Een artiest moet in zijn parcours bochten kunnen nemen

PROJECT / TRAJECT

Van 1978 tot 1984 werkten Dirk Pauwels en Hugo De Greef nauw samen in het 'project' Schaamte, de eerste als kunstenaar (lid van Radeis), de tweede als organisator. Nadien liepen hun wegen uiteen, allebei als organisator. **Marianne van Kerkhoven** en **Marleen Baeten** spraken met hen over Schaamte, het Kaaitheater als festival en als kunstencentrum, over Victoria en Brugge 2002.

Het traject van Dirk Pauwels en Hugo De Greef

Schaamte

Dirk Pauwels: Voor mij is wat er na Schaamte volgde belangrijker geweest. Schaamte was voor ons een soort cowboyverhaal, maar het heeft mij zeer geïnspireerd toen ik aan de andere kant van de barrière ben gaan staan, eerst in het Nieuwpoorttheater en nu in Victoria. Door Schaamte heb ik geleerd op welke manier je met kunstenaars kan omgaan, hoe je hen in vrijheid kan laten werken. Schaamte heeft mij de grond gegeven waarop ik nu verder bouw, zij het op een totaal andere manier. Het heeft mij geleerd hoe je leidinggevend kan zijn zonder paternalistisch te worden.

Pas nu besef ik hoe uniek die ervaring in Schaamte is geweest. Vandaag wordt er in de eerste plaats over geld gepraat. Kunstenaars weten dat er geld is bij Victoria. Bij Schaamte was er quasi géén subsidie, maar dàt precies heeft ons de drive gegeven om te doen wat we hebben gedaan.

Wij hebben toen een aantal fundamenten gelegd van wat we nu evident zijn gaan vinden: internationalisering bijvoorbeeld. Schaamte fungeerde eerder als mentor dan als artiestenbureau. Aan de ene kant kreeg je er de vrijheid, aan de andere kant was er Hugo die het veld goed kende en die heel goed wist hoe hij mensen op de sporen moest zetten. Het ging toen nog om relatief weinig mensen: Radeis (Josse De Pauw, Pat Van Hemelrijck en ikzelf), Anne Teresa De Keersmaeker met Rosas en daarna ook Michèle Anne De Mey; er waren het Epigonenteater (de voorloper van Needcompany), Erik De Volder en eventjes ook Jan Decleir. Vandaag werken we in Victoria met veel meer mensen, die we ook op verschillende manieren met elkaar combineren, maar er is een groot verschil tussen je bemoeien en een dialoog met de mensen voeren. Als er bij ons mensen binnenkomen, vertrekken wij nooit van een dossier, maar van 'wat voelen wij voor hen' en 'wat voelen zij voor ons'. Waarom je met sommigen gaat werken is moeilijk te duiden, omdat dat op het gevoelsvlak ligt. Onze sterkte is dat we van daaruit heel specifiek kunnen gaan kiezen. Veelal zijn het mensen die niet uit het theater komen, maar uit een artistieke schemerzone; meestal vinden we ze 'heel vroeg op hun weg', alhoewel we ook over de grenzen van generaties heen werken. Maar ook aan kunstenaars met ervaring, zoals bijvoorbeeld Josse De Pauw, stellen we specifieke vragen. Daardoor kunnen we hen inspireren en wordt dat samengaan écht een wisselwerking.

Hugo De Greef: Het is nù gemakkelijker om over Schaamte te spreken in termen van een project of een traject. Toen we ermee bezig waren, dachten we daar niet zo over. We wilden samen dingen doen en daarom moesten we zelf een en ander organiseren, alternatieven waren er niet. Het ging ook om een globale sfeer die toen in Brussel heerste, waar bijvoorbeeld ook Mallemunt deel van uitmaakte. Dat is allemaal organisch, op een evidente manier gebeurd. Je zegt tot jezelf: we moeten dit doen, en morgen dàt en overmorgen nog iets; en achteraf stel je vast dat er door alle dingen die je gedaan hebt 'iets is gebeurd'. Schaamte was in de eerste plaats een omgeving waarin je als kunstenaar de mogelijkheid had om je vrijheid te nemen en te gebruiken, ondanks het feit dat er o fr. overheidstoelagen waren. Pas op het einde begon Rosas een beetje geld te krijgen.

Pauwels: Er was wel het 'internationale geld'.

De Greef: Ja, een beetje geld via de dienst internationale culturele betrekkingen van het ministerie. Belangrijk was dat de kunstenaars 'eigenaar' waren van Schaamte. Het was hùn organisatie. De raad van bestuur bestond uit de kunstenaars plus ikzelf. Later hebben we de kans gehad om de overgang naar het Kaaitheater te maken; dat beschouw ik achteraf nog steeds als een gelukkige omstandigheid. Een vereniging als Schaamte is ook iets erg tijdelijks. Je kan dat niet continueren; het is gebonden aan het moment. Een 'institutionalisering' zou Schaamte niet overleefd hebben, dan zou de alertheid verdwenen zijn. Een deel van de waarden – zeker niet allemaal – die aan de basis lagen van Schaamte zijn overgegaan in het Kaaitheater. Er is een fusie gekomen van de vzw Schaamte en de vzw Kaaitheaterfestival: samen vormden zij het Kaaitheater, maar juridisch gezien is het eigenlijk de vzw Schaamte die met veranderde naam is blijven voortbestaan. Een prettige anekdote is dat de statuten van het Kaaitheater – ondanks enkele wijzigingen – nu nog de oorspronkelijke statuten van Schaamte zijn. Bij de fusie hebben we gekozen voor die vereniging waarin de kunstenaars de baas waren. In de algemene vergadering van Schaamte hadden de kunstenaars o.a. een 'blokkeringsminderheid'; het was statutair vastgelegd dat de kunstenaars bepaalde beslissingen konden tegenhouden. Na een paar jaar is dat uit de statuten verdwenen, omdat er geen kunstenaars meer in de algemene vergadering zaten: Dirk was naar Gent vertrokken, Pat, Anne Teresa en Michèle Anne hadden elk hun eigen organisatie. Feitelijk is dus niet Schaamte verdwenen, maar het Kaaitheaterfestival. De drive van Schaamte was belangrijk voor de eerste Kaaitheaterfestivals. De Schaamte-artiesten 'liepen rond' op

die festivals, denken we maar aan de 'jamsession' van Radeis en andere internationale artiesten in het nachtprogramma van het festival van 1981. Achteraf gezien komen Schaamte én Kaai toch vanuit dezelfde bron, vormen die twee één verhaal, één traject.

Pauwels: Ik denk dat de sterkte van Schaamte was dat er een structuur aangeboden werd die niet de indruk gaf een structuur te zijn. Je mocht er bij manier van spreken 'in de zandbak zitten en spelen', maar je moest wel *goed* spelen. Er werd van je verwacht dat je je verantwoordelijkheid opnam tegenover je publiek en tegenover jezelf. Maar wat daarrond werd opgebouwd om de artistieke activiteit mogelijk te maken, te sturen en te richten, was niet zichtbaar. Hugo heeft aan ons geen gemakkelijke klanten gehad; door onze wispelturigheid moest hij regelmatig moeilijke beslissingen nemen. Dat probleem ken ik vandaag ook. Bij Victoria vechten we regelmatig tegen het cliché van 'we hadden toch afgesproken dat...' Je kan afspreken wat je gaat doen, maar een artiest moet in zijn parcours bochten kunnen nemen. Die bochten moet je beoordelen; je moet zoeken hoe ermee om te gaan. Het mooie aan Schaamte was dat je naast het gevoel van vrijheid ook het gevoel had begeleid te worden. Dat heeft mij beïnvloed en neem ik mee in de dingen die ik nu doe. Het is nu moeilijker om met dat soort vrijheid om te gaan omdat er nu wel geld op tafel ligt. Kunstenaars zijn sowieso opportunistisch: die willen hun ding doen en proberen het onderste uit de kan te halen om dat te realiseren. Hoe meer geld, hoe beter voor hen. Eén van mijn opdrachten is precies uit te zoeken hoe ik met dat verschil tussen droom en daad omga, hoe ik kan helpen hun ding te realiseren.

De Greef: De internationalisering was ons grootste geluk. Dàar hebben wij het geld gehaald, nl. via de verkoop van voorstellingen in het buitenland. We leefden van internationale tournees die soms slopend waren: ik zie Radeis nog terugkomen van drie weken Nederland... Maar ze kwamen wel met een pak geld terug. Intern hadden we een vrij uniek financieringssysteem voor de diverse projecten. Als Radeis ging spelen en dus geld binnenbracht, werd dat gebruikt voor het geheel van de organisatie, maar er werd wel nauwkeurig genoteerd van waar de inkomsten kwamen en wie de uitgaven deed. Om het simpel te stellen: van januari tot juni reisde bijvoorbeeld Radeis en bracht zijn uitkoopsommen binnen, terwijl Rosas repeteerde aan een nieuw project en dus geld opdeed; in de tweede helft van het jaar was het dan andersom. Met ander woorden: iedereen gebruikte het geld van de anderen, zonder het te geven aan de anderen.

Pauwels: We pre-financierden elkanders projecten.

