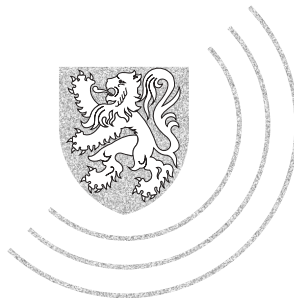


V L A A M S P A R L E M E N T



Zitting 2002-2003

14 november 2002

HOORZITTING

over de toekomstvisie op ballet, dans en musical in Vlaanderen

VERSLAG

**namens de Commissie voor Cultuur, Media en Sport
uitgebracht door de heer Jo Vermeulen**

Samenstelling van de commissie :

Voorzitter : de heer Jos Stassen.

Vaste leden :

de heren Carl Decaluwe, Bart De Smet, Eddy Schuermans,
mevrouw Mieke Van Hecke ;

de heren Frans De Cock, Peter Gysbrechts, Marino Keulen,
Guy Sols ;

de heer Wilfried Aers, mevrouw Niki De Gryze, de heer
Miel Verrijken ;

de heren Chokri Mahassine, Dany Vandenbossche ;

de heer Jos Stassen ;

de heer Herman Lauwers.

Plaatsvervangers :

mevrouw Gisèle Gardeyn-Debever, de heer Luc Martens,
mevrouw Riet Van Cleuvenbergen, de heer Gilbert
Vanleenhove ;

de heren André Denys, Jacques Devolder, Jacques
Laverge, Paul Wille ;

de heren Pieter Huybrechts, Julien Libreht, Felix Strackx ;

de heren Peter De Ridder, André Van Nieuwkerke ;

de heer Jo Vermeulen ;

de heer Jan Roegiers.

INHOUD

Blz.

I. BALLET EN MODERNE DANS

1. Uiteenzetting door de heer Bruno Verbergt, expert	4
2. Uiteenzetting door de heer Guido Minne, voorzitter Beoordelingscommissie Dans	7
3. Uiteenzetting door de heer Guy Gypens, zakelijk leider Rosas, namens Ultima Vez, Les Ballets C de la B en Rosas	11
4. Uiteenzetting door de heer Koen Vanhove, algemeen directeur Troubleyn	14
5. Uiteenzetting door de heer John Zwaenepoel, company manager Meg Stuart/Damaged Goods	16
6. Uiteenzetting door de heer Roger Claeys, afgevaardigd beheerder en door de heer Robert Denvers, artistiek directeur, Koninklijk Ballet van Vlaanderen	16

II MUSICAL

7. Uiteenzetting door de heer Wilfried Eetezonne, expert, journalist De Morgen	20
8. Uiteenzetting door de heer Jean-Pierre Grootaers, voorzitter van de Beoordelingscommissie Muziektheater	22
9. Uiteenzetting door de heer Geert Allaert, Music Hall	25
10. Uiteenzetting door de heer Frank Hoelen, artistiek leider Nieuwe Horizon	28
11. Uiteenzetting door de heer Serge Elia, Backstage	28
12. Uiteenzetting door de heer Dirk De Corte, algemeen directeur Publiektheater Gent	29
13. Uiteenzetting door mevrouw Linda Lepomme, artistiek directeur musical, Koninklijk Ballet van Vlaanderen	34
14. Uiteenzetting door mevrouw Jeanne Brabants	40

DAMES EN HEREN,

De Commissie voor Cultuur, Media en Sport organiseerde op donderdag 17 oktober 2002 een hoorzitting over de toekomstvisie op ballet, dans en musical in Vlaanderen. Tijdens de voormiddag werden deskundigen gehoord uit de wereld van het Ballet en de dans. Tijdens de namiddag kwam musical aan bod.

De heer Jos Stassen, voorzitter : Deze discussie is begonnen als discussie over toekomst van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen, de musical en de balletafdeling. In die discussie werd ballet tegenover de moderne dans geplaatst en de gesubsidieerde musical tegenover de commerciële.

Omdat de begroting een aantal bepalingen bevat over het Ballet van Vlaanderen en over de subsidiëring van het danstheater, vinden we het belangrijk de sector te horen. We luisteren eerst naar een expert, die de sector van op afstand bekijkt. Vervolgens iemand van de adviescommissie en ten slotte alle door de Vlaamse overheid structureel gesteunde organisaties.

We starten deze voormiddag met het onderdeel ballet en moderne dans.

I. BALLET EN MODERNE DANS

1. Uiteenzetting door de heer Bruno Verbergt, expert

De heer Bruno Verbergt : Ik kan de danssector van op afstand bekijken. Tussen 1988 en 1994 heb ik het Klapstukfestival geleid. Tussen 1993 en 1997 zat ik in de Raad voor de Dans. De laatste drie jaar was ik er voorzitter van. Sedert 1997 werk ik voor het Antwerpse stadsbestuur als adviseur. Ik heb geleidelijk aan ontslag genomen uit al mijn mandaten zodat ik nu niet meer betrokken ben bij de sector.

Ik zal een historische inleiding geven van het project dat verschillende dansers en choreografen in de loop der jaren hebben gebracht in Vlaanderen om zo beter te begrijpen wat er precies aan de hand is. Het zal ons ook helpen de verschillende standpunten te begrijpen.

Dans en ballet zijn recente fenomenen in Vlaanderen. In tegenstelling tot Frankrijk en Rusland hadden wij geen aristocratie die klassiek ballet bestelde en onderhield. De eerste balletgezelschappen

ontstaan in de negentiende eeuw pas, als bezorgers van divertimenti voor de opera.

De Koninklijke Vlaamse Opera richtte in 1923 een ballet op en produceerde tot 1970 maar liefst 313 balletten en divertimenti. Voorts was er in Vlaanderen in de jaren twintig van de vorige eeuw even aandacht voor het expressionisme dat pas invloed had op de generatie erna. Meer bepaald op de zussen Brabants.

In 1939 begonnen Jeanne, Jos en Annie Brabants vanuit Antwerpen aan de uitbouw van een modern Vlaams dansproject. Daarbij ging de aandacht vooral naar de opleiding. Na tien jaar privé-initiatief wordt in 1951 de Balletschool van de Koninklijke Vlaamse Opera (KVO) opgericht. Uit geschriften en verhalen van Jeanne Brabants blijkt dat zij in die tijd een doorzettingsvermogen tentoonspreidde dat gelijkaardig is aan wat in de jaren tachtig gebeurde : een Vlaams koppig geloof in het eigen kunnen is de enige factor die zorgt voor overleving. Tien jaar later, in 1961, wordt dat beloond doordat de Balletschool het Stedelijk Instituut voor Ballet wordt en dus deel van het officiële stedelijke onderwijs van Antwerpen. Het is een doorbraak want dansers worden in onze taal opgeleid.

Intussen is er de Expo van 1958 geweest. Heel wat landen voerden in hun paviljoenen ballet en folklorredans op. Op zes maanden waren er 67 balletavonden met in totaal 100.000 bezoekers. De directeur van de Nationale Opera voelde na 1958 de programmaleemte. In 1959 presenteert de Franse choreograaf Maurice Béjart in Brussel zijn *Sacre du Printemps*, en krijgt hij bijzonder veel publieke bijval. De moderne Dans van de Bevrijding doet zijn intrede in ons land, en vanaf 1960 mag de heer Béjart zijn gezelschap oprichten aan de Muntschouwburg – zonder verplichting tot divertimenti – dat hij ambitieus het Ballet van de XXste eeuw noemt. De heer Béjart oogst veel succes. Hij heeft voor één productie in het Koninklijk Circus in 1961 50.000 toeschouwers. De heer Huismans, de directeur van De Munt, heeft ook oog voor de spreiding. Hij laat Béjart met dat stuk in tenten optreden in Nijvel, Binche, Huy, Doornik, Marche, Hasse, Sint-Niklaas, Lier en Roeselare.

In het communautaire België heeft dit succes ook tot gevolg dat in 1966 het Ballet de Wallonie en in 1969 het Ballet van Vlaanderen worden opgericht. De minister van Nederlandse Cultuur was toen de heer Frans Van Mechelen. Jeanne Brabants werd tot directeur benoemd. Op 10 september 1970 vond de eerste voorstelling plaats, die rechtstreeks

uitgezonden werd door de toenmalige BRT. In tegenstelling tot wat nu over ballet gedacht wordt, was het Ballet van Vlaanderen geen klassiek ballet, in de zin dat uitgebreid aandacht werd besteed aan het balletrepertoire. Jeanne Brabants maakte een modern ballet, weliswaar gebruik makend van de klassieke danstechniek en -vocabularium. Het overgrote deel van de choreografieën waren nieuwe creaties, van haar hand of van gastchoreografen. In 1983-1984 werd de topdanser-choreograaf Panov directeur. Het roer werd omgegooid en er kwam meer aandacht voor het klassieke repertoire, zij het eigen versies van onder andere Romeo en Julia. In 1987 wordt Robert Denvers artistiek directeur. Hij staat vooral bekend als een uitstekend pedagoog en Balanchine-kenner en zal bijzonder oog hebben voor de kwaliteit van de dansers. Het repertoire is sindsdien een mengeling van klassiek en interpretaties van klassiek en van nieuwe choreografieën van mensen als Danny Rosseel en Marc Bogaerts.

In Brussel was er een omgekeerde beweging. Ook de heer Béjart had veel aandacht voor opleiding. Zijn Mudra was, net als PARTS nu, een school die over heel de wereld beroemd was en de beste en meest gemotiveerde leerlingen aantrok.

Ik wil nu een aantal passages over die periode citeren uit het boek van Michel Uytterhoeven over Rosas, dat verschijnt naar aanleiding van de tentoonstelling in PSK. 'Binnen de Belgische dans kunnen we de pre-Rosasperiode, van de jaren zestig en zeventig, beschouwen als een voortzetting van het modernistisch project : uitermate succesvol in het geval van Maurice Béjart en zijn Ballet van de XXste Eeuw, in veel moeilijker omstandigheden en met minder artistieke branie en publieke bijval bij het Ballet van Vlaanderen van Jeanne Brabants, die zich meer oriënteerde op de zogenaamde Centraal-Europese School van Rudolf von Laban en Kurt Jooss. Men kan achteraf de vraag stellen of het Ballet de Wallonie ooit de stap naar het modernisme heeft willen en kunnen zetten.' 'De impact van Béjart was zo groot dat hij – in een pro-actieve inspanning van wat vandaag publieksverbreding zou genoemd worden- de toeschouwersmassa's kon mobiliseren om naar zijn spektakels in het Koninklijk Circus of Vorst Nationaal te komen kijken. Positief daaraan was dat hij meteen een nieuw en enthousiast publiek voor dans wist te winnen.'

Michel Uytterhoeven voegt ook een negatief aspect toe. 'Aan de debetzijde moeten we de monopoliedrang van Béjart schrijven : hoewel hijzelf perfect op de hoogte moet geweest zijn van de

dansontwikkelingen op de internationale podia, hebben de toenmalige leiding van de Munt en hij te weinig actie ondernomen om die in Brussel te vertonen en ze met het eigen werk te confronteren.' 'Ter vergelijking : enkele programmegegevens van het Parijse Festival d'Automne 1972 : Bob Wilson, Yvonne Rainer, Merce Cunningham, Richard Schechner ; 1973 Richard Foreman, Trisha Brown, Béjart zelf ; 1974 Peter Brook, Meredith Monk, Nederlands Danstheater. Voor België zal het tot de jaren tachtig duren eer we werk van deze kunstenaars in onze theaters kunnen zien. En dan zwijgen we nog over wat zich op dat ogenblik in Duitsland afspeelt : Café Müller, de doorbraak van Pina Bausch in 1976.'

Het lijkt een constante dat, wanneer een degelijk en strak pedagogisch project samenvalt met een nieuwe tijdsgeest, vernieuwing ontstaat. Dat is zo met de mode in Antwerpen, en ook met de dans in Vlaanderen. In 1983 stelden Michel Uytterhoeven en Anne Teresa de Keersmaecker in het studentenblad Veto dat ballet oud is en dans nieuw. Ze zullen dat later zeker nuanceren. De algemene emancipatie die Vlaanderen kende vanaf de jaren '80 kwam vooral op het vlak van de podiumkunsten tot uiting. Omdat we nu het fenomeen Girl Power kennen, kunnen we die evolutie op de Vlaamse podia nu beter duiden.

Kenmerkend was de directheid en eerlijkheid van de acteur of danser op de scène. De dans was geen toneel. Er was geen illusie meer. Vergelijk ook het theatergezelschap dat al enkele jaren eerder furore maakte : Radeis – theater zonder veel cinema. Men danste niet langer als een verliefde prins of als een Individueel Bevrijd van de Vervreemding. De dans was lichamelijk : ritme, tellen, zweten, hijgen, net niet vallen of juist wel. Bij Anne Teresa de Keersmaecker werd die directheid meteen gelieerd aan de muziek : dans is muziek voor het lichaam en de ogen ; je leest en begrijpt de partituur doorheen de dans. Bij Jan Fabre werd dansen verbonden aan het lichaam zelf. Daarmee haalde Vlaanderen in een klap de wereldtop : het was Amerikaans Postmodernisme –Cunningham, Brown, maar ook Wilson – en Duits na-oorlogs expressionisme –Pina Bausch- en Kantor tegelijk, maar dan in een eigentijdse creatie. Het valt trouwens op hoe PARTS, de dansopleiding van Rosas, georganiseerd is. Vanaf de aanloopfase zoekt ze artistiek-pedagogische allianties met William Forsythe, Pina Bausch en Trisha Brown. Zo slaat De Keersmaecker via haar opleidingsproject meer dan een symbolische brug met het erfgoed van het klassieke ballet, het Duitse expressionisme en de Amerikaanse postmoderne dans. Later blijkt dat het postmodernisme toen in

Vlaanderen zijn intrede deed, niet alleen in de podiumkunsten, maar ook in de architectuur, de muziek, de letteren, de video en film.

Het maatschappelijke draagvlak van de hedendaagse dans overschaduwde dat van het ballet in belangrijke mate. Dé creatieve centra van nu zijn het Kaaithheater, het Klapstuk, deSingel, na de Beurschouwburg, Limelight of het Nieuwpoorttheater, kortom die plekken die in 1993 door het podiumkunstendecreet erkend werden als kunstencentrum of organisatie voor dans. Zij hebben internationale netwerken uitgebouwd, overleven hoofdzakelijk dankzij buitenlandse coproductiesteun en hebben zich in die mate geprofessionaliseerd dat ze nu moeiteloos de oude balletstructuren voorbijsteken op het vlak van aandacht, nationale en internationale uitstraling, flexibele productiemechanismen en communicatiemanagement.

Zelfs op het vlak van dramaturgie en erfgoedwerking hebben heel wat hedendaagse dansgezelschappen een betere werking ontwikkeld dan het ballet. Kijk maar wie er schrijft over dans of ballet: Laermans, Hertmans, Verschaffel, Vandendries, Tindemans, Van Kerckhoven. Het gaat om intellectuelen die verbonden zijn of waren aan universiteiten en die het discours van de hedendaagse podiumkunsten in Vlaanderen mee hebben ontwikkeld.

Al deze banden met de maatschappij heeft het ballet de voorbije tien tot twintig jaar verwaarloosd. Op de tentoonstelling *Rosas XX* zie je goed hoe door de hedendaagse dans wordt omgesprongen met het erfgoed. Jan Fabre respecteert en actualiseert sinds de Danssecties voor zijn operatrilogie het klassieke vocabularium.

De Balletten van Frankfurt, Amsterdam en in 2002 eindelijk ook van Vlaanderen, nodigen hem precies daarvoor uit. Daardoor wordt hij, en niemand uit het balletmilieu, gevraagd door toonaangevende internationale balletgezelschappen. Meg Stuart werd meer dan vijf jaar geleden uitgenodigd om producties te maken voor het Ballett van de Deutsche Oper en het White Oak Project van Barishnikov. Anne Teresa de Keersmaecker werd eind jaren negentig gevraagd door het Nationaal Ballet van Portugal.

Ik sluit af met enkele bedenkingen. Het vergelijkingspunt van het ballet moet de opera of een ander ballet zijn. Ik denk dat het duidelijk is dat de vraag of er een ballet nodig is of dat er structureel en met grote middelen aandacht voor het ballet is, niet het probleem is. Het probleem is dat het Ballet

van Vlaanderen ongeveer de enige grote instelling is die 'de boot van de maatschappij' heeft gemist.

De opera, en zeker De Munt, heeft wel meegewerkt aan de verruiming van het aanbod in ons land. De artistieke keuzes op het vlak van dans werden daarom niet altijd gemaakt – denk aan Mark Morris – maar het huis heeft altijd kwaliteit geproduceerd. Kijk maar naar de dramaturgieafdeling met Klaas Tindemans, hoe Michel Uytterhoeven de nieuwe Vlopera mee vorm geeft, en de band met Anne Teresa de Keersmaecker als huischoreograaf. Het Ballet van Vlaanderen trekt zich intussen letterlijk en figuurlijk terug op zijn eiland.

Anne Teresa de Keersmaecker, Jan Fabre, Alain Platel of Wim Vandekeybus halen de band met de muziek aan, en leren zo een nieuwe generatie Vlamingen via dans naar muziek luisteren. Ze brengen hen in contact met namen als Arditti en Arditti Quartet, Spiegel Quartet, Mondriaan Quartet, Philippe Herreweghe, Jos Van Immerseel, Roel Dieltiens. Het ballet slaagt er intussen bijna nooit in om muziek live te brengen. Muziek wordt erbij geplakt op tape. Enkele jaren geleden vond ik in het programmaboekje niet eens terug wie de uitvoerders van de muziek op band waren. Rosas speelde 'Fase' met muzikanten van het Steve Reich Ensemble reeds live op het Kaaithheaterfestival in 1985 en 'Achterland' met Irvin Arditti in 1990, dit met een subsidie van niet eens 10 miljoen Belgische frank per jaar. Het is meteen de verklaring voor het onbegrip dat er in die tijd heerste tegenover het ballet.

Wie leerde Vlaanderen William Forsythe en het Frankfurt Ballett kennen? Niet het Ballet van Vlaanderen, maar deSingel, Antwerpen 93 en De Munt.

Wie heeft al eens gelet op de architecturale kwaliteit van de nieuwbouw op het eilandje? Iedereen begrijpt dat de middelen ontoereikend waren, maar dat geldt ook voor de site in Brussel van Rosas-PARTS. Een ernstige artistieke instelling mag een gebrek aan middelen niet als excuus gebruiken om de meest middelmatige architectuur goed te praten.

Men kan opmerken dat het ballet ook in het buitenland toert. Het buitenland is dan vooral Nederland, en vaak gaat het om spelen in eigen beheer. Dat is heel wat anders dan de hedendaagse dansgezelschappen, die zichzelf niet uitnodigen, maar door artistieke directies van instellingen gevraagd en betaald worden om te spelen. Zij ontvangen

daarvoor vaak aanzienlijk hogere sommen dan de recette van de avond.

Het ballet vergt een groot aantal dansers. De aandacht voor de danser en voor de tewerkstelling staat hoog aangeschreven bij het ballet. In discussies met Jeanne Brabants was dat vaak het eerste argument dat ik hoorde : voor de musici doen ze zoveel, maar voor de dansers niet. Zij zinspeelde op een onrechtvaardigheidsgevoel en zag het ballet daardoor wellicht te snel als werkgever voor de dansers uit de school. Ook dat is modernisme. En ook dat werd hoegenaamd niet meer begrepen door de nieuwe theatermakers in de jaren tachtig. Pas in de jaren negentig zullen zij oog hebben voor de sociale realiteit van dansers. Rosas heeft daar een belangrijke rol in gespeeld, en dit zonder enige vakbonds bekommernis. Men mag de productiestructuur intussen echter niet uit het oog verliezen. Niet elk stuk kan met vijftig dansers gedanst worden, maar soms heb je ze wel allemaal nodig. Dat vergt een heel apparaat om die mensen ' bezig ' te houden, wat een zeer complex probleem is.

Jan Fabre wees me erop dat het Ballet van Vlaanderen over ongelooflijk vakbekwame dansers beschikt. Dit is absoluut de verdienste van Robert Denvers en het kapitaal van ons ballet. In tegenstelling tot Fabres ervaringen bij het Nationaal Ballet van Nederland konden de dansers bijvoorbeeld op een kwartier uitvoeren waarvoor Nederlandse dansers soms meer dan een uur nodig hadden. Ons ballet staat volgens hem in de wereldtop van technische vakbekwame dansers, ver boven Frankfurt Ballett. Maar ze werken te vaak met tweede- of derde-rangs choreografen, scenografen en dramaturgen, als die er al zijn. Ze missen daardoor artistieke maturiteit. In Frankfurt heeft men karakters, dansers die ook acteurs zijn, dansers die tot deze wereld behoren en die samen met Forsythe hebben kunnen meedenken.

Als er een tweeledige appreciatie wordt gemaakt van dans en ballet, is het duidelijk dat de hedendaagse dans de laatste jaren enorm is geëvolueerd. Het klassieke vocabularium blijft echter nog steeds een belangrijke basis voor de hedendaagse dans. Het is jammer dat het Ballet van Vlaanderen de boot heeft gemist op het vlak van flexibiliteit, professionaliteit en uitstraling.

2. Uiteenzetting door de heer Guido Minne, voorzitter Beoordelingscommissie Dans

De heer Guido Minne : In de drie jaar dat ik de Beoordelingscommissie Dans heb voorgezeten, is mijn mening over adviescommissies grondig veran-

derd. Ik ben met enige scepsis aan de taak begonnen. Wie adviezen moet uitbrengen, vervult immers onvermijdelijk de rol van boeman omdat er altijd wel iemand uit de boot valt. Anderzijds heb ik bij de leden een zeer grote liefde voor de sector kunnen vaststellen. En dat spanningsveld werkt bevruchtend. De discussie is nooit over macht gegaan, altijd over inhoud en de verdediging van artistiek werk. Natuurlijk spelen er belangen maar die neutraliseren elkaar in de diversiteit van de samenstelling. Wat overblijft is een grote dienstbaarheid tegenover de sector. Ik ervaar ons vrijwilligersstatuut eerder als een troef dan een nadeel.

Het advieswerk wordt eerder bemoeilijkt door een gebrek aan deskundige ondersteuning, kritische feedback en een moeilijke communicatie tussen overheid, administratie, adviesorganen en de sector zelf. Daarom pleiten we opnieuw voor een professionele ondersteuning op het vlak van copywriting en voorbereidend onderzoek. We vragen ook een kritische doorlichting van de adviezen van de adviescommissies : niemand geeft ons ooit enige feedback. Er is ook nog veel nood aan een efficiënte communicatie tussen de sector, de adviescommissie, de administratie en de overheid. Op dat vlak is er een rol voor deze commissie weggelegd.

Drie jaar lang heb ik aangeklaagd dat een aantal nominatim ingeschreven instellingen uit de sector ontsnappen aan het advies van de beoordelingscommissies. In de danssector is dat het Ballet van Vlaanderen, maar in heel de sector podiumkunsten zijn er bijvoorbeeld ook nog de Singel en de Opera van Vlaanderen. Ik betreur het dat het beleid nooit op mijn vraag is ingegaan. Pas recent is me gevraagd om een advies uit te brengen over het Ballet van Vlaanderen – waarvan het budget overigens groter is dan de totale dotatie voor heel de danssector. Maar dat is onmogelijk : ik heb van deze instelling nog nooit enig beleidsplan of werkingsverslag gezien.

Persoonlijk acht ik het nuttig om een kleine groep van – internationale – experts te vragen om na te denken over wat ballet is, hoe dat zich tot nieuwere vormen van dans verhoudt en welke rol het Ballet van Vlaanderen daarin kan spelen. Dat kan wellicht gebeuren in dialoog met, maar niet door, de beoordelingscommissie : als wij onze mond nog maar opendoen, zijn we al per definitie verdacht ; overigens is er in onze commissie over ballet misschien te weinig knowhow aanwezig.

Sinds vorig jaar zijn de middelen voor de podiumkunsten en dus ook voor dans in Vlaanderen gevoelig gestegen. Maar in vergelijking met een dra-

matisch gezelschap krijgt een dansgezelschap nog altijd minder geld, terwijl daar objectief gezien geen redenen voor zijn. Overigens gaat het bij dans niet enkel om producenten en gezelschappen : binnen het decreet zijn ook twee danswerkplaatsen gesitueerd. De evolutie van het aantal choreografen is zodanig dat het eenvoudig verhaal van één gezelschap niet houdbaar is. We zullen waarschijnlijk nog geconfronteerd worden met tien nieuwe structurele dossiers. Moeten we niet denken aan andere vormen dan het eenvoudige format van : choreografen, gezelschappen en structurele subsidies ? Danswerkplaatsen kunnen daar een rol in spelen, er zijn ook andere vormen te bedenken. Als we nog iets willen hervormen, is het hoog tijd : een en ander vergt minstens twee jaar. In overleg met de sector moet nagedacht worden over een mogelijke differentiatie van structuren.

Elke frank die grote dansgezelschappen van de Vlaamse Gemeenschap krijgen, verdrievoudigen ze. Er is geen enkel sector waar het aandeel van de subsidies in de totale omzet zo gering is. Overigens is de danssector bijzonder internationaal : hoe moet de Vlaamse Gemeenschap omgaan met internationale choreografen die zich hier vestigen ?

Het steeds groeiend aantal projecten baart ons grote zorgen. Vorig jaar werden er 34 projecten ingediend. Over 16 hebben we een positief advies uitgebracht, maar we hebben slechts 12 daarvan geld kunnen geven. Dit jaar zijn er al 40 projecten ; de kwaliteit stijgt. Het probleem is echter de spreiding. De projecten moeten voldoende getoond worden en de confrontatie met het publiek aangaan. We moeten nadenken over de productiedwang.

Volgens het huidige systeem heeft men een structurele subsidie voor vier jaar of moet men elk jaar een project maken. Dat laatste is voor een choreograaf echter niet haalbaar. Een diversificatie van productiemogelijkheden en van subsidiesystemen dringt zich dan ook op.

De heer Jo Vermeulen : Het Koninklijk Ballet van Vlaanderen behoort ondanks zijn soms gebrekkige uitstraling tot de absolute top op het vlak van opleiding, pedagogie, artistieke en technische. Welke invloed heeft die opleiding gehad op de Vlaamse danssector ? Hebben andere gezelschappen kunnen profiteren van dat niveau ? Want uiteindelijk is de cruciale vraag welke rol het Koninklijk Ballet van Vlaanderen kan vervullen.

Ook hedendaagse choreografen schenken aandacht aan het traditionele repertoire. In hoeverre is

het belangrijk om dat klassieke repertoire geregeld op te voeren ? Wat doen moderne gezelschappen met dat klassieke repertoire in hun opleiding of opvoeringen ?

Welke rol spelen danswerkplaatsen als 'De Beweging' uit Antwerpen ?

Ik ben onlangs naar twee interessante voorstellingen geweest : het moderne *Blush* van Wim Vandekeybus en het klassieke *Three for the Road* van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen. Ik had de indruk dat beide opvoeringen veel van de dansers vergen en een enorme uitstraling hadden. Vanuit een verschillende achtergrond werd telkens een prachtige productie gebracht. Ik vraag niet dat u ze beoordeelt, maar mag ik ze als typische voorbeelden van hedendaags en klassiek ballet beschouwen ?

Mevrouw Mieke Van Hecke : Vooraleer de dossiers worden ingediend bij de beoordelingscommissie, moeten we van gedachten wisselen over subsidie-diversificatie. Nu horen we de beoordelingscommissie alleen maar bij problemen en klachten. Misschien moeten we elkaar eens op voorhand spreken om een en ander bij te sturen. De verschillende fracties zijn het er langzamerhand over eens geraakt om de nominaties op een afzonderlijke manier te beoordelen. Dat kan bijvoorbeeld door middel van een beheersovereenkomst of een beleidsplan.

De heer Minne stelde voor om enkele experts te laten uitzoeken op welk danssegment het Koninklijk Ballet van Vlaanderen zich zou moeten concentreren. Wat denkt de heer Verbergt daarvan ? Dekt het huidige aanbod alles ? Of moet het Koninklijk Ballet van Vlaanderen een nieuw segment aanboren ? En welk segment is dat dan precies ? Ik lees immers vaak dat een bepaald soort ballet niet vertoond wordt ook al is er een publiek voor. Kijk maar naar het succes van Het Zwanenmeer in een choreografie van Jan Fabre.

Is een uitgebreid vast gezelschap nodig om een eigen stijl te ontwikkelen of kan dat ook door met een wisselende bezetting te werken ?

Mevrouw Niki De Gryze : Hoe ziet de heer Minne de samenwerking tussen de adviescommissie en het beleid ?

De heer Miel Verrijken : De heer Verbergt is eigenlijk de kabinetschef van de Antwerpse cultuurschepen Antonis van wie we allemaal weten wat hij

over opera en het Koninklijk Ballet van Vlaanderen denkt.

De voorzitter : Ik heb als voorzitter van de commissie besloten om een expert uit te nodigen die de sector van op enige afstand kan beoordelen. We zijn zo bij de heer Verbergt gekomen.

De heer Miel Verrijken : Het enige gezelschap uit de sector van de podiumkunsten dat een inspanning doet om ons zijn werk voor te stellen, is uitgerkend het Koninklijk Ballet van Vlaanderen. Zelfs de grote en financieel machtige symfonische orkesten nodigen ons niet uit.

Iedereen kent de geschiedenis van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen. Opera en ballet zijn historisch met elkaar verstrengeld. Pas met de komst van de moderne opera is een zekere afstand gegroeid. Het Koninklijk Ballet van Vlaanderen doet momenteel wel grote inspanningen om het ballet te bewaren. De samenwerking met de opera is immers volledig weggefallen.

Het operagebouw is niet bedoeld voor ballet. Het is dan ook absurd om te zeggen dat de opera in Antwerpen geen geschikte locatie is. Het is trouwens niet te vergelijken met het repetitiezaaltje op het Eilandje waarover het Ballet van Vlaanderen beschikt. Open Welt, een gezagdragend tijdschrift, stelt dat de operagebouwen van Antwerpen en Gent tot de beste kleine opera's van Europa behoren.

Het lijkt dat de sprekers terwijl ze het wereldniveau van de Vlaamse dans benadrukken, het Ballet van Vlaanderen afbreken. Niemand betwist de kwaliteiten van het ballet. Negentig procent van de dansers verlaat het ballet voor commerciële initiatieven in het binnenland, of voor andere gezelschappen in het buitenland. Geconfronteerd met dergelijke leegloop, zal het gezelschap echter doodbloeden. Moet het ministerie van Onderwijs een initiatief nemen ? De intendant van de opera is er weinig toe geneigd maar moet het ballet zich niet meer richten op de klassieke opera ? Het is misschien goed om meer ballet te smokkelen in hun producties. Een groot ballet is duur. De dansers worden weinig betaald en zijn na dertig jaar versleten.

Hoe komt het dat Béjart niet kan overleven in Brussel maar wel in Lausanne ? De grote opera's werken met een programma van vijf jaar. Zij beschikken over vedetten, die niet langer verbonden zijn aan één opera. De kunst laat zich niet binden aan jaarlijkse budgetten. Het is nodig dat men ver-

trouwen geeft aan de deskundigen en hun een aantal jaren financiële zekerheid biedt. Bent u ook gekant tegen de jaarlijkse verkapping van de middelen ?

De heer Dany Vandenbossche : Zijn de buitenlandse optredens van het Ballet van Vlaanderen op eigen risico of op uitnodiging ? Kan u het Ballet van Vlaanderen vergelijken met andere buitenlandse balletgezelschappen van dezelfde grootte ? Belemmeren de werkgelegenheidsvoorwaarden de creativiteit ?

Ik ben ook voorstander van de uitbreiding van de adviesbevoegdheid van de beoordelingscommissie tot de nominatim gesubsidieerde instellingen. Dergelijk advies kan die instellingen zekerheid bieden voor een bepaalde termijn.

Evenals de heer Minne wijst de voorzitter van de beoordelingscommissie theater op de versnippering. Omdat iedereen vecht voor zijn eigen bestaan, bestaat de kans dat nieuwe initiatieven geen kans meer krijgen. Een mogelijke oplossing zou zijn af te stappen van de productiedwang. Hoe gaat de beoordelingscommissie daarmee om ? Ondanks de inhaaloperatie, zullen de middelen altijd wel beperkt zijn.

De voorzitter : Om te groeien moet een boom gesnoeid worden. Verschillende leden vragen hoe dat het beste kan gebeuren. Voorts vragen ze ook of het feit dat het Ballet van Vlaanderen deel uitmaakt van ons historisch erfgoed voldoende is om subsidies te rechtvaardigen ?

De heer Bruno Verbergt : Ik probeer eerst een antwoord te geven op de vraag welke rol de opleiding speelt in de danswereld. Meer dan tien jaar geleden koos de Raad voor Dans als thema 'opleiding' en bracht werkbezoeken aan dansopleidingen. We kwamen tot de vaststelling dat het Stedelijk Instituut voor Ballet een klassieke, maar zeer degelijke opleiding biedt, met voldoende oog voor de hele ontwikkeling van het kind. Bij ons bezoek aan het Hoger Instituut voor Dans werden we aangesproken door studenten die ons stiekem vroegen hoe het er aan toe ging bij audities voor PARTS. Zij vertelden ons dat hen door de leiding van de school was verboden aan deze audities deel te nemen. Ballet was goed, moderne dans was slecht. Intussen is er op dit vlak sprake van een kentering en gaan de twee sectoren correct en vriendelijker met mekaar om.

Aan welk soort dansers de voorkeur wordt gegeven, hangt af van gezelschap tot gezelschap. Jan

Fabre zal makkelijker kiezen voor klassiek geschoolde dansers, terwijl de sterkte van Alain Platel in zijn beginperiode net was dat hij met amateurs werkte. Ik laat de gezelschappen hier dan ook liever zelf op antwoorden.

Wat betekent het erfgoed voor moderne gezelschappen? Een concreet voorbeeld is de Bachvoorstelling van Anne Teresa de Keersmaeker. Zij heeft verschillende voorstellingen uitgewerkt met verwijzingen naar oude dans. Op de tentoonstelling in het PSK kan je goed zien hoe ze haar choreografieën ent op een grondige lezing van de partituur. Haar werkwijze sluit nauw aan bij de benadering van Vlaamse musici als Van Herreweghe of Van Immerseel. Zij put als het ware uit het erfgoed, het klassieke vocabularium.

Is er een rol weggelegd voor een repertoiregezelschap? Ik ben geneigd om daar een positief antwoord op te geven, maar natuurlijk is dat niet zo eenvoudig. Wat betekent een repertoire immers voor een dansgezelschap? Toneelteksten of muziekpartituren zijn abstracte dingen, die men makkelijker in een hedendaagse context kan vertalen. Een lichaam is echter een subjectief iets. Je hebt goede dansers die de taal beheersen en geniale interpretatoren nodig om het repertoire op een overtuigende manier te kunnen brengen. Het Zwanenmeer van Fabre is daar een goed voorbeeld van. Hij heeft bepaalde stukken volledig onaangeroerd gelaten, omdat ze in deze tijd nog steeds een grote waarde hebben. Zonder repertoiregezelschap word je geconfronteerd met een belangrijk gemis aan praktijkoverdracht. Het is alsof je wel een conservatorium hebt om bepaalde stukken te leren kennen en spelen, maar geen orkest om ze daadwerkelijk uit te voeren. Een repertoiregezelschap kost natuurlijk veel geld, maar dat is dan de prijs die de gemeenschap moet betalen om haar erfgoed levend te houden.

Op de vraag welke vaardigheden zijn vereist voor de hedendaagse dans en het ballet, bestaat geen eenduidig antwoord. De verschillen tussen de gezelschappen zijn zeer groot. Anne Teresa de Keersmaeker wil met haar PARTS-opleidingen goede, algemene, hedendaagse dansers afleveren en lijkt daar ook in te slagen. Zij drukt geen echte stempel op de stijl van de dansers die bij haar een opleiding hebben gevolgd.

Op de vraag of een vast gezelschap een noodzaak is, ben ik intuïtief geneigd een positief antwoord te geven. Het is nu eenmaal het gemakkelijkst om je instrumenten in huis te hebben. Maar dat neemt niet weg dat kan worden gedacht aan een flexibele-

re arbeidsorganisatie. Bij een bezoek aan The Place in London kon ik vaststellen dat dansers, als ze niet op het podium nodig zijn, zich bijvoorbeeld bezighouden met het onthaal. Zij weten ook dat ze op latere leeftijd iets anders zullen moeten gaan doen, dus het is niet slecht om daar al op tijd aan te denken.

De interne organisatie of het sterrensysteem bij de corps de ballet is gebaseerd op het systeem bij de opera. De vraag rijst of dit niet fnuikend kan werken voor een flexibele organisatie.

De heer Emiel Verrijken : Elk groot orkest werkt met gasten, waarom kan het ballet dit niet doen?

De heer Bruno Verbergt : De verstrengeling van opera en ballet, die historisch is gegroeid, staat al langer ter discussie. Bij de aanstelling van Béjart was het een verworvenheid dat het ballet niet langer moest instaan voor de divertimenti van de opera. Een recente audit bij De Munt vertelt dat de opera zich moet beperken tot zijn kerntaak en dat 'nevenactiviteiten' zoals dans, moeten worden afgestoten. De operadirecteur heeft daarop gereageerd dat het ook de taak is van de opera om zich met dans bezig te houden en dat hij weigert om dit deel van de audit in de praktijk te brengen. Dit is een actuele discussie. In Europa bestaat er vaak een nauwe band tussen opera- en dansgezelschappen, maar dit moet met het nodige respect voor mekaars eigenheid gebeuren.

Met mijn opmerkingen over de gebouwen van het Ballet van Vlaanderen wou ik alleen maar aantonen dat het ook anders kan. Ik raad iedereen een bezoek aan de site van PARTS aan. Bij een bezoek aan de studio's van het Ballet van Vlaanderen stelde ik bijvoorbeeld vast dat de dansers niet uit het raam konden kijken. Op mijn vraag waarom dit zo was, kreeg ik als antwoord dat dat de dansers alleen maar zou kunnen afleiden. Dit is echt een tekenende reactie.

Dat Béjart niet langer werkzaam is in Brussel, heeft niet zozeer met geld als wel met artistieke meningsverschillen te maken.

Op de vraag of nu al een evaluatie mogelijk is, antwoord ik positief. Het toneel van de hedendaagse dansgezelschappen is de laatste vijf jaar eigenlijk bijna onveranderd gebleven. Een gezonde financieringspolitiek is trouwens een absolute voorwaarde voor een professionele werking.

Ten slotte wou ik er in mijn uiteenzetting op wijzen dat gezelschappen die in het buitenland optreden,

dit op twee manieren kunnen doen. Ze kunnen zelf een zaal gaan huren en promotie voeren, of ze kunnen worden uitgenodigd. 99 procent van de Vlaamse voorstellingen van hedendaagse dans in het buitenland gebeuren op uitnodiging, terwijl ik vermoed dat de balletvoorstellingen in het buitenland op eigen initiatief gebeuren.

Er is geen vergelijkingspunt met gelijkaardige buitenlandse instellingen. Het grote verschil is geld : veel buitenlandse balletgezelschappen zijn beter gesubsidieerd. Bovendien is het Ballet van Vlaanderen het enige dat een musicalafdeling heeft. Het ballet van de Opera van Parijs legt wel de link met de hedendaagse dans, zij het met heel andere middelen.

Is de tewerkstelling een belemmerring voor de creativiteit van het gezelschap ? Ik heb vooral willen wijzen op een andere prioriteit die gesteld wordt : in de hedendaagse dans zal men minder argumenten dat men voor tewerkstelling zorgt en veel sneller op het artistieke wijzen. De aandacht op de tewerkstelling heeft wel gevolgen. Heel wat dansers lopen stuk op het strakke repetitiesysteem in de balletstructuren. Anderzijds is dat bij onder meer Jan Fabre en het Ballet van Vlaanderen niet zo'n probleem omdat ze met vakbekwame dansers werken.

De heer Guido Minne : Er zijn twee officieel erkende danswerkplaatsen, in Kortrijk en in Antwerpen. Het zijn geen presentatie- maar werkplekken voor jonge choreografen, die hen een goede dramaturgische omkadering bieden. Het is belangrijk de boom aan nieuwe aankomende choreografen te laten werken zonder dat ze direct in het systeem van jaarlijkse project of vierjaarlijkse subsidies moeten stappen. Er zijn allerhande initiatieven om bijkomende werkplekken te creëren. Dat is zeer belangrijk. Dans is veel minder een avondvullend gegeven dan bijvoorbeeld een theatervoorstelling. We moeten dan ook nagaan hoe we, met de specificiteit van dat medium, toch aan spreiding en publieksparticipatie kunnen doen. Daarvoor zijn laboratoria nodig waar dat soort zaken uitgetoetst worden zonder dat ze direct in de plaats moeten komen van het bestaande netwerk van culturele en kunstencentra, die de presentatie voor het brede publiek voor hun rekening nemen.

Ik ben blij dat het kabinet de laatste twee, drie jaar inspanningen heeft geleverd om met de adviescommissies in dialoog te treden. Het kabinet heeft ons bijvoorbeeld gevraagd hoe het toekomstige kunstendecreet en het huidige podiumkunstendecreet kunnen verfijnd worden. Tegen eind november,

begin december zal de commissie podiumkunsten, waar de vier commissies in zetelen, een aantal suggesties voorleggen. Overleg met de sector is daarbij zeer belangrijk.

Adviescommissies moeten de spelregels respecteren. Hun leden worden aangesteld door de Vlaamse regering en worden geacht aan die regering advies te geven. Ons preadvies gaat terug naar de gezelschappen die er hun verhaal kunnen opgeven ; het uiteindelijke advies gaat, via de administratie – die nog een eigen advies geeft -, naar de minister, die politiek verantwoordelijk is. Persoonlijk heb ik daar geen probleem mee. Alleen vind ik het belangrijk dat op elk moment duidelijk gecommuniceerd wordt. Over een preadvies inzake het algemeen beleid moet overleg met de sector mogelijk zijn. We zijn overigens al een eind opgeschoten in de openbaarheid van bestuur.

Ik denk dat het Ballet van Vlaanderen vragende partij is om ook binnen een structureel vierjaarlijks systeem te kunnen functioneren. Alleen heeft de beoordelingscommissie niet de elementen om te oordelen over dat ballet. Als de Vlaamse Gemeenschap grote gezelschappen internationale kredieten geeft, verdrie- of verviervoudigen zij die bedragen met hun eigen inkomsten. Die gezelschappen genereren dus enorme middelen op de internationale markt. Over het ballet heb ik echter geen cijfers maar die moeten gemakkelijk te berekenen zijn.

Wat tewerkstelling betreft, zijn er mensen die kiezen om via een ensemble te werken, terwijl anderen er eerder voor opteren om een bepaald repertoire te brengen. Rosas werkt meer in de richting van een ensemble, Alain Platel werkt meer projectmatig. Een ensemble kan voordelen hebben maar biedt beslist niet de enige oplossing.

3. Uiteenzetting door de heer Guy Gypens, zake- lijk leider Rosas, namens Ultima Vez, Les Bal- lets C de la B en Rosas

De heer Guy Gypens : Artistiek gaat het goed met de hedendaagse dans : de Vlaamse choreografen kennen internationaal succes, het publiek groeit zowel hier als in het buitenland, we krijgen onderscheidingen en er is opvolging voor de zogenaamde Grote Vijf. Toch is er nog heel wat werk aan de winkel, vooral op het vlak van beleidsontwikkeling en financiële stabilisering van de sector. En dat ondanks de recente budgetverhoging. We willen niet ondanbaar overkomen : de budgetverhoging was aanzienlijk maar ik moet u toch wijzen op enkele

zwakheden. De hedendaagse dans is in Vlaanderen een jonge sector die nog volop groeit.

De hedendaagse dans is afhankelijk van de buitenlandse markt want zestig procent van de eigen inkomsten komen uit de verkoop van producties aan het buitenland. Op zich is dat positief, maar er is een keerzijde aan de medaille: zo lang het dankzij het uitzonderlijke talent van enkele choreografen artistiek goed gaat is er geen probleem. Bij de minste artistieke zwakheid rijzen er evenwel financiële problemen. De Vlaamse overheid heeft snel het talent van die mensen erkend en heeft in de loop van de jaren negentig een beleid ontwikkeld, maar de afhankelijkheid van het buitenland blijft groot. Deze druk op de grote en de kleine gezelschappen zorgt niet voor de nodige rust. De vaste inkomsten of de subsidies volstaan niet om de lonen te betalen, laat staan de andere vaste kosten of de variabele productiekosten.

De sector van de hedendaagse dans beschikt niet over stabiele en continue structuren. In alle andere sectoren is dat wel het geval. In het toneel zijn er de grote stadstheaters. Zelfs bij een grote crisis is het nooit bij iemand opgekomen om een choreograaf voor te stellen als directeur. In het KVS zou dat bijvoorbeeld niet zo absurd zijn. Geen enkele organisatie binnen de hedendaagse dans benadert het statuut van instituut.

In de hedendaagse dans moeten de dansers, net zoals in de balletwereld, een ensemble vormen. De dansers vormen de basis van het werk. Alleen zien de hedendaagse ensembles er allemaal anders uit. De verschillende choreografen werken op een andere manier met hun dansers. Sommige gezelschappen zoals Rosas willen een vaste groep gedurende een lange periode. Andere choreografen werken met een vaste kern van een paar dansers aangevuld met anderen. Het probleem is dat zelfs die beperkte continuïteit voor de meeste gezelschappen niet haalbaar is. Vooral voor jonge choreografen is dat een probleem.

Dansen zonder de gepaste infrastructuur gaat niet. Wij kunnen niet zoals een toneelgezelschap op een zolderkamer repeteren. Dansstudio's moeten over zwevende vloeren en extra verwarming beschikken, wat een grote investering betekent voor een gezelschap. Zo heeft Rosas na 15 jaar zwerven in Brussel uiteindelijk in 1995 een gebouw aangekocht met privé middelen. Voor de verbouwing werd een lening aangegaan. De overheid heeft 5,5 procent van het totale bedrag bijgedragen. Het gezelschap sleurt deze financiële last voor tenminste twintig jaar met zich mee. Niet elk gezelschap kan

zo'n investering doen vanwege de gebrekkige stabiliteit en continuïteit.

Middelgrote gezelschappen hebben naast de subsidies van de Vlaamse Gemeenschap nog buitenlandse inkomsten. Voor jonge choreografen is het moeilijker. De steun voor die mensen is nog altijd te beperkt. De twee werkplaatsen in Antwerpen en Kortrijk krijgen een minimale steun en kunnen onmogelijk aan de vraag van de jonge garde beantwoorden. Er is een gebrek aan projectsubsidies. Ik weet dat we niet alle vragen moeten beantwoorden en moeten kiezen voor kwaliteit, maar het verschil tussen vraag en aanbod is momenteel te groot. Een bijkomende werkplaats, een betere financiering van de bestaande werkplaatsen en extra projectsubsidies zijn absoluut noodzakelijk om de jonge choreografen een toekomst te bieden.

PARTS, de dansopleiding van Anne Teresa de Keersmaecker en de opleiding in Lier leken de opleidingsproblemen binnen de hedendaagse dans op te lossen. Maar ondertussen vecht PARTS nog altijd voor haar voortbestaan. Onlangs werd 25 procent van de activiteiten stopgezet. Het leerlingenaantal werd eveneens verminderd. Doordat de steun van de Europese Commissie is weggefallen, is het voortbestaan momenteel opnieuw onzeker. Daarbovenop zijn PARTS en Lier niet alleen zaligmakend. Er is constant behoefte aan bijkomende scholing en bijscholing. Danstechniek moet voortdurend worden bijgeschaafd in workshops en danslessen. In Vlaanderen zijn daartoe onvoldoende voorzieningen.

De kleine structuren uit de hedendaagse dans kunnen in tegenstelling tot grote balletgezelschappen zelf niet voorzien in deze permanente bijscholing van hun dansers.

De onzekerheid omtrent de financiële ondersteuning van de internationale reisvoorstellingen, heeft de al wankelende financiële situatie van enkele gezelschappen geen goed gedaan. Zoals eerder gezegd zijn de internationale inkomsten letterlijk van levensbelang. We zouden de financiële steun van de overheid in deze als een soort exportsteun kunnen bekijken. Het multiplicatoreffect van deze investering is spectaculair. Er worden waarschijnlijk weinig overheidseuro's besteed waar zo'n directe return on investment aan gekoppeld is. Een vermindering van deze middelen of een minder soepele regeling, zou voor bepaalde gezelschappen een even spectaculair effect in negatieve zin veroorzaken.

Kortom de financiële situatie van de hedendaagse dansgezelschappen is precair en kwetsbaar. Een bredere, vaste financiële basis is noodzakelijk om stabiliteit te creëren. Voor een langere tijd, op continue basis, met een vaste groep dansers werken is een essentiële behoefte bij vele choreografen die slechts in zeer beperkte mate wordt gerealiseerd. De infrastructurele noden zijn hoog. De faciliteiten voor jonge choreografen zijn ondermaats en moeten dringend worden aangevuld. Er is nog steeds achterstand inzake dansopleiding. De onzekerheid bij PARTS en het gebrek aan aanvullende opleidingen moeten worden aangepakt.

Het was de afgelopen jaren niet gepast dat er vanuit de hedendaagse danswereld iets werd gezegd over ballet en met name over het Ballet van Vlaanderen. De discussies van de afgelopen weken over dat Ballet van Vlaanderen werden echter steeds gekruid met vergelijkingen en verwijzingen naar de hedendaagse dans. Dialoog en discussie zijn mijns inziens dan ook dringend noodzakelijk.

Ik ben geen groot balletkenner, wel een liefhebber en ik heb recent enkele werkervaringen in de balletwereld achter de rug. Als directeur van het Nederlandse Springdance Festival heb ik van zeer nabij de samenwerking tussen enkele jonge choreografen en het Nationaal Ballet meegemaakt. Als manager van Anne Teresa de Keersmaecker was ik enkele jaren geleden betrokken bij haar choreografie voor het Nationaal Ballet van Portugal en ben ik nu bezig met de voorbereidingen voor een samenwerking met het Paris Opéra Ballet.

Ik heb enkele bedenkingen bij de discussies van de laatste weken. De scheiding tussen klassiek en hedendaags is helemaal niet zo absoluut als men wel wil laten uitschijnen. De hedendaagse sector staat zelfs bijzonder dicht bij de klassieke dans. In elke dansopleiding, ook in PARTS, neemt het klassieke vocabularium een fundamentele plaats in. Ik ben het volledig eens met Jeanne Brabants wanneer zij vorige zondag op CANVAS de klassieke opleiding als de basis voor alle dans naar voren schoof. Er zijn nuanceringen mogelijk maar de uitspraak is correct. Een grote dansvernieuwer en tevens goeroe voor zovele hedendaagse dansers en choreografen, William Forsythe, staat met beide benen in de klassieke dans. Of Pina Bausch, die haar dansers nog steeds rekruteert op basis van hun klassieke techniek. Kortom het is een misvatting dat de hedendaagse dans de klassieke dans zou uitspuwen. Becomentariëren wel, zelfs in zeer sterke mate in het werk.

Men zegt dat het Ballet van Vlaanderen een technisch goed gezelschap is maar artistiek, dus qua repertoireopbouw en nieuwe creaties, niet interessant genoeg. Dat klopt misschien wel, maar is een te smalle basis om de discussie te voeren. De problematiek van het klassieke ballet moet op internationaal niveau worden bekeken. Feit is dat, als ik even mag overdrijven, de helft van de bestaande balletgezelschappen op zoek is naar een ander artistiek directeur of naar een huischoreograaf. De redenen hiervoor zullen zeker divers zijn maar er kan gesteld worden dat de artistieke realiteit van vandaag niet meer lijkt overeen te stemmen met de structuren van het negentiende-eeuwse ballet. Ook William Forsythe verlaat uiteindelijk Frankfurt en geeft te kennen dat het meezeulen van zo'n loodzware hiërarchische structuur misschien niet het beste is voor zijn verdere artistieke ontwikkeling, voor wat hij als artiest wil meedelen.

Voor het klassieke repertoire heeft men inderdaad een grote, hiërarchische structuur nodig. Ik vind ook dat dat repertoire moet gespeeld worden en dat een publiek het steeds opnieuw moet kunnen ontdekken. Maar we moeten mijns inziens niet alle problemen die zich in het ballet stellen op dezelfde manier, dat wil zeggen met dezelfde structuur proberen op te lossen.

In de hedendaagse dans is de variëteit aan structuren en organisatievormen bijzonder groot. Artiesten bepalen er zelf mee de structuur die het best aan hun artistieke behoeften kan voldoen. Waarom kan er in de balletwereld geen diversiteit aan structuren ontstaan ? Waarom moeten alle balletgezelschappen zo gestructureerd worden dat ze allemaal hetzelfde moeten doen ? De bestaande structuren houden de hedendaagse choreografen buiten. Toen Anne Teresa de Keersmaecker in Lissabon besliste om met vijf jonge dansers te werken die alle vijf 'slechts' tot het corps de ballet behoorden, brak de hel los. Plots stonden deze vijf jonge snaken als solisten in een wereldcreatie op de scène. Dat kon toch niet. Waarom moeten hedendaagse choreografen hun normen qua repetitietijd en repetitieplanning in een balletgezelschap in de meeste gevallen zodanig verlagen dat enige garantie op het afleveren van goed werk niet te geven is ?

Waarom bekijken we de problemen van het ballet niet op interregionaal niveau : Nederland, Vlaanderen en bijvoorbeeld Nordrhein-Westfalen ? Eén groot klassiek gezelschap dat zich specialiseert in het klassieke repertoire kan in zo'n gebied aangevuld worden met enkele kleinere, meer flexibele structuren waar artistieke vernieuwing centraal staat. Op die manier zou het klassieke repertoire

op een hoog niveau én met de nodige continuïteit verzekerd kunnen worden. Daarnaast zou een artistiek interessante diversiteit kunnen ontstaan.

Waarom het Ballet van Vlaanderen en de musical afdeling ooit aan elkaar gekoppeld zijn, weet ik niet. Opera en ballet zijn ook ooit aan elkaar gekoppeld, maar de ontvoogdingstrijd van de dans is toch al lang gestreden.

Dat het schaalvoordelen zou opleveren durf ik ten sterkste betwijfelen. En als dat al zo zou zijn dan wegen die mijns inziens niet op tegen de extra logheid en starheid die het nog grotere apparaat met zich meebrengt. Het vertroebelt bovendien het zicht op wat het balletgezelschap nu precies is en waar het voor staat. Het vertroebelt misschien evenzeer de discussie over het al dan niet subsidiëren van het genre musical. Als men één van de meest commerciële kunstgenres ter wereld toch gaat subsidiëren dan moeten daar heldere artistieke beleidsredenen voor zijn. Daarover spreekt men echter niet.

Meer geld vragen voor hedendaagse dans is voor velen vandaag niet meer gepast en toch zit dat vervat in mijn betoog. Als dat extra geld om budgettaire redenen niet voor handen is – en dat is in tijden van economische recessie reëel – dan moet de vraag naar herverdeling van bestaande budgetten toch maar gesteld worden. Maar ik hou zelf veel te veel van klassieke dans en ballet om zomaar de één zijn dood te eisen voor de ander zijn brood. Een herverdeling is voor mij dan ook niet het alles of niets dat vanuit de balletwereld naar voren wordt geschoven. Er zijn andere oplossingen denkbaar maar daarvoor moet het probleem op een internationale schaal bekeken worden. Dat heeft de hedendaagse dans altijd al gedaan.

4. Uiteenzetting door de heer Koen Vanhove, algemeen directeur Troubleyn

De heer Koen Vanhove : Ik wil vooraf Jan Fabre verontschuldigen. Hij is op de inhuldiging van zijn plafondstructuur *Heaven of Delight* in het Koninklijk Paleis. Troubleyn is de podiumkunstenorganisatie van Jan Fabre.

Jan Fabre is een van de belangrijkste kunstenaars van zijn generatie. Hij is onder meer beeldend kunstenaar, regisseur, choreograaf en auteur. Zijn werk als podiumkunstenaar laat zich moeilijk catalogiseren : nu eens wordt hij bij het theater ondergebracht, dan weer bij dans. In meerdere disciplines creëerde hij een unieke wereld, een dwingend uni-

versum met eigen wetten, een eigen taal, eigen tekens.

Als choreograaf onderzocht Jan Fabre de radicale mogelijkheden om de dans en het klassieke ballet te vernieuwen. Het lichaam in al zijn gedaanten en de beweging, was van in de vroege jaren tachtig tot nu het centrale voorwerp van zijn onderzoek. Gevestigde choreografen als Emio Greco, Marc Vanrunxt, Wim Vandekeybus, Maria Voortman en nog vele anderen zijn bij hem aan hun carrière begonnen. Wellicht is dat de reden waarom Troubleyn, dat voor subsidies ondergebracht wordt bij theatergezelschappen, gevraagd wordt op een hoorzitting over dans in Vlaanderen.

Jan Fabre is een van de weinige Vlaamse podiumkunstenaars die meerdere keren de norm in de klassieke ballettraditie heeft onderzocht door ongewone samenwerkingen met balletinstituten als het Ballet Frankfurt, het Nationaal Ballet Amsterdam en recent Het Koninklijk Ballet van Vlaanderen. Dat onderzoek naar de mogelijkheden van de hedendaagse dans en de klassieke ballettaal, situeert zich niet uitsluitend in het zich terugplooiën op zijn eigen situatie van onafhankelijke kunstenaar met een eigen onafhankelijke structuur. Zijn onderzoek betreft ook de frontale confrontatie met de klassieke structuur van een repertoiregezelschap. Dat is uniek in Vlaanderen.

We vinden het belangrijk dat kleinere structuren of individuele choreografen samenwerken met bestaande klassieke repertoiregezelschappen. Alleen een dergelijke vorm van samenwerking zal er misschien in slagen om nieuwe bakens uit te zetten voor een toekomst van geijkte en gecodeerde klassieke ballettaal. We mogen niet vergeten dat alle moderne, hedendaagse dans terug te brengen is naar deze klassieke taal.

We breken een lans voor complementaire structuren met een degelijke pedagogische onderbouw. Meerdere organisaties moeten elk een eigen plaats hebben. Klassieke en hedendaagse dans moeten elkaar aanvullen, beïnvloeden en samenwerken. Er moet ook plaats zijn voor een klassiek balletgezelschap, een bewaker van de traditie en van de onderbouw van alle Westerse dansuitingen.

Naast onderzoek is ook het pedagogische aspect belangrijk. Het bewaken en ontwikkelen van een specifieke danstaal dient gesteund te worden door de overheid, zoniet gaat belangrijke kennis verloren voor volgende generaties. Ik denk aan de opleiding van het Ballet van Vlaanderen, maar ook aan

PARTS, een geslaagd project op initiatief van Anne Teresa de Keersmaecker.

Troubleyn en Jan Fabre, een avant-garde kunstenaar, pleiten voor het bestaan van een goed repertoiregezelschap, zowel voor de dans als voor het theater. Confrontatie tussen twee tegenpolen, tussen het klassieke en vernieuwende model is een garantie voor een dynamische evolutie. Het klassieke model is een referentiepunt, een voorwaarde voor avant-garde. Het afschaffen van dat referentiepunt kan tot vervlakking leiden en een uniforme, grijze zone tot gevolg hebben.

Verregaande samenwerkingsverbanden tussen hedendaagse choreografen en bestaande grote repertoirestructuren kunnen leiden tot een verrijking van het landschap.

Jan Fabre denkt met het Zwanenmeer een positieve bijdrage te hebben geleverd aan de artistieke vernieuwing en wenst niet liever dan dat andere choreografen zijn voorbeeld volgen. De samenwerking met de vakbekwame dansers van het Ballet van Vlaanderen, ongetwijfeld een verdienste van danspedagoog Robert Denvers, is trouwens voortreffelijk verlopen. Binnen deze context is het dan ook verwonderlijk, onbegrijpelijk zelfs, dat een baanbrekende en internationaal succesvolle productie als 'The Sound of One Hand Clapping' als eerste moet sneuvelen na een negatief advies. En dat het Zwanenmeer na dit seizoen niet meer op het repertoire staat, ondanks de grote vraag naar deze productie, ook vanuit het buitenland. Op basis hiervan stellen wij ons vragen bij de artistieke visie en het beleid van het Ballet van Vlaanderen.

We mogen ook het belang van ensemblevorming en repertoire bij de kleinere organisaties als Ultima Vez, Les Ballets C de la B en Damaged Goods niet uit het oog verliezen. Al deze dansgezelschappen bouwen al jaren aan een repertoire. Het danswerk van Jan Fabre bijvoorbeeld is weinig onderhevig aan de tand des tijds. Heel geregeld komt de vraag om producties te hernemen. Om financiële redenen, maar vooral door de onbeschikbaarheid van dansers en acteurs die niet met vaste contracten werken en dus andere opdrachten moeten aannemen, kan het werk van Jan Fabre vaak niet worden hernomen.

In zijn subsidiedossiers heeft Troubleyn tot tweemaal toe een lans gebroken voor de oprichting van een vast gezelschap met een tiental dansers en acteurs, aangevuld met gasten. Fundamenteel hierbij is het besef bij Jan Fabre, na verschillende ervaringen buitenshuis, dat hij nog altijd zijn beste werk

maakt met zijn eigen mensen, binnen Troubleyn, in zijn eigen stad en volgens zijn eigen regels en wetten. Voor het waarborgen van zijn artistieke ontwikkeling dringt Jan Fabre daarom aan op iets dat erg veel te maken heeft met de essentie van theater: een eigen gezelschap met en binnen Troubleyn. Een eigen gezelschap voor theater en dans, dat in staat is om een ensemble en een repertoirevorming uit te bouwen en dat de mogelijkheid biedt om nieuwe kennis te ontwikkelen en een dans- en acteertaal door te geven. Ik kan mij voorstellen dat deze vraag evenzeer leeft bij andere gezelschappen.

Ik ga nog even in op de kwetsbaarheid of de fragiele basis van het systeem van internationale coproducties. Alle organisaties die hier vandaag werden uitgenodigd, hebben een internationale uitstraling. Ze genereren een groot deel van hun financiële middelen in het buitenland. Troubleyn bijvoorbeeld realiseert gemiddeld 50 procent aan eigen inkomsten, terwijl het decreet slechts 12,5 procent oplegt. Ter vergelijking: het Toneelhuis zag zijn inkomsten stijgen tot 18 procent. Troubleyn is dus met andere woorden sterk afhankelijk van de eigen inkomsten, en met name de inkomsten die gegenereerd worden in het buitenland.

Wij vragen heel concreet aan de Vlaamse Gemeenschap om alle organisaties met internationale uitstraling de nodige middelen te geven opdat ze minder afhankelijk zouden zijn van buitenlandse coproductanten. Het kan toch niet dat wij voor de realisatie van een productie met tien dansers/acteurs telkens moeten wachten op weer een culturele hoofdstad. Het is broodnodig voor het etaleren van Vlaams danstalent dat men de creaties tegen concurrentiele uitkoopsommen kan aanbieden, zo niet hypothekeert men de spreiding en dus de artistieke invloed van de Vlaamse dansgezelschappen en van Jan Fabre in Europa en daarbuiten. Ik denk dat we in Vlaanderen trots kunnen zijn op onze choreografen: Wim Vandekeybus, Alain Platel, Anne Teresa de Keersmaecker, Meg Stuart. Maar zij moeten binnen eenzelfde context concurreren met gevestigde buitenlandse, vergelijkbare waarden die over een absoluut veelvoud van middelen beschikken.

Wij pleiten voor het instandhouden van het klassieke model als referentiepunt en als voorwaarde voor het vernieuwend model, dit met het oog op een grotere dynamiek in het landschap. Wij pleiten voor voldoende middelen voor de onafhankelijke gezelschappen, opdat ze hun ensemblevorming en de voortzetting van het repertoire kunnen realiseren. En wij pleiten voor meer middelen voor die gezelschappen die van internationale betekenis

zijn, zoals onder meer Rosas, Ultima Vez, Les Ballets C de la B, Damaged Goods en Troubleyn, en met name voor die kunstenaars die met een wezenlijk onderzoek van het menszijn bezig zijn, namelijk niet alleen het fysieke lichaam, maar ook het denkende lichaam.

5. Uiteenzetting door de heer John Zwaenepoel, company manager Meg Stuart/Damaged Goods

De heer John Zwaenepoel : Ik onderschrijf de stellingen van de vorige sprekers. Ik spreek hier uit naam van het jongste erkende gezelschap van de zogenaamde grotere hedendaagse dansgezelschappen. Wij beleven onze eerste decretale periode, na eerst zes jaar gedwongen camouflage als project. Wij gingen toen met ongeveer een derde van de projectenpot lopen, al was het bedrag dat we ontvingen, voor ons onvoldoende om aan de groei van de werking te beantwoorden.

Het gaat goed met ons, maar we kijken onze toekomst in Vlaanderen met een bang hart tegemoet. Wij vrezen dat er voor groei niet veel ruimte zal zijn in de volgende subsidieronde, als we zien welke discussies we zullen moeten voeren : over de budgetten, over de generatie beloftevolle choreografen die voor de deur staan, en over de middelen voor de werkplaatsen.

Ook ik wil nog even ingaan op de afhankelijkheid van de buitenlandse markt. Het structurele subsidiebedrag dat we hebben gekregen, is onvoldoende voor de vertaling van onze initiatieven. Daarom zijn we twee belangrijke engagementen aangegaan met grote huizen in Zurich en Berlijn, zodat we nu wel over voldoende middelen beschikken. Ik wil erop wijzen dat dit voor ons meer is dan een financiële noodzaak. Het is de bewuste keuze van onze choreograaf om de band met het buitenland nooit te verliezen. Het gaat dus ook om een artistieke keuze. Hierdoor hebben we er bewust voor gekozen om een zo klein mogelijke maar zeer wendbare en mobiele structuur te hebben : geen infrastructuur als bijkomende ballast en een minimale bemanning van het kantoor.

Ik eindig met een pleidooi voor respect voor de diversiteit van de sector. Elk gezelschap heeft zijn eigen choreograaf en artistiek directeur en gaat op een eigen manier om met de structuur van het gezelschap, met zijn repertoire, met de manier van rondreizen en met zijn infrastructuur. We mogen deze eigenheid en diversiteit niet uit het oog verliezen.

De discussies over het Ballet van Vlaanderen hebben als katalysator gewerkt voor dit debat. Dat is een geluk bij een ongeluk. Dat het geschrapte geld van het Ballet van Vlaanderen voor de dans in het algemeen ook verloren is, is echter een ongeluk bij een ongeluk.

6. Uiteenzetting door de heer Roger Claeys, afgevaardigd beheerder en door de heer Robert Denvers, artistiek directeur, Koninklijk Ballet van Vlaanderen

De heer Roger Claeys : Ik laat de artistiek directeur van het Ballet van Vlaanderen het woord voeren, maar zal graag op eventuele vragen antwoorden.

De heer Robert Denvers : Ik vind het jammer dat er zo weinig waarde wordt gehecht aan een organisatie waar het heel goed gaat.

Het hedendaagse artistieke landschap heeft de jongste twintig jaar een enorme vooruitgang geboekt, terwijl het Ballet Van Vlaanderen de eerste twintig jaar onder dezelfde moeilijkheidsgraad heeft gewerkt met mevrouw Brabants. Zij heeft in 1984 een totaal geïntegreerd geheel overgelaten aan de Russische choreograaf Panov, die het roer volledig heeft omgegooid, met een veel moderner repertoire en voor die tijd baanbrekende, klassieke avondvullende voorstellingen. Daarmee oogstte hij heel veel succes bij publiek en pers maar weinig in het balletgezelschap zelf. Panov was administratief zwak – hij verloor het financiële overzicht en had communicatieproblemen met zijn dansers omdat hij hun taal niet beheerste. Maar zijn grote kracht was dat hij de Belgische klassieke dansers die naar het buitenland waren uitgeweken, terugbracht.

In 1987 ben ik Panov opgevolgd. Ik ben zelf een product van de jaren zestig, een danser, geen intellectueel. Ik heb een traditioneel-klassieke Russische en Franse balletopleiding gehad. Ik heb het eerste gevecht met de hedendaagse dans geleverd met Maurice Béjart vanaf het begin van de jaren zestig tot in 1973. Het Ballet van de Twintigste Eeuw is een trendsetter geworden. Béjart was in die tijd totaal gestructureerd op de klassieke techniek. Een klassiek traditioneel gezelschap is geschoold in een artistiek klassiek-technische opleiding en zoekt, zoals musici en operazangers, naar de perfectie van de gekozen techniek. Dat was de opgave die mij in 1987 wachtte. Na mijn jaren bij Béjart, heb ik gedanst bij het nationaal ballet van Canada. Daarna wachtte mij de artistieke ruimte van Balanchine. Twee jaar lang heb ik zijn methode bestudeerd : de Russische klassieke traditionalist

die de klassieke dans aanpaste aan de noden van de Amerikaanse maatschappij en het Amerikaanse lichaam.

Van sportlui verwacht men niet dat zij hun sporttak volledig anders gaan beoefenen, wel dat zij het beste van zichzelf geven. Men kan tennis niet vergelijken met of beoordelen zoals voetbal, men kan alleen de vaardigheidsgraad van een tennisser met een tennisser en van een voetballer met een voetballer vergelijken. Welnu, ik vind het fantastisch dat zo veel hedendaagse kunstenaars een discipline doorbroken hebben en hun inventiviteit zo hebben aangewend, waardoor er op twintig jaar tijd een onwaarschijnlijke keuze in het Belgische en zelfs Vlaamse danslandschap is ontstaan. Ik heb nooit last gehad van maar integendeel alleen maar belangstelling voor andere disciplines.

Toen ik in 1987 aantrad als artistiek directeur, kreeg ik als opdracht van de toenmalige minister van Cultuur elk jaar één klassieke avondvullende productie te brengen en een gemengd programma van drie of vier verschillende balletten die hedendaagse internationale choreografen voorstelden. Elke school belicht immers dezelfde technische aspecten maar telkens vanuit een andere invalshoek: de dansers leren één stijl. Ik ben niet in één bepaalde traditie gespecialiseerd, ik tracht in mijn gezelschap de verschillende disciplines te laten aanvaarden en versmelten. En ik ben heel fier op mijn dansers.

Nog nooit hebben dansers zo goed de verschillende technieken beheerst dat ze een eigen stijl aan het vormen zijn binnen de klassieke traditie. Gisteren hebben we het hedendaagse *Three for The Road* opgevoerd in Den Haag, de stad van de gevierde hedendaagse choreograaf Jiri Kilian, de absolute grootmeester van de hedendaagse klassieke dans. In zijn theater hebben we opgetreden voor een publiek dat werkelijk alles te zien krijgt.

Het hedendaagse klassiek ballet is daar begonnen door Jiri Kilian want hij heeft het ballet van Den Haag twintig jaar geleid. Voor het Koninklijk Ballet van Vlaanderen is dat één van de theaters waar wij het liefst van al optreden vanwege het fantastische publiek. Als we er een traditioneel of klassiek ballet brengen is de zaal er altijd uitverkocht mede omdat het aanbod aan klassiek ballet beperkt is.

Gisteren waren we er evenwel te gast met een hedendaagse opvoering, waarover nooit gepraat wordt. Men doet alsof er niets gebeurt in het Ballet van Vlaanderen, alsof er geen hedendaagse creaties zijn. Wat bedoelt men daar eigenlijk mee? Ik vraag

inderdaad Jiri Kilian of Forsyth niet. Die kan men zelf gaan bekijken in Antwerpen of Nederland. Ik breng creatief werk van die mensen die de techniek van de klassieke dansers gebruiken.

In de eerste plaats zal de minister moeten bepalen of klassiek ballet nog nodig is. Moet er klassieke muziek zijn? Moet er nog voetbal zijn? De minister van Cultuur is mijn opdrachtgever. Als ik met tram 1 van het station naar de Groenplaats moet rijden, zal ik dat doen. Ik zal dat bovendien zo goed mogelijk proberen te doen. Als ik morgen een andere lijn moet verzorgen, zal ik dat eveneens doen. Uiteindelijk word ik daarvoor betaald. Heel dit debat gaat niet over hoe vernieuwend het ballet moet zijn. De dans is immers al vernieuwd op een fantastische manier. Wat hebben wij gedaan in Antwerpen? Het ballet danst nu beter dan 16 jaar geleden. Ik heb het niet over de intellectuelen die na Béjart ook met ballet begonnen zijn en die nu kunnen schrijven wat ze ervan vonden. Ik kan niet over sigaren schrijven want ik rook niet. Moet ik dat toch doen, dan zal ik informatie moeten inwinnen en uiteindelijk over wijn schrijven. Bij wijn rookt men gewoonlijk sigaren. De discussie zal dus gaan over de vraag waarom we geen wijn drinken.

Ik heb deze morgen nog maar één keer kunnen lachen. Dat was toen de heer Verrijken opmerkte dat de dansers alleen maar naar de matrozen kunnen kijken. Niet alleen in Antwerpen zijn de ramen vanboven. Onze studio's zijn gelijk aan die van het Nationale Ballet of van het Nederlandse Dans-theater. We proberen het beste op de goedkoopste manier naar voren te brengen. In de Verenigde Staten zijn er geen ramen in de studio's. Ze leiden de dansers alleen maar af. Met ramen zou het gebouw er wellicht beter uitzien, maar in het klassieke ballet moet men nu eenmaal aan bepaalde regels voldoen. Een muzikant moet ook viool kunnen spelen om Bach te kunnen spelen.

Mijn gezelschap bestaat uit 50 mensen met 12 verschillende nationaliteiten. De helft komt uit de school of is Belg. Iedereen wordt evenveel betaald als de werkvrouw. Als ik dit jaar drie dansers moet ontslaan, moet ik ook drie werkvrouwen ontslaan. Triestig. Mijn dansers hebben op tienjarige leeftijd voor een bepaalde school gekozen. Ze wisten toen al dat ze niet veel zouden verdienen maar dat stoort hen niet. Ze weten ook dat ze rond hun dertigste zullen verdwijnen. In het beste geval kunnen ze aan de slag blijven als werkvrouw, merkt men dan op.

Als ik zoiets hoor, kookt mijn bloed. Wij kuisen geen toiletten, wij zijn bezig met een onzelfzuchtig

en voortdurend vervolmakingproces Regels zijn er niet. We beginnen om negen uur met fysieke training en repetitie tot twaalf uur. Na de middag hetzelfde en daarna nog een voorstelling waarvoor we zelf het podium moeten opslaan. Na de voorstelling, bijvoorbeeld in Nederland, rijden we naar Antwerpen waar we maar om 24.30 uur aankomen. En de volgende dag begint dat opnieuw. Uiteraard is er een bepaalde hiërarchie die voortspruit uit de technische vaardigheden. Charisma alleen volstaat niet. Scholing en bijscholing zijn absoluut noodzakelijk.

Ik ben artistiek directeur sedert 1987 en werk altijd met een vijfjarenplan. Wellicht was ik de eerste die dat deed. Eigenlijk was het heel simpel wat de artistieke vraag waarin ik moest beantwoorden is : een klassiek en traditioneel gezelschap brengen met enerzijds een avondvullende productie en anderzijds drie hedendaagse choreografieën. Ik kreeg daarvoor in 1987 15 miljoen frank. In die tijd was dat het minimum om aan de artistieke eisen te kunnen voldoen.

Ik had het toen nog niet over eigentijdse choreografen. Nureyev was op dat moment de grootste traditionele choreograaf en zijn Don Quichote was mijn eerste werk. Hij was op de première aanwezig omdat hij een vriend van me was. Het publiek was aangenaam verrast en de volgende jaren stonden in functie van een publiek dat niet veel kende van klassiek ballet en een groep van jonge dansers die ik wou opleiden in het hedendaagse ballet. Ik vertrok niet voor één jaar met enkele grote namen. Ik ben begonnen van niets : een jong gezelschap met een onbestaand publiek.

Op de eerste persconferentie in 1987 stelde ik reeds dat we samen een avontuur begonnen en dat ik hoopte dat de mensen minstens 10 jaar bij het Ballet van Vlaanderen zouden blijven. Ik wou alle aspecten van het klassieke ballet van toen mengen. Zo wou ik het publiek warm maken en mijn dansers ombuigen tot een stijl die aansprak. Het publiek kon zo de ontwikkeling van de kern van de dansers meemaken.

Uit deze kern kwamen immers de solisten, de eerste dansers, de sterren. Zestien jaar later kan ik zeggen dat het gezelschap beter danst en dat de gewenste stijlen gehanteerd worden. De reacties van het publiek, ook in het buitenland, bewijzen dat trouwens.

Bij de eerste producties kostten de kostuums 8 miljoen frank, nu zijn die kosten gedaald tot 4 miljoen frank. We hebben daarvoor een eigen atelier. Ook

voor de decors hebben wij ateliers. Zij moeten decors maken die zowel in grote als in kleinere zalen kunnen gebruikt worden. Onze technici krijgen maar twee uur om een lege zaal klaar te maken voor een voorstelling : zowel decors, als verlichting, als technische aanpassingen. De hedendaagse gezelschappen krijgen meer tijd. Jan Fabre heeft per productie één volledige dag om op te bouwen. In plaats van 20 voorstellingen kunnen zij echter maar 10 voorstellingen geven. We worden ook met andere beperkingen geconfronteerd : we beschikken slechts over twee vrachtwagens voor het vervoer van al het materiaal.

In 1987 hadden we 65 dansers en hadden we een budget van 15 miljoen frank. Het San Francisco-ballet heeft 69 dansers en 1,2 miljard frank. Zij gebruiken deze middelen niet voor musical maar enkel voor ballet. Zij voeren hetzelfde repertoire op als wij. De heer Mark Morris, die ze in Brussel buitengesmeten hebben, is nu in Amerika nog één van de grootste beïnvloeders van de klassieke dans. Hij maakt ballet voor klassieke dansers. De choreografen van het San Francisco-ballet hebben dezelfde scholing genoten als de hedendaagse choreografen die ik gisteren heb voorgesteld. Elk traditioneel klassiek gezelschap zoekt naar hedendaagse choreografen die overweg kunnen met de techniek van klassieke dansers.

Het publiek van het Ballet van Vlaanderen is de laatste 15 jaar jaarlijks met 6 procent gestegen. De helft van onze voorstellingen zijn in het buitenland. We gaan daar op uitnodiging en worden ervoor betaald.

Het trouwe publiek geniet van onze voorstelling. We moeten bijna geen reclame maken om theaters van 1000 en meer personen te vullen. We pronken misschien niet zo met onze verdiensten als hedendaagse dansgezelschappen. We promoten waarden. De dansers kunnen echter niet veinzen : zij etaleren hun kunnen en nemen hun verantwoordelijkheid. Het gaat daarbij niet alleen over artistieke rijpheid, maar voornamelijk over de waarden die zij vertegenwoordigen. Het zijn die waarden die het publiek raken.

Dankzij Jan Fabres Zwanenmeer konden wij optreden in Edinburgh en in Parijs, maar het zijn de dansers die een onderscheiding gekregen hebben. Zij hebben het publiek beroerd.

De heer Jo Vermeulen : Het Koninklijk Ballet van Vlaanderen, daarover is geen discussie, is heel goed op gebied van artistieke kwaliteit en techniek. Men stelt echter vragen over andere aspecten : uitstra-

ling, gebrek aan visie. Ik wil dan ook aan de heer Claey's vragen wat hij aan die tekorten of de perceptie ervan wil doen.

Aan de heer Vanhove wil ik vragen of er niet te veel een evolutie is waarbij de dansers een instrument worden in handen van de regisseur. Moeten zij zich schikken naar zijn concept ? Dat is ook dikwijls gebeurd in het theater waar acteurs bijna marionetten worden van de regisseur. In de coulissen hoor ik dat Three for the road meer voldoening en dansvreugde aan de dansers geeft dan het Zwanenmeer.

Misschien moeten we het woord vernieuwen vervangen door evolueren. In hoeverre wordt de evolutie tegengehouden door de interne rangorde tussen de verschillende dansers ?

De heer Roger Claey's : De subsidies die we ontvangen, dekken net de uitbetaling van onze lonen. Onze productiekosten moeten we dus proberen terug te verdienen, en dat doen we door zoveel mogelijk balletvoorstellingen aan te bieden. Dat is meteen de verklaring voor het feit dat we zoveel voorstellingen aanbieden in Nederland. De gebouwen op het Eilandje waren trouwens bedoeld als een repetitietheater, maar bij gebrek aan een goede zaal in Antwerpen geven we ook daar soms voorstellingen. Natuurlijk komt een reeks van vijf voorstellingen in de Vlaamse Opera in Antwerpen onze uitstraling ten goede, maar om den brode moeten we wel werken zoals we nu doen.

Mevrouw Mieke Van Hecke : Het is goed dat deze discussie nu wordt gevoerd, na het succes van het Zwanenmeer van Jan Fabre. Het was opvallend dat veel mensen niet eens wisten wat een kwaliteit het Ballet van Vlaanderen in huis had. De heer Verbergt zegde in zijn inleiding dat het gebrek aan uitstraling van het Ballet van Vlaanderen mee kon worden verklaard door de afwezigheid van topchoreografen. Het Ballet van Vlaanderen heeft nu wel een vast publiek, maar slaagt er niet in een ruimer publiek aan te spreken. Wat met de voorstelling van Fabre wel gelukt is.

De heer Robert Denvers : Nadat ik tien jaar aan de slag was bij het Ballet van Vlaanderen, had ik pas het gevoel dat ik mijn dansers ter beschikking kon stellen van een moderne regisseur die met een concept wou werken. Daarom heb ik Jan Fabre vijf jaar geleden gevraagd om mee te werken aan de voorstelling van de Schone Slaapster, maar dat zag hij toen niet zitten. Hij heeft me toen al wel gezegd dat hij graag zou meewerken aan het Zwanenmeer, wat recent dus is gebeurd. Mijn programmering ligt

echter al lang vast, het is dus niet zo dat we vernieuwend willen werken of achter de feiten aanlopen. Van bij het begin van mijn carrière bij het Ballet van Vlaanderen lag het vast dat ik eerst het romantische repertoire wou afwerken, om daarna de Schone Slaapster, het Zwanenmeer en de Notenkraker te brengen.

Ik heb voor Jan Fabre gekozen omdat hij een intelligent iemand is die zich met alle aspecten van de kunst bezighoudt. Zijn grote kwaliteiten zijn dat hij goed kan luisteren en goed kan kijken. Hij heeft ook altijd respect getoond voor het klassieke ballet. Ik wist dat hij het ballet niet zou verminken. Ik waak er immers over dat als het Ballet van Vlaanderen wordt ingezet, dit ook een meerwaarde betekent.

Het Zwanenmeer kende hier zo'n groot succes door het totaalconcept van Jan Fabre. Hij heeft een nieuw publiek kunnen fascineren. Voor mij is het echter belangrijk dat mijn dansers hun kunnen mogen tonen, wat in deze voorstelling het geval was. Het stoorde me wat dat in de lovende persartikelen enkel over Jan Fabre en zijn concept werd gesproken, en niet over de kwaliteiten van de dansers. Dat was helemaal anders toen we deze voorstelling in Edinburgh brachten. De pers was gewoonweg vernietigend. De voorstelling beantwoordde helemaal niet aan de verwachtingen, er werd gesproken over de 'silliest show in town'. Maar daar had men wel oog voor de dansers, die alleen maar positieve kritiek kregen. Voor mij is het belangrijk dat het Ballet van Vlaanderen er altijd goed uit kwam.

Waarom werken we niet altijd met dezelfde choreograaf ? Ik moet mijn dansers scherp kunnen houden, zij moeten altijd kunnen blijven dansen. Zij hebben dat kunnen doen in bepaalde stukken van het Zwanenmeer van Jan Fabre, en daarom kon dit ook mijn goedkeuring wegdragen. Het staat niet vast dat dit altijd mogelijk zal zijn.

Ik heb trouwens ook al andere mensen aangesproken, zoals Alain Platel. Vijftien jaar geleden al heb ik aan Anne Teresa de Keersmaecker gevraagd of zij interesse had om met ons samen te werken, waarop zij toen antwoordde dat ze dat niet interessant vond.

Andere grote namen – met een honorarium van 2 tot 4 miljoen frank – zijn onbetaalbaar met ons budget.

Ik heb er voor geopteerd om Belgische dansers en choreografen te vormen maar die vallen nu een-

maal niet onder het stramien van de hedendaagse choreografen. Ik geef jonge mensen de kans om aan een choreografie te beginnen maar dat is geen eenvoudige opdracht. Elke choreograaf uit mijn gezelschap krijgt de totale vrijheid om zijn dansers te kiezen. De hiërarchie die met de jaren ontstaat, heeft te maken met de verantwoordelijkheid van elke danser.

Hoe zie ik de toekomst van het Ballet van Vlaanderen ? Mijn mandaat loopt bijna ten einde : de vier jaar die nog resten, zullen de logische voortzetting zijn van het stramien van de voorbije zestien jaar. Binnen twee jaar zou een nieuwe directeur moeten kunnen aangesteld zijn, zodat die kan na gaan welk gezelschap hij erft.

Onze toekomst hangt af van het antwoord op de vraag of de politieke wil aanwezig is om een klassiek gezelschap van 50 man te behouden. Als dat niet het geval is, heeft geen enkele balletschool nog een reden van bestaan en kunnen alle balletafdelingen aan de conservatoria hun deuren sluiten. Als dat wel het geval is, blijven er nog twee opties. Ofwel wordt het een klassiek ballet geschoeid op de leest van het Nederlands danstheater – zonder puntschoentechniek. Ofwel blijft het klassieke traditionele ballet van vandaag bestaan. Dat kan alleen maar als er voldaan wordt aan bepaalde vereisten om de dansers te laten functioneren. De nieuwe toekomstvisie moet opnieuw een periode van vijftien tot twintig jaar betreffen.

De heer Dany Vandenbossche : De blik op het Vlaamse dans- en balletlandschap wordt vertroebeld omdat het Ballet van Vlaanderen ook een musicalafdeling heeft. Wat denkt de raad van bestuur daarvan : belemmert het ene het andere niet ?

De heer Roger Claeys : Dat het Ballet van Vlaanderen ook een musicalafdeling heeft, is geen autonome beslissing van de raad van bestuur maar een beleidsbeslissing van de Vlaamse overheid : 17 jaar geleden heeft toenmalig minister van Cultuur Poma ons de opdracht gegeven ook een musicalafdeling op te richten. Het zijn twee verschillende artistieke projecten. Onze musicalafdeling heeft trouwens ook nagenoeg geen vaste artistieke krachten in dienst. Er ontstaat natuurlijk wel een bepaalde vorm van synergie en alle overheadkosten zitten samen.

II. MUSICAL

De heer Jos Stassen : Na de interessante uiteenzettingen over ballet en moderne dans, zullen we deze

namiddag de situatie van de musical even van naderbij bekijken.

7. Uiteenzetting door de heer Wilfried Eetezonne, expert, journalist De Morgen

De heer Wilfried Eetezonne : Wat is musical ? We hebben allemaal wel eens een film met zingende nonnen gezien tijdens de kerstvakantie. Misschien zijn we in Londen al naar een grote Webber-show geweest of met de kinderen naar een kindermusical. Dat is het algemene kader van de musical leek : ouderwets entertainment dat in het beste geval gezellig genoemd wordt.

Dat kader is heel beperkt. Musical is een podiumkunst waarbij een verhaal wordt gebracht door middel van zang, dans en theater. De verschillende disciplines worden niet nauwkeuriger omschreven waardoor de kunstenaar over een grote vrijheid beschikt. Een musical kan hedendaagse choreografieën bevatten. Denk maar aan de balletten die Gene Kelly choreografeerde en in de jaren vijftig vernieuwend werden genoemd. Recenter kunnen we verwijzen naar vernieuwers als Bob Fosse of Matthew Bourne. Ook muzikaal is men vrij. Zowel rock, klassiek, jazz als house zijn al gebruikt in een musical. Een musical kan een monoloog zijn of een groot spektakel met honderd halfnaakte tapdanse-ressen. Het verhaal kan eenvoudig of complex zijn. Komisch, dramatisch of maatschappijkritisch.

De term musical overkoepelt verschillende stromingen : musical comedy, musical drama, rockmusical, pantomimes, book musical, musical revue en wat men in Engelstalige landen musical theater noemt, waarbij dans minder belangrijk of zelfs afwezig is. Ik heb het dan ook altijd opmerkelijk gevonden dat men er in Vlaanderen automatisch van uitgaat dat musical ondergeschikt is aan muziektheater, terwijl men dit in het buitenland juist andersom ziet. Bovendien heb ik in Vlaanderen al enkele mooie muziektheaterproducties gezien, die men eigenlijk gewoon musical zou kunnen noemen.

Het is niet mijn bedoeling hier een cursus musical te geven, want tijdens vorige commissievergaderingen over de musical heb ik vastgesteld dat de commissieleden geen leken zijn. Maar om een beeld te geven van de evolutie van de musical in Vlaanderen is dat niet onbelangrijk.

Ik begin ongeveer 15 jaar geleden bij het ontstaan van de musicalafdeling aan het Koninklijk Ballet van Vlaanderen. Toen het Gentse Theater Arena

over kop ging en de musical werd ondergebracht bij het Koninklijk Ballet, was dat een politieke keuze. Het blijft een discussiepunt of men musical niet beter aan een opera had gekoppeld.

De musicalafdeling volgde de eerste tien jaar een duidelijke koers door de grote klassiekers uit het genre te brengen – West Side Story, My Fair Lady, Evita, The Sound of Music, Chicago en Me and My Girl – aangevuld met enkele creaties als Dear Fox of Sacco en Vanzetti. Af en toe werd dit programma aangevuld met gedurfder werk als Je Anne en Brel Blues. Enkele van die klassiekers waren nog nooit opgevoerd in Vlaanderen en Nederland. Het Ballet had hier dus een strak omlijnd profiel.

Vlaanderen was niet de enige Europese overheid die musicals subsidieerde. In andere Europese landen bestaat een vergelijkbaar model waarin gesubsidieerde opera's of theaterhuizen musical brengen. Een genre als musical is niet louter commercieel.

In de jaren tachtig brachten de stadstheaters af en toe een musical. Het Koninklijk Jeugd Theater bracht wel eens Annie of Into the Woods. De Koninklijke Nederlandse Schouwburg bracht de pantomime Falerin. Het NTG toonde eveneens op tijd en stond zijn liefde voor de musical.

De traditie van stadstheaters, die musical brengen, zien we nu nog in Duitsland, Zwitserland of Oostenrijk. We zouden dus kunnen zeggen dat Vlaanderen erop vooruit is gegaan. Dan denk ik spontaan aan de woorden van Eric Antonis : Goed dat we het Ballet van Vlaanderen en de commerciële producenten hebben, dan moeten onze theaters geen musical brengen.

De grote evolutie kwam er met de komst van de commerciële producenten, en vooral met de komst van Music Hall. In 1996 brachten zij Cats in coproductie met Joop van den Ende en in een organisatie van het Koninklijk Ballet. Daarna volgden Les Misérables en The Phantom of the Opera. Aanvankelijk leek het erop alsof Music Hall zich zou profileren als producent van grote kloonproducties. Maar dat bleek moeilijk vol te houden in een klein gebied als Vlaanderen. De vraag is of dergelijke producties in de nabije toekomst nog naar Vlaanderen zullen komen. Romeo en Julia is niet echt een kloonproductie. Het is een verregaande bewerking van het origineel. Music Hall werd gevolgd door Studio 100 en Tabas & Co.

De commerciële producenten zorgen in zekere zin voor een onevenwicht in het aanbod. De Vlaamse

commerciële producenten willen vooral creëren. Noch Studio 100, noch Tabas & Co. hebben al interesse getoond voor de bestaande musicals of klassiekers. Waarom zouden ze dat doen ? Het Ballet doet dat al.

Music Hall hield de kerk totnogtoe in het midden. Zij hebben de Wizard of Oz, Peter Pan en Camelot gebracht, maar ook de NTG-productie The Rocky Horror Show. De laatste tijd tonen ze een sterke creatiedrang.

De commerciële producenten hebben een groot hart voor kinderen en profileren zich als producenten van kindermusicals. Door de drang om elk jaar een nieuwe zelf gemaakte musical te produceren, verliezen ze de kwaliteit van de producties uit het oog.

Op de komst van de commerciële producenten reageerde het Ballet door de andere richting in te slaan en werk te brengen dat de commerciële producenten niet kunnen brengen. Onder het motto “Wij willen de Canvas van de musical worden” bracht de musicalafdeling vier jaar geleden een Sondheimcyclus en The Hired Man. Binnenkort volgt She Loves Me. Dat werk hoort niet thuis in het rijtje van de grote klassiekers. Tussendoor werden populaire revues gebracht. Het moet in alle eerlijkheid gezegd dat ook bij het Ballet niet alle producties even schitterend waren.

Het Ballet werkt dus complementair aan het commerciële aanbod. Niettemin bestaat het gevaar dat de dynamiek en vooral de diversiteit in het landschap verloren gaat. We zien in Vlaanderen maar een beperkt deel van de mogelijkheden die het genre musical biedt. De laatste twee tot drie jaar hebben we vooral zeer commerciële kindermusicals gehad en af en toe een moeilijker werk. Die evolutie dreigt zich verder te zetten als commerciële producenten geen risico's durven of kunnen nemen en dus eenzijdig blijven programmeren en als een gesubsidieerd gezelschap enkel en alleen een laboratoriumfunctie krijgt.

In de omringende landen zien we een evenwichtiger landschap waar naast de grote kloonproducties ook plaats is voor klassiekers, familie-entertainment, het risicovollere werk en experimenten. In Vlaanderen hebben we een dergelijk volwaardig landschap nog niet bereikt. We mogen evenwel niet vergeten dat we nog niet heel lang bezig zijn met musical. De commerciële markt bestaat eigenlijk nog maar sinds 1996.

Met de komst van de vrije producenten kwam al snel de vraag of ook ze gesubsidieerd kunnen worden. Dat zorgt uiteraard voor wrijving, vooral omdat die discussie met de verkeerde argumenten wordt gevoerd. De vrije producent redeneert dat hij recht heeft op subsidie omdat hij het brede publiek bereikt. Dat staat haaks op de uitgangspunten van het subsidiebeleid dat vertrekt vanuit een noodzakelijkheidgedachte. Daardoor komt men in een patstelling terecht. Enige creativiteit zou welkom zijn.

Dit kabinet heeft al de aandacht getoond voor commerciële vormen van cultuur. Denk maar aan de inspanningen die gebeuren in het popbeleid of de subsidies aan circussen. Is het niet mogelijk om opstartpremies of risicokapitaal te geven aan sommige commerciële musicalproducties of aan andere vormen van cultuur? Als de musical winst maakt, zijn die premies uiteraard terugbetaalbaar. Dat idee werd op de afgelopen Staten Generaal van de Cultuur geopperd in de werkgroep 'De Rol van de Cultuuroverheid'. Dat is zeker de moeite waard om verder te bestuderen. De relatie tussen de overheid en de commerciële producties vormt een uitdaging. In een studie pleit professor Elchardus trouwens voor meer respect voor commerciële vormen van cultuur.

Vrije producenten zouden op die manier kunnen worden aangemoedigd om breder te programmeren. Bovendien kan de overheid een minimum aan regulerende maatregelen opleggen, zoals bijvoorbeeld het naleven van de CAO. Als een circus subsidie krijgt als het in orde is met dierenwelzijn, is het misschien interessant om ook eens naar het welzijn van de musicalacteur te kijken.

De idee om een productie of een gezelschap te subsidiëren tot het op eigen benen kan staan, komt zelden voor in het huidige Vlaamse subsidiebeleid. Nu gaat men uit van een straf- en beloningsstelsel. Men mag niet vergeten dat een gezelschap als Cirque du Soleil ooit begonnen is als een gesubsidieerd gezelschap en daardoor tot de grote commerciële producent van nu is kunnen uitgroeien.

De laatste jaren beweegt een en ander in de marge van het landschap. Kleine musicalmakers, ongesubsidieerd maar zeker niet commercieel, zetten zich af tegen de huidige gang van zaken. Gezelschappen als De Nieuwe Horizon of Backstage willen op een eigenzinnige en creatieve manier aan de slag met het genre. Dat gaat met vallen en opstaan. Zij profileren zich echter door een uitgesproken artistieke zoektocht die de mogelijkheden van het genre wil aftasten. Zij kunnen misschien zorgen voor een

vernieuwing in het landschap. Zij verdienen zeker groeikansen.

Elk gezelschap moet zich op tijd en stond vernieuwen, ook de musicalafdeling van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen. Meestal gaat een vernieuwing samen met een investering in die vernieuwing en niet andersom zoals nu het geval is door te snoeien in de subsidies.

De voorzitter : Ik geef nu het woord aan de heer Grootaers. Zijn beoordelingscommissie staat het dichtst bij de musical, hoewel dat niet in het decreet staat.

8. Uiteenzetting door de heer Jean-Pierre Grootaers, voorzitter van de Beoordelingscommissie Muziektheater

De heer Jean-Pierre Grootaers : Het muziektheater en de musical zijn nauw verbonden. Onze beoordelingscommissie is bij decreet opgericht en we worden geacht de sector in het oog te houden.

Onze commissie heeft het kleinste budget. Het is niet gemakkelijk om juist te bepalen wat muziektheater is. Het wordt geacht onder meer opera, operette, kameropera en musical te overkoepelen.

Bij de beoordeling van de aanvragen gaan we uit van een balans tussen muzikale en theatrale aspecten. Onder theatraal verstaan we onder meer verbale aspecten, maar ook dans en video. Deze crossover, het ontstaan en combineren van genres, ontwikkelt zich trouwens snel. We trachten ons daaraan aan te passen.

De commissie beoordeelt de structurele gezelschappen en de projecten. We kunnen 88 miljoen frank verdelen over de structurele gezelschappen : 30 miljoen frank voor het Muziek Lod ; 30 miljoen frank aan Transparant, kameropera en muziektheater ; 16,5 miljoen frank aan Walpurgis ; 7 miljoen frank aan poppentheater De Spiegel ; 5,5 miljoen frank aan de VZW Korban van Walter Verdin.

Het voornoemde poppentheater profileert zich meer en meer als een muziektheater. De heer Verdin is meer met audiovisuele kunst bezig dan met muziektheater. Zijn kunst is echter zo multidisciplinair dat hij niet terecht kan bij de andere beoordelingscommissies, daarom nemen wij hem onder onze vleugels. Het gezelschap heeft zijn gelijkheid al bewezen.

Jaarlijks krijgen we daarenboven ook nog ongeveer dertig aanvragen om projecten te steunen. Onze middelen daarvoor bedragen 10 miljoen frank. Jaarlijks kaarten we bij de minister aan dat het een schamel bedrag is, maar we hebben daarop nog geen reactie gekregen.

Uitgangspunt bij de beoordeling is naast de artistieke mogelijkheden van een gezelschap ook een realistische begroting. Vaak vragen zij subsidies voor hun projecten ten belope van 3 tot 4 miljoen frank. Als we een project steunen willen wij dat het gezelschap in staat is om het voorstel uit te voeren.

Het gaat niet op om slechts een tiende van de gevraagde som uit te keren. We streven ernaar om 85 tot 90 procent van het gevraagde bedrag te subsidiëren. We hanteren ook de criteria van het decreet over de inhoud alsook de zogenaamde ambtelijke criteria.

Of we altijd de juiste keuzes maken, kan ik niet garanderen. Soms zullen we dat wel doen, soms niet. Heel af en toe stellen we vast dat projecten gewoon mislukken of niet uitgevoerd worden. De musicalafdeling van het Ballet van Vlaanderen moeten wij niet beoordelen, die wordt ad nominatim betoelaagd. We zijn wel eens gevraagd om een oordeel te vellen over de artistieke werking van de Opera van Vlaanderen.

Wij beschouwen ons trouwens altijd als bondgenoot van de artiesten, en niet zozeer als bondgenoot van de politici. Wij proberen in de mate van het mogelijke met de mensen mee te denken.

De heer Marino Keulen : Uit de hoorzitting van vanmorgen kunnen we besluiten dat het ballet, los van alle mogelijke bedenkingen, de ruggengraat is van de dans. Ik denk dat de consensus daarover groot is. Kunnen we ook zo'n uitspraak doen voor de musical ? Waarom moet de musical een eigen plaats krijgen ?

Mevrouw Mieke Van Hecke : Wat is de plaats van de afdeling musical van het Ballet van Vlaanderen in het totale spectrum ? De heer Eetezonne had het over het complementaire. Wat is de link met gezelschappen als Backstage en de Nieuwe Horizon ? Gaat het om hetzelfde segment ?

De heer Dany Vandenbossche : Ik heb een vraag voor de voorzitter van de beoordelingscommissie. We hebben hier al vaak over musicals gediscussieerd. Ik heb hier al eerder de vraag gesteld waarom men met dossiers over musicals terecht moet, omdat dit zeer onduidelijk is. De heer Eetezonne

heeft dit geïllustreerd aan de hand van het feit dat muziektheater een moeilijk te hanteren begrip is met het oog op musicals, omdat de term verschillend wordt ingevuld.

De voorzitter van de beoordelingscommissie zegt dat Walter Verdin bij hen terecht kon, omdat hij niet wist tot wie hij zich moest wenden. Daardoor zit de musicalsector nu met vragen over de werking van de beoordelingscommissie muziektheater. Moet zij al dan niet musicals subsidiëren ?

De opmerking dat de commissie zich zou scharen achter de artiesten, en niet achter de politiek, vind ik ongepast.

De heer Jo Vermeulen : Ik heb eerst enkele vragen voor de heer Eetezonne. De laatste jaren worden we geconfronteerd met grote musicalproducties die door amateurs worden opgezet. Zij doen het imago van de musical geen goed. Hebt u dit fenomeen vroeger al kunnen vaststellen ?

Bent u op de hoogte van buitenlandse beheersovereenkomsten tussen overheid en commerciële exploitanten. Ik denk dan aan een ruimere programmering of het statuut van de acteurs. Hebt u weet van gesubsidieerde gezelschappen die een cruciale rol spelen in een buitenlands musicallandschap ?

Musicals worden geassocieerd met het klassieke repertoire, zoals *Les Misérables* en *Cats*. Is dit repertoire zich nog steeds aan het verspreiden over de wereld ? Of is de tijd van de grote blockbusters voorbij ?

Ik wil de heer Grootaers vragen of er concrete musicalprojecten worden ingediend bij de projectsubsidies. Hoe wordt daarmee omgesprongen ?

De heer Emiel Verrijken : De heer Grootaers vertelde dat de beoordelingscommissie een oordeel heeft moeten vellen over een opera.

De heer Jean-Pierre Grootaers : Wij werden verzocht om een advies te geven over de artistieke werking van de Opera van Vlaanderen.

De heer Emiel Verrijken : Dit is vreemd, omdat er een commissie voor Symfonische Orkesten is, die daar op het eerste gezicht meer aangewezen voor lijkt. Hoe luidde de beoordeling van de commissie ? De heer Grootaers zegt aan de kant van de kunstenaars te staan, maar hij moet toch onpartijdig proberen te blijven.

Wat is uw mening over de kwaliteit van de kunst-critiek in de Vlaamse en Nederlandstalige bladen op het vlak van opera ? Over deze critici wordt nooit gesproken, maar zij bepalen het succes van een opera.

In Londen, samen met New York het mekka van de musicals, kent men op dit ogenblik een grote stilstand. Kan het vrije initiatief, naast en met de officiële instellingen, daar niets aan doen tijdens een overbruggingsperiode ?

Moet de operette, die vroeger zo belangrijk was, verdwijnen voor het nieuwe fenomeen van de musical ? Bij de oprichting van de Vlaamse Opera, tegen het belgicisme in en met Vlaams geld, heeft het lichte genre een grote rol gespeeld. Kunnen bepaalde parels uit de operette niet met officiële steun worden gespeeld ?

De heer Wilfried Eetezonne : Musical mag niet verward worden met teksttheater. Musical is niet de ruggengraat van de hele sector maar er is wel heel veel vakkennis aanwezig, zeker op gebied van dans.

De heer Marino Keulen : Waarom is musical noodzakelijk ?

De heer Wilfried Eetezonne : Het beleid van de vorige en de huidige minister van Cultuur was er op gericht een zo groot mogelijke verscheidenheid in het culturele landschap te brengen. Wegens zijn toenemende populariteit bij het publiek, heeft de musical zeker recht van bestaan. Het goedkoopste musicalticket kost al gauw 20 euro. Toch zijn mensen bereid dat bedrag neer te tellen, terwijl ze geen 10 of 15 euro over hebben voor teksttheater. Een musical brengt blijkbaar iets te weeg. Uit eigen ervaring weet ik dat de musical een glijmiddel kan zijn voor andere vormen van podiumkunst. Natuurlijk moet de musical gesubsidieerd worden : in een klein gebied als Vlaanderen is een volwaardig commercieel musicallandschap gewoon onmogelijk.

Kleine gezelschappen zijn complementair ten opzichte van commerciële. Omdat ze met zeer weinig middelen werken en geen eigen infrastructuur hebben, zetten ze de tering naar de nering. Het gaat, zeker wat de Nieuwe Horizon betreft, om mensen die hun vak met zeer veel passie uitoefenen en soms wel rond een bepaalde productie willen werken. Ze vullen iets in wat te experimenteel is voor het Ballet van Vlaanderen en absoluut niet doenbaar in het commerciële circuit. In die zin vervullen ze een soort laboratoriumfunctie.

Het musicalgenre floreert ook in het amateuircircuit, hier en in het buitenland : als een genre populair wordt, springt iedereen op de kar. Fiasco's op dat gebied zullen er altijd zijn, denk maar aan 'Grace' in Nederland. Uiteraard blijft de kwaliteit op amateursniveau ; dat heeft zijn rechten.

De Royal National Theatre en de Royal Shakespeare Company zijn de twee grootste Britse gezelschappen. Zij brengen musicals, die later vaak in het commerciële circuit worden ingeplant. Publiek-private beheersovereenkomsten bestaan daar dus ook wel.

In het buitenland, en zeker in Angelsaksische landen, is het statuut van acteurs toch iets beter geregeld dan hier. De greep van de vakbonden is daar immers zeer sterk, wat de creativiteit van de sector niet altijd bevordert.

Londen kende in de jaren tachtig een enorme opleving van de blockbusters. Die bestaan nog altijd maar het is nu eerder Disney die die rol heeft overgenomen. Tegenwoordig worden in de Verenigde Staten en in Londen vooral films 'vermusicald' en zien we ook een heropleving van de rockmusical. Overigens is musical beslist niet langer het monopolie van Londen of Broadway. Londen moet zijn rol als mekka van de musical zelfs stilaan afstaan aan het continent.

De heer Jean-Pierre Grootaers : Als structurele aanvragen binnenkomen, moet de administratie nagaan waar die terecht moeten komen. De mensen van Korban hebben daar soms moeite mee. Overigens kan men twijfels hebben bij deze vorm van muziektheater. De productie van Walter Verdin is een combinatie van muziek, dans, video en soms verbaliteit.

Als ik zeg dat we aan de kant staan van de artiesten, betekent dat niet dat we tegen de politici zijn. Een bedrag van 10 miljoen frank voor projecten is een aalmoes. We willen de belangen van de artiesten verdedigen bij wie de middelen ter beschikking stelt.

Ik denk niet dat we ooit een aanvraag hebben gekregen om een musical structureel te subsidiëren. Wel ooit van een Kortrijks operettegezelschap. We wilden daarop ingaan, maar het gezelschap heeft zijn aanvraag ingetrokken. Er wordt wel geregeld een aanvraag ingediend om een project te subsidiëren.

Het valt me op dat er weinig creativiteit aan de dag wordt gelegd wanneer het over het lichtere genre

gaat. Honecher heeft heel wat waardevolle operette geschreven, maar totnogtoe is niemand op het idee gekomen om die ook op te voeren.

Het decreet is immers niet bedoeld voor de zoveelste opvoering van de traditionele werken. Het is bedoeld voor nieuwe en vernieuwende zaken. We kijken daar zeker naar uit, maar de vraag is wat er wordt aangeboden.

De voorzitter : Commerciële musicals zouden een opstapje moeten krijgen. Is dat vergelijkbaar met de productiepremie uit de filmsector die men moet terugbetalen als de film succes heeft ?

De heer Wilfried Eetezonne : Dat is een mogelijkheid. Maar waarom moet het geld altijd van het cultuurbudget komen ? Commerciële musicals creëren gedurende een bepaalde periode werk voor heel wat mensen. Het zijn eigenlijk KMO's. Kan men geen budget culturele economie creëren ?

De voorzitter : Het filmfonds kreeg vroeger ook middelen van cultuur en van economie.

De heer Wilfried Eetezonne : Maar dat vereist een strenge kwaliteitscontrole en een open boekhouding.

De heer Miel Verrijken : In welke mate wordt u in uw oordeel beïnvloed door de kunstkritiek ?

De heer Jean-Pierre Grootaers : De dossiers die we binnenkrijgen bevatten meestal kritieken. Die kritiek is niet het onderwerp van onze discussie, wel het project zelf. Maar ik durf niet te zeggen dat niemand daardoor beïnvloed wordt. Als ik morgen naar een opvoering ga kijken, word ik ook beïnvloed. Bovendien zijn er zowel goede als slechte critici. Kritiek helpt mee een mening te vormen, maar dat geldt ook voor u.

9. Uiteenzetting door de heer Geert Allaert, Music Hall

De heer Geert Allaert, Music Hall : Ik dacht dat deze hoorzitting ging over de toekomst van ballet, dans en musical in Vlaanderen met bijzondere aandacht voor het Koninklijk Ballet en de vraag of musicals gesubsidieerd dienen te worden.

De voorzitter : De aanleiding tot deze hoorzitting is de discussie over de subsidies van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen die binnenkort aan bod zal komen tijdens de begrotingsbesprekingen.

De heer Geert Allaert : Het onderscheid tussen commerciële en niet-commerciële, gesubsidieerde en niet-gesubsidieerde musicals is niet het voorname. Het onderscheid tussen de populaire kinder- en familiemusicals en de moeilijker volwassen musicals is veel belangrijker. Moet het moeilijke genre gesubsidieerd worden om het leefbaar te houden of omdat er een behoefte naar bestaan ? Het antwoord daarop is niet of/of, maar en/en. De musical Ben is daar het bewijs van.

The Phantom of the Opera is door 412.000 Vlamingen gezien. Ondanks de hoge prijs voor het ticket, hebben we verlies geleden op deze productie. Vlaanderen is te klein voor dergelijke producties. Ik werk al jaren constructief samen met de heer Claeys van het Koninklijk Ballet. We gaan na hoe we bepaalde zaken samen kunnen realiseren. Enkel op die manier kunnen we in Vlaanderen het grote repertoire brengen. Dat bedoel ik met of/of. We moeten onze krachten bundelen.

Het idee om een startfonds op te richten is schitterend. Als een productie niet leefbaar is, is ze niet commercieel en kan ze alleen overleven dankzij een startpremie. Ik heb al steun gevraagd aan de administraties Cultuur, Economie en Onderwijs. Men knikt altijd beleefd, maar we krijgen amper middelen. De aandacht groeit gelukkig. CD&V voorzitter De Clerck heeft het over de culturele economie en sp.a voorzitter Janssens over investeren in plaats van subsidiëren. Eenmaal een productie opbrengt, moet de beginpremie terugbetaald worden. Vandaag staan cultuur en economie teveel tegenover elkaar.

Een filmproductie is niet duurder dan een grote musical. Het verschil zit hem in de opvoering. Een musical die loopt kan tot zes miljoen frank per week kosten. In tegenstelling tot een film kan een musical maar in één zaal tegelijk en voor maximaal 1500 mensen spelen. Een film is één investering die op honderd plaatsen tegelijk gespeeld kan worden zonder bijkomende personeelskosten.

Kijkt men enkel naar de maatschappelijke relevantie van deze sector, dan stelt men vast dat wij alleen al 200 mensen full-time tewerkstellen. Honderd mensen stellen we voor drie-vierden te werk. Dit gebeurt zonder enige vorm van subsidies. De afgelopen twee jaar waren moeilijk, maar we zullen er ons doorheen vechten.

Voor de productie "Romeo en Julia" werden inmiddels 100.000 tickets verkocht. Het blijft echter een noodzaak dat de tenoren uit de sector zouden samenwerken.

De lijn tussen musical en opera is aan het vervagen. Men moet het acteren en het zingen op een geloofwaardige manier kunnen overbrengen. Het is in feite een live-film die op een uitstekende manier overgebracht wordt. Onze firma is hierbij de 'BBC van het live-entertainment'. Wij zijn voorstander van een startfonds. Dit is een echte noodzaak. Misschien moet er op dit vlak samenwerking komen zoals de Portugese groep 'Madredeus' dit momenteel doet.

Al onze stukken worden in het Nederlands gebracht. Dit is noodzakelijk als men een groot publiek wenst te bereiken. In Vlaanderen kunnen we echter, in tegenstelling tot Nederland waar men 3 maal meer bezoekers kan lokken en dus een leefbare situatie kan creëren, niet genoeg bezoekers ontvangen.

Jaarlijks komen er ook 30.000 leerlingen naar onze producties kijken. Zij komen tegen dumpingprijzen naar onze producties. Door de lage prijzen kunnen we echter geen winst maken. Samen met de scholen stellen we voor deze leerlingen lespakketten samen waarbij de leerlingen 3 uur les krijgen over het stuk dat zal gespeeld worden. Achteraf kunnen de leerlingen het stuk dan live bewonderen. Momenteel is er een dergelijke schoolvoorstelling bezig voor ongeveer 2000 jongeren. Dit is drempelverlagend. In feite is dit ook de kern. Scholen, leerlingen en 'gewone' bezoekers moeten er voor zorgen dat zowel grote als kleine producties leefbaar kunnen zijn. Leerlingen zijn immers de toekomstige bezoekers.

De grote titels, de zogenaamde 'blockbusters' wacht nog zeker voor 20 tot 30 jaar een mooie toekomst. Musical is in feite wat voetbal in de sport is. De hamvraag is echter of musical in de toekomst ook nog leefbaar zal zijn. Hierbij mag het niet tussen het commerciële en het louter culturele vallen. Men moet in tegendeel trachten om het potentieel te vertienvoudigen.

In onze theaters te Gent en te Antwerpen hebben we inmiddels voor meer dan 1 miljard frank geïnvesteerd. Musical is in feite de opera van vandaag. De erkenning hiervan mag echter niet lang meer op zich laten wachten want Vlaanderen alleen is te klein. Het zou immers doodjammer zijn dat buitenlandse producties, zoals die van Joop van den Ende, ons zouden overspoelen.

Mevrouw Mieke Van Hecke : Iedereen weet wat de heer Allaert al voor de musical in Vlaanderen betekend heeft en iedereen kent zijn gedrevenheid. Wanneer hij echter een pleidooi houdt voor een

subsidiering van de commerciële sector zodat deze sector ook niet-commerciële producties zou kunnen brengen, stel ik mij toch vragen naar de maatschappelijke relevantie. Subsidiering van de commerciële sector kan enkel gebeuren naar gelang hetgeen men doet. Zo zouden de schoolvoorstellingen bijvoorbeeld financieel gesteund kunnen worden door het ministerie van onderwijs. Alles moet in feite in het teken staan van wat men wil bereiken.

De heer Marino Keulen : Hoe ziet u de PPS concreet ? Kan u dat illustreren met een voorbeeld ?

De heer Danny Vandenbossche : Ik ben geen tegenstander van de commerciële sector. Deze sector kan immers de niet-commerciële sector verder aanvullen. Subsidiering kan dus nog eens bekeken worden. Toch zit ik nog met een aantal vragen.

Vooreerst vraag ik mij af waarom u verder werkt met producties die in feite niet winstgevend zijn.

Deze morgen is ook de arbeidssituatie in de danssector aangehaald. In het Ballet van Vlaanderen vormt tewerkstelling zeker een probleem. Men verwacht er een grotere flexibiliteit van de werknemers. Waarom leeft men bij Music Hall echter de gesloten CAO's niet na ? Ik verzin dit niet. Bij het personeel van Music Hall zijn er reeds geruime tijd klachten over de manier waarop men er behandeld wordt.

De heer Jo Vermeulen : Grote musicals moeten grote infrastructurele mogelijkheden hebben. Ook op dit vlak bent u gewonnen voor een complementair beleid.

De Stadsschouwburg in Antwerpen is een goede zaal voor musicals. Kunnen ook andere producties van onder meer het Ballet van Vlaanderen daar terecht ? In hoeverre kunnen andere commerciële organisaties ook in uw zalen terecht ?

Mevrouw Niki de Gryze : Waarom zijn uw schoolvoorstellingen niet gesubsidieerd door het ministerie van Onderwijs ?

De voorzitter : Vaak worden grote voetbalclubs ook onrechtstreeks gesubsidieerd onder meer door de handhaving van de orde. Door gebruik te mogen maken van de infrastructuur wordt ook de musicalsector onrechtstreeks gesteund. Kan men dat vergelijken met de voetbalclubs ? Wat is de verhouding met het Ballet van Vlaanderen ? Heeft een eventuele afschaffing van de afdeling musical

van het Ballet van Vlaanderen invloed op uw werking ?

De heer Geert Allaert : Behoudens de kinder-familie-musicals, is geen enkele musical rendabel. Het onderscheid tussen commerciële en niet-commerciële musicals bestaat dus niet. In Vlaanderen zijn musicals niet commercieel tenzij men de lonen van de artiesten niet moet betalen.

Mevrouw Mieke Van Hecke : Ik vroeg gewoon of het niet-populaire genre nog aan bod zal komen als het niet zwaarder gesubsidieerd wordt.

De heer Geert Allaert : Als de afdeling musical van het Ballet van Vlaanderen wegvalt, heeft dat geen gevolgen voor onze werking. Er zullen evenveel acteurs zijn. Ook het soort producties zal niet verschillen. De Kleine Prins bijvoorbeeld is een grote uitdaging, maar zou evengoed uitgevoerd kunnen worden door het Ballet van Vlaanderen.

De complementariteit tussen beide organisaties bestaat al. Wij beschikken over infrastructuur en een organisatorisch vermogen. Het Ballet van Vlaanderen werkt louter productioneel. Ik denk dat samengaan mogelijk is. We willen onze zalen aan iedereen verhuren en we steunen de producties, vooral op logistiek vlak.

Wij zouden bijvoorbeeld kunnen instaan voor de zaal, een kost van ongeveer 250.000 frank per voorstelling. We beschikken over een groot mediavermogen en organisatorische mogelijkheden. Ook een deel van de productie en logistiek kunnen we voor onze rekening nemen. De andere partij moet dan in staat zijn om, nominatim gesubsidieerd, artiesten te leveren en de productie te organiseren. Deze samenwerking kan rendabel zijn.

De heer Marino Keulen : Ik had het ook over samenwerking bij de productie zelf.

De heer Geert Allaert : Ik heb gezegd dat wij een inbreng kunnen hebben op vlak van infrastructuur, mediakracht, organisatorische en logistieke aspecten, maar ook productie. Het Ballet van Vlaanderen heeft niet het monopolie op artistiek gebied. We moeten hun creativiteit en ervaring koesteren. Samenwerken met hen kan een mooie toekomst bieden. Maar eenmaal dat de grote afspraken gemaakt zijn moet de regisseur overnemen. Wij zouden het fantastisch vinden als het Ballet van Vlaanderen met Linda Lepomme een productie brengt in een van onze zalen, waarbij wij zorgen voor de ondersteuning op gebied van logistiek en productie.

In Duitsland zijn de grote musicals al 25 jaar doorgebroken, in Nederland al 10 tot 15 jaar. Sinds 8 jaar ben ik daar in Vlaanderen mee bezig. Ik heb ook grote producties gesteund. Ik blijf geloven dat er eigen Vlaamse producties zullen opgestart worden, die ook in het buitenland gevraagd worden. Ik hoop dat Kuifje daarin slaagt. Na lang onderhandelen mogen wij De Kleine Prins opvoeren. Ook deze productie zou internationaal moeten kunnen doorbreken. Cirque du Soleil is ook zo begonnen.

We hebben Vorst Nationaal gekocht en daarvoor betalen we jaarlijks 30 miljoen frank stadstaksen. Daarmee kunnen ze heel wat politieagenten betalen, maar voor onze voorstellingen zijn zij nooit nodig. Vorst Nationaal brengt jaarlijks ongeveer 80 miljoen frank op en daarmee betalen we onze musicals. Ik hoop dat die middelen ooit overbodig zullen zijn.

Wat betreft de vraag over indirecte subsidies, worden wij ook gesubsidieerd door Nederland. We geven ongeveer 160 voorstellingen in Nederlandse culturele centra. Zij voeren een ander beleid dan de Vlaamse culturele centra. Zij gaan er immers vanuit dat de volledige bevolking moet kunnen genieten van hun programma. Hier in Vlaanderen willen de culturele centra geen commerciële producties programmeren.

Onze werknemers worden altijd geconfronteerd met een deadline, namelijk de dag waarop de productie begint. Onze technici kunnen nadien de overuren compenseren en krijgen een goed loon. In Nederland zijn we gedurende drie dagen gecontroleerd door de Arbo-inspectie en we bleken volledig in orde te zijn. Bij Romeo en Julia hebben we alle aspecten vooraf doorgenomen met de vakbonden. Ik zou graag concrete voorbeelden hebben van de klachten.

Op de vraag naar complementariteit kan ik een positief antwoord geven. Andere producenten komen nu al in onze huizen.

Onder de vorige regering kregen we een ondersteuning voor onze schoolvoorstellingen van Les Misérables : 1 miljoen uit het onderwijsbudget, 5 miljoen van de Nationale Loterij en 20 miljoen uit het economiebudget. Dit was een zeer geslaagde operatie, die we graag hadden overgedaan voor de voorstelling van het Spook van de Opera. Maar de verkiezingen gooiden roet in het eten. Het dossier werd doorgespeeld van het kabinet Cultuur naar Economie en terug naar Cultuur. Ik heb hierover nooit een gesprek kunnen voeren met toenmalig minister Anciaux. Ik ben blij dat hij nu wel de tijd

vindt om volgende week naar onze voorstelling te komen kijken.

10. Uiteenzetting door de heer Frank Hoelen, artistiek leider Nieuwe Horizon

De heer Frank Hoelen : Toen ik vanmorgen in mijn garage verwarmingsbuizen aan het leggen was, leek het me zo onreëel dat ik in het Vlaams Parlement mijn zegje zou komen doen. Ik ben wel blij dat ik de moed had om naar hier te komen. Mijn aanwezigheid is in die zin belangrijk, dat de afstand verkleint. Ik zie dat jullie ook maar mensen zijn, die nauwer bij de praktijk zijn betrokken dan ik dacht.

Mijn vader heeft me als kind meegenomen naar West End en sindsdien ben ik eigenlijk bezeten door het fenomeen musical. De musical is een fantastisch genre. Ik gebruik het als medium om mensen te enthousiasmeren, te motiveren, te inspireren. Het is licht verteerbaar, maar toch niet oppervlakkig. Het gaat hier ook om meer dan een cultureel gegeven : ik probeer het genre ook in een sociale context aan te wenden, door te werken met jongeren en ouderen.

Eigenlijk kan je musical vergelijken met vitamine C. Het geeft je zin om te werken en brengt zingeving in het leven. Met musical bereik je ook zeer veel mensen. Eigenlijk hoeft men niet te zoeken naar een intellectuele motivatie in antwoord op de vraag waarom musical een belangrijke plaats moet krijgen, maar moet men afzakken naar het hart. Ik zou iedereen willen vragen om zich eens aan die ervaring over te leveren. Het publiek wordt altijd gecharmeerd door de directe ervaring van mensen te zien zingen en dansen.

Ik zie de Nieuwe Horizon als een baarmoeder, een veilige plek waar mensen hun creativiteit de vrije loop kunnen laten, zonder te moeten beantwoorden aan grote eisen of aan een prestatiedrang. Ik hoop een bijdrage te kunnen leveren aan de basis van de musical. Ik zie mezelf als een soort coach van de miniemen. In onze maatschappij holt iedereen maar voort. De Nieuwe Horizon wil werken aan de vertraging. Ik heb zelf ook zo lang moeten wachten op de toestemming om te bestaan. Ik wil een vrijhaven creëren waar mensen nog traag en kwetsbaar mogen zijn.

Musical is speels, charmant, inspirerend en hartverwarmend. Het is een mooi medium om verhalen te vertellen aan kinderen en volwassenen. Ik heb er nog nooit aan gedacht om subsidies aan te vragen. Ik heb trouwens een hekel aan het woord, ik zou spreken over investeringen. Ik wil proberen om tijd

en ruimte te creëren om creativiteit aan te moedigen. Ik wil de veiligheid bieden waarin mensen zichzelf vakmanschap kunnen aanleren.

De samenwerking met Backstage is pril. We zoeken nog steeds hoe we dit precies vorm kunnen geven. Een grote eigenschap van de Vlamingen is onze kwetsbaarheid. Die probeer ik om te zetten in kracht en zo zullen we het ver kunnen schoppen. Ik nodig iedereen uit om eens naar ons te komen kijken : het is echt tof.

11. Uiteenzetting door de heer Serge Elia, Backstage

De heer Serge Elia : Ik deel de passie van Frank Hoelen, maar ben geen podiummens, dus ik kan het niet zo enthousiast overbrengen.

De musical heeft volgens mij drie functies. Ten eerste is er de laboratoriumfunctie. Onze producties willen het experimentele – denk aan muziek Lod – combineren met het toegankelijke van de musical. Het is merkwaardig dat bijvoorbeeld housemuziek nog steeds niet als muziekvorm in een musical gebruikt is of dat bijvoorbeeld Ann Christy nooit het onderwerp heeft uitgemaakt van een biologische musical. Het onontgonnen gebied is nog zeer groot.

Daarnaast willen wij een opvangfunctie vervullen. Mensen die in België weinig ervaring kunnen opdoen op het vlak van musical en muziektheater, kunnen door ons begeleid worden. Zo bijvoorbeeld Femke Stoop, die uiteindelijk de hoofdrol te pakken kreeg in ‘Suske en Wiske’, of Guy Van Damme die nu in Hamburg aan de slag kan. Omgekeerd kunnen mensen die grote producties maken maar daar even tussenuit willen, ook bij ons terecht.

Tot slot zien wij ook een sociale opdracht voor onszelf weggelegd. Wij geven voorstellingen voor kansarmen en proberen de prijzen van onze voorstellingen in het algemeen zo laag mogelijk te houden. Musical is een sociaal gebeuren : het is dan ook heel onlogisch dat er een hoge toegangsprijs voor moet betaald worden, zeker als het gaat om een familiespektakel.

We willen ook wijzen op de kloof die ontstaat tussen gesubsidieerde en niet-gesubsidieerde kunst. Wie subsidies krijgt, wordt dubbel gesubsidieerd : niet alleen als groep maar ook omdat je de mogelijkheid wordt geboden om reisvoorstellingen te organiseren en je terecht kan in – alweer gesubsidieerde – culturele centra. Wie niet gesubsidieerd wordt, valt daarentegen twee keer uit de boot.

We pleiten voor een samenwerking met het commerciële circuit waarbij wij onze laboratoriumfunctie kunnen behouden. Ofwel wensen wij een erkenning als musicalgroep en de oprichting van een aangepaste commissie voor muziektheater en musical.

12. Uiteenzetting door de heer Dirk De Corte, algemeen directeur Publiekstheater Gent

De heer Dirk De Corte : Het voortbestaan van mijn instelling hangt niet af van de uitkomst van dit debat. We zijn nu eenmaal gesubsidieerd teksttheater.

Het Publiekstheater is, sinds 1 juli 2001, de verderzetting van het NTG. 'The Rocky Horror Show' was in juni 2001 de laatste productie van het NTG. In de zomer van 2002 was er een nieuwe run met Music Hall als partner.

Musical is voor het Publiekstheater geen kernactiviteit, maar we vonden dat we als stadstheater een zo breed mogelijk publiek moesten bereiken. We hebben dat gedaan binnen het podiumkunstendeel. In Vlaanderen zijn we het enige teksttheater met een musicaltraditie. Naast 'The Rocky Horror Show' en twee reeksen van 'Peter Pan', geregisseerd door onze vroegere artistiek directeur Jean-Pierre De Decker, waren er ook nog 'Junglebook', in een regie van Dirk Tanghe, 'Pinokkio', geregisseerd door Luk Perceval, en 'Claire'.

Er zijn twee manieren om een musical te produceren. Bij productioneel produceren stelt men een gezelschap van artiesten, muzikanten en technici samen voor één particuliere productie, zoals dat meestal in de West End gebeurt. Bij structureel produceren gaat het om entiteiten die een structuur hebben waarbinnen gefinancierd wordt. Dat maakt financieel een groot verschil. Wij hebben een technische ploeg ter beschikking en de kostprijs kan gedrukt worden omdat die grotendeels kan afgeschreven worden op andere producties. Bij het Publiekstheater wordt een musical dus binnen een structuur geproduceerd en is er een duidelijk onderscheid tussen directe en indirecte kosten.

'The Rocky Horror Show' hebben we twee maal opgevoerd, een eerste maal (RHS1) in het seizoen 2000-2001, een tweede keer (RHS2) in 2001-2002. RHS1 werd volledig gekaderd in onze taak als stadstheater en dus geproduceerd door een gesubsidieerde instelling. RHS2 werd samen met een privé-partner, Music Hall, geproduceerd en is dus een voorbeeld van PPS.

De totale kost van RHS1 bedroeg 660.000 euro. Daarvan waren 400.000 euro directe kosten. RHS is een zeer kleinschalige musical, die wel een zware technische investering behoeft. De kost van de technici backstage was bijna hoger dan die van de mensen op de scène. De algemene kosten bedroegen 15 procent van de totale kosten.

De eerste reeks van The Rocky Horror Show haalde 18.000 toeschouwers. Voor een musical is dat belachelijk weinig, voor teksttheater heel veel. We hadden heel wat meer toeschouwers kunnen halen indien we de reeks hadden kunnen voortzetten. Maar doorspelen betekent dat we enkel nog de ticketinkomsten zouden ontvangen en geen subsidies meer. Het NTG heeft dat enkele jaren geleden gedaan : Peter Pan kende succes en werd verlengd zonder rekening te houden met de subsidies. Op één seizoen haalde het NTG 60.000 toeschouwers en een deficit van 12 miljoen frank.

18.000 toeschouwers komt overeen met 30 procent van ons seizoenstotaal eigen producties in het jaar 2000-2001. We hebben 184.000 euro zelf betaald door tickets en sponsoring en 482.000 euro subsidies geïnvesteerd wat overeenkomt met 19 procent van onze totale subsidies. Ik had vooraf gehoopt dat het percentage toeschouwers het dubbele zou zijn geweest van het percentage subsidies. Indien we de reeks achteraf hadden verlengd, was dat gelukt. We hebben wel intermediaire voorstellingen georganiseerd binnen de reeks.

Deze productie heeft 37 euro per toeschouwer gekost. Tien euro werd door ons gefinancierd, 27 euro door de Vlaamse Gemeenschap, de provincie Oost-Vlaanderen en de stad Gent. Dat is financieel een goedkope productie en mag niet als model gebruikt worden. Uit het deel dat wij gefinancierd hebben, kunt u afleiden dat een ticket gemiddeld 10 euro kost. Belangrijk om weten is dat relatief veel mensen de volle pot betaald hebben, namelijk 700 frank. Het gemiddelde ligt zoveel lager vanwege het grote aantal vrijkaarten.

Na de eerste run van The Rocky Horror Show zijn we snel gesprekken begonnen met Music Hall. Na zeven maanden hebben we een aantal afspraken gemaakt. Waarom was het Publiekstheater geïnteresseerd in een samenwerking met Music Hall ? We zagen het als een intellectuele uitdaging om als gesubsidieerd gezelschap te gaan praten met een private partner. Voorts wilden we een deel van de investering terugverdienen.

Ten slotte wilden we als eerste een pps-project opstarten. Vooraf zijn we wel te rade gegaan bij – wat

Rudi Laermans noemt – “de culturele elite”. De kabinetschef van minister Anciaux, de heer Bart Caron antwoordde in de zin van : doe maar wat je niet laten kan. Voorts hebben we de voorzitter van de beoordelingscommissie Podiumkunsten, de heer Patrick Allegaert geraadpleegd. We vroegen hem of we niet het risico liepen onszelf te verbranden. Ook hij antwoordde vaag in de zin van : alles wat niet verboden is, is toegestaan.

Voorts heb ik overleg gepleegd met de directeurs van The National Theatre in Londen en van The Royal Shakespeare Company in Stratford. Zij hebben ervaring met de plaats van een gesubsidieerde productie in de markt. Londen is een grote markt want één van de onderdelen van het toeristische pakket is een musicalbezoek. Dat is hier nog niet het geval en we mogen niet vergeten dat enkel commerciële musicals deel uitmaken van het toeristische pakket.

Wij stonden op twee basisprincipes waarover gelukkig vrij snel een akkoord werd bereikt. De artistieke kwaliteit zou volledig in handen van het Publiekstheater blijven. Dat betekent niet dat wij ervan uitgaan dat een private partner dat niet kan. De belangrijkste reden daarvoor was dat de productie unaniem werd bejubeld. De minste artistieke achteruitgang zou tot een overbodige discussie leiden over pps. Het was dus geen coproductie in de artistieke zin van het woord. Het was eigenlijk een private partner die een publieke productie kocht. In Londen begint men vaak op die manier waarna de originele bezetting geleidelijk wordt vervangen.

Naast de acteurs werd ook de omkadering en het podiumpersoneel overgenomen. Dat laatste was immers goedkoper. Nieuw podiumpersoneel zou meer dan 10 repetities nodig hebben om zich in te werken. Nu moesten we ons gewoon aanpassen aan een nieuwe locatie.

De derde opmerking is hieraan gelinkt. De technische vereisten waren die vereisten, die volgens ons nodig waren en die op een transparante wijze werden doorgerekend aan de privé-partner. Uiteindelijk bereikte men hier een consensus over.

De eerste consensus was een artistieke consensus of een kwaliteitsgarantie. De tweede consensus ging over de financiële relatie. Wij namen geen enkel financieel risico. Wij liepen geen marktrisico. Wij kregen een gegarandeerde uitkoopsom waarvoor wij in ruil een up side sharing prijsgaven.

Indien er dus enorm veel mensen naar onze voorstelling zouden gekomen zijn, zou de privéproducent daar substantieel beter van geworden zijn. Voor het overige ging het over een afgedekte financiering.

Uiteindelijk was het artistieke resultaat voor ons, als publiekstheater, zeer goed. Wij waren bijzonder tevreden. Dit was ook logisch omdat we zeer goed voorbereid waren. Op financieel vlak hadden we een terugverdieneffect van 54.000 euro. Deze cijfers moeten wel genuanceerd worden. Onze directe kosten bedroegen 126.000 euro. Met een uitkoopsom en een technische terugrekening van 26.000 euro kwam men uiteindelijk tot een resultaat dat lager lag dan de uiteindelijk uitgegeven som. We waren de mening toegedaan dat de commerciële partner in deze zaak een financieel risico nam. Er was geen risico voor ons. Er waren echter wel andere risico's zoals de heronderhandelingen met de acteurs en risico's die men altijd kent zoals ziekte.

Uiteindelijk waren er meer voorstellingen gepland dan voorzien. We hebben dan maar minder voorstellingen gespeeld. De conclusie is dat het voor ons, zowel op artistiek als financieel vlak, een voordelige operatie was. Anders had ik het ook niet gedaan. Indien we geen akkoord hadden gekregen, was het project niet verder gezet.

Het grote probleem was wel dat er zo weinig toeschouwers naar de voorstelling kwamen kijken. Dit was geen goede zaak voor de privé-partner. Het betekende het verlies van een redelijk grote orde omdat het eigenlijk een kant-en-klare productie was. Indien er nu een productie was waar men geld moest mee verdienen was het wel deze.

Waarom is het financieel geen goede zaak geweest ? Is er misschien met de marketing wat verkeerd gelopen ? De rendabiliteit van de privé-partner is negatief. Om welk bedrag het hierbij gaat, weet ik echter niet. Ook over de uiteindelijke kostprijs van de tickets kan ik niets zeggen.

Voor het voortbestaan van de musical in Vlaanderen zijn er drie mogelijkheden. Ofwel laat men de markt volledig over aan privé-partners, ofwel werkt men in een markt waar de privé-sector naast de overheid bestaat ofwel werkt men met een markt met een privé naast een privé-publiek. Bij dit laatste schroeft men de rol van de overheid terug. Dit zijn voor mij de drie modellen.

Bij het eerste model beslist de overheid om geen geld meer te spenderen aan musical. Hieruit kan men een aantal conclusies trekken. Vooreerst heeft

men dan geen controle meer op de prijs van een ticket. De markt wordt immers volledig overgelaten aan de privé-sector. De kleine spelers zullen in dat geval volledig van de markt verdwijnen.

In dat geval laat men de sociale rol van de podiumkunsten ook volledig over aan de privé-sector. Dit wil dus zeggen dat de vraag naar toeleiding en les-pakketten volledig uit handen gegeven wordt. De overheid heeft geen enkel recht meer om zich met iets te bemoeien. Als de zalen zouden volstaan met reclame, kan zij hier niets meer op aanmerken.

Verder wordt ook de hele discussie over financiële laagdrempeligheid volledig overgelaten aan de privé-sector. Het model zal dan naar Amerikaans voorbeeld herleid worden. Men rekent dan op een aantal mecenasen die geld in cultuur zullen stoppen.

Ook de kwaliteitscontrole wordt in dat geval volledig overgeleverd aan de markt.

Persoonlijk heb ik zware twijfels over de economische haalbaarheid van deze eerste piste. Men mag zich voorbereiden op gigantische faillissementen. Ik geloof niet dat de vrije markt de musical in Vlaanderen kan redden. Dit is absoluut uitgesloten.

Een tweede mogelijkheid bestaat uit het 'VRT-NTM-model' waarbij men een sterk gefinancierde partner krijgt langs de ene kant. Langs de andere kant heeft men, in dit model, een privé-partner die winst kan en mag maken maar waar men ook nog iets over te zeggen heeft.

Het is natuurlijk een politiek-principiële beslissing of men al dan niet wil participeren. Men moet er echter voor zorgen dat men ten volle participeert. De VRT moet concurrentieel blijven met de NTM en, in analogie met dit voorbeeld, moet het Ballet van Vlaanderen concurrentieel kunnen blijven met Music Hall. Langs de andere kant moet men de regels van de competitiviteit op de vrije markt respecteren. Dit is een moeilijke discussie.

De vragen, die in dit model kunnen gesteld worden, zijn natuurlijk vragen over de rendabiliteit van de privé-partner. Tevens moet men oog hebben voor de sociale rol van de privé-partner en de afdwingbaarheid van de overheid ten opzichte van de privé-sector. Welke mechanismen gaat men gebruiken om een privé-partner ervan te overtuigen dat hij ook nog een overheidsopdracht heeft.

In een derde model kiest men voor een model van privé naast privé-publiek. Wat gebeurt er in dat geval ? Hierbij moet er zeker, in de allereerste plaats financiële transparantie aan beide kanten zijn. Als de overheid subsidieert, hetzij via kapitaal, hetzij via onderwijsbudgetten, moet men weten wat er met het geld gebeurt.

Men moet tevens op de hoogte zijn over het parcours dat het geld volgt. Als men met een privé-partner in een NV samenwerkt, zal die NV trachten winst te maken. Ik heb daar geen enkel probleem mee. Men moet alleen duidelijke afspraken maken over het ogenblik dat die winst moet gemaakt worden. Een model zoals dat van de Liefkenschietunnel is in alle geval uit den boze.

Ons model is daarentegen uitstekend. Waarom ? Omdat het risico en de verdienste ligt, waar het hoort te liggen. De overheid heeft er in ieder geval een afgeschermd risico.

Vooraf en niet tijdens het project moet de discussie gevoerd worden over kwaliteitsgarantie en artistiek management. Anders belandt men in overloze discussies.

Nog een laatste bedenking is dat men de markt volledig kan laten spelen. In dat geval moet men er enkel voor zorgen dat er veel mensen naar de voorstelling komen kijken.

De conclusie is dan ook dat als men markt en overheid laat spelen, men een kwaliteitsbewaking heeft van zowel de markt als van de overheid. Als er nu één genre is dat breed moet gaan, is het wel musical. Men moet de markt dan ook laten spelen. Dit is de enige mogelijkheid om de toegankelijkheid te garanderen.

Ter afsluiting wil ik enkel nog zeggen dat, als men iets financiert, men moet weten wat men doet en welk rendement men wil.

Mevrouw Mieke Van Hecke : De indeling in drie modellen van de heer De Corte is gebaseerd op economische criteria. De bestaansreden voor de musical en het Ballet van Vlaanderen en de podiumkunsten is complementariteit in het aanbod. Kan u dat toepassen op de modellen ?

De heer Marino Keulen : Pleit de heer De Corte voor een status-quo ?

De heer Jo Vermeulen : Heeft u ooit een Canvas-NTM-model overwogen ? Deze zenders zijn allicht meer complementair dan TV1 en NTM.

Hebben de gezelschappen van de heren Hoelen en Elia de ambitie om de grenzen van het genre te verleggen of willen ze enkel een vrijplaats bieden voor de artistieke uitingen van hun mensen ?

Mevrouw Niki De Gryze : Richt Backstage zich voornamelijk tot jongeren ?

De heer Dany Vandenbossche : De heer De Corte verkiest het laatste model, de samenwerking tussen de publieke en private sector. Wat was het prijsverschil tussen de tickets voor de Rocky Horror Show I en II ?

De heer Dirk De Corte : Ik ga inderdaad uit van economische argumenten. Ik heb wel een belangrijke artistieke opmerking gemaakt, namelijk dat als de markt volledig beheerst wordt door de privé-partner er geen kwaliteitsbewaking door de overheid meer is. Een aantal genres zullen dan niet overleven, onder meer de kleine experimentele of artistiek gedurfde musical. Het investeringsrisico daarvoor is te groot.

Kinderen zijn gemakkelijk tevreden te stellen. Vorig jaar speelde het Publiekstheater de Getemde Feeks van Shakespeare. De commentaren van zowel recensenten als de toneelcommissie waren vernietigend. Jonge bezoekers waren echter laaiend enthousiast omdat het werk van Shakespeare op een voorspelbare en toegankelijke manier naar voren gebracht werd.

Het is gemakkelijk om met de meisjes van K3 veel kinderen te bereiken, maar dat zegt niets over de artistieke kwaliteiten van de voorstelling. Het is rendabel, maar zijn dat de enige voorstellingen waarmee we onze kinderen willen confronteren ? Er zal altijd een spanningsveld bestaan tussen commerciële en artistieke belangen.

Ik pleit niet echt voor een status-quo maar wel voor een inbreng van een privé-partner, maar die gebonden is aan duidelijke afspraken. De overheid moet de fondsen kunnen traceren. Nu gebeurt dat niet.

Het VRT-VTM-model stel ik nogal monolithisch voor. De VRT heeft onder De Graeve een eigen VTM opgericht, zodat VTM geen concurrent meer was. Werken met twee zenders, die elk een eigen gezicht hebben, is commercieel geniaal. Het Publiekstheater bevindt zich min of meer in dezelfde situatie. Stadstheater moet een breed publiek bereiken, maar anderzijds ook artistiek verantwoord werken. Als men aan een overheidsinstelling dergelijke opdrachten geeft, moet men duidelijke

krijtlijnen geven. Men kan ons niet verwijten dat we niet artistiek bezig zijn omdat we veel publiek bereiken.

Langs de andere kant mag men geen kritiek hebben als producties minder volk trekken, zoals bijvoorbeeld het Huis van de Zwanenbroeders in Arca. Daarover is de commissie Podiumkunsten laaiend enthousiast. Canvas heeft ook een andere kijkdichtheid bij voetbalmatches dan bij culturele programma's.

De keuze voor een bepaald model is een politieke beslissing. Als de overheid niet investeert in musical kan de kwaliteit niet meer gegarandeerd worden. Ook het toeleidingsbeleid naar de podiumkunsten ligt aan duigen. Ik zou de privé een rol laten spelen. Ik zou de overheid de publieke instellingen laten aanmoedigen om samen te werken met de privé. Als er een sector is, die zou kunnen rendabel zijn, is het de musical. Er moeten dus duidelijke afspraken zijn voor experimenteel theater en kindermusical. Desnoods moet de publieke sector nieuwe initiatieven nemen. Als die initiatieven rendabel worden, kan er een privé-partner gezocht worden. Het is moeilijk om op voorhand te discussiëren met een privé-partner over een artistiek model. Het is beter te onderhandelen over een bestaand project.

Mevrouw Mieke Van Hecke : Als ik u goed begrijp, zegt u dat men bij een samenwerking tussen de publieke en privé-sector in een soort van beheers-overeenkomst de nadelen van een privé-organisatie kan counteren, terwijl het publieke circuit intussen nodig blijft om te vermijden dat sommige voorstellingen niet meer zullen plaatsvinden. De sector van de kunst is een van de sectoren die waarschijnlijk het eerst in aanmerking komt voor PPS, omdat daar de kans op winst reëel is.

De heer Dirk De Corte : Inderdaad.

Op de vraag over de ticketprijzen zou ik een eenvoudig antwoord kunnen geven. Als de ticketprijzen degenen waren die wij bij het NTG hadden gehanteerd, was er per definitie een subsidie nodig geweest. De prijszetting van die musical was veel lager dan die van andere musicals. Stel dat wij normaal tussen de 300 en 700 vragen, vroegen zij tussen de 400 en 1200. In andere gevallen vragen zij tussen 500 en 2000. Zij hebben de productie natuurlijk relatief goedkoop kunnen inkopen. Met de bezetting van 80 percent zaten we dan goed. Ik weiger te geloven dat het commercieel niet lukken van de Rocky Horror Show te wijten was aan te

hoge ticketprijzen. Misschien lag dit aan de verkeerde timing.

De heer Geert Allaert : We hebben deze musical georganiseerd in juni, terwijl de doelgroep de studenten waren. Daarom was dit commercieel iets minder, al weiger ik om te zeggen dat het om een mislukking ging.

De heer De Corte maakte het onderscheid tussen projectstructuren en structurele structuren. Dat klopt niet helemaal. Wij hebben permanent vijftien technische personeelsleden in dienst, die niet verbonden zijn aan de technische crews voor bepaalde producties.

De heer Dirk De Corte : Ik zie de heer Allaert als een structurele privé-producent. Ik dacht aan producties als Ben.

De heer Geert Allaert : Onze samenwerking was zeer correct en goed, een perfect PPS-model. Het heeft er uiteindelijk voor gezorgd dat er middelen zijn teruggegaan naar het Publiekstheater, terwijl wij die productie voor de helft van de prijs konden binnenhalen. Dit was echt een win-winsituatie. Enerzijds beweert de heer De Corte dat hij zeker niet wil beweren dat bij een privé-organisatie de artistieke kwaliteit a priori niet is gegarandeerd, maar anderzijds kiest hij toch voor een PPS-model waarin de publieke partner de kwaliteitscriteria mag bepalen. Is dat geen paradox ?

De heer Dirk De Corte : Het is misschien een hypothetische discussie, maar er moeten vooraf duidelijke afspraken worden gemaakt. Ik heb geen ervaring met een dergelijk model. Ik wil me intellectueel hoeden voor het feit dat er tegengestelde belangen zijn.

De voorzitter : Wij kunnen enkel een artistieke bewaking organiseren in gesubsidieerde instellingen. Of we zouden moeten werken met productiepremies of startfondsen, dan kunnen we wel een aantal kwaliteitscriteria opleggen.

De heer Dirk De Corte : We maken hier nu een rigide scheiding tussen publiek en privé-geld. Maar ik zou er graag voor zorgen dat er bij de podiumkunsten met een alternatieve financiering kan worden gewerkt, zoals het taxsheltermechanisme bij de film. Ook musicals werken met producties en kunnen een platform bieden voor deze alternatieve vorm van financiering.

De heer Serge Elia : Theater Neon is een groepering die zich bezighoudt met jongeren en hen in

contact brengt met musicals. Wij sponsoren die groep, zodat zij gebruik kunnen maken van onze structuur, ons materiaal, ons personeel.

Mevrouw Niki De Gryze : Hebben die jongeren een klassieke opleiding genoten ? Volgden zij bijvoorbeeld balletlessen tijdens de lagere school ?

De heer Serge Elia : Sommigen wel, anderen niet. Momenteel werken zij met vijftig jongeren. Zij geven hen elke week dictie, drama en dans. Wij vinden het belangrijk om jongeren die al zo jong met theater willen bezig zijn, in aanraking te brengen met musical.

Met de laboratoriumfunctie willen we mensen de gelegenheid geven om te zoeken naar andere werkvormen en middelen om met musical om te gaan. Zo loopt momenteel een project waarin we deejays live muziek willen laten maken.

De heer Marino Keulen : De heer De Corte zegt dat het wegvallen van subsidies voor experimentele dingen ervoor zal zorgen dat die experimentele zaken verdwijnen. Is de heer Hoelen het daarmee eens ?

De heer Frank Hoelen : Na het betoog van mijn buurman geloof ik meer dan ooit in de kracht van het individu. Zijn uiteenzetting was intellectueel indrukwekkend.

Ik ben onder de indruk en ik besef dat ik nog veel moet leren in het leren luisteren naar en begrijpen van die taal.

Ik werk op een ander niveau, maar toch blijf ik geloven dat de wereld vorm krijgt door de kracht van het individu. De grote machines worden steeds groter, maar op 11 september hebben we nog gezien dat dit geen zekerheden biedt.

De heer Marino Keulen : U spreekt uw buurman tegen ?

De heer Frank Hoelen : Ik spreek mijn buurman niet tegen, maar ik leer van hem. Ik heb geprobeerd mijn uiteenzetting niet langer dan tien minuten te laten duren, maar mijn collega heeft zich daar niet aan gehouden. Blijkbaar is er veel tijd en aandacht voor dit soort van uiteenzettingen, maar dat bevestigt alleen mijn voornemen om mijn individualiteit nog meer te beschermen en af te bakken. De Nieuwe Horizon werd als naam gekozen, omdat we echt willen zoeken naar een nieuwe horizon. We staan nog in onze kinderschoenen, dus ik weet niet hoe dit verder zal evolueren.

De heer Marino Keulen : Uw buurman poneert de stelling dat het experiment maar kan gedijen in een subsidiërende omgeving. Bevestigt u dit, of niet ?

De heer Frank Hoelen : Door te groeien komen we natuurlijk in de wereld van de grote mensen terecht. Maar zelfs als subsidies wegvallen, zullen mensen elkaar blijven steunen. Ik ben het levende bewijs : ik heb niets, maar wij leveren al zeven jaar lang prachtige voorstellingen. We zien het dan misschien niet commercieel, maar onze creativiteit groeit intussen wel langzaam. Onze aanpak werkt en we worden gesteund door individuen. Dat werkt misschien niet in de wereld van mijn buurman, maar wel in mijn wereld.

De heer Dirk De Corte : De Nieuwe Horizon kiest bewust voor een klein model. In ons debat hadden we het uitsluitend over grote modellen, maar dat sluit niet uit dat daarnaast kleine initiatieven mogelijk blijven. Uiteindelijk komen ook zij zichzelf tegen, en dat gebeurt steeds op een financiële manier. Eigenlijk is de discussie over amateurs en professionelen dezelfde. Ik heb het dan over een amateur in de echte zin van het woord : iemand die een beroep doet op diensten waar niet elke dienst wordt doorgerekend. Men kan ervoor kiezen in dat statuut te blijven werken, maar als men voor een groter model kiest, zit men bij musical veel sneller dan bij teksttheater aan een financieel plafond.

De heer Frank Hoelen : Er is een heel tussenvlak waar niet over gesproken wordt : ofwel doe je het heel klein, zoals wij, ofwel zijn er de grote machines. Daartussen zitten heel vaak de producties van het Ballet van Vlaanderen. Een gezonde organische doorstroming zou in ons landschap heel wat kunnen verhelpen. Nu is het vaak een zoektocht.

De heer Dirk De Corte : Ook dat is niet uniek. Muziek Lod heeft 4,5 jaar gewerkt zonder subsidies en heeft toen zeer bewuste artistieke keuzes gemaakt, die nog altijd dezelfde zijn. Alleen hebben de projecten op een bepaald moment dan toch een grotere en-fase gekregen, met een grotere financiële behoefte. Op een bepaald moment komt er onvermijdelijk een discussie over al dan niet groeien.

De voorzitter : Elk genre heeft zijn kleine huizen nodig om een aantal dingen in vraag te stellen.

De heer Serge Elia : Als men samenwerkt aan experimenten, moet iemand de verantwoordelijkheid opnemen, en die ook kunnen afstaan aan mensen die onder hem werken. Maar zij moeten ook enige zekerheid hebben dat ze betaald worden.

13. Uiteenzetting door mevrouw Linda Lepomme, artistiek directeur musical, Koninklijk Ballet van Vlaanderen

Mevrouw Linda Lepomme : Ik wil beginnen met het positieve verhaal. Vandaag is hier door alle sprekers aangetoond wat ik al in 1996 verkondigd heb : dat commerciële musical in Vlaanderen niet haalbaar is. Bovendien slaap ik sinds gisteravond weer goed, omdat ik in De Standaard gelezen heb dat Paul Van Grembergen niet de minister van de gebroken beloftes wil worden : hij gaat nog geregeld bij Bert Anciaux te rade om de precieze politieke afspraken uit het verleden te kennen. Dat is goed nieuws, na de aangekondigde subsidievermindering en de daarop ontstane heisa.

Op 26 juni van dit jaar verklaarde minister Anciaux in aanwezigheid van zes personen dat hij niet twijfelde aan het belang van de musicalafdeling. Hij zou niet tornen aan de subsidie van 85 miljoen frank. Dat impliceerde voor ons wel dat het volledige Koninklijke Ballet het met minder zou moeten doen want we zijn één VZW. Op 3 oktober verwees de heer Vandenbossche nogmaals naar de uitlatingen van voormalig minister Anciaux (april 2002) die duidelijk stelde dat het KBvV pas vanaf 2003-2004 geëvalueerd zouden worden en dat de musicalafdeling een bijkomende taak zou krijgen.

Knowhow betekent volgens mij vakkennis. Musical is een aartsmoeilijk vak omdat het heel divers is. Het is een verzamelnaam. Eigenlijk zijn we een beetje het slachtoffer van de populariteit van de musical. Door die populariteit wordt musical beperkt tot datgene wat door de marketing op een grootschalige manier wordt aangekondigd. Daardoor wordt het binnen de podiumkunsten al gauw als onbenullig en dus overbodig omschreven. Dankzij de vorige sprekers hoef ik u niet meer te overtuigen van het bestaansrecht van de musical.

Onze kennis is op ervaring gebaseerd. Sedert 1985 hebben wij 30 musicals gemaakt. In 1985 was er absoluut niets. Wij moesten professionele musicals maken voor een zo breed mogelijk publiek en met een zo groot mogelijke spreiding. We hebben producties gemaakt voor grote zalen. Een musical heeft een life orkest nodig en dus een orkestbak, naast de overige machinerie als een toneeltoren. Daarnaast hebben we producties gemaakt die we ook in kleinere Culturele Centra konden opvoeren. Kleinschalige producties die het zonder orkestbak en toneeltoren konden stellen. Die producties waren aantrekkingspolen om een nieuw publiek aan te boren. In 1985 was een musical voor de meeste mensen Fred Astaire, Ginger Rodgers

en enkel de grote filmmusicals als *My Fair Lady*, *West Side Story* en *The Sound of Music* waren gekend.

De musical is nog een jonge kunstvorm in Vlaanderen waardoor we in 1985 nog alles te leren hadden. We kregen de kans met grote, perfect gemaakte klassiekers te starten waardoor we konden leren zonder op onze bek te gaan. Ik benijd de mensen van Nieuwe Horizon en Backstage omdat ze niet moeten scoren maar anderzijds vrees ik dat zij eigenlijk geen fouten meer mogen maken. Nu heeft iedereen grote megaspektakels gezien, waarmee alles vergeleken wordt. Niet alleen met de werken, maar vooral met de machinerieën.

We hebben ten volle gebruik gemaakt van onze pioniersfunctie. We brachten producties in kleine schouwburgen. We wilden de mensen zo aansporen om naar musicals te kijken. Als ze in een klein zaaltje naar een musicalcompilatie kwamen kijken, zouden ze na enkele producties ook naar de grotere steden rijden om er het andere werk te bekijken in bijvoorbeeld de opera. Dat was evenwel niet zo vanzelfsprekend.

De grote klassiekers werden tussen de 124 en de 293 keer opgevoerd in Vlaanderen en Nederland. Vlaanderen alleen zou niet leefbaar zijn. Music Hall brengt dit seizoen 160 opvoeringen van *Aladdin* in Nederland en dat kan alleen omdat men in Nederland over meer grote, goed uitgeruste schouwburgen beschikt. We hebben ook dankbaar gebruik gemaakt van het feit dat men in Nederland ongeveer een dubbele uitkoopsom betaalt ten opzichte van Vlaanderen.

De kleinere producties werden meer in Vlaanderen opgevoerd. Ze waren niet zo bekend en in Nederland was men door de toen reeds bestaande traditie niet zo geïnteresseerd in dat kleinschalige werk. Bovendien manifesteerde het commerciële circuit zich in Nederland al in 1987. In Vlaanderen is het commerciële circuit pas in 1996 begonnen.

De eerste tien jaar konden we het ook financieel met de klassiekers waarmaken. De subsidie is in absolute cijfers gestegen van 60 tot 85 miljoen frank maar dat bedrag was nooit hoog genoeg om professionele producties te laten overleven.

Van in het begin moest ik het zonder productiebudget stellen maar proberen met de subsidie en de uitkoopsommen samen de producties te realiseren. Dat is gemakkelijker voor bekende, klassieke stukken zoals *My Fair Lady*. Voor minder bekende titels zakt het aantal voorstellingen onder de 100.

Voor een eigen Vlaamse creatie met eigen compositie en teksten zoals *Dear Fox* halen we maar 90 voorstellingen meer. Dankzij de bekendheid van Reinaert de Vos in Vlaanderen en de baanbrekende en unieke creatie hebben we toch nog zoveel voorstellingen kunnen geven. Desondanks heeft *Dear Fox* ervoor gezorgd dat de musicalafdeling voor het eerst verlies leed, ongeveer 20 miljoen frank. Privé-producenten gaan daaraan failliet. We hadden het geluk dat het Koninklijk Ballet van Vlaanderen gesubsidieerd wordt. We konden negatieve cashflow dus overbruggen. Het is dus een bewuste keuze geweest om ook het grotere publiek te willen bereiken en zo dergelijke verliezen te compenseren. Dus naast populaire en toegankelijke stukken brengen we ook vernieuwend en onbekend werk.

Het verwijt dat we pas de laatste jaren uit opportunisme synergie betrachten is onterecht. Onze eerste experiment, *Jerry's Girls*, dateert van het tweede seizoen. De muziek voor de musical was geschreven door Jerry Herman, de tekst en de rode draad doorheen de voorstelling was van de hand van Hugo Claus. Harry Kümel was regisseur. Het aantal voorstellingen, zeven, was een absoluut dieptepunt. Punten voor het experiment wellicht 10, maar het publiek dacht er anders over.

Op dat moment hadden we geen concurrenten. Onze voorstellingen werden gretig besteld door de theaters. Het grote verschil met 1985 is dat er nu ongeveer 20 musicals gecreëerd worden. We zijn sterk afhankelijk van de Nederlandse markt. De Nederlandse musicals hebben het Heineken-effect kunnen realiseren. Het bier is er niet beter dan het Belgische, maar wordt wel enorm gepromoot én dus veel beter verkocht. Doordat de Nederlandse markt (16 miljoen Nederlanders en circa 6 miljoen Vlamingen) groter is, zijn zij erin geslaagd om commerciële en kwaliteitsvolle producties te brengen. Ons marktaandeel verschrompelde dus.

Voor producties zijn licenties nodig. Door de koopkracht van één superkapitaalkrachtige producent (Joop Van den Ende), die ook in Engeland, Duitsland en de VS kon coproduceren, zijn de rechten ontzettend duur geworden en vaak totaal onbereikbaar voor ons. Vroeger konden we inspelen op interessante revivals, nieuwe interpretaties van oudere stukken (zoals ook in de opera en het teksttheater gebeurt). Een productie die in Londen in 1985 een Oliver-award won, konden wij al in 1987 programmeren. Nu wordt dat moeilijk. Heel soms, als ik ga scouten buiten Broadway en een voorstelling, die zich in een preproductiefase bevindt, meteen kan aankopen, lukt het nog om een vernieu-

wend stuk te brengen. Jekyll&Hyde kwam pas in 1997 op Broadway en drie maanden later brachten wij de eerste niet-Amerikaanse productie uit ! De publieke belangstelling daarvoor was niet overweldigend, maar dat is het risico bij onbekende musicals en vernieuwing. De commerciële instellingen zullen dat risico niet nemen. Dankzij de subsidies kunnen wij beheersbare risico's nemen.

Ik kom zelf uit het theater Arena (Gent). Ik wou al in 1985 de Sondheim-cyclus brengen, maar daarvoor zou het publiek helemaal niet rijp geweest zijn. Wij hebben de commerciële sector de know-how, het publiek en de artiesten geleverd. Onze artiesten gaan ook in het buitenland werken, omgekeerd kunnen wij geen gebruik maken van Angelsaksische artiesten, omdat ze geen Nederlands kennen. Door de subsidies kunnen we onze mensen de tijd geven om te groeien. Onze lonen zijn gebonden aan CAO's, maar niet te vergelijken met het loon van de BV's in commerciële organisaties. Joop Van den Ende kan het zich bijvoorbeeld permitteren om mensen voor een aantal jaren in dienst te nemen en ook te betalen als er geen voorstellingen zijn (dit is vergelijkbaar met topvoetballers op de bank bij FC Milan of Barcelona !). Wij nemen mensen in dienst voor de duur van de repetitieperiode en de voorstellingen.

De kleine initiatieven zijn waardevol. De grens tussen amateurs en professionelen hierbij is soms alleen de bezoldiging. Een aantal van de projecten van de Nieuwe Horizon zijn bijvoorbeeld mogelijk omdat de acteurs op dat moment bij ons in dienst zijn. Nu zijn er immers geen acht voorstellingen per week meer zoals bij The Sound of Music, maar ongeveer vier reisvoorstellingen. De acteurs hebben dus nog een aantal dagen over, die ze kunnen besteden aan andere projecten. Dat is mee mogelijk dankzij de gesubsidieerde musicalafdeling van het Ballet van Vlaanderen. Backstage ligt te ver van Antwerpen om van dezelfde voordelen te kunnen genieten.

In de afgelopen 17 jaar hebben we dus wel degelijk geprobeerd een cross-over te maken tussen klassiekers, onbekend werk en eigen creaties, bijvoorbeeld Dear Fox en Sