997.
- OPSOMER, Geert (red.), *City of Cultures*. Brussel, Vlaams Theater Instituut, 1994.

BIBLIOGRAFIE EN NOTULEN

- ORBEM / BGDA, aantal werkloze werkzoekenden ingeschreven op 31 juli 2002.
- RANGONI, Serge, en VREUX, Benoit, *Pour l'étude et la préfiguration d'un centre des arts scéniques*, samenvatting van de studie, PEPCAS-JC, Centre des Arts Scéniques, 1998.
- THIEFFRY, Iseut, *Guide de la danse en communauté française de Belgique*, I, L'Enseignement, Brussel, Contredanse, 1999.
- THIRION, Vincent, *Enquête auprès des compagnies de danse bénéficiant d'un contrat-programme*, kabinet van minister Charles Picqué, 1999.
- VAN EEGHEM, Bernard, BAETEN, Els, *Studie van de cultuurpromotie in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest* (in opdracht van minister Hugo Weckx), Brussel, Vlaams Theater Instituut, 1991.
- VERSTRAETEN, Fabienne, *Eindrapport deel I, hfst. II, IX «Theater» / Rapport final, tome 1, ch. II, IX, «Théâtre»*, Bruxelles/Brussel 2000, maart/mars 2001.
- WEYTS, Kathleen, en medewerkers, vzw Cultuurcommunicatie Brussel, *La communication culturelle dans la région de Brussel-Capitale / Cultuurcommunicatie in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest*, studie in opdracht van de Vlaamse Gemeenschapscommissie, augustus 2001.
- Décret relatif au théâtre pour l'enfance et la jeunesse, 13 juli 1994.
- *Avant-projet de décret cadre relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des arts de la scène*, kabinet van minister Richard Miller, 2001 en 2002.
- *Avant-projet de décret cadre relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des arts de la scène*, perscommuniqué 20 juni 2002 van minister Richard Miller.
- *Dotation de la Loterie nationale*, Service théâtre, 2001.
- Persconferentie van 17 oktober 2001 van minister Richard Miller.
- Persconferentie *Arts de la Scène* van 23 oktober 1996 van minister Charles Picqué
- Service de la Promotion des Lettres de la Communauté française, bilans 1999, 2000.
- Subventions à la danse 1999, 2000, 2001, Service de la danse.
- Subventions ordinaires et de prestige de la Loterie Nationale 1993-2001, Service théâtre.
- Subventions secteur théâtre, Bruxelles-Capitale, exercices 1999, 2000, 2001, Service théâtre.

2. Officiële documenten en cultuurpolitieke verklaringen

Federale Regering, ministerie van Sociale Zaken

- Nota aan het bestuur van Sociale Zaken, <http://pensions.fgov.be/zbijlage020320kunstenars>.
- Perscommuniqué van 20 maart 2002 van de ministers Frank Vandenbroucke, Laurette Onckelinx en, Rik Daems : sociaal statuut van de kunstenaars, <http://vandenbroucke.fgov.be/zframe1.htm>.

Franse Gemeenschap van België

- Achat de biens mis à la disposition d'organismes culturels, budget équipement, 2001.
- Bilan du théâtre action en Communauté française de Belgique 2000, Service théâtre, 2001.
- Budget général 2002 de la Communauté française, www.cfwb.be/budget2002/pg0012.html.
- Cirque, Arts forains et de la Rue, consommation budgétaire, années 2000 et 2001.
- Commission consultative d'aide aux projets théâtraux, mode d'emploi, programme 2002-2003, Service théâtre.
- Comparatif recettes propres/produits des compagnies de danse contrat-programmées, Service de la danse, 2002.
- Création de spectacles musicaux et création musicale dans le théâtre et la danse, budget 1999-2001, secteur des musiques non classiques.

Franse Gemeenschapscommissie

- Les trois règlements de la Commission communautaire française, Service de la culture, Secteur théâtre, 2002.
- Subventions danse, théâtre et musique, 1999-2001, Service de la culture, Secteur théâtre.

Vlaamse Gemeenschap

- Nieuwsbrief, Muziek, Letteren en Podiumkunsten, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap.
- Podiumkunsten in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, aanvragen bij en subsidie van de Vlaamse Gemeenschap 1999 - 2001, Vlaamse Gemeenschap

Vlaamse Gemeenschapscommissie

- Beleidsplan 2003 - 2005 : Hoofdstedelijke Openbare Bibliotheek
- Beleidsplan 2003 - 2005 : Streekgericht Bibliotheekbeleid
- Beleidsplan Cultuurcentrum - Brussel 2003 - 2005 van de Vlaamse Gemeenschapscommissie
- Beleidsplan Cultuur 2003 - 2005 van de Vlaamse Gemeenschapscommissie
- Subsidies voor podiumkunsten – Overzicht 1999-2001

Stad Brussel

- Budget culture 1994-2001, département culture.
- *Culture urbaine et puissance publique*, kabinet van Henri Simons, 2002-10-08

Gemeente Schaarbeek

- Subsidies alloués en 1999, 2000, 2001, kabinet van de schepen van Cultuur en Toerisme.

3. Analyses, essays, uitgeschreven debatten

- ALBEA, Rodrigo, "Tour d'horizon des jeunes chorégraphes", in *Scènes*, nr. 8, Brussel, La Bellone, juni 2002.
- BONTÉ, Patrick, "L'insolite et l'intempestif", in *Balcon/Balkon*, nr. 2, september 1998, Brussel, La Bellone/Vlaams Theater Instituut, 1998.
- CARASSO, Jean-Gabriel, "Médiateurs en chaîne", in *La Médiation théâtrale*, Lansman éditeur, 1998.
- DE DECKER, Jacques, "Bruxelles sur scène". In *Ubu-Scènes d'Europe*, 2000, nr. 16-17, p. 3-4
- DUQUÉ, Régis, "Devenir comédien, mode d'emploi ?", in *Scènes*, nr. 6, Brussel, La Bellone, juin 2001.
- OR NOT, nr. 2, *Les jeunes du théâtre*.
- EGJT, "L'analyse des EGJT" in *Or not*, nr. 3, *Jeune théâtre : d'hier à aujourd'hui*, Brussel, december 1997.
- EGJT, "L'analyse et les propositions des EGJT" in *Or not*, nr. 4, *Décret sur les arts de la scène*, Brussel, april 1998.
- ETCETERA, Dossier Stad en Theater in *Etcetera*, nr. 25, 1989.
- GEORIS, Stéphane, "Et Alors ? Comment va le théâtre de rue ?", in *Gazette des chemins de Terre*, Herve, augustus 1999.
- LAERMANS, Rudi, "L'insoutenable professionnalisme du théâtre : récit sociologique", in *Changer de vitesse, Réflexions et reportages sur les arts du spectacle contemporain*, Amsterdam, Theater Instituut Nederland, 1998.
- LAERMANS, Rudi, "De kunstenaar, de stad en Brussel", in *Etcetera*, 19 (2001), nr. 77, p. 4-8
- LEWKOWICZ, Linda, "Bulles à rêver avec un R comme rue", verslag van het debat over de kermis, georganiseerd in la Bellone, mei 1999, onuitgegeven.
- MENET, Béatrice, "Hedendaagse dans in de Franse Gemeenschap / Etat de la danse en Communauté française", in *Balcon/Balkon*, nr. 2, september 1998, Brussel, La Bellone/Vlaams Theater Instituut, 1998.
- FRICHE, Michèle, "Met open armen, de staat van de opera (1) : van Brussel tot Luik / A bras ouverts, vingt ans d'opéra (1) : de Bruxelles à Liège", in *Balcon/Balkon*, nr. 2, september 1998, Brussel, La Bellone/Vlaams Theater Instituut, 1998.
- HEYNDERICKX, François, "Critique de la scène et saine critique", in *Scènes*, nr. 2, Brussel, La Bellone, juni 1999.
- IRELAND, John, "Je hais le public (et les acteurs aussi), réflexions sur le théâtre récent d'Armand Gatti", in *La Médiation théâtrale*, Lansman éditeur, 1998.
- INGBERG, Henry, Entretien, in *Or not*, nr. 4, Brussel, EGJT, september 1998.
- MACHIELS, Christian, "Faire société", in *Scènes*, nr. 8, Brussel, La Bellone, 2002.
- MOENS, Stephan, "Misschien moeten we gewoon tevreden zijn, opera in het post-Mortier tijdperk / Peut-être devons-nous tout simplement être satisfaits, l'opéra de l'après-Mortier (2)", in *Balcon/Balkon*, nr. 2, september 1998, Brussel, la Bellone/Vlaams Theater Instituut, 1998.
- PICKELS, Antoine, "Pas et faux pas de la critique de danse", in *Scènes*, nr. 4, Brussel, La Bellone, juni 2000.
- PICKELS, Antoine, "Du public et de la critique", in *Scènes*, nr. 5, Brussel, La Bellone, december 2000.
- PICKELS, Antoine, "De la technique à l'esthétique", in *Scènes*, nr. 5, Brussel, La Bellone, december 2000.
- PICKELS, Antoine, "Entre audace et convention, le dilemme des jeunes créateurs", in *Scènes*, nr. 8, Brussel, La Bellone, juni 2002.
- RAC (Réunion des auteurs chorégraphes), *Propositions pour un paysage chorégraphique en Communauté française*, maart 1998.
- RIPOLL, Philippe, "Exercices de médi(t)ation", in *La Médiation théâtrale*, Lansman éditeur, 1998.
- SIMON, Catherine, "De Federatie : verloren droom of nakende geboorte ? / La Fédération : rêve avorté ou naissance annoncée ?", in *Balcon/Balkon*, nr. 2, september 1998, Brussel, La Bellone/Vlaams Theater Instituut, 1998.
- THOROGOOD, Marika, "The Brussels theatre shows up the linguistic divide in the capital and the way artists are crossing it. In International Arts Manager", nr. 10, p. XIII-XIV, 1998.
- T'JONCK, Pieter, "Als het centrum leeggelopen is", in *Etcetera*, nr. 56-57, 1996.
- VAN LOO, Michel, "Meer dan louter verstrooiing / Plus qu'un simple divertissement", in *Balcon/Balkon*, nr. 2, september 1998, Brussel, La Bellone/Vlaams Theater Instituut, 1998.
- VREUX, Benoit, "Brokstukken en breuken / Fragments et fractures", in *Balcon/Balkon*, nr. 1, augustus 1996, Brussel, La Bellone/Vlaams Theater Instituut, 1996.

- WELDMAN, Sabrina, "Een jurk van beton en een culturele onderrok / Jupe en béton et dessous culturels", in *Balcon/Balkon*, nr 2, september 1998, Brussel, La Bellone/Vlaams Theater Instituut, 1998.

4. Suggesties naar aanleiding van de enquête

1. Opdat de podiumkunsten als een positieve referentie worden ervaren, moet er een nieuwe manier worden uitgedacht om de artiesten voor te stellen en op het voorplan te plaatsen : het is toch tekenend dat er op theateraffiches geen enkele artiesten- of acteursnaam meer voorkomt... Het is tijd om het artistieke milieu een dynamiek in te blazen die lijnrecht indruist tegen de "weldenkende" geitenwollen sokken opvatting van '68, die het hele waardensysteem heeft verdorven.
2. Veel te lange vragenlijst !
3. Meer aandacht voor :
kleinschalige projecten
sociaal-artistieke stadsprojecten : ze structureel steunen.
Locatieprojecten.
4. Meer doorzichtigheid in de commissies voor projecthulp ! Lang aangekondigde subsidies toekennen !
5. Er moet een cultuurbeleid moeten worden gevoerd dat, enerzijds, op dit type vragenlijst steunt en, anderzijds, op een bevraging van de cultuurconsumenten. En uiteindelijk ook op een duidelijke en sterke politieke wil.
6. Er moet een fundamentele vraag worden gesteld over het beeld van de Belgische cultuur in het buitenland. In het buitenland is België, wat cultuur betreft, gelijk aan Vlaanderen. De Nederlandstalige beslissingnemers hebben blijkbaar begrepen dat de identiteit in grote mate steunt op cultuur...
7. De gemeentelijke gezagdragers zouden theaters die geen vaste stek hebben, moeten helpen door ze te laten beschikken over bureaus, ateliers, veilige garages, repetitielokalen...
8. Minder studies, formuleren, statistieken, debatten, dossiers, en meer acties, spel, theaters en middelen voor scheppende acteurs. Dank u.
9. Maaltijdcheques vervangen door voorstellingcheques
De finale winnen
In alle theaters coffeeshops openen
Wachten
Napels zien.
10. Het zou geen fortuinen kosten om institutionele ruimten op dode momenten open te stellen voor jonge gezelschappen die maar op één ding zitten te wachten : hun werk tonen.
Alle zalen zouden moeten worden bezet.
Openheid aankweken voor nieuwe artistieke voorstellen. Focussen op Performance, Actie, Contact in niet theatrale ruimten of buiten de theaterzalen.
Als voorbeeld nemen wat er in Europa en in België uitstekend loopt : hedendaagse dans, hedendaagse kunst, circus en straatkunst, Vlaams toneel en muziektheater.
Durf, durf.
Elke gesubsidieerde instelling ertoe verplichten jonge gezelschappen, regisseurs of individuen te beschermen, bij te staan, en uit te nodigen om wat wanorde te scheppen binnen hun muren, buiten hun muren.

11. Een maatschappij oprichten voor het beheer van de "cultuurklanten-" bestanden, naar het model dat het Théâtre Le Public succes heeft bijgebracht.

12. Plaatselijke initiatieven, opgezet door theaterorganisaties, moeten tot ontwikkeling worden gebracht en gesteund (Workshops Kinderen-Volwassenen, Ontmoetingen Theaters/Wijken, Animaties rond de organisaties). Locaties die niet voor theater zijn bestemd moeten niet langer worden ingericht als speelplekken, en er moeten echte theaterzalen worden gebouwd, zodat er zonder gevaar kan gewerkt worden in goed uitgeruste en praktische ruimten

13. Het werk van jonge artiesten in acht nemen en naar waarde schatten.

14. Laten waaien en minder ingrijpen.

15. Er zijn vele theaters. Vaak werken ze programma's uit, enkel en alleen voor hun publiek. Ik geloof niet in "uitstalramen". Kunst moet levend blijven. Wat reeds bestaat moet echter gefinancierd worden. Opdat anderen ervan kunnen genieten.

16. Het circusonderwijs blijven steunen en structureel uitbouwen op alle niveaus van de opleiding (academie > hoger kunstonderwijs). Het peil van de Belgische artiesten zal erdoor worden opgekrukt : betere basisopleiding, artiesten van betere kwaliteit.

17. Het institutionele theater opengooien voor alle acteurs, ongeacht hun opleiding. Een einde maken aan het "racisme" jegens acteurs die niet uit erkende scholen komen, of die autodidact zijn.

18. Jazeker, maar deze vragenlijst is op zich al complex genoeg... Meer vastheid geven aan de bestaande structuren die zichzelf reeds hebben bewezen en die door een gebrek aan fatsoenlijke en vaste middelen het risico lopen buiten adem en uitgeput te raken, en hun werk niet tot een goed einde te kennen brengen...

19. Het artiestenstatuut uitwerken : zowel met betrekking tot de podiumkunsten als tot de muziek en vooral tot de beeldende kunsten.

20. Er moet geen gelegenheidssteun worden verleend aan projecten ; in de plaats daarvan moeten artistieke benaderingswijzen worden ondersteund die zich aftekenen doorheen één of andere productie. Het begrip product eens en voor altijd laten voor wat het is (doelmatigheid, rendement, bekoorlijkheid...)

21. Anekdote : we zijn een stuk aan het repeteren. Als Brusselaars hebben we een repetitielokaal gezocht. We hebben de mooie zaal van La Bellone gehuurd, maar op een gegeven ogenblik is het beschikbare geld op en kunnen we weer op zoek... scholen, culturele centra, theaters... te duur... gaat niet... We hebben iets gevonden ! ! Een discotheek die overdag vrij is en ons vriendelijk wordt geleend door een menslievende baas... "Geweerschoten op Broadway" ? ? Voor een stuk voor kinderen. Grappig, niet ?

Ideeën :

- een agenda dat Kiosque, MAD... vermengt, overzichtelijk voor een ruim publiek zonder in het commerciële te vervallen...

- de televisie RTBF-RTL... moet het hebben over onze artiesten !

22. Gratis parkeergelegenheid
Nachtelijke verlichting
Nachtelijk openbaar vervoer
Taxi's/cultuur.

23.

- Een databank (locaties, pers... in de stijl van *Le Souffleur*, voortdurend bijgehouden) die in real time toegankelijk is voor gezelschappen of mensen uit de culturele sector uit België (en overigens ook uit Frankrijk, Nederland, Duitsland of Groot-

Brittannië).

- Veel spanningen gelijken op elkaar en ik heb de indruk dat iedereen telkens opnieuw van nul begint aan een nieuw project...
- De pragmatische kant – administratie + organisatie (locaties, repetitie/voorstelling) – wordt niet genoeg door de overheid gesteund.
- Rekening houden met de verschillende culturen in Brussel, een stad vol kruisbestuivingen die niet enkel Frans/Vlaams zijn.
- Promotie van het theater (de cultuur) als toekomstmogelijkheid voor verschillende beroepen
- Iedereen gaat naar school : cultuur moet daar echt worden ontdekt.

24. De theatercreatie echt ondersteunen als een activiteit die noodzakelijk is voor het leven van een stad, ook al zijn de “resultaten” niet goed (zaalbezoek...). Het theater op lange termijn benaderen. Zich opnieuw vragen stellen over zijn plaats in de stad.

25. Gezamenlijke activiteiten stimuleren, in de geest van :
 Opening Brussel 2000
 Zinneke Parade
 Zomer van Antwerpen
 Gentse feesten
 Theater op de markt (Limburg)
 Brussel 2000 Toast !
 Recyclart (festival)
 ...

26. Als element van het informatiecentrum moet de pers worden gestimuleerd om anderstalige producties aan te kondigen. Dus ook aandacht voor Nederlandstalige of Engelstalige producties in de Franstalige pers en vice versa.

27. Wat de scholen betreft : meer plaats maken voor cultuur binnen het programma.

28.

1. De regeringen van onze gemeenschappen en vooral die van Wallonië-Brussel (maar we weten dat onze Gemeenschap weinig middelen heeft ! !) zouden de rol die de cultuur kan spelen ten voordele van de democratie, in aanmerking moeten nemen - het budget dat aan cultuur wordt gespendeerd zou meer dan 1% van het BNP moeten bedragen ! !
2. De ministeriële adviseurs en de ministers van Cultuur (3 !) zouden het veld beter moeten kennen : het artistieke milieu is immers moeilijk te vatten en er zijn vele families (die helaas niet altijd openstaan voor elkaar en hun subsidies vaak niet goed aanwenden).
3. De culturele sector heeft een directe weerslag op de economische sector (toerisme, horeca, taxi's, enz.) ; de gewestelijke politiek zou daarmee rekening moeten houden.
4. Meer transparantie inzake beheer van cultuurplekken ! !

29. Een echt cultuurbeleid waar een kabinet en zijn minister ten volle voor gaan.

30. Geen woorden a.u.b. ! Daden !

Laat het geld van de cultuur naar de cultuur gaan ! Gedaan met al die nepstructuren vol fictieve jobs, gedaan met al die theaterknoeijs die de jeugd een afkeer bezorgen voor theater, gedaan met die “schoolvoorstellingen” die de overheid misleiden inzake zaalvulling !
 Echte culturele werktuigen voor “de hoofdstad van Europa”.
 Overheden die bevoegd zijn, a.u.b. !

31. “Er moeten” meer kleine speelplekken (100/150 plaatsen) zijn, cafétheaters, cabarets, salons, clubs... voor de kleine vormen, gezelligheid, humor, poëzie, marionetten, liedjes, voorlezingen, kamermuziek, intimisme, kalmte, verfijning, all that jazz

32. De ontwikkeling van een netwerk van Franstalige en

Nederlandstalige culturele en artistieke actoren moet worden ondersteund, om de stem van de Brusselse sector en van zijn eigenheid beter te laten weerklinken in de respectieve communautaire discussies.

De regeling en de verdeling van de subsidies van de Stad, het Gewest en de COCOF zijn evenmin duidelijk als doorzichtig. Wat de Stad betreft, is het cultuurbudget zeer ontoereikend !

33. Het theatercentrum voor de Brusselse jeugd moet over een eigen plek kunnen beschikken.

34. Bij de COCOF de nodige financiële middelen vrijmaken om eindelijk het huidige cultuurbeleid veilig te stellen. Eens dat gedaan is, zal er misschien over de toekomst kunnen worden gepraat.

35. Meer investeren in onderwijs.

Blijven ijveren voor de migranten.

Mekaars theaters bezoeken.

Meer onderling artistiek overleg.

Voor al investeren in ideeën, veeleer dan in (infra-)structuren

De heterogeniteit cultiveren.

Via samenwerking zichzelf overstijgen.

Participeren in plaats van te consumeren.

Onder gelijkgestemden kleinschalige taalgemengde projecten opzetten.

Op de hoogte blijven van de actualiteit houden en van de sociale context.

36. De overheidsfinanciering van de artistieke creatie decommunautariseren, evenals de structurele steun aan instellingen die in Brussel artistieke activiteiten hebben.

37.

- Liever 20 nieuwe locaties met elk 100 plaatsen dan 2 nieuwe locaties voor 1000 toeschouwers.

- Aandacht voor openbaar vervoer : uren aangepast aan voorstellingen... Parkeer mogelijkheden creëren

- Cultuurwaardebon voor beide gemeenschappen

38. Bijdragen tot de informatie en de sensibilisering van het publiek voor de buitenlandse podiumkunsten, los van modebewegingen en in functie van de artiesten die in Brussel verblijven. Uiteindelijk geldt hier eigenlijk een Zinneke cultuur.

39. Er moet absoluut een debat geopend worden voor een minder verzuilde structurering van de instellingen en van de overheid op het gebied van de podiumkunsten.

40. Naast een ruimte en speelmogelijkheden moet er eveneens nagedacht worden over structuren om jonge choreografen te begeleiden bij productie, distributie en promotie. Deze structuren dienen gefinancierd te worden zodat ze niet enkel afhankelijk zijn van de projectsubsidies van deze beginnende choreografen.

41. De Brusselse culturele context vraagt om een overkoepelende cultuurfunctionaris voor Stad Brussel en de negentien gemeenten. Als voorbeeld verwijzen we graag naar Eric Antonis in Antwerpen en van Rouveroy in Gent.

5. Notulen van de rondetafelgespreken

Rondetafelgesprek 1 (17/09/02)

Ten dienste van de kunst (Steun aan kustenaars)

Aanwezig : Olga De Soto (choreografe), Michèle Braconnier (Théâtre de L'L), Chris Verdonck, multidisciplinair kunstenaar (Fyke), François Vaneeckaute, regisseur (La Barca), Marianne Cosserat (Les Bains : : Connective), Myriam Van Roosbroeck (Théâtre National), Michèle-Anne De Mey (choreografe).

Verhinderd : Michel Boermans (FAS) en Michel Van Slijpe (Théâtre de la Balsamine).

A) Welke technische behoeften ?

§1. Olga De Soto zet uiteen dat ze als choreografe “in residentie” bij de Raffinerie, wat het beschikbare materiaal en de geboden middelen betreft, op leemten is gestoten. In Brussel zijn er een aantal plaatsen waar men kan werken, maar ze zijn nauwelijks of slecht uitgerust. Daardoor kan men er niet experimenteren of aan research doen. De voorzien voor het werken met licht en geluid is veel korter dan de tijd voor het choreografische werk.

§2. Michèle Braconnier gaat nog een stap verder en legt uit dat de ruimte doorgaans onaangepast is en geen enkel comfort biedt, en dat de tijdsbeperkingen de zaken alleen nog bemoeilijken. Het materieelpark van de Franse Gemeenschap is heel beperkt. Aangezien de gratis uitleendienst zich in Naninnes, bij Namen, bevindt, kost het huren van een bestelwagen om het materieel op te halen nagenoeg evenveel als het huren van gelijksoortig materiaal dat bovendien in betere staat zou zijn.

§3. François Vaneeckaute vindt dat er aan Vlaamse kant geen noemenswaardige problemen rijzen in dat het vlak ; het Vlaams Centrum Voor Amateurkunsten leent makkelijk uit en is goed uitgerust. Bovendien bezit ook de Vlaamse Gemeenschapscommissie materieel. Een ruimte vinden lijkt hem moeilijker.

§4. Volgens Chris Verdonck zijn er in Vlaanderen infrastructuren beschikbaar en als men er echt een wil vinden, vindt men er ook een. Hij vindt het veeleer een probleem om Franstalige kunstenaars te ontmoeten : er bestaat geen plek waar de twee gemeenschappen elkaar treffen, tenzij het kunstencentrum Nadine dat voor beide gemeenschappen openstaat.

§5. Marianne Cosserat zet uiteen dat de organisatie Les Bains : : Connective steun ontvangt van de Vlaamse Gemeenschapscommissie in verband met geluids- en lichtuitrusting betreft, maar niet inzake infrastructuur, d.w.z. wat de inrichting van het gebouw betreft. Vandaar dat de lokalen amper verwarmd zijn. De ruimtes worden gebruikt door kunstenaars van de verschillende gemeenschappen. Er zijn geen criteria, behalve de vraag om in het globale project te investeren. Het multidisciplinaire Les Bains ontvangt geen enkele steun van de gemeente Vorst, die niet begrijpt waar men hier precies mee bezig is.

§6. Olga De Soto beklemtoont de behoefte van de theatermakers om te kunnen experimenteren en acht het onmogelijk datgene wat men wil uitproberen twee maanden vooraf te programmeren. Bij Nadine, het voormalige Plateau, bestaat die flexibiliteit wel.

§7. Michèle Braconnier legt uit dat L'L, om binnen de perken van het budget te blijven, geen materieel huurt, maar een beroep doet op de solidariteit tussen de theaters.

§8. François zou willen dat er een aantal goed uitgeruste ruimtes zou bestaan waarin kan worden gewerkt, los van de voorgedij van een theater. Men zou er enkele maanden per jaar moeten kunnen werken en de ruimte vervolgens overlaten aan een ander team. Men zou er bijvoorbeeld try-outs voor de programmamakers kunnen organiseren.

§9. Marianne Cosserat stelt belang in de benadering van Les Bains, die het mogelijk maakt aan het proces te werken zonder tijdsbeperking ; iedereen heeft een eigen sleutel en komt en gaat wanneer hij wil. De ruimte fungeert trouwens niet als “uitstalraam”. Het zou goed zijn om over een technisch regisseur te kunnen beschikken, en over het nodige geld om hem te bezoldigen.

B) Welke administratieve behoeften ?

§10. Marianne Cosserat vindt dat het heel moeilijk is om alle antwoorden omtrent administratieve aangelegenheden te bekomen. Zijzelf heeft er een jaar over gedaan om te weten hoe de zaken in Brussel reilen en zeilen. Wat ontbreekt is een vademecum over de werking van het statuut van kunstenaar, de BTW, de auteursrechten, enz., enz. Waarom geen opleidingsdagen, bijvoorbeeld rond de BTW, organiseren voor culturele instellingen ?

§11. François Vaneeckaute merkt op dat er, bijvoorbeeld, een vzw voor de vzw's bestaat, maar dat men dat niet weet, uitgerekend op het moment dat men ze het meest nodig heeft. Hetzelfde geldt voor de subsidiekanalen. Hij zou willen dat er een plaats kwam waar men terecht kan met vragen van juridische of administratieve aard.

§12. Voor Michèle Braconnier bestaat de administratie uit twee luiken : het ene betreft alles aangaande aanwerving en wat eraan vast hangt, het andere betreft, bijvoorbeeld, het vinden van een zaal of financiering, de manier om de pers te contacteren, het vinden van een bestand vindt, enz. Dit zijn twee werelden. L'L stelt voor om, in verband met het eerste luik, een sociaal secretariaat op te richten. Wat het tweede luik betreft, is er iemand nodig die de materie doorneemt, de mensen op het terrein kunnen niet alles weten. Bovendien ontbreekt het aan opleidingen voor beheerders.

§13. Olga De Soto denkt dat er dringend een administratief centrum moet komen om te vermijden dat de theatermakers met dit soort problemen overstelpt worden terwijl ze volop in een creatief proces zitten. Dit leidt hen af van hun doelstelling, en hun werk lijdt hieronder.

§14. Marianne Cosserat meent dat er aan Franstalige kant een gebrek is aan transparantie en dialoog. Men moet er deel uitmaken van het circuit om van het bestaan van bepaalde zaken af te weten. Volgens haar zou men moeten uitgaan van de behoeften van de kunstenaar om te creëren en ophouden met elkaar te beconcurreren.

§15. Olga De Soto komt terug op de opleiding van de beheerders en legt uit dat er in Frankrijk scholen bestaan voor beheerders van gezelschappen.

§16. Marianne Cosserat herinnert eraan dat dit ook in Vlaanderen bestaat.

§17. Michèle-Anne De Mey heeft het gevoel dat het artistieke project niet aan bod komt bij de culturele besturen, vooral in de programmacontracten, terwijl er dienaangaande veel administratieve vragen rijzen waarop het antwoord niet makkelijk te vinden is. Niets staat vast, niets is helder. Vandaar dat de structuren ze proberen te omzeilen, trucs hanteren en zo in de underground blijven aangezien er geen echt kunstenaarsstatuut bestaat.

§18. Myriam van Roosbroeck komt tussenbeide om te vermelden dat het nieuwe Décret des Arts de la Scène [decreet op de Podiumkunsten] van de Franse Gemeenschap de administratie nog complexer zou kunnen maken. Ze denkt ook dat de kleine en middelgrote gezelschappen, die niet over het daartoe vereiste administratieve personeel beschikken, het hardst getroffen zullen worden.

C) Welk geld, in welke vorm ?

§19. Marianne Cosserat zou willen dat de gemeente Vorst structurele steun verstrekt voor het gebouw, om de ruimtes aantrekkelijker te maken, en een subsidie om parkeergelegenheid te scheppen. Dit komt de gemeente alleen maar ten goede, omdat het een opening naar buiten schept. Men krijgt echter de indruk dat recente initiatieven enige terughoudendheid opwekken. De steun vloeit makkelijker naar de grote structuren.

§20. François Vaneheckaute wijst op het gevaar dat wie grotere geldsommen ontvangt, bepaalde administratieve regels moet volgen en in een mechanisme terecht waarvan het resultaat is dan er niet langer naar behoren kan worden gewerkt. Zodra men geld van de Gemeenschap ontvangt, is men omzeggens verplicht om te denken zoals een onderneming : dit geld moet op de een of andere manier opbrengen. Maar zonder geld kan men niet werken. Het Vlaams Theater Instituut publiceert regelmatig een tijdschrift waarin de data voor het indienen van projecten worden meegedeeld. De deuren zijn er : men moet enkel weten waar men moet aankloppen. Volgens hem is de hoeveelheid geld minder belangrijk dan de manier waarop het wordt beheerd. Vooral belangrijk is de verwezenlijking van wat men wenst.

§21. Michèle Braconnier beklemtoont dat gezelschappen vooral behoefte hebben aan vers en snel geld. Volgens haar zou het interessant om weten zijn, hoeveel alle gezelschappen samen aan bankinteressen uitgeven ingevolge de door de Franse Gemeenschap gehanteerde termijnen. Ze herinnert er ook aan dat er, naast de Gemeenschap, slechts weinig deuren zijn waar men kan aankloppen. Het zou nuttig zijn dat er een wet voor fiscale aftrekbaarheid wordt gestemd om het mecenaat aan te moedigen.

§22. Marianne Cosserat legt uit dat er in Frankrijk gekruiste financieringen bestaan, terwijl de financieringen in België exclusief zijn. In Frankrijk zitten alle partners rond de tafel om een gezamenlijk pad uit te stippelen. In België is men of Franstalig, of Nederlandstalig – het is moeilijk de twee samen te zijn. Bovendien denkt de kunstenaar makkelijk en ten onrechte dat hij als tegenprestatie voor het ontvangen geld sociale thema's moet aansnijden. Volgens haar plaatst het feit dat men denkt dat men het ontvangen geld moet rechtvaardigen de kunstenaar in de positie van een bedelaar.

§23. Myriam van Roosbroeck denkt dat er – anders dan in de sector van de plastische kunsten en van alles wat met patrimonium te maken heeft (en waar de sponsors veel makkelijker op af komen), in de sector van de podiumkunsten niet veel steun te verwachten is vanuit privé-hoek : in de podiumkunsten waarvan de activiteit aan het vluchtige is gewijd, is er geen mecenaattraditie. De meest voorkomende vorm van steun is de verkoop van zalen aan privé-sponsors die hun klanten uitnodigen.

§24. Chris Verdonck zet uiteen dat men in City Min(e)d probeert om “BRUXXXels” te zijn. Volgens hem is alleen de gemeente bevoegd om een project financieel te ondersteunen zonder dat men een leeuw of een haan moet uithangen. De steun van de gemeente kan aan de stad een heel nieuwe dynamiek geven ; iets als die van de Cinéma Nova die van geen enkele Gemeenschap geld wil, tenzij van Brussel omdat het een Brussels project betreft. Van Vlaamse kant is er geen steun meer op het niveau van de culturele projecten.

De steun is daar verbonden met een strategie op lange termijn, maar als men dit spel niet wil meespelen, wordt het moeilijk. City Min(e)d probeert eveneens in te spelen op een Brusselse identiteit. Hij haalt opnieuw het voorbeeld van Nadine aan, waar iemand werkmiddelen kan krijgen zonder dat er eerst naar zijn taal wordt geïnformeerd. Dat heeft te maken met het feit dat het werk vaak multimedia of internet betreft.

D) Hoe de intercommunautaire communicatie bevorderen ?

§24. Marianne Cosserat vindt dat het niet nodig is zich te verontschuldigen omdat men zijn eigen taal spreekt, veeleer dan die van de gesprekspartner. Volgens haar is het van belang om een onderscheid te maken tussen de taal van de administratie en die van de creatie, en om een gemeenschappelijke taal te vinden. Men zou ondersteuningsstructuren kunnen bedenken die de communicatie bevorderen. Wat de communicatie met het publiek betreft, zouden de Franstaligen zich de moeite moeten getroosten om hun publicaties te vertalen, wat in Brussel al gebeurt aan Nederlandstalige kant. Het zou goed zijn dat de structuren van de twee gemeenschappen elkaar kennen om een wettelijke, professionele aanpak mogelijk te maken. De dingen zichtbaar stellen, kan volgens haar klikjesvorming tegengaan.

§25. François Vaneheckaute ziet Brussel als een groot probleem en stelt vast dat er, behalve de Zinneke Parade, geen Brussels project bestaat. Het zou interessant zijn dat er een cultureel centrum voor de twee gemeenschappen werd opgericht om Brussel een “façade” te geven. Maar men mag het verschil inzake theatertradities, evenals inzake programmeringen niet onderschatten. Terwijl jonge Vlamingen in schoolverband naar Franstalige theaters gaan, zijn er volgens hem heel weinig Franstaligen die Vlaamse theaters bezoeken.

§26. Olga De Soto vindt de oprichting van een centrum voor beide gemeenschappen een goed idee, maar merkt op dat de mensen elkaar ook ontmoeten na de voorstellingen, in het dagdagelijkse leven. Volgens haar is er enorm veel werk aan de winkel, zowel aan Franstalige als aan Nederlandstalige kant. In haar ervaring zoeken Franstaligen veel makkelijker de Vlaamse structuren op dan omgekeerd, inclusief de dansvoorstellingen.

§27. Myriam van Roosbroeck denkt dat de politieke wereld op cultureel niveau de scheiding tussen Franstaligen en Nederlandstaligen onderhoudt, omdat er in dit vlak grote druk wordt uitgeoefend. De Brusselse theatermakers zijn bereid om samen te werken, maar dat wordt niet altijd goed onthaald. Bovendien vindt ze dat Brussel verwaarloosd wordt door de Franstalige politieke wereld, omdat het cultureel zwaartepunt zich duidelijk naar Wallonië heeft verplaatst.

§28. Michèle Braconnier gaat nog een stap verder en heeft het over de financiële problemen die worden opgeleverd door een programma in meerdere talen. Zij ziet geen andere oplossing dan Esperanto.

§29. Michèle-Anne De Mey onderstreept dat het belangrijk is om de verschillen inzake cultuur en geschiedenis niet te vergeten, meer bepaald in de verhouding tot de taal en tot het beeld. Om tot een Brusselse cultuur te komen, zou men deze verschillen veeleer moeten cultiveren, maar dan wel door ze uit te wisselen. Een echte culturele uitwisseling op gang brengen lijkt haar een goede tegengzet om te verhinderen dat de vastgestelde kloof alsmaar groter wordt.

§30. Volgens Chris Verdonck is het onderscheid tussen een Franstalige, Nederlandstalige en Brusselse cultuur niet pertinent. Hij ziet dit onderscheid niet en stelt vast dat de vermenging al heeft plaatsgegrepen. Volgens hem gaat het meer om de manier waarop

men de beleidslijnen volgt. Aangezien er vandaag geen tweetalige plek bestaat, stelt hij voor de ruimtes beter toegankelijk te maken voor leden van beide gemeenschappen.

Rondetafelgesprek 2 (24/09/02)

Het theater in de stad. Infrastructuren en stedenbouw

Aanwezig : Vital Schraenen, regisseur (Tisrasila), Erik Gobin (Réunion des Auteurs Chorégraphes), Bernadette Van Gameren (Espace Senghor-Centre culturel van Etterbeek), Wim Embrechts (Recyclart), Annick de Ville (Halles de Schaerbeek), Monique Duren (Brigittines), Myriam Van Roosbroeck, (Théâtre National).
Verhinderd : France Perpète, circusartiest.

A) Wat zijn de tekortkomingen in het vlak van infrastructuur ?

§1. Wat de theaterzalen betreft, zet Vital Schraenen uiteen dat jonge Vlaamse theatermakers problemen ondervinden om in Brussel zelf te spelen, aangezien de Beursschouwburg een volgens hem “hermetische” programmering heeft, het Kaaitheater enkel de eigen “poulains” ondersteunt en de Bottelarij zich pas onlangs voor andere theatervormen heeft opengesteld. Hij vraagt zich af of er een publiek bestaat voor het Vlaamse theater. Men zou hierop kunnen antwoorden dat de voorstelling van “Bossemans en Coppenolle” de zaal van het Kaaitheater meerdere dagen vol heeft laten lopen! Hij vindt dat er een globaal beleid nodig is om de mensen naar het theater te brengen, wat niet alleen een kwestie van informatie is, maar ook van opvoeding. Hij brengt ook een probleem van Vlaamse theatermakers te berde : geschikte repetitieruimtes vinden.

§2. Wat die repetitieruimtes betreft, vindt Erik Gobin dat de choreografen geen probleem hebben om repetitiezalen te vinden, tenzij ze nog jong zijn en dan nog, maar dat het probleem zich wel rijst wanneer grote gezelschappen theaterzalen zoeken die groot genoeg en geschikt zijn, een probleem dat kleine producties niet kennen. In dat verband verwijst hij naar de problematiek van de Raffinerie, waar een dergelijk podium beschikbaar zal zijn, maar waarvan de opening al twee jaar op zich laat wachten. De idee om een zaal in te richten zonder artistieke lijn moet volgens hem wel op een regelrechte catastrofe uitlopen. Ze komt erop neer dat de rol van een organisator als schakel tussen de kunstenaar en het publiek wordt miskend.

§3. Bernadette Van Gameren voert aan dat de culturele centra, hoewel ze niet rechtstreeks ten dienste van de podiumkunsten staan, voor jonge theatermakers als voornaamste receptieve ruimtes gelden. Het gebrek aan transversaliteit in de bijdragen van de Franse Gemeenschap is in dat opzicht een reëel probleem. De culturele centra zijn instrumenten die naar waarde moeten worden geschat en waar men zou moeten investeren in technisch materieel. In Brussel zou men zich kunnen voorstellen dat de culturele centra fungeren als laboratoria waar projecten kunnen rijpen en zelfs aan een beperkt publiek kunnen worden getoond.

§4. Annick de Ville drukt de vrees uit dat deze centra voor de Franse Gemeenschap enkel als alibi dienen. Wat het meeste ontbreekt, is een werkplek van hoogwaardige kwaliteit waar de theatermakers hun werk kunnen laten evolueren : als men vandaag de lat hoger wil leggen, moet men zijn plan trekken, tenzij men tot de handvol bevoorrechten behoort dat “in residentie” mag werken. Misschien zijn er zelfs teveel ruimtes, aangezien sommige ervan niet eens over de nodige werkmiddelen beschikken. Het probleem is misschien geen probleem van ruimte, maar een probleem van strategie inzake steun aan de creatie.

§5. Vital Schraenen merkt op dat de Vlamingen, net als de Franstaligen, een theater moeten hebben als coproductent van een project. Hijzelf moest naar Mechelen trekken om er één te vinden.

§6. Wim Embrechts vindt dat er in Brussel misschien wel tal van ruimtes zijn, maar ook twee gemeenschappen. Daardoor krijgen veel van die ruimtes met een bezettingsprobleem af te rekenen. Er bestaan in Recyclart maar vier kleine studio's voor kunstenaars die multidisciplinair werk verrichten en dat betreft vooral de plastische kunsten ; er zijn weinig plaatsen voor research en geen enkele plaats die in aanmerking neemt dat het voor sommige kunstenaars onmogelijk is om vooraf te programmeren. Hij vindt ook dat er te weinig openheid bestaat, dat er nood is aan meer “open deur” -werking en aan programmeringen in de openbare ruimte. Wie over democratisering spreekt, heeft het alras over de organisatie door theaters van pedagogische ateliers voor arme jongeren in achtergestelde wijken.

§7. Myriam van Roosbroeck onderstreept het feit dat de Franse Gemeenschap tijdens de onderhandeling over het bouwbudget voor het nieuwe Théâtre National op de Jacqueminaan overwogen heeft om de grote zaal in Brussel te bouwen en de kleine zaal naar Bergen te verwijzen (via een fusie met het Centre Dramatique Hennuyer). Het Théâtre National heeft een goed onderbouwd betoog moeten houden om uit te leggen dat een groot nieuw theater bouwen zonder kleine zaal erg nadelig zou zijn, zowel voor de Waalse en de Brusselse theatermakers, als voor de kwaliteit van de voorstellingen, het artistieke experiment, enz... Dit is een voorbeeld van de moeizame communicatie tussen de politieke wereld en die van de professionals van de podiumkunsten.

§8. Vital Schraenen vreest voor een te sterke structurering waardoor het “underground” -karakter van Brussel zou verdwijnen. Hij wijst op het interessante initiatief van de Pianofabriek, die niet over een toneelzaal beschikt, maar waar iemand helpt om de dossiers samen te stellen. Hij stelt zich vragen over de toekomst van de zalen die momenteel door de KVS-ploeg worden gebruikt.

§9. Erik Gobin beklemtoont bovendien dat de regels strenger zijn geworden ingevolge misbruiken in het verleden, meer bepaald in verband met de manier waarop met overheids geld werd omgesprongen. Dit beperkt de artistieke keuzes en overstelpt de kunstenaars met administratieve aanvragen.

B) Inplanting en zichtbaarheid van de zalen in de openbare ruimte

§10. Annick de Ville meent dat het probleem veeleer te maken heeft met het zichtbaar maken van de creatieve energie dan met bewegwijzering. Men moet nadenken over hoe men de Franstalige en Nederlandstalige energieën, die elkaar slechts zelden kruisen, kan tonen. Ze vraagt zich af hoe men een stadsenergie kan voeden en een Brussels netwerk kan scheppen dat gemeenschappelijke projecten bedenkt.

§11. Vital Schraenen denkt dat men evenementen moet opzetten en dat het er vooral op aankomt publiek aan te trekken en informatie te laten circuleren. Maar hij werpt ook op dat een permanent evenement geen evenement is.

§12. Myriam van Roosbroeck vreest dat de professionele werkomstandigheden onvoldoende gegarandeerd zijn als men “buitenkomt” ; tenzij in het geval van straattheater of disciplines uit het circus of de foorkunsten, zijn theater en dans al te complexe disciplines voor “stadsevenementen”. Maar wat de zichtbaarheid van de zalen betreft, ontbreekt het aan doeltreffende informatie voor het publiek.

§13. Wim Embrechts geeft het voorbeeld van het voorplein van de Brigittinenkapel dat echt een pluspunt is en dat tijdens festivals als podium zou moeten worden gebruikt. In het geval van de Kaaitheater-studio's heeft men er daarentegen niet aan gedacht het voetpad te verbreden om over een onthaalruimte voor het publiek te beschikken. Hij gelooft dat er middelen zijn om hoogwaardig theaterwerk af te leveren in de openbare ruimte, en herinnert in dit opzicht aan de traditie.

§14. Vital Schraenen vraagt zich af of men in Brussel geen "theaterbeurs" zou moeten organiseren, zoals in Nederland.

§15. Erik Gobin denkt dat elke ruimte haar specifiek publiek heeft en er niet in slaagt om een ander publiek te bereiken : er is sprake van een echte hokjesgeest. Bovendien grijpen vele dingen gelijktijdig plaats en is het moeilijk een keuze te maken.

§16. Bernadette Van Gameren vindt dat de zalen een identificatieprobleem hebben en dat een harmonisering wenselijk is. Ze hij vragen bij de rol van de communautaire televisiestations in het vlak van een kwaliteitsvolle culturele informatie. Hoewel er een echt ondergronds stadsweefsel bestaat, is het volgens haar slechts toegankelijk voor diegenen die zich binnen het juiste netwerk bewegen.

§17. Annick de Ville vindt dat er vele leemten bestaan inzake informatie : er wordt nergens een overzicht gegeven van alles wat er gebeurt, men moet diverse informatiebronnen combineren. Ze is van mening dat er vanuit stedenbouwkundig oogpunt op gemeentelijk niveau heel wat werk aan de winkel is om de theaterzalen onder de aandacht te brengen en de omgeving ervan te revaloriseren.

§18. Wim Embrechts onderstreept dat het in veel gevallen gaat om voordien verlaten ruimtes die opnieuw gebruikt worden en die voor voorbijgangers niet altijd even zichtbaar zijn. Er moeten onthaalruimtes komen aan de straatkant, maar de normen daarvoor verschillen van gemeente tot gemeente. Misschien zou men deze gemeentelijke bevoegdheid moeten "federaliseren".

§19. Annick de Ville zou willen dat de kwestie van de inplanting van theaters in de stad, met inbegrip van de organisatie van evenementen, op gewestelijk niveau behandeld wordt aangezien dit het imago van de stad en de stadsdynamiek betreft.

§20. Monique Duren gelooft dat iedereen een eigen imago moet uitwerken. Het zopas aangelegde voorplein van de Brigittines is een echt geschenk : iedereen heeft er baat bij. Sinds dit plein bestaat, komen de mensen vaker inlichtingen vragen en komen ze makkelijker binnen. Volgens haar is een openbare dienst kwaliteit verschuldigd aan de bewoners. Ze meent dat de plaatselijke overheid het best geplaatst is om de noden terzake aan te voelen.

§21. Op een vraag omtrent de zichtbaarheid van het nieuwe Théâtre National, onderstreept Myriam van Roosbroeck dat de architecten veel werk hebben gemaakt van de gevel. Die gevel wordt het uithangbord van het gebouw. 's Avonds zal men van buitenaf de binnenkant van het theater kunnen zien. De als onderliggende idee is dat het gebouw zich overdag verhuult en 's avonds onthult.

C) Naar buiten komen

§22. Vital Schraenen meent dat elders dan in een theater spelen, afhangt van het project, maar dat dit wel belangrijk is om een ander publiek aan te trekken.

§23. Volgens Annick de Ville moet men van de openbare ruimte een laboratorium en een researchruimte maken voor de kunstenaars die daar zin in hebben. Dit biedt de gelegenheid de openbare ruimte anders te interpreteren. Niettemin is voorzichtigheid geboden : in

Brussel zijn folklore of wijkcomitétoestanden nooit ver weg. Toch zijn initiatieven zoals "plein OPENair", georganiseerd door de Cinéma Nova, interessant.

§24. Volgens Erik Gobin hebben de programmamakers een belangrijke rol te vervullen in het aanmoedigen van initiatieven die in de openbare ruimte georganiseerd worden. De impuls moet van de structuren zelf komen.

§25. Wim Embrechts denkt dat Recyclart kunstenaars aantrekt door zijn onconventionele aspect dat tal van zaken mogelijk maakt. Volgens hem moet elke programmamaker overwegen om naar buiten te komen en te programmeren in diverse ruimtes. Dat zou het publiek ertoe aanzetten zijn gewoonten te doorbreken. Hij vestigt de aandacht op het feit dat men volgens hem geen populaire zaken moet programmeren om het theater te "democratiseren". Men moet de artistieke kwaliteit handhaven, maar bijvoorbeeld spelen in de openbare ruimte.

Rondetafelgesprek 3 (01/10/2002)

De toeschouwers tegemoet treden (publiekgerichte acties)

Aanwezig : Claire Diez (KunstenFESTIVALdesArts), Veronika Mabardi (toneelschrijfster, onder meer voor het Théâtre Les Tanneurs), Gérard Corbion (CTEJ, Cie de la Casquette), Myriam Van Roosbroeck (Théâtre National), Patrick De Laender en Catherine Leroy (De Munt), Guido Minne (Beursschouwburg).

Verhinderd : Sylvie Somen (Théâtre Varia) en Nathalie Uffner (Théâtre de la Toison d'Or).

A) Is er een publiekscrisis ?

§1. Claire Diez zet uiteen dat het aanbod in het vlak van de podiumkunsten de laatste jaren aanzienlijk geslonken is. Vroeger raamde men de "circulatiebasis" van actieve toeschouwers op ongeveer 5000 personen, wat vrij weinig is. Hoe zit dat, vandaag de dag ? Het is moeilijk om de vraag in te schatten. De laatste tijd viel het tijdens het KunstenFESTIVALdesArts op dat de kunstenaars een intieme relatie met het publiek verkozen boven grote zalen.

§2. 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 theatermakers (geïnformeerd door de pers, de reclame, maar vooral door mond tot mond reclame). Volgens haar speelt het toeval geen grote rol meer in de keuze ; het vertrouwen in een gezelschap of een theater geeft de doorslag. De reeksen zijn heel kort, terwijl theaterproducties tijd nodig hebben opdat de mond tot mond reclame haar werk kan doen. In het begin kan men rekenen op een basispubliek, vervolgens komt er een dip, waarna de opkomst opnieuw stijgt : hoe gebruik maken van deze tijdsfactor als er vaak maar 6 voorstellingen zijn ? L'L kwam op de idee eerst één voorstelling te brengen, dan een andere, en dan weer de eerste – dit om de mond tot mond reclame effect te laten sorteren. Anderen spelen maar drie dagen per week en hernemen dan de volgende week. Het risico bestaat ook dat dit basispubliek "opgebruikt raakt".

§3. Guido Minne zegt dat een publiekscrisis eigenlijk betekent dat een bepaalde doelstelling niet wordt gehaald. Bij die doelstelling heeft hij echter vragen. Wil men dat iedereen naar het theater komt ? Sinds twee jaar heeft de minister in Vlaanderen een debat op gang gebracht omtrent de culturele participatie. De sector heeft zich verdedigd, de politiek is in de tegenaanval gegaan, het

is een non-debat. Moet iedereen participeren of voorstellingen zien? Volgens socioloog Rudi Laermans zijn er vier types cultureel publiek: een basiskern, een publiek van mensen die regelmatig langskomen, omnivoren die “cultuurzappen”, en mensen die niet fysiek participeren, maar toch voeling hebben met cultuur, bijvoorbeeld door het lezen van filmkritieken zonder ooit naar de bioscoop te gaan. Is de crisis waarover men het heeft niet gebonden aan de vorm, is het niet het klassieke aspect dat het publiek weghoudt? Als men hybride evenementen uitprobeert, komt er een ander publiek opdagen. Misschien zijn de podiumkunsten te weinig gediversifieerd. Tot slot merkt Guido Minne op dat dit altijd heeft bestaan en dat slechts ongeveer 20 % van de mensen interesse heeft voor theater.

§4. Myriam van Roosbroeck herinnert eraan dat alle theatermakers voorstellingen maken met de vooropgestelde idee dat er een publiek voor is. Terwijl men al te vaak lijkt te denken dat de theatermakers zich bezighouden met zaken die te ver van de realiteit van het publiek afstaan en die enkel dienen om zichzelf te behagen. De uitgevoerde studies over bezoekersaantallen zijn doorgaans weinig betrouwbaar, want weinig wetenschappelijk. Iedereen geeft de bezoekersaantallen op die hij wil (niet alle organisaties en gezelschappen beschikken over een geïnformatiseerde ticketverkoop). Ze herinnert eraan dat het bijzondere aan een schoolpubliek is, dat het een “gevangen” publiek betreft. Maar ze onderstreept dat het, algemeen genomen, niet in de theaters niet aan jongeren ontbreekt. Eigenlijk is veeleer het omgekeerde waar. In werkelijkheid is de meest afwezige leeftijdsgroep die van 30 tot 50 jaar, m.a.w. de groep van mensen die het meest in beslag worden genomen worden door hun beroeps-, gezins- en/of sociaal leven.

§5. Catherine Leroy vraagt zich af hoeveel van de jongeren die in dit kader naar het theater komen, later nog terugkeren. Dit blijft zeer de vraag in verband met de jongeren die via de educatieve dienst van De Munt komen. Het idee dat er een publiek van “omnivoren” is, blijkt duidelijk uit het feit dat het nieuwe “ontdekkingsabonnement” van De Munt waarmee men voorstellingen in verschillende disciplines kan kiezen een regelrecht succes is.

§6. Gérard Corbion zegt dat de leiding van zogenaamde theaters “voor volwassenen” niet altijd goed op de hoogte is van de “sector” van het jeugdtheater en dit zowel artistiek en structureel, als historisch. Hij betreurt (ondanks de gunstige evolutie, zoals het festival “Noël au Théâtre”) dat er tussen beide sectoren nog altijd een duidelijk gebrek is aan verstandhouding, aan bruggen. Zulks, inzonderheid met betrekking tot de spreiding van de producties en het streven om mekaar aan te vullen in projecten die, bijvoorbeeld, voor een publiek van adolescenten zijn bedoeld. Het feit dat iedereen die zich in de “podiumkunsten” beweegt steeds meer onderlinge banden kan scheppen, kan, rechtstreeks of onrechtstreeks, kan bij het aanspreken van een groter of een nieuw publiek, alleen maar bevorderlijk zijn. In de Franse Gemeenschap zetten meer dan 40 professionele jeugdtheatergezelschappen voorstellingen op waarvan een groot aantal meerdere honderden keren wordt opgevoerd in de hele wereld. Het institutionele verdeelnet van de Franse Gemeenschap, “Théâtre à l'école”, opgericht in de jaren '70, heeft duidelijk een verzadigingspunt bereikt (herdefiniëring en herfinanciering blijken nodig).

§7. Guido Minne denkt dat de meeste culturele instellingen hun publiek niet kennen, dat ze werken voor een spookpubliek. En dat men niet enkel aandacht moet hebben voor de kwantiteit, maar ook voor de kwaliteit van de participatie.

B) Welke acties rond een opvoering? Hoe het publiek aanmoedigen om te circuleren?

§8. Véronika Mabardi is van mening dat het belangrijk is om terug te keren naar de scholen voor een bespreking na de opvoering, dat er naar aanleiding van de voorstelling een feedback moet zijn vanuit het artistieke veld. Ze onderstreept ook dat het begrip van een publiekscrisis als een juk op de gezelschappen weegt, omdat dit impliceert dat men het publiek zou moeten behagen, dat men verplicht zou zijn om zich of te vragen “hoe het publiek te raken” waardoor de theatermakers op het terrein zouden kunnen verglijden in een logica van vraag en aanbod, van “dienstbaarheid” ten overstaan van een bepaalde clientèle.

§9. Voor Claire Diez berust de strategie van het KunstenFESTIVALdesArts op de kwaliteit van de informatie, de compactheid en diversifiëring ervan; afhankelijk van wie men aanspreekt, is de informatie licht of dieper uitgewerkt, gedetailleerd of beperkt tot de eenvoudige vermelding dat er op die plaats, op dat moment iets te gebeuren staat. Dit is een vrij klassieke benadering. Het festival organiseert ook ontmoetingen tussen het publiek en de theatermaker waar gemiddeld ongeveer een derde van het publiek voor blijft.

§10. Guido Minne zegt dat de politiek in Vlaanderen na “zwarte zondag” voor cultuur interesse is gaan betonen, omdat ervan werd uitgegaan dat cultuur helemaal alleen verandering kon brengen in de maatschappelijke problemen die toen duidelijk aan het licht waren gekomen. Een kunstenaar zou daarbij niet betrokken moeten worden, tenzij hij er bewust voor kiest. Voor een directeur van een culturele instelling ligt dat echter anders. Een Vlaamse minister kwam op de idee de subsidie van een theater te koppelen aan de graad van vermenging van het publiek, waarin alle maatschappelijke categorieën vertegenwoordigd zouden moeten zijn. Sommige overheidsinstanties vragen tegelijk vernieuwing, kwaliteit, experiment en het aantrekken van een breed publiek... wat onverzoenbaar is. Bovendien schijnt het hem toe dat de structuren teveel tijd besteden aan het programmeren, in verhouding tot de tijd die ze besteden aan het voorstellen: dat wil zeggen, kiezen, onthalen, echt omkaderen.

§11. Myriam van Roosbroeck heeft daarentegen de indruk dat alle theaters juist inspanningen doen om debatten, acties en animaties rond de voorstellingen te organiseren (dat is alleszins het geval in het Théâtre National) en dat deze activiteiten een te weinig bekend deel van hun werk zijn. Naast dit basiswerk is er natuurlijk ook de marketing- en mediagerichte informatie (pers, televisie, radio,...), maar deze is niet toegankelijk voor alle gezelschappen en vooral niet voor de kleinste. Algemeen genomen vindt ze dat de televisie onvoldoende aandacht besteedt aan het werk van Belgische kunstenaars, vooral in prime time.

§12. Patrick De Laender zegt dat De Munt vandaag wel geen publiek tekort komt, maar dat men daar toch vragen durft te stellen over het publiek van morgen. Om daarop een antwoord te vinden, heeft De Munt een heel actieve educatieve dienst en ondersteunt het huis de creatie van nieuwe opera's. De educatieve dienst bereikt elk seizoen 30.000 kinderen die in ateliers werken. Het einddoel is niet noodzakelijk het bijwonen van een voorstelling, maar het scheppen van een gunstig terrein voor de komende jaren. De operastudio wil ontmoetingen tussen het publiek en jonge vertolkers bewerkstelligen. Onder de publieksacties vermeldt hij ook “Een brug tussen twee werelden” dat werkt voor een niet-publiek, dit wil zeggen in benadeelde wijken, ziekenhuizen, enz...

§13. Guido Minne antwoordt dat De Munt misschien geen publiek tekort komt, maar dat dit soms wel het geval is voor bepaalde vernieuwende werken.

§14. Patrick De Laender legt uit dat De Munt risico's kan nemen dankzij de abonnementen. De Munt heeft ook een educatieve rol, aangezien het publiek verplicht is om voorstellingen bij te wonen waar het niet spontaan naartoe zou komen.

§15. Gérard Corbion gelooft dat ouders die anders niet naar het theater gaan, dankzij de jeugdvoorstellingen in schoolverband, evenals in het kader van "Noël au Théâtre", hun kinderen vergezellen en naderhand misschien nog zullen terugkeren.

§16. Voor Véronika Mabardi is het feit dat men vormen verkennt, dat men aan onderzoek doet, een soort van subversieve actie, een manier van handelen, terwijl men er doorgaans vanuit gaat dat de dingen slechts kunnen worden veranderd via de inhoud. Vermenging van genres en transversaliteit komen niet vaak voor en is structureel moeilijk ten uitvoer te brengen.

C) Circulatie van het publiek

§17. Myriam Van Roosbroeck bevestigt dat de structuren zich, in de ogen van de overheidsinstanties, in vakjes bevinden en dat het moeilijk is dat denkpatroon te doorbreken.

§18. Claire Diez meent dat het KunstenFESTIVALdesArts bevorderlijk is voor de circulatie van kunstenaars tussen de gemeenschappen. In het kader van het festival zijn er uitwisselingen van adressenbestanden waar de theaterzalen en het festival baat bij hebben. Men zou volgens haar moeten ophouden met die gewoonte om "zijn publiek" angstvallig voor zichzelf te willen houden.

§19. Guido Minne oppert de gedachte een mentaliteitswijziging op gang te brengen door een theaterdirecteur reclame te laten maken voor een voorstelling in een ander theater dan het zijne. Tenminste, als hij het belangrijk vindt dat zijn publiek daar naartoe gaat.

§20. Myriam van Roosbroeck meent dat de zaken nu eenmaal niet zo verlopen aangezien de theaters concurrenten zijn die een eigen imago moeten verdedigen waarvan – niet te vergeten – ook hun subsidie afhangt.

§21. Véronika Mabardi antwoordt hierop dat de aanpak die Guido Minne voorstelt, ervan uitgaat dat de hoofdbekommernis het artistieke is.

§22. Patrick de Laender gaat nog een stap verder en verbaast zich erover dat men van afgunst en concurrentie spreekt, terwijl het om een circulatieprobleem van het publiek gaat. Ligt de oplossing dan niet in de openheid?

§23. Myriam van Roosbroeck verbaast zich over de reactie van de vertegenwoordiger van De Munt in verband met de concurrentie. De Munt maakt voor zover zij weet weinig reclame voor andere operahuizen... (behalve in het kader van een coproductie, maar dat is vanzelfsprekend een totaal ander geval).

D) Waar blijft het allochtone publiek?

§24. Gérard Corbion zegt dat het feit dat niet-EG allochtonen niet naar het theater komen volgens hem verband houdt met het probleem van de verschillen inzake culturele zeden en gewoonten, en met de sociaal-culturele tradities van hun land van herkomst. Het zal nog heel wat tijd vergen eer allochtonen vlot naar onze theaters komen (om er wat te zien?).

§25. Volgens Claire Diez, moeten we niet noodzakelijk "naar hen toegaan" met onze eigen formaat en onze eigen criteria. Ze vraagt zich af waar de openheid ophoudt. Ze verwijst ook naar het

probleem van de auteurs die heel wat minder verscheiden zijn dan de stad. In elk geval zou de integratie van vreemde culturen in de Brusselse producties volgens haar echt gefundeerd moeten zijn en niet enkel als alibi mogen dienen.

§26. Guido Minne stelt vast dat iedereen in de Beursschouwburg, net als in vele andere theaters, blank is, wat tot gevolg heeft dat de niet-Europese cultuur er onbekend is. Volgens hem moet men mensen die tot deze bevolkingsgroepen behoren in dienst nemen om dat probleem te verhelpen. Hij haalt het voorbeeld van de Bottelarij aan waar men mensen van de wijk in dienst heeft genomen voor bepaalde taken, wat de plek openstelt voor de realiteit van de stad.

§27. Patrick De Laender geeft toe dat De Munt weliswaar een multicultureel team heeft, maar dat de opera het multicultureel aspect van de stad niet weerspiegelt. Aan de andere kant wordt de opera misschien minder dan het theater geconfronteerd met het probleem van de verbondenheid met een bepaald type cultuur. Muziek en zang hebben een universeel karakter, wat een betere benadering, een betere integratie mogelijk maakt. Het benaderen van andere publiekscategorieën is ook hier een werk van lange adem, maar kan zijn vruchten afwerpen.

§28. Véronika Mabardi waarschuwt voor de verwarring die kan ontstaan tussen het begrip "andere cultuur", "andere nationaliteit" en het begrip "precaire toestand". Deze begripsverwarring lijkt haar gevaarlijk.

IX. DANKWOORD

Administratie Muziek, Letteren en Podiumkunsten, Vlaamse Gemeenschap.
Michel Boermans, Fédération des professionnels des Arts de la Scène.
Janine Bodart, ministerie van de Franse Gemeenschap, Service du Théâtre.
Nicole Cabès, ministerie van de Franse Gemeenschap, Service du Théâtre.
Michel Cheval, Contredanse.
Le Cid, Centre d'Information et de Documentation théâtre de la Maison du Spectacle - la Bellone CTEJ.
Ronald de Pourcq, Franse Gemeenschapscommissie, Service Théâtre.
Alain de Wasseige, Ministère de la Communauté française, Service de la Formation des cadres culturels.
Directie Cultuur van de Vlaamse Gemeenschapscommissie.
Manu Lammens, Vlaamse Gemeenschapscommissie
Kris Ribbens, dienst gemeenschapscentra.
Camille Herremans, ministerie van de Franse Gemeenschap, Service de la musique.
Michel Jaumain, Observatoire des politiques culturelles de la Communauté française.
Béatrice Menet, Contredanse.
Brigitte Mertens, ministerie van de Franse Gemeenschap, Service du Cirque, des Arts forains et de la Rue.
Jeannine Monsieur, Franse Gemeenschapscommissie, Service Danse.
Dries Moreels, VTI.
Olivier Mungo.
André Nayer, ULB.
Catherine Simon,
Wilfried Tersago.
Jean-Philippe Van Aelbrouck, ministerie van de Franse Gemeenschap, Service de la Danse.
Alexandre Von Sivers, CGSP-spectacles.
Justine Wastiaux, ministerie van de Franse Gemeenschap, Service du Théâtre.

X. BIJLAGEN

1. Onderwerp, afbakening en weekwijze van de studie

I. Bron en doel van de studie.

1. De studie is gemaakt in opdracht van Henri Simons, de schepen van Cultuur en Standbouw van Brussel-Stad.
2. De studie gaat over de volgende podiumkunsten: alle soorten theater (o.m. teksttheater, bewegingstheater, muziektheater, kinder- en jeugdtheater, straattheater, vormingstheater, cafétheater), dans, lyrische kunst, circus en kermis, en alle mengvormen van die disciplines.
3. Gelet op de realiteit van het Brusselse theaterlandschap worden die domeinen benaderd vanuit de negentien gemeenten van de agglomeratie, en zulks zowel aan Franstalige als aan Nederlandstalige kant.
4. De studie heeft tot doel voor de plaatselijke overheid op middellange of lange termijn pistes vrij te maken om de toestand van de Brusselse podiumkunsten te kunnen verbeteren, en zulks zowel voor de makers als voor de organisatoren en het publiek.
5. Gelet op de bevoegdheden die worden uitgeoefend door de andere overheden, lijken de velden waarmee de plaatselijke overheid op de meest directe manier te maken heeft, en die prioritair moeten worden verkend, naar ons gevoel de volgende te zijn:
 - 1) het veld van de infrastructuur, zowel stedenbouwkundig als met betrekking tot de lokalen die door makers en organisatoren kunnen worden gebruikt;
 - 2) het veld van de diensten die het theatermaken of het vertonen van podiumkunsten (als hierboven bedoeld) kunnen vergemakkelijken;
 - 3) het veld waarin alle acties worden gevoerd die de informatie, de toegang en het verkeer van het publiek van de bedoelde voorstellingen in de hand werken.

II. Gebruikte instrumenten en verwachte resultaten

In een eerste fase steunt deze studie op de volgende elementen.

1. Een analyse van het onderzoekswerk, de enquêtes en de beschikbare studies die voorheen, betreffende de hele sector van de Brusselse podiumkunsten of een deel daarvan, werden gerealiseerd door de onderscheiden overheden (Gemeenschappen, COCOF, VGC, Stad), in universitair verband, ingevolge onafhankelijke initiatieven (Théâtre Le Public, EGJT) of naar aanleiding van Bruxelles/Brussel 2000.
2. Een enquête die wordt gevoerd onder de protagonisten van de sector, namelijk de organisaties uit de sector die zich bezighouden met het aanmaken en/of vertonen van

voorstellingen, en waarvan de maatschappelijke gevestigd is in Brussel ; te dien einde werd hun een vragenlijst gestuurd.

Die vragenlijst bevat onder meer:

- 1) vragen die tot doel hebben sommige gegevens te actualiseren en aldus tot een inventaris te komen van de Brusselse podiumkunsten (aantal voorstellingen, aantal voorstellingen, kwantiteit en kwaliteit van het publiek, diversiteit van het theateraanbod, tewerkstellingsmogelijkheid binnen de sector, economisch gewicht ervan...);
- 2) vragen betreffende de moeilijkheden waarmee de sector heeft af te rekenen;
- 3) eisen of vaststellingen die de jongste jaren met betrekking tot de tekorten van de Brusselse podiumkunsten werden verwoord, en die nu aan de scherpzinnigheid van de sectorprotagonisten worden voorgelegd met het verzoek ze al dan niet te bevestigen en te rangschikken naar prioriteit;
- 4) ruimte voor opmerkingen betreffende alle aspecten die niet door de vragenlijst zouden zijn aangeroerd.

Alvorens hij wordt verzonden, wordt de vragenlijst voorgelegd aan vier sectorspecialisten: Michel Jaumain (Observatoire des politiques culturelles de la Communauté française), Michel Boermans (Fédération des Arts de la Scène), en Els Baeten (Vlaams Theater Instituut).

3. Een analyse van de resultaten van die enquête.

4. De voorlegging, aan de sector, van de resultaten van de eerste fase van de studie en de openbare discussie daaromtrent.

In een tweede fase worden de resultaten van de enquête nauwkeuriger onderzocht; de reacties die ze aan de sector heeft ontlokt worden erin verwerkt; aan de vragen vermeld onder punt 5 worden drie intersectorale vergaderingen gewijd; en alles wordt, ten slotte, samengevat in een document.

Idealiter zou de studie, in een derde fase, moeten worden aangevuld met een grotere enquête, onder het publiek.

Het is de bedoeling de plaatselijke overheid op die manier een kaart van het Brusselse podiumlandschap te bezorgen. Daarbij zou inzonderheid worden gewezen op de huidige en toekomstige behoeften van de sector waaraan niet wordt tegemoet gekomen door andere overheden. Deze handelwijze zou de plaatselijke overheid in staat moeten stellen de prioriteiten van haar beleid terzake vast te stellen voor de toekomst.

III. Procedure

1. La Maison du Spectacle-la Bellone is belast met de studie.
2. Voornoemde instelling vertrouwt de coördinatie ervan toe aan Guido Minne en Antoine Pickels, en stelt de diensten van het La Maison du Spectacle te hunner beschikking (verzamelen van bestaande documenten, mailing, centralisering, terbeschikkingstelling van lokalen, statistieken,

organisatie van de dag waarop de studie wordt voorgelegd aan de sector en ronde tafelgesprekken...).

3. Betrokkenen stellen samen de vragenlijst op die aan de sector wordt gestuurd, ontleden – elk binnen zijn taalgebied – de voorafgaande studies, wisselen hun informatie uit en maken een eerste samenvatting van hun onderzoeken.

4. Die samenvatting wordt samen met de eerste resultaten van de enquête aan de sector voorgelegd in La Maison du Spectacle.

5. Na die presentatie en afhankelijk van de reacties worden, in La Maison du Spectacle, drie intersectorale vergaderingen belegd; zij worden gewijd aan de problematiek inzake infrastructuur en stedenbouw, dienstverlening aan makers en organisatoren, en acties ten aanzien van het publiek.

6. Een document met de analyse van de voorafgaande studies, de resultaten van de vragenlijst en de reacties van de sector, en een algemene synthese, wordt dan overgelegd aan de opdrachtgever.

2. Kopie van de vragenlijst

I) Identiteit van de organisatie

1. Officiële naam van de organisatie :

2. Gebruiksnaam indien verschillend:

3. Vestigingsadres

Nr :

Straat :

Postnummer :

4. Eventueel adres van de zaal (zalen) indien van toepassing en indien dit verschilt van het vestigingsadres.:

Nr :

Straat :

Postnummer :

5. Jaar van publicatie van de statuten in het Staatsblad.

6. Naam en functie van de verantwoordelijke van de organisatie die deze vragenlijst invult.

Naam :

Functie :

II) Natuur van de organisatie

1. De organisatie produceert zijn eigen voorstellingen (de organisatie beschikt over een artistieke ploeg of een artiest, als vaste medewerkers en op directe wijze betrokken bij de realisatie van de voorstellingen: conceptie van het project, de organisatie van de repetities....)

JA

NEEN

2. De organisatie geeft vertoningen m.a.w. is een receptieve organisatie(belast met de programmering, de promotie, de ticketverkoop en het technisch kader, in een eigen of andere ruimte)

JA

NEEN

1

3. De organisatie beheert een speelruimte waar voorstellingen gegeven worden

JA

NEEN

Zo Ja:

Aantal plaatsen

Afmetingen van het podium

Lengte

Breedte

Hoogte

Zaal 1

Zaal 2

Zaal 3

Zaal 4

Zaal 5

4. De organisatie beschikt permanent over een repetitieruimte.

JA

NEEN

Zo ja :

Afmetingen van de ruimte

Lengte

Breedte

Hoogte

dansvloer

Douches

technische infrastructuur

Ruimte 1

JAQ/NEENQ

JAQ/NEENQ

JAQ/NEENQ

Ruimte 2

JAQ/NEENQ

JAQ/NEENQ

JAQ/NEENQ

Ruimte 3

JAQ/NEENQ

JAQ/NEENQ

JAQ/NEENQ

Ruimte 4

JAQ/NEENQ

JAQ/NEENQ

JAQ/NEENQ

Ruimte 5

JAQ/NEENQ

JAQ/NEENQ

JAQ/NEENQ

5. Betrekking met de overheid. De organisatie...

- ontvangt subsidies op regelmatige basis

- ontvangt projectsubsidies

- ontvangt geen subsidies

III) Activiteit

1. A.: Produceert u eigen voorstellingen?

JA

NEEN

(Als het antwoord nee is, ga dan naar vraag 2. A.)

1. B. Zo ja, hoeveel producties of wederopvoering(en):

in 1999

in 1998/99

productie(s)

wederopvoering(en)

in 2000

in 1999/00

productie(s)

wederopvoering(en)

in 2001

in 00/01

productie(s)

wederopvoering(en)

1. C. Om hoeveel opvoeringen ging het ?

in 1999

in 1998/99

in 2000

in 1999/00

in 2001

in 00/01

2

1. D. Hoeveel daarvan werden gebracht

in Brussel

in Vlaanderen

in Wallonië

in het buitenland

in 1999

in 1998/99

in 2000

in 1999/00

in 2001

in 00/01

1. E. Hebt u sinds 1 januari 1999 (of sinds 1 juli 1998) bepaalde voorstellingen in Brussel opgevoerd in ruimten niet voor theater ingericht, waarbij u zelf voor de organisatie zorgde?

JA

NEE

(Als het antwoord nee is, ga dan naar vraag 1.H.)

1. F. Zo ja, hoeveel opvoeringen waren het

in 1999

in 1998/99

in 2000

in 1999/00

in 2001

in 00/01

1. G. Hoeveel toeschouwers kwamen er kijken

in 1999

in 1998/99

in 2000

in 1999/00

in 2001

in 00/01

1. H. Uw werk behoort tot het (de) volgende genre(s):

(meerdere keuzen toegelaten)

- theater

- bewegingstheater/mime

- kleinkunst

- jeugdtheater

- muziektheater

- opera

- dans

- straattheater/kermiskunst

- vormingstheater

- circus

- performance

- andere, preciseer:

3

128

1. I. Uw werk kan omschreven worden alshet volgt:
(meerdere keuzen toegelaten)

- ontspanning

- avant-garde

- klassiek

- modern

- hedendaags

- geëngageerd

- volks

- andere, preciseer:

☐

☐

☐

☐

☐

☐

☐

☐

1. J. Is er in uw werk soms sprake van vermenging met andere artistieke disciplines?

JA ☐

NEE ☐

(Als het antwoord nee is, ga dan naar vraag 1. L.)

1. K. Zo ja, welke:
(meerdere keuzen mogelijk)

- plastische kunsten

- film

- muziek

- literatuur

- video

- nieuwe media

- andere, preciseer :

☐

☐

☐

☐

☐

☐

☐

1. L. Als u bij uw werk andere podiumkunsten en/of andere artistieke disciplines betreft, meent u daarvoor dan ook een erkenning te ontvangen:

JA

NEE

- van het publiek

- ban de kritiek

- juridisch

- institutioneel

☐

☐

☐

☐

☐

☐

☐

☐

2. A. Bent u een receptieve organisatie en organiseert u voorstellingen in ruimten waarover u zelf beschikt, of in andere ruimten?

JA ☐

NEE ☐

(Als het antwoord nee is, ga dan naar vraag 3. A).

4

2. G. Het type voorstellingen dat u organiseert kan omschreven worden als:
(meerdere keuzen mogelijk)

- ontspanning

- avant-garde

- klassiek

- modern

- hedendaags

- geëngageerd

- volks

- andere, preciseer:

☐

☐

☐

☐

☐

☐

☐

2. H. Organiseert u voorstellingen waarin verschillende disciplines vermengd worden?

JA ☐

NEE ☐

2. I. Indien in de voorstellingen die u sinds 1999 (of sinds het seizoen 98/99) organiseerde tekst werd gebruikt, hoeveel gebruikten er dan als voertaal

- het Frans

- het Nederlands

- het Arabisch

- het Engels

- andere, preciseer:

☐

☐

☐

☐

2. J. Organiseert u voorstellingen die elders dan in Brussel geproduceerd werden? (in de rest van België en/of in het buitenland)

JA ☐

NEE ☐

(Als het antwoord nee is, ga dan naar vraag 2.N.)

2. K. Zo ja, hoeveel van dergelijke voorstellingen organiseerde u

in 1999 ☐ in 98/99 ☐

in 2000 ☐ in 99/00 ☐

in 2001 ☐ in 00/01 ☐

2. L. Deze voorstellingen kwamen uit:

Aantal

- Vlaanderen

- Wallonië

- Buitenland :

Franstalige landen

Nederlandstalige landen

Andere

6

2. B. Zo ja, hoeveel opvoeringen betrof dit

in 1999 ☐ in 98/99 ☐

in 2000 ☐ in 99/00 ☐

in 2001 ☐ in 00/01 ☐

2. C. Hoeveel verschillende producties betrof dit

in 1999 ☐ in 98/99 ☐

in 2000 ☐ in 99/00 ☐

in 2001 ☐ in 00/01 ☐

2. D. Hoeveel toeschouwers had u

in 1999 ☐ in 98/99 ☐

in 2000 ☐ in 99/00 ☐

in 2001 ☐ in 00/01 ☐

2. E. Waren er bij de voorstellingen die u bracht ook co-producties met andere organisaties ?

JA ☐

NEE ☐

2. F. Het type voorstellingen dat u organiseert kan omschreven worden als :
(meerdere keuzen mogelijk)

- theater

- bewegingstheater/mime

- kleinkunst

- jeugdtheater

- muziektheater

- opera

- dans

- straattheater/kermiskunst

- vormingstheater

- circus

- performance

- andere, preciseer:

☐

☐

☐

☐

☐

☐

☐

☐

☐

☐

☐

☐

5

2. M. Deze voorstellingen werden gekozen omwille van
(meerdere keuzen mogelijk)

- het vernieuwende karakter

- het succes in andere steden of landen

- de medewerking van belangrijke acteurs

- het werk of de kunstenaar was een must

- een afspraak tussen productieorganisaties

☐

☐

☐

☐

☐

2. N. Brengt u producties van jonge gezelschappen of jonge creaties(m.a.w. debutanten, of gezelschappen die nog geen steun ontvangen tenzij projectondersteuning)?

JA ☐

NEE ☐

(als het antwoord nee is, ga dan naar vraag 2Q)

2. O. Zo ja, hoeveel gezelschappen of creaties waren dat

in 1999 ☐ in 98/99 ☐

in 2000 ☐ in 99/00 ☐

in 2001 ☐ in 00/01 ☐

2. P. Hoeveel opvoeringen heeft uw organisatie hiervan gebracht

in 1999 ☐ in 98/99 ☐

in 2000 ☐ in 99/00 ☐

in 2001 ☐ in 00/01 ☐

2. Q. Coproduceert u voorstellingen die door andere organisaties worden geproduceerd?
(Dit betekent dat uw tussenkomst een reële bijdrage tot de productie van de voorstelling is : door :financiële ,logistieke en/of materiële bijdrage het ter beschikking stellen van arbeidskrachten of gratis een speelruimte ter beschikking te stellen)

JA ☐

NEE ☐

(Als het antwoord nee is, ga dan naar vraag 2. T)

2. R Deze coproducties bestonden uit:
(meerdere keuzen mogelijk)

- financiële bijdrage

- logistieke bijdrage

- materiële bijdrage

- het ter beschikking stellen van arbeidskrachten

- gratis ter beschikking stellen van een speelruimte

☐

☐

☐

☐

☐

7

129

2. S. Hoeveel voorstelling hebt u gecoproduceerd?

in 1999

☐

in 98/99

☐

in 2000

☐

in 99/00

☐

in 2001

☐

in 00/01

☐

2.T. Ontving u gezelschappen of producenten (waarvan het werk ten minste voor een seizoen verbonden was met de werking van uw organisatie)?

JA

☐

NEEN

☐

(als het antwoord neen is ga dan naar vraag 2.V)

2.U .Indien ja, hoeveel gezelschappen en producenten betrof het ?

in 1999

☐

in 98/99

☐

in 2000

☐

in 99/00

☐

in 2001

☐

in 00/01

☐

2. V. Gebruikelijke prijzen (huidige):

- Wat is de maxumprijs voor een plaats?

- Wat is de minumprijs voor een plaats?

2. W. Kent u kortingen toe?

JA

☐

NEE

☐

(Als het antwoord nee is, ga dan naar vraag 3.A.)

2. X Aan wie kent u kortingen toe?

- groepen

☐

- jonger dan 26

☐

- studenten

☐

- senioren

☐

- werklozen

☐

- kinderen

☐

- artikel 27

☐

- professionelen

☐

- last-minute

☐

- jongerenpaspoort

☐

- cultuurwaardebon

☐

- andere, preciseer :

8

3. A. Bent u sinds 1999 (of sinds 98/99) opgetreden en/of hebt u voorstellingen georganisee georganiseerd in ruimten die niet ingericht zijn als theaterzaal?

JA

☐

NEE

☐

(Als het antwoord nee is, ga dan naar vraag 3.D.)

3. B. Zo ja, in welke?

- Verlaten industriële panden

☐

- Historische sites

☐

- Culturele ruimten die niet ingericht zijn voor podiumkunsten

☐

- Privé-ruimten (privé-huizen,leegstaande huizen...)

☐

- Openlucht (straten, pleinen...)

☐

- Andere, preciseer :

3. C. Vindt u dat de lokale overheid de toegang tot bepaalde ruimten zou moeten vergemakkelijken?

JA

☐

NEE

☐

9

3. D. Welke categorieën van het hierna vermelde publiek wilt u idealiter bereiken, en welk publiek bereikt u volgens u effectief.

(meerdere keuzen mogelijk)

Publiekscategorieën	Gewenst publiek	Effectief publiek	een beentje	helemaal niet
3. D. 1. Leeftijd: jong publiek				
- van 1 tot 5 jaar	☐	☐	☐	☐
- van 6 tot 10 jaar	☐	☐	☐	☐
- van 11 tot 15 jaar	☐	☐	☐	☐
volwassenen				
- van 16 tot 20 jaar	☐	☐	☐	☐
- van 21 tot 35 jaar	☐	☐	☐	☐
- van 35 tot 50 jaar	☐	☐	☐	☐
- van 50 tot 65 jaar	☐	☐	☐	☐
- 65 jaar en ouder	☐	☐	☐	☐
3. D 2. Studieniveau				
- lager middelbaar	☐	☐	☐	☐
- hoger middelbaar	☐	☐	☐	☐
- Hogere studies	☐	☐	☐	☐
3. D. 3. Beroepen				
- arbeiders	☐	☐	☐	☐
- bedienden	☐	☐	☐	☐
- leerkrachten	☐	☐	☐	☐
- ambtenaren	☐	☐	☐	☐
- vrije beroepen	☐	☐	☐	☐
- kunstenaars	☐	☐	☐	☐
3. D. 4. Taalgroep				
- Franstaligen	☐	☐	☐	☐
- Nederlandstaligen	☐	☐	☐	☐
- alloctonen EG	☐	☐	☐	☐
- alloctonen buiten de EG	☐	☐	☐	☐

10

3. D. 5. Als het bereikte publiek niet overeenstemt met het gewenste publiek, wat is daar volgens u de oorzaak van?

(Meerdere keuzen mogelijk - ga naar de volgende vraag als het bereikte publiek volgens u overeenstemt met het gewenste publiek)

- informatie over de voorstelling

☐

- prijzen van de plaatsen

☐

- toegankelijkheid van de theaterzaal

☐

- taalprobleem

☐

- kloof tussen de scenische taal en de culturele realiteit

☐

- gebrek aan vorming van het publiek

☐

- andere, preciseer :

3.D.6. Hebt u acties ondernomen om een bepaald publiek aan te trekken?

JA

☐

NEEN

☐

(als uw antwoord neen is ga dan naar vraag 3.D.8)

3.D.7. Zo, ja welk publiek betrof het dan :

- jongeren

☐

- scholen

☐

- het kansarme milieu

☐

- seniors

☐

- ondernemingen

☐

- alloctonen uit de EEG

☐

- alloctonen buiten de EEG

☐

- anderen, preciseer :

3.D.8 : Hebt u een systematische studie van uw publiek kunnen uitvoeren ?

JA

☐

NEEN

☐

3.D.9. : Bent u eventueel bereid om deel te nemen aan een dergelijke actie voor Brussel?

JA

☐

NEEN

☐

3.E. Zakencijfer van de organisatie

Euro

☐

BF

☐

in 1999

☐

in 98/99

☐

in 2000

☐

in 99/00

☐

in 2001

☐

in 00/01

☐

11

130

3. F.1. Hebt u van overheidswege steun ontvangen voor uw werk sinds 1999 (of sinds het seizoen

JA ☐
NEEN ☐

(als het antwoord neen is ga dan naar vraag 3.G.)

3.F.2. Ging het om subsidies op regelmatige basis?

JA ☐
NEEN ☐

(indien het antwoord neen is , ga dan naar vraag 3.F.4)

Bron	Euro ☐	BF ☐	
	in 1999 ☐ in 98/99 ☐	in 2000 ☐ in 99/00 ☐	in 2001 ☐ in 00/01 ☐
Federaal			
Franse gemeenschap			
Vlaamse gemeenschap			
Cocof			
VGC			
Brussels Hoofdstedelijk gewest			
Gemeente			
Porstnummer gemeent			

3.F.4. Betrof het projectsteun ?

JA ☐
NEEN ☐

(als het antwoord neen is, ga dan naar vraag 3.F.6.)

Bron	Euro ☐	BF ☐	
	in 1999 ☐ in 98/99 ☐	in 2000 ☐ in 99/00 ☐	in 2001 ☐ in 00/01 ☐
Federaal			
Franse gemeenschap			
Vlaamse gemeenschap			
Cocof			
VGC			
Brussels Hoofdstedelijk gewest			
Gemeente			
Porstnummer gemeent			

12

3. E. 3. Tijdelijke medewerkers

in 1999 ☐ in 98/99 ☐
in 2000 ☐ in 99/00 ☐
in 2001 ☐ in 00/01 ☐

4. A. Beschikt u over een repetitieruimte (eigen of in huur)?

JA ☐
NEE ☐

(Als het antwoord nee is, ga dan naar vraag 5.)

4. B Zo ja, hebt u deze dan al ooit ter beschikking gesteld van andere organisaties en vooral van jonge gezelschappen of jonge producenten (m.a.w. debutanten of gezelschappen die geen steun ontvangen tenzij enkel projectsteun)?

JA ☐
NEE ☐

(Als het antwoord nee is, ga dan naar vraag 5.)

4. C. Zo ja, hoe lang?

minder dan een maand per jaar ☐
van 2 tot 3 maanden per jaar ☐
van 3 tot 6 maanden per jaar ☐
6 maanden en meer ☐

4. D. Vraagt u hiervoor geld?

JA ☐
NEE ☐

5. A. Beschikt u over een ruimte voor decorbouw en/of een opslagruimte voor decors (eigen of in huur)?

JA ☐
NEE ☐

(Als het antwoord nee is, ga dan naar vraag 6.)

5. B Zo ja, hebt u deze dan al ooit ter beschikking gesteld van andere organisaties en vooral van jonge gezelschappen of jonge producenten?

JA ☐
NEE ☐

(Als het antwoord nee is, ga dan naar vraag 6.)

14

3.F. 6. Ging het om andere dan financiële steun ? (diensten, lokalen, materieel,personeel)

JA ☐
NEEN ☐

(indien het antwoord neen is, ga dan naar vraag 3.G.)

3.F.7. Zo ja , geef dan de herkomst aan :

Bron	in 1999 ☐ in 98/99 ☐	in 2000 ☐ in 99/00 ☐	in 2001 ☐ in 00/01 ☐
Federaal	☐	☐	☐
Franse gemeenschap	☐	☐	☐
Vlaamse gemeenschap	☐	☐	☐
Cocof	☐	☐	☐
VGC	☐	☐	☐
Brussels Hoofdstedelijk gewest	☐	☐	☐
Gemeente	☐	☐	☐
Porstnummer gemeent	☐	☐	☐

3.F. 8 . Indien u andere dan financiële steun hebt ontvangen van een gemeente , van welke aard was deze steun ?

(indien het niet het geval is ga dan naar vraag 3.G.)

ter beschikking stellen van lokalen ☐
ter beschikking stellen van materieel ☐
ter beschikking stellen van personeel ☐
ter beschikking stellen van diensten ☐
anderen, preciseer :

3. G. Aantal personen die rechtsreeks voor de organisatie werken

3. G. 1. loontrekkenden

in 1999 ☐ in 98/99
in 2000 ☐ in 99/00
in 2001 ☐ in 00/01

3. G. 2. zelfstandigen

in 1999 ☐ in 98/99
in 2000 ☐ in 99/00
in 2001 ☐ in 00/01

13

5. C. Zo ja, hoelang?

minder dan een maand per jaar ☐
van 2 tot 3 maanden per jaar ☐
van 3 tot 6 maanden per jaar ☐
6 maanden en meer ☐

5. D. Vraagt u hiervoor geld?

JA ☐
NEE ☐

6. A. Beschikt u over technisch materieel?

JA ☐
NEE ☐

(Als het antwoord nee is, ga dan naar deel IV.)

6. B Zo ja, stelt u het ter beschikking van andere organisaties, en vooral van jonge gezelschappen of jonge producenten?

JA ☐
NEE ☐

(Als het antwoord nee is, ga dan naar deel IV.)

6. C. Zo ja, betreft het dan

belichtingsmaterieel ☐
geluidsmaterieel ☐
videomaterieel ☐
toneelmaterieel (decor, machinerie, dansvloer...) ☐
accessoires ☐
kostuums ☐
andere, preciseer:

6.D. Vraagt u hiervoor geld?

JA ☐
NEE ☐

15

IV) Moeilijkheden

1. Ondervindt u moeilijkheden:

om een geschikte repetitieruimte te vind

om ruimten te vinden voor decorbouw en -opslag

om geschikte speelruimten te vinden

om een productie lang genoeg te kunnen spelen

op het vlak van technisch materieel

op het vlak van administratieve ondersteuning

op het vlak van promotie en informatie van het publiek

om onderdak te vinden voor buitenlandse gasten

andere, preciseer:

JA

NEE

☐

☐

☐

☐

☐

☐

☐

☐

☐

2. Indien u over een speelruimte beschikt, vindt u dan dat die

gemakkelijk bereikbaar is met het openbaar vervoer tijdens de uren van de voorstelling

goed bewegwijzerd is

over voldoende parkeerruimte beschikt in de omgeving

over voldoende gratis parkeerruimte beschikt in de omgeving

in een voldoende verlichte en veilige omgeving ligt

JA

NEE

☐

☐

☐

☐

☐

16

(1 = Volledig eens – 2 = nogal eens - 3 = eerder niet eens – 4 = helemaal niet eens – 5 = geen mening)

1

2

3

4

5

M. In de zomer moeten in Brussel evenementen worden georganiseerd die toelaten om op te treden in andere ruimten dan de gebruikelijke theaterzalen om een ander publiek te bereiken (toeristen, mensen die vakantie hebben...).

☐

☐

☐

☐

☐

N. Er moeten intercommunautaire acties ondernomen worden die het Vlaamstalige en het Franstalige publiek uit hun respectieve cocons halen.

☐

☐

☐

☐

☐

O. Het gebruik van boventiteling voor theatervoorstellingen moet uitgebreid worden.

☐

☐

☐

☐

☐

P. De overheid en vooral de lokale overheid moet meer aandacht besteden aan de sectoren van het circus en het straattheater.

☐

☐

☐

☐

☐

Q. Er moeten meer culturele programma's over de podiumkunsten komen op de lokale televisiezenders.

☐

☐

☐

☐

☐

R. Het culturele informatiebeleid van Brussel moet herzien worden en er moeten nieuwe instrumenten en kanalen ontwikkeld worden (agenda, website...).

☐

☐

☐

☐

☐

S. Er moeten in Brussel meer podia komen waar voorstellingen uit Vlaanderen en Wallonië die nu geen receptieve ruimte vinden kunnen gebracht worden.

☐

☐

☐

☐

☐

T. Er moet meer geld worden vrijgemaakt voor de podiumkunsten in Brussel.

☐

☐

☐

☐

☐

U. De taak van de grote Brusselse theaters moet opnieuw gedefinieerd worden.

☐

☐

☐

☐

☐

V. Er moet meer aandacht besteed worden aan de kruisbestuiving tussen de podiumkunsten en andere hedendaagse kunstvormen.

☐

☐

☐

☐

☐

W. De samenwerking tussen de verschillende Brusselse gezelschappen moet gesteund en verbeterd worden.

☐

☐

☐

☐

☐

X. Er moet binnen de Brusselse podiumkunsten een programma uitgewerkt worden dat ruimte en speelmogelijkheden biedt voor jonge, pas afgestudeerde artiesten.

☐

☐

☐

☐

☐

Y. De aanwezigheid van de schouwburgen in de stad moet zichtbaarder gemaakt worden (signalisatie, aantrekkelijkheid van de omgeving...).

☐

☐

☐

☐

☐

Z. Het aantal theaters in Brussel moet verminderen, want het overaanbod vernippert het publiek.

☐

☐

☐

☐

☐

18

IV) Alfabet van “er moet...” : 26 goede of slechte ideeën?

1. Hier volgen in willekeurige volgorde een aantal suggesties, vaststellingen, gemeenplaatsen of eisen die in de loop van de laatste twintig jaar geformuleerd werden om de werking van de podiumkunsten in Brussel te verbeteren of de publiekswerving te bevorderen. Bent u het hiermee eens, niet eens is, of hebt u geen mening?

(1 = Volledig eens – 2 = nogal eens - 3 = eerder niet eens – 4 = helemaal niet eens – 5 = geen mening)

1

2

3

4

5

A. Er moet in Brussel een degelijk informatiesysteem over culturele activiteiten worden opgestart (affichage, informatie, enz...).

☐

☐

☐

☐

☐

B. Er moet in Brussel een multifunctionele zaal komen die gratis of tegen bescheiden prijzen ter beschikking staat van jonge gezelschappen.

☐

☐

☐

☐

☐

C. De podiumkunsten moeten in de Brusselse openbare ruimte fysiek aanwezig zijn.

☐

☐

☐

☐

☐

D. Het culturele beeld van Brussel moet zowel bij zijn inwoners als daarbuiten gepromoot worden.

☐

☐

☐

☐

☐

E. Er moet in Brussel op een strategische plaats een informatiecentrum over de podiumkunsten komen, waar informatie over de lopende programma's te vinden is en tickets voor dezelfde dag gekocht kunnen worden (zie de theaterkiosk van La Madeleine in Parijs).

☐

☐

☐

☐

☐

F. Er moet in Brussel een soort van 'administratief centrum' komen dat het administratieve werk van de onafhankelijke gezelschappen kan verlichten.

☐

☐

☐

☐

☐

G. Er moet in Brussel een zaal met grote capaciteit komen voor grote operaproducties, operettes, muzikale spektakels enz....

☐

☐

☐

☐

☐

H. Er moet in Brussel een groot podium komen voor dansproducties en grote internationale dansgezelschappen.

☐

☐

☐

☐

☐

I. Er moeten in Brussel meer grote repetitieruimten komen die geschikt zijn voor theater en dans.

☐

☐

☐

☐

☐

J. In de programmatie van de theaterzalen moet meer ruimte gemaakt worden voor het muziektheater.

☐

☐

☐

☐

☐

K. Er moet in Brussel een centrum komen waar rollend materieel voor het transport van decors kan uitgeleend worden.

☐

☐

☐

☐

☐

L. Het Brusselse onderwijsbeleid moet meer ruimte maken voor artistieke opvoeding, onder meer door animaties en door een prijzenpolitiek die voorstellingen toegankelijker maakt voor de scholen (subsidiëring van een gedeelte van de tickets).

☐

☐

☐

☐

☐

17

2. Klasseer vijf van deze beweringen in volgorde van prioriteit.

1

2

3

4

5

3. Klasseer vijf van deze beweringen die het onderwerp zouden moeten uitmaken van een debat in volgorde van prioriteit volgens u :

1

2

3

4

5

VII) Hebt u andere suggesties om het landschap van de podiumkunsten in Brussel te verbeteren?

Handtekening van de verantwoordelijke van de organisatie

Stempel van de organisatie

19

132

3. Lijst van organisaties die de vragenlijst hebben gekregen

1. Abel et Gordon
2. 7XK Théâtre
3. Act-Hours
4. AER
5. Albertine
6. Alibi collectief
7. Alkyonis
8. Alpha and blue ran dances
9. Alter ego
10. Amgod
11. Anima-Les tréteaux de Bruxelles
12. Aquillon
13. Area
14. Art et Images
15. Art-maniac
16. Association Platanes 5
17. Atelier théâtre de la vie
18. Ateliers de la lune noire
19. Aucun mérite
20. Auditorium du Passage 44
21. Bang-bang théâtre
22. Bellone-Brigittines
23. Beursschouwburg
24. Bref
25. Brocoli théâtre
26. Bronks
27. Bronstig Veulen
28. Bulles productions
29. Ça c'est malin ça
30. Canadair
31. Canard noir and co
32. Carrisso Gabriella
33. Centre culturel d'Anderlecht Escale du Nord
34. Centre culturel d'Evere
35. Centre culturel de Ganshoren La Villa
36. Centre culturel des Riches-Clares
37. Centre culturel francophone de Watermael-Boitsfort
38. Centre culturel Jacques Franck
39. Centre culturel Woluwe-Saint-Pierre
40. Centre énergétique humaine
41. Centre international de recherche et de création artistique
42. Chiel Van Berkel
43. Cirque Royal/Koninklijk Circus
44. Cleomades
45. Clos Cacao
46. Collectif 1984
47. Comédie Claude Volter
48. Comiq'art Bruxelles
49. Commedia all' improviso
50. Compagnie 1, 2, 3, 4
51. Compagnie 127
52. Compagnie 9
53. Compagnie Abaroa
54. Compagnie Arcoballo
55. Compagnie Ballet David Sonnenbluck
56. Compagnie Biloxi 48
57. Compagnie Bud Blumenthal
58. Compagnie clair obscur
59. Compagnie Corpus Arts
60. Compagnie de l'Ours
61. Compagnie de la casquette
62. Compagnie de la Sonnette
63. Compagnie des Galeries
64. Compagnie des nouveaux disparus
65. Compagnie du chaos
66. Compagnie du complot
67. Compagnie du cuivre
68. Compagnie du singe suspendu
69. Compagnie en Marche
70. Compagnie Jean qui cloche
71. Compagnie José Besprosvany
72. Compagnie Karin Vyncke
73. Compagnie Karine Pontiès
74. Compagnie Lassaad
75. Compagnie les météores
76. Compagnie Lola
77. Compagnie Marie Jyldys asbl
78. Compagnie Marteau-Théâtre
79. Compagnie Matteo Moles
80. Compagnie Michèle Anne De Mey
81. Compagnie Mossoux Bonté
82. Compagnie Nadine Ganase
83. Compagnie Onnagata Rea
84. Compagnie orange sanguine
85. Compagnie Pierre Droulers
86. Compagnie Point Zéro
87. Compagnie Rambeaux-Theunissen
88. Compagnie rêves éveillés
89. Compagnie sac à dos
90. Compagnie sequenza
91. Compagnie Tadam
92. Compagnie théâtrale Jap
93. Compagnie Thor
94. Compagnie Traces
95. Compagnie vertigo
96. Compagnie Victor Noir
97. Compagnie Yvan Baudouin-Lesly Bunton
98. Continuum
99. Corban
100. Côté village
101. Damaged Goods
102. Danse théâtre éolien
103. De Goeyse Nina
104. De Parade
105. Del Valle Marian
106. Dépôt légal (avril 85)
107. Dito'Dito
108. Divas asbl
109. Dixit vzw
110. Eclatelier théâtre
111. Eco culture
112. École du cirque de Bruxelles
113. École nationale des arts du cirque - ENAC
114. Eden Cie
115. Edward
116. Ellipss...asbl
117. Ensemble identité 21 Cie Francis Dony
118. Ensemble Leporello
119. Ensemble théâtral mobile
120. Entre autres choses
121. Espace Catastrophe
122. Espace cré-action théâtre de la roseraie
123. Espace Senghor
124. Espace temps asbl
125. Espaces Speculoos
126. European theater company-etc
127. Fatou Traore - 1X2X3
128. Faux comme il faut
129. Fédération des artistes de rue - FAR
130. Fédération des institutions socio-culturelles – fisc
131. Festival de spectacles de rue
132. Festival Noël au théâtre
133. Formation autonome résistante – FAR
134. Foyer culturel jettois – centre armillaire
135. Fred Academy
136. Fuepalbar

BIJLAGEN

137. Furiosas
138. Fyke
139. GC Candelaershuys
140. GC De krikelaar
141. GC De Kroon
142. GC De Linde
143. GC de Maalbeek
144. GC De Markten
145. GC De Rinck
146. GC De Vaartkapoen
147. GC De Zeyp
148. GC Den Dam
149. GC Elzenhof
150. GC Essegem
151. GC Everna
152. GC Kontakt
153. GC Nekkersdal
154. GC Pianofabriek
155. GC Ten Noey
156. GC Ten Weyngaert
157. GC Wabo
158. Goma dos
159. Grommelo company
160. Groupe aussi asbl
161. Groupe kuru
162. Groupe théâtre Appia
163. Groupe toc
164. Guayar Flavia
165. Halles de Schaerbeek
166. Hardt machin group
167. Hassid Brigitte
168. Het Bordes
169. Hors cadre
170. Hypocrites asbl
171. Imagenie
172. In sekt ensemble
173. Insomnie asbl
174. JoJi Inc
175. Jours tranquilles
176. Kaaitheater
177. Kabbale asbl
178. Kalimat Pilote Groupe
179. Ken Kunthea
180. Klark theatre
181. Kobalt Works
182. Koek's
183. Krul - Les bains : : Connective
184. KunstenFESTIVALdesArts
185. KVS
186. L'atelier
187. L'atelier Corneille
188. L'envers du théâtre Cie Michaël Delaunoy
189. L'infini théâtre
190. L'Os à moelle
191. La Barca
192. La comédie du miroir
193. La compagnie des illusions
194. La fabrique imaginaire
195. La fleur en papier doré
196. La lynx compagnie
197. La manufacture
198. La Monnaie/De Munt
199. La Oca Loca
200. La Samaritaine
201. La Soupape
202. Laisex de mont jules
203. Lazzi 90
204. Le Botanique
205. Le bouche à oreilles
206. Le Café
207. Le Cercle
208. Le Château de Barbe-Bleue
209. Le cri asbl
210. Le jardin de ma sœur
211. Le p'tit monde enchanté
212. Le silex
213. Le théâtre du crépuscule
214. Leefgroep de Panda
215. Les gens de mauvaise compagnie
216. Macadam asbl
217. Made in Bruxelles, Isabella Soupart
218. Magic Land Théâtre Animar
219. Manzetti Barbara
220. Maquette
221. Martico
222. Massin Catherine
223. McKinnon Kelly
224. Mirakel
225. Mouvance théâtre
226. Muziekdichterscollectief Tristan
227. Nadine
228. Needcompany
229. Nuna théâtre
230. Nyanga Zam
231. Ouramdane Rachid
232. Palais des Beaux-Arts
233. Paleis vzw
234. Parcours asbl
235. PARTS
236. Pierre de lune-centre dramatique jeune public
237. Pippo's et Domi
238. Polynomes asbl
239. Potaufeu théâtre
240. Qo2
241. Quat'sous – théâtre Roland Ravez
242. Random Scream
243. Recyclart
244. Ricochets asbl
245. Rideau de Bruxelles
246. Rosas
247. Rubrik films
248. Sakai Yuki
249. Salva sanchis
250. Sight of an ignored landscape
251. Skarab théâtre
252. Sofie
253. Soil vzw
254. Stoc ! asbl
255. TG Ting – De ontmoeting
256. The nursery
257. Theactra
258. Théâtre 140
259. Théâtre Altane
260. Théâtre annexe
261. Théâtre anonyme
262. Théâtre attrape
263. Théâtre au lieu
264. Théâtre brut
265. Théâtre Chorégie
266. Théâtre contregriffe
267. Théâtre de l'EVNI
268. Théâtre de l'Inédit
269. Théâtre de l'Oc
270. Théâtre de la Balsamine
271. Théâtre de la Galafronie
272. Théâtre de la Mandragore
273. Théâtre de la Toison d'Or
274. Théâtre de Poche
275. Théâtre de Toone
276. Théâtre des 2 eaux

277. Théâtre des chemins
 278. Théâtre des compagnons
 279. Théâtre du chien écrasé
 280. Théâtre du copeau
 281. Théâtre du corbeau
 282. Théâtre du grand midi
 283. Théâtre du Léviathan
 284. Théâtre du papyrus
 285. Théâtre du Résidence Palace
 286. Théâtre du Sygne
 287. Théâtre en liberté
 288. Théâtre épique
 289. Théâtre imaginaire
 290. Théâtre intranquille
 291. Théâtre Isocèle
 292. Théâtre Jacques Gueux
 293. Théâtre la Montagne Magique
 294. Théâtre Le Public
 295. Théâtre Les Tanneurs
 296. Théâtre loyal du trac
 297. Théâtre Maât
 298. Théâtre Marni
 299. Théâtre National
 300. Théâtre Océan Nord
 301. Théâtre Oz
 302. Théâtre par-delà
 303. Théâtre royal du Parc
 304. Théâtre Traverse
 305. Théâtre Varia
 306. Théâtre... à suivre...
 307. Théâtre-poème
 308. Theatroc
 309. Tirasila
 310. Tortues enragées
 311. Tout se joue
 312. Touzani Sam
 313. Traces asbl
 314. Transcultures
 315. Transition
 316. Transit-zone vzw
 317. Transquinquennal
 318. Trefcentrum Y
 319. Trimaran
 320. Tristero
 321. Twee vzw
 322. Ultima vez
 323. Un œuf is un œuf
 324. Utopia asbl
 325. Vanity
 326. Velvet
 327. Villa Lobos Maria Clara
 328. Vlinderboom en Stinkzwamexperimenten
 329. Welcome to earth
 330. Wooshing Machine
 331. Yerlès Jean-Luc
 332. Y-grec groupe théâtral
 333. Zirk théâtre
 334. Zoo vzw

4. Lijst van organisaties die de vragenlijst hebben beantwoord

1. Act-Hours asbl
 2. Albertine asbl
 3. Alibi vzw
 4. Alter Ego
 5. Anima asbl
 6. Astragale asbl
 7. Aucun Mérite asbl
 8. Bang Bang Théâtre asbl
 9. Bellone Brigittines asbl
 10. Brocoli théâtre asbl
 11. Café-Théâtre de la Samaritaine asbl
 12. Centre de Rencontres et d'Animation Artistiques asbl
 13. Clos Cacao asbl
 14. Comédie Claude Volter
 15. Compagnie 127
 16. Compagnie de la Casquette
 17. Compagnie du Cuivre
 18. Compagnie Mossoux-Bonté
 19. Compagnie Pierre Droulers
 20. Compagnie Rêves Eveillés asbl
 21. Compagnie Tadam
 22. Contredanse asbl
 23. Cultureel animatie Centrum Beusschouwborg
 24. Dame de Pic asbl - Cie Karine Ponties
 25. De ontmoeting vzw
 26. Dito'dito vzw
 27. Ecole de cirque de Bruxelles
 28. Entre autres choses
 29. Espace Catastrophe
 30. Espace Cré-Action asbl
 31. Espaces Speculoos asbl
 32. Espace-Temps asbl
 33. F.A.R. asbl
 34. Faux comme il faut asbl
 35. Foyer culturel jettois asbl
 36. Gemeenschapscentrum De Kriekelaar vzw
 37. Gemeenschapscentrum De Vaartheppen vzw
 38. Gemeenschapscentrum Everna vzw
 39. Gemeenschapscentrum Nekkersdal vzw
 40. Gemeenschapscentrum Ten Weyngaert
 41. Groupe Théâtral Y-Grec
 42. Halles de Schaerbeek asbl
 43. Hypocrites! asbl
 44. Internationaal kunstfestival Brussel vzw - Festival international des arts à Bruxelles asbl
 45. Joji Inc
 46. Kaaitheater vzw
 47. Koninklijke Vlaamse Schouwburg
 48. Krul asbl
 49. Kunthea Ken
 50. La Barca-ensemble vzw
 51. La compagnie sac à dos asbl
 52. La Lynx compagnie asbl
 53. L'atelier Corneille
 54. Lazzi asbl
 55. Le Château de Barbe-bleue
 56. Le Silex asbl
 57. Les Nouveaux Disparus asbl
 58. L'L asbl
 59. Lola asbl
 60. Maquette vzw
 61. Martico asbl
 62. Nadine vzw
 63. Pierre de lune - centre dramatique jeune public de Bruxelles
 64. Riches-Clares asbl
 65. Rideau de Bruxelles

BIJLAGEN

66. Skarab Théâtre
67. Tamat Cie Matteo Moles asbl
68. Théâtre du Résidence Palace asbl
69. Tandem asbl
70. Théâtre de Galafronie
71. Théâtre de la Balsamine
72. Théâtre de la Toison d'Or
73. Théâtre de l'Inédit
74. Théâtre de l'Oc asbl
75. Théâtre de Poche
76. Théâtre de Quat'sous asbl
77. Théâtre du Corbeau
78. Théâtre du Papyrus
79. Théâtre du Sygne
80. Théâtre Isocèle
81. Théâtre La Montagne Magique
82. Théâtre Le Public
83. Théâtre Les Tanneurs
84. Théâtre Maat asbl
85. Théâtre National de la Communauté Française de Belgique
86. Théâtre Royal du Parc
87. Théâtre Varia
88. Théâtre,,A suivre,,
89. Thor vzw-asbl
90. Traces asbl
91. Transcultures
92. Tristero
93. Ultima Vez
94. Vanity
95. Zoo vzw

5. Lijst van de theaters in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest

(Theaters, ontvangstplekken, culturele centra, polyvalente ruimten waarin ook voorstellingen plaatshebben, en cafétheaters)

Werkrumten die binnenkort zullen openen, en eveneens in de totalen zijn opgenomen, staan schuinsgedrukt.

1000 (Brussel) : 34

Anima-Les Tréteaux de Bruxelles
Ateliers populaires
Beursschouwburg
BSBbis
Centre Bruegel
Centre culturel des Riches-Clares
Chapelle des Brigittines/Brigittinen Kerk
Cirque Royal/Koninklijk Circus
De Markten
De Markten
GC De Linde
GC Nekkersdal
Het Oog
Hôtel Astoria
Kaaithheater
Kaaithheater studios
Kan'h
KVS
La Fleur en papier doré
La Monnaie/De Munt
La Montagne magique
La Samaritaine
Le Cercle

Le Fulmar
Le Jardin de ma sœur
Palais des Beaux-Arts de Bruxelles
Recyclart
Théâtre de la Place des Martyrs
Théâtre de Poche
Théâtre de Quat'sous- Roland Ravez
Théâtre de Toone
Théâtre Les Tanneurs
Théâtre National
Théâtre National de la Communauté Wallonie-Bruxelles (au Palace)
Théâtre Royal du Parc

1030 (Schaerbeek) : 10

Centre culturel de Schaerbeek
De Smaak Makkerij
Espace Théâtral Scarabeus
GC De Kriekelaar
Halles de Schaerbeek
L'Os à Moelle
Magic Land Theatre
Théâtre 140
Théâtre de la Balsamine
Théâtre Océan Nord

1040 (Etterbeek) : 6

Espace Senghor
GC De Maalbeek
Le Bouche à oreilles
Théâtre du Résidence Palace
Théâtre St-Michel
Théâtre Yvan Baudouin-Lesly Bunton

1050 (Elsene) : 11

Aula Q-VUB
GC Elzemhof
L'L
La Clarencière
La Soupape
Petit Théâtre Mercelis
Plateau (Nadine VZW)
Théâtre de la Toison d'Or
Théâtre Marni
Théâtre Varia
XL Théâtre

1060 (St-Gillis) : 6

Centre Culturel Jacques Franck
Comiqu'art Bruxelles
Espace Catastrophe
Maison Pelgrims
Théâtre Le Café
Théâtre-Poème

1070 (Anderlecht) : 2

Centre Culturel d'Anderlecht
VCA (Vlaams Centrum voor Amateurkunsten)

1080 (Sint-Jans-Molenbeek) : 4

De Botelarij
GC De VaartKapoën
La Raffinerie
Musée d'Art spontané

1082 (Sint-Agatha-Berchem) : 1

Théâtre Le Public

GC De Kroon

1083 (Ganshoren) : 3

Centre culturel de Ganshoren – La Villa

GC De Zeyp

Salle Vita – Secrétariat de la basilique nationale Sacré-cœur de Koekelberg

1090 (Jette) : 2

Centre culturel jettois – centre Armillaire

GC Essegem

1140 (Evere) : 2

Centre culturel d'Evere

GC Everna

1150 (St-Pieters-Woluwe) : 3

Centre culturel de Woluwé-St-Pierre

Comédie Claude Volter

GC Kontakt

1160 (Oudergem) : 2

Centre culturel d'Auderghem

GC Den Dam

1170 (Watermaal-Bosvoorde) : 4

GC Wabo

L'espace philosophique

La Vénérerie – Centre culturel francophone de Watermael-Boitsfort

Nouveau Théâtre du Méridien

1180 (Ukkel) : 6

Café-Théâtre la Roseraie

Centre culturel et artistique d'Uccle

Côté village

Fondation Isabelle Masui

GC Candelaers Huis

La Ferme rose

1190 (Vorst) : 7

Auditorium St Augustin

Bulex

Forest National

GC Ten Weyngaert

La maison de Marijke Schreurs

Les Bains : : Connective

Rosas Performance Space

1200 (St-Lambrechts-Woluwe) : 2

Centre Culturel de Woluwé-St-Lambert "Wolu-Culture"

Le Silex

1210 (St-Joost-ten-Node) : 6

Atelier Théâtre de la Vie

Bronks-Kapel/Repetitie ruimte Bronks

Bunker Ciné-Théâtre

GC Ten Noey

Le Botanique, Centre culturel de la Communauté française