De Greef: Hierdoor konden we risico's nemen. Wie nog niks had gedaan en dus ook geen geld had, kon toch een productie maken. Door dat systeem konden we binnen de vereniging wat met geld jongleren. Had Radeis alleen gestaan, dan was het financieel veel moeilijker geweest. De belangrijkste periode van Schaamte is die geweest waarin we streng selecteerden met wie we wilden werken en met wie niet. Achteraf is dat een beetje verwaterd. Binnen de groepen (Needcompany, Rosas, enz.) wilden sommige leden eigen producties maken en dan had je de keuzemogelijkheid minder in de hand; je wist niet goed meer of je ja of neen moest zeggen. Had bijvoorbeeld Jan Lauwers het recht te beslissen of iemand van zijn groep een productie mocht maken? Ik zeg dat nu heel zwart-wit, maar we kwamen wel in een situatie waarin de helderheid van het project stilaan verdween. Daarom was ik ook blij met de fusie; de keuze om ja of neen te zeggen kwam toen bij het Kaaitheater te liggen.

Aan die strenge selectie verbind ik ook het belang van het streven naar een goede sfeer in de vereniging. Je moest als artiest bereid zijn om b.v. twee miljoen te verdienen en dat niet direct op te souperen. Dat doe je niet als er geen goede sfeer is in de vereniging. Er moet een onderling vertrouwen zijn. De keuze van de artiesten was dus niet alleen gebaseerd op het feit of iemand goede producties zou afleveren, maar ook op het feit of die iemand zich in de vereniging op zijn gemak zou voelen. Het Kaaitheaterfestival heeft voorstellingen geproduceerd van kunstenaars die we in Schaamte niet toelieten. De basis én de kracht van de werking was dat iedereen het iedereen gunde.

Victoria

De Greef: Schaamte zou vandaag nóg kunnen. Victoria toen niet, denk ik. (*Dirk beaamt dit met kracht.*) De vrijheid die Victoria kan organiseren is in grote mate gebaseerd op een goede subsidiëring. Precies dàt geld geeft hen nu een stuk vrijheid, die er toen niet was.

Pauwels: Eén van onze grootste zorgen is: hoe ga je optimaal om met gemeenschapsgelden? Op dit ogenblik zitten wij in een elan, maar precies dat elan brengt met zich mee dat we ons artistiek en financieel vragen beginnen te stellen. Het is vandaag heel moeilijk om jonge mensen te motiveren om louter vanuit engagement iets te doen. Wij vertrokken vroeger vanuit een 100% engagement, maar die tijd is voorbij. Vandaag is wat telt de manier waarop je met geld omgaat: hoe je het verdeelt, hoe je ermee naar de kunstenaar gaat en wat je daarmee genereert voor het publiek. Hoe laat je

Josse De Pauw, Walter Moens en Hugo De Greef op het Festival van Nancy (1977)

mensen doorgroeien? Dàt is voor ons belangrijk. Wie kunnen we op welk spoor zetten? Op welke manier kunnen we mensen het veld insturen, nadat we hen daartoe voorbereid, ontwikkeld, geïnspireerd hebben?

De Greef: Als er al een gelijkenis is tussen Schaamte en Victoria dan ligt die misschien in de keuze om de functioneringswijze af te stemmen op wat de artiest wil maken. Dat wil zeggen dat je geen organisatie maakt die kaders oplegt aan de artiest, maar dat je kiest voor bepaalde artiesten, die beslissen wat zij willen maken. Je moet je organisatie zo structureren dat het artistieke werk mogelijk wordt. Deze aanpak zie ik ook bij Victoria terug: zij doen niet met elke productie een tournee; niet elk project belandt in hetzelfde circuit; ze werken niet in een stramien van de ene productie na de andere. Elk project heeft zijn eigen leven, beantwoordt aan verschillende consequenties. Zo hebben wij ook in het Kaaitheater de interne organisatie afgestemd op het soort werk waarmee we wilden bezig zijn. Het is een vrijheid om bijvoorbeeld je manier van presenteren deel te laten uitmaken van het werk zelf en je niet de facto afhankelijk te maken van een derde, namelijk de afnemer van het product. Ook de wens om in een eigen omgeving te creëren, vloeide voort uit het werk. De keuze om met Schaamte een eigen gebouw aan te kopen kwam voort uit de behoefte aan een eigen werkplek.

Pauwels: Sommige werkstukken zijn nog zo fragiel dat je ze promotioneel niet kan behandelen als een afgewerkte voorstelling. Daar moet je voorzichtig mee omspringen. Soms moet je de kunstenaar zelf overtuigen, want die denkt meestal dat hij een meesterwerk gemaakt heeft. Hoe realiseer je de juiste context voor elk project? Hoe lang blijf je iemands werk volgen en ondersteunen? Schaamte investeerde in een beperkt aantal kunstenaars en zei: voor die mensen gaan we. Bij Victoria is het het tegenovergestelde: wij zetten iets in gang met mensen en zien dan waar wij of zij

v.l.n.r.: Dirk Pauwels, Georges Brouckaert, Josse De Pauw, Pat Van Hemelrijck

Josse De Pauw en Dirk Pauwels in: Ik wist niet dat Engeland zo mooi was – Radeis / (1979)

terechtkomen, of naar waar we ze eventueel moeten doorsturen. Het is vandaag erg *in* om te werken met jonge mensen en die dan ook snel in de arena te werpen. Zodra mensen bij ons de kop opsteken zie je ook op andere plekken de antennes opgaan. Dat is positief maar ook gevaarlijk: een incubatieperiode moet haar tijd kunnen krijgen.

Ons sterkste punt is het combineren van mensen. De kunstenaar staat centraal, maar het belang van een goede partner-organisator wordt van langsom groter. Er is nood aan mensen die meedenken en het werk van de kunstenaar kunnen versterken. Daarom willen wij in de toekomst nog meer met residenties en curatorschappen werken. De curator 'organiseert de creatie'. Er moet plek zijn voor zijn discours dat de kunstenaar kan verrijken.

Jong

Pauwels: Ik denk dat het vandaag veel moeilijker is geworden voor jonge artiesten om zich zichtbaar te maken. In de tijd van Schaamte stonden wij als jongeren alleen, terwijl vandaag 'de markt' overrompelend is geworden.

De Greef: Kunstenaars zullen altijd een weg vinden om hun creaties te kunnen maken. Als jonge kunstenaar heb je vandaag de mogelijkheid om je tot een kunstencentrum te richten of tot een organisatie als Victoria. Dat is positief en toch zit je daardoor met een stuk 'overdaad'. Er is een kwalitatieve normverlaging door het feit dat er te veel gemaakt wordt. Het zijn niet allemaal meesterwerken en ook als kijker ga je dat op de duur 'gewoon' vinden. Je gaat je aanpassen aan het zien van minder sterke of aan het minder zien van sterke producten. Door het overaanbod ontstaat er een gebrek aan concurrentiestrijd in de kwaliteit. Dat zie je niet alleen bij jongeren maar ook bij gevestigde gezelschappen.

In de tijd van Radeis was het trekken en sleuren om een journalist op je première te krijgen. Zo hebben we begin jaren '80 Jef De Roeck ontmoet op het Theater der Welt in Keulen, waar Radeis speelde. Radeis bestond al vier jaar maar Jef had nog nooit een voorstelling van hen gezien. Na enig aandringen is hij dan in Keulen naar Radeis gaan kijken, met als gevolg dat ze in *De Standaard* een opvallende bespreking kregen. In Gent kregen we Frans Verreyt van *De Nieuwe* over de vloer; dat was toen dé theatercriticus. Hij schreef een schitterende kritiek over Radeis en dat artikel werd voor ons zowat een 'heilige tekst'. Vandaag lees je – om het zwart-wit te stellen – nog amper iets slechts of iets goeds over een voorstelling. Men schrijft wel besprekingen, maar er is veel minder duiding.

Pauwels: Wij dagen mensen op een specifieke manier uit en brengen hen zo op een terrein waar ze vroeger nooit hadden durven komen. In groepen als Stan en De Roovers vind je mensen die voor een bepaalde job gekozen hebben en dat heel goed doen, maar ons daarvoor niet nodig hebben. Victoria probeert mensen met kwaliteit aan te trekken en met elkaar te combineren. De kracht van *Moeder en Kind* zat in de combinatie Sierens-Platel. Die productie heeft ons in een elan gebracht waarvan we wel een beetje schrokken. We willen toch ook voortdurend verder gaan op de zoektocht naar onverwachte kwaliteit.

Evolueren – consolideren

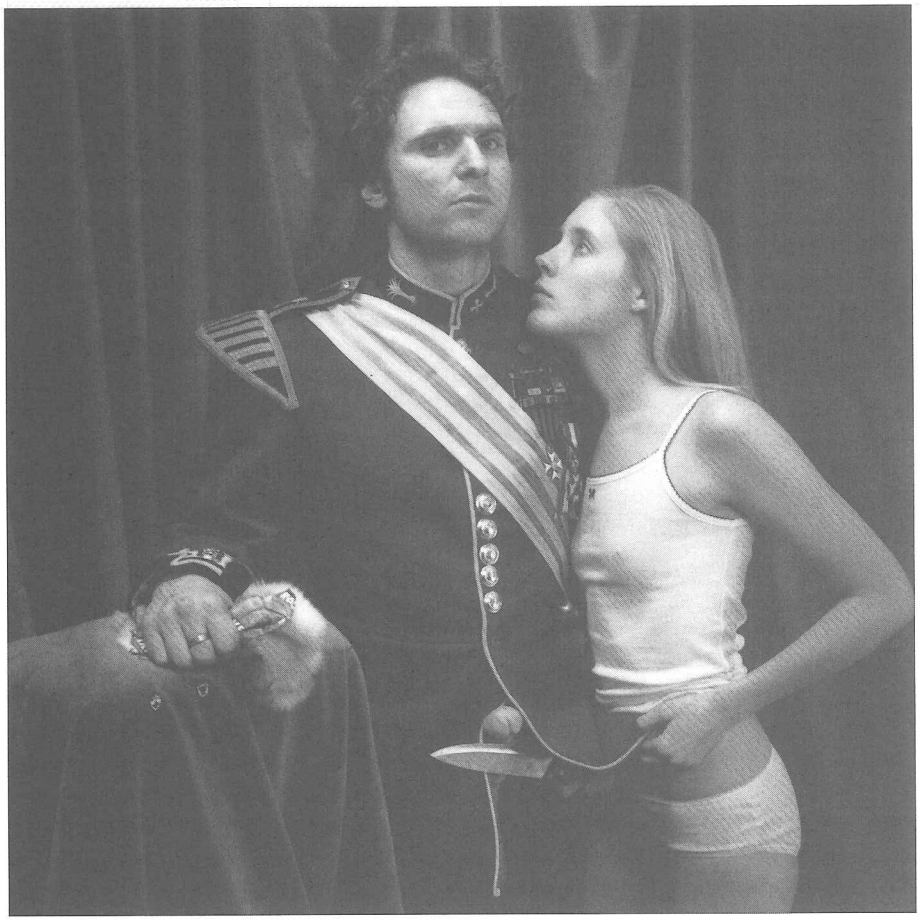
De Greef: Ik heb dit al eerder aan Dirk gezegd: ik geloof dat ook Victoria een tijdelijk gegeven is. Victoria is een moment en geen organiseerbaar systeem.

Pauwels: Dat klopt in de zin dat je Victoria niet kan laten evolueren zoals je dat met een bedrijf kan doen. We hebben nu, bij het indienen van ons subsidiedossier, een serieuze bocht gemaakt, een totaal nieuwe manier van denken gecreëerd. Indien we dat niet hadden gedaan, waren we al snel in een situatie terechtgekomen waarin alles voor ons als 'gekend' zou overkomen. Iedereen die zijn vak een beetje kent, kan gedurende jàren goeie dingen doen. Maar wij hebben de hakbijl erin gezet om een totaal andere koers te gaan varen. Na de komende vier jaar kunnen we twee dingen doen: opnieuw kijken waar we staan en wat er moet veranderd worden, ofwel stoppen. In die zin heeft Hugo gelijk; hij heeft ongelijk als je kijkt naar de alertheid van de Victoriaploeg, die in staat is een nieuwe richting uit te gaan en zich daarin te engageren.

De Greef: Het Kaaitheater heeft verschillende periodes gekend, van elk zo een vijf jaar en met elk een ander soort drive. De laatste vijf jaar, met het Lunatheater, waren duidelijk een andere periode dan de vijftien jaar voordien. De periode 1986-1990 was de lastigste op organisatorisch vlak: we moesten toen verschillende zalen bespelen in Brussel en het was daardoor heel moeilijk om de link tussen werk en publiek te definiëren. Om dàt te realiseren hadden we een vaste plek nodig. We hebben die gezocht en gevonden. Wat Dirk over Victoria zegt, loopt daar parallel mee: om die periode te kunnen continueren, zoals je in een bedrijf zou doen, moet je een bocht maken. Die bocht hebben wij ook gemaakt. Misschien een bocht te veel, dat is mogelijk. Victoria heeft dus al een periode achter de rug. Het is nu uitkijken om te zien of ze die bocht kunnen nemen.

Pauwels: Als je gewoon blijft voort evolueren op de manier van 'nu doen we dit en dan doen we dat', dan ga je dood. Daar ben ik van overtuigd. Het schrijven van een subsidiedossier is een goed moment om intern na te denken. Waar staan we? Voegen we nog iets toe en zo ja: wàt? Op een bepaald moment is Victoria een succesverhaal geworden. Hadden we onze naam veranderd in 'Bernadetje' dan zou de wereld ons veel gemakkelijker erkend hebben. Het was dus tijd voor een zware denkoefening. We moesten terug naar de essentie: op welke manier ga je met kunstenaars om? Hoe maak je hun werk zichtbaar? En hoe bescherm je die zichtbaarheid voor de buitenwereld? Ik denk niet dat de schaal daar een rol in speelt. Hadden we dubbel zoveel subsidie, er zou niks aan de essentie van het werk veranderen.

De Greef: Maar subsidies alleen geven de schaal nog niet aan. In het Kaaitheater hebben wij die discussies ook gevoerd: hoe groot kan je worden zonder groot te zijn? Ergens komt er een punt waarop je wel moet institutionaliseren, waarop je je organisatie een vaste basis moet geven. Dat hebben wij meegemaakt. Maar waar ligt dat punt? Dat ligt voor elke organisatie anders en het heeft meer te maken met je organisatiestructuur dan met de omvang van je subsidies. Er is een verschil tussen vijf producties per jaar opzetten of er twintig opzetten. Je kan niet dezelfde alertheid installeren in Het Toneelhuis als in Victoria. Misschien gaat het om een ander soort alertheid, dat is mogelijk, maar je kan Het Toneelhuis niet vanuit dezelfde houding gaan organiseren.



Wayn Storm – Wayn Traub (coproductie Time Festival, Stuc, Victoria / Koen Gisen

Pauwels: De missie is ook anders.

De Greef: Dat speelt zeker mee. Misschien bepaalt de missie wel de grootte?

Pauwels: Consolidatie is niet per definitie negatief. Het hangt ervan af waar je mee bezig bent. Wij waren blijkbaar bezig een aantal dingen systematisch vast te zetten, terwijl we nu alle peilers hebben weggehaald en we terug in open veld zitten, zodat we voortdurend kunnen kijken wat we doen, met wie, op welke manier, in welk soort structuur. Dat open veld is niet gestructureerd maar intern zijn wij dat wel.

De Greef: Een kunstenaar kan in vijftien jaar tijd een traject afleggen vanuit de marge naar het centrum. Ga je dan zeggen: omdat hij nu *mainstream* is, werk ik niet meer met hem? Wij hebben die vraag gesteld en wij zijn er wel mee doorgegaan, omdat we vonden dat de kunstenaars voor wie we gekozen hadden zich blijvend in vraag stelden. Anne Teresa De Keersmaeker heeft zelfs toen ze al in De Munt zat de dingen serieus in vraag gesteld. Een typisch voorbeeld voor zo'n traject is ook de weg van Lucas Vandervost: die kwam altijd met nieuwe vragen af. Dus in die zin gingen consolidering én vernieuwing voor ons hand in hand.

Pauwels: Gezien de missie die Victoria zich heeft gesteld, zou 'consolideren' in onze context neerkomen op amateurisme, waarmee ik bedoel: een gemakkelijkheidsoplossing die niet terzake zou doen. Het is ons in Victoria immers te doen om 'beweging' en artistieke ontwikkeling, en wij gaan ervan uit dat een huis als het onze daar een actieve rol in moet spelen: ons artistiek project is bijgevolg voor een groot deel ook 'het huis' zelf, en artiesten zijn daardoor bij ons per definitie 'passanten'. We zijn begonnen met drie kunstenaars: Alain Platel, Pol Hoste en Frank Theys. Het was dus een huis met 'een vaste groep'. Ik dacht dat dat inspirerend zou werken. Maar kunstenaars hebben terecht maar één bezorgdheid: hun eigen ding proberen te maken en een plek vinden waar ze dat kunnen doen. Alain Platel en Arne Sierens hebben elkaar bij ons gevonden en werden het 'succesduo', maar wij wilden vooral beweging in het huis krijgen. Als je met mensen werkt die artistiek beslag leggen op het huis, dan blijft er weinig opening voor jonge mensen. Dat was ons probleem. Het gaat immers niet alleen om het maken van een productie; die voorstelling moet ook reizen en dat organiseren we ook zelf. Er bleef geen tijd meer over om nog een dialoog te voeren. We waren bezig een echt productiehuis te worden dat voorstellingen de wereld instuurt. We kregen daarop commentaar van de jonge mensen: je bent een productiehuis voor jongeren maar wij kunnen hier zelfs niet binnengeraken. Nu zoeken we een weg om heel veel mensen binnen te laten. We willen een andere structuur maken, waarin we hen aan het werk kunnen zetten, zodat ze zich kunnen ontwikkelen.

Festivals

De Greef: Het Kaaitheaterfestival moet je situeren in een periode waarin een aantal festivals zijn ontstaan. Het is schatplichtig aan het festival van Nancy, waar toen een generatie jonge theatermakers (uit de jaren '60-'70) samentroepten. Dat was een inspirerende plek; ze heeft model gestaan voor wat zich daarna op verschillende plaatsen in Europa heeft ontwikkeld. Het hoogtepunt lag ergens in het midden van de jaren '70. Jack Lang, de latere minister van Cultuur in Frankrijk, was in Nancy begonnen met een festival van studententheater. Het woord 'student' had toen een bijzondere betekenis. Er kwamen in dat studententheater nieuwe artistieke uitingen naar boven. In de Oostbloklanden herbergde het de beginnende oppositie tegen het regime; in Amerika was het verbonden met de beweging tegen de Vietnamoorlog. Gezelschappen als Bread and Puppet Theater of Teatro Campesino speelden in Nancy. Lang verzamelde dat soort creatieve uitingen van over de hele wereld in zijn festival. Het was een festival met allemaal jonge kunst: Franz Marijnen met zijn Camera Obscura, Theater Stu en Academia Ruchu uit Polen. Ik heb er La Cuadra de Sevilla gezien. Zij maakten deel uit van de Spaanse tegencultuur; ik geloof zelfs dat ze in Spanje zelf niet mochten spelen: het was nog de tijd van het Franco-regime. In Nancy heb ik het idee gehaald om in Brussel een festival te organiseren. Op het eerste Kaaitheaterfestival waren drie groepen die ook Nancy hadden aangedaan: Die Rote Rübe, La Cuadra en Theater Stu. In heel Europa ontstonden toen gelijktijdig gelijkaardige initiatieven.

Brugge 2002 beschouw ik niet als een festival. Het is een cultureel jaar, waarin een aantal dingen gebeurt omwille van de stad, het moment, de opportuniteit. Dat is heel verschillend van zo'n Kaaitheaterfestival, dat een inhoudelijk gebald geheel wou zijn en dat een duiding meekreeg die het geheel van die tien dagen omvatte. Er werd theater getoond dat, zo schreef men, in België nog niet te zien was of waarvan wij alleen slechte voorbeelden kenden.

Vandaag is de definitie van een festival zo immens breed geworden, dat je inderdaad Brugge 2002 ook een festival zou kunnen noemen, maar voor mij moet een festival altijd iets gebalds hebben.

Pauwels: Voor ons is een festival vooral een instrument om dingen samen te brengen en aan een publiek te tonen, een moment waar je naartoe kan werken. Dat functioneert anders dan wanneer je die voorstellingen zou spreiden over een jaar. Het Victoriafestival is

Larf – Victoria / Phile Deprez

voor ons bovendien geen 'verplicht nummer'. Dit jaar wordt het Time-festival door Victoria ingevuld, waardoor het een uitgesproken creatiefestival wordt. In 2001 gaan we waarschijnlijk een groot project uitwerken in Amsterdam, een artistieke tiendaagse. Als dat doorgaat brengen we dat jaar ook weer geen Victoriafestival. Een festival is voor ons een machine die een creatief mechanisme op gang brengt, waarbij de hele organisatie betrokken is en waarbij wij nadenken hoe we met de kunstenaars specifieke dingen kunnen laten ontstaan. Ook De Opkomst (een jongerenfestival in Utrecht, nvdr) heeft mij gevraagd om artistiek directeur bij hen te worden. Ik wil daar Victoria niet gaan reconstrueren; we willen er wel inbreken en ter plaatse een andere artistieke mentaliteit binnenbrengen. Zo ontwikkel je voor jezelf een afwijkende manier van werken. Aan de organisatoren van zo'n jongerenfestival zeggen wij dan: wij houden niet van jongeren, maar we gaan uitzoeken op welke manier we daar kunstenaars naartoe sturen en op welke manier we met jongeren iets kunnen maken dat de pretentie heeft kunst te zijn. Dàt is dan ons uitgangspunt. Wij zijn niet geïnteresseerd om jongeren hun eigen ding te laten doen; daar zijn anderen sterker in dan wij. Een festival is voor ons dus niks meer dan een mogelijkheid om dingen uit te zetten, uit te proberen, om nieuwe contexten te creëren, zoals enkele weken geleden in Leuven. Het feit dat we vier dagen in het Stuc konden neerstrijken heeft ons verplicht dingen te ontwikkelen die er anders niet zouden geweest zijn. Een festival is voor ons dus een instrument.

De Greef: Dat was het Kaaitheaterfestival in zekere zin ook: het was een uitzonderlijke gelegenheid om dingen te laten zien die men anders niet te zien kreeg. Er was een relatief groot publiek dat samen met jou in die tien dagen dook. Er waren elke dag twee of drie voorstellingen op telkens andere plekken in de stad. De mensen leerden de stad kennen op zoek naar de volgende voorstelling; dat bracht een bepaalde sfeer met zich mee. Het Kaaitheaterfestival heeft maar vijf keer plaatsgevonden. Achteraf gezien is dat niet zoveel, maar het was iets dat functioneerde.

De druk tot de overgang naar een seizoenswerking kwam eigenlijk vanuit Schaamte: de kunstenaars vonden het tijd om het werk dat we presenteerden te beschouwen als het normale aanbod van elke dag, niet meer gebonden dus aan de uitzonderingssituatie van een festival. Ook de kunstenaars waarmee we binnen Schaamte werkten, wilden we binnen een normaal kader in de stad presenteren. We wilden een 'gewoon' theater zijn. Vandaar dat we overgestapt zijn van de festivalformule naar een seizoenswerking. Het stramien van het festival liep wel nog door: we presenteerden in diverse ruimten in de stad, van de Muntschouwburg tot een garage.

Pauwels: Het Kaaitheaterfestival was een zeer inspirerend forum voor theatermakers. Hugo liet ons manieren van werken zien die hier niet gekend waren. Er waren veel meer collega's – regisseurs, acteurs... – die naar die festivals kwamen dan dat er nu mensen naar mekaars werk gaan kijken. Er bestond zo weinig en dan was er plots zo'n lawine aan specifiek werk. Ik denk aan Stuart Sherman, die nu in het Timefestival zit, of aan The Wooster Group. Wij zaten te kijken en vroegen ons af: wat is dat voor iets? Dàt was de kracht van dat festival, een kracht die nu niet meer kan werken, gezien alles wat we nu bij ons over de vloer krijgen.

De Greef: Het aanbod in Vlaanderen is onvoorstelbaar groot geworden. Vergelijk maar eens wat er op twee willekeurige maanden in Antwerpen, Gent en Brussel te zien is met het aanbod van Amsterdam, Parijs of Londen. Het internationale werk is gewoon een onderdeel van ons dagelijks theateraanbod geworden.

Pauwels: Dat geldt ook voor de uitvoer. Wij staan even evident in Spanje of het Zuiden van Frankrijk als in Strombeek-Bever.

Brugge 2002

De Greef: Voor mij persoonlijk is Brugge 2002 een tussenstap. Na twintig jaar Kaaitheater kon ik moeilijk een ander theater gaan leiden of het zou een heel nieuw project moeten geweest zijn. Maar er zijn natuurlijk altijd verbindingen; je bent het product van wat je hebt meegemaakt. Gedurende twintig jaar had ik voorstellingen en producties georganiseerd en ik had het gevoel dat het genoeg geweest was. Misschien komt de goesting nog terug, dat zien we wel. Ik wou iets anders doen en was heel blij met de gelegenheid die ik kreeg. Wat ook meespeelt is dat je per definitie weet dat het om een korte periode gaat. Je doet dat drie jaar en dan stopt het. Maar in het parcours dat ik in mijn leven wil afleggen, wou ik dit wel eens doen.

In mijn huidige functie ben ik minder met het artistieke of het culturele werk bezig; dat valt meer onder de bevoegdheid van andere medewerkers. Ik moet het geheel 'overkoepelen' en daar zijn ook veel niet-artistieke taken bij. Het gaat om te beginnen al om een enorm budget in vergelijking met de budgetten waarmee ik vroeger werkte. Bovendien moet de hele stad een betekenis krijgen. Daardoor liggen heel wat van mijn aandachtspunten op het politieke en overheidsvlak.

In de eerste plaats proberen we dingen te doen die op een of andere manier een inbedding kunnen vinden in de bestaande toestand, zodat ze de kans hebben om te blijven bestaan. We hebben een aantal keuzes gemaakt die toch wel verschillen van Antwerpen en Brussel als culturele hoofdsteden. Zo hebben we bijvoorbeeld geen programmamedewerkers per discipline aangetrokken. Wij hebben gekozen voor een 'uitdeinend' team, voor mensen die algemeen moeten werken en die dus ook moeten samenwerken. Het is de bedoeling om geïntegreerd te werken – ik kijk dit niet af van minister Anciaux. We proberen de dingen niet naast elkaar te zetten maar op elkaar te laten inwerken. Het gaat om een oude stad, dus zullen we zeker klassieke tentoonstellingen organiseren, maar in zo'n klassieke tentoonstelling zullen ook hedendaagse elementen opgenomen worden. Brugge is geen stad die zich zwaar moet profileren met hedendaagse kunst, maar die hedendaagse kunst moet wel als een permanent gegeven in de stad aanwezig zijn. Dat is onze keuze; we zullen zien of het lukt. Bezoekers komen af op het imago van de stad; het zou prettig zijn indien ze zouden vaststellen dat dat imago klopt, maar dat er nog méér is, dat die stad ook een hedendaagse invulling kan krijgen. Dat zal bijvoorbeeld al op zeer dominante wijze gebeuren door de nieuwe concertzaal. Die wordt opgetrokken op de plek waar men de stad binnenkomt. Op zeer symbolische wijze gaat het imago van Brugge zich daar vervolledigen, want naast de klassieke torens van het Belfort, van de Onze-Lieve-Vrouwkerk en de Sint-Salvatorkerk, zal er binnenkort een vierde – moderne – toren verrijzen bij het binnenkomen van de stad.

Een culturele hoofdstad heeft altijd met een tijdstip en met een plaats te maken. Antwerpen '93 was betekenisvol omdat het, achteraf beschouwd, het slotmoment was van de beweging in de kunsten in de jaren '80. 2002 is een heel andere periode, die nog voor ons ligt en waarvan we dus niet precies weten wat ze inhoudt, maar de kunst heeft niet meer dezelfde functie en betekenis die ze toen had. Ook haar maatschappelijk draagvlak is veranderd. Wij proberen er in Brugge een beetje voor te zorgen dat de kunsten een geïntegreerd deel gaan uitmaken van de stad. Het meest bepalende element is natuurlijk de identiteit van de stad waarin je een cultureel jaar opzet. Je kan dus wel het werk van de andere culturele hoofdsteden bekijken, maar er is geen enkele stad die model kan staan voor een andere.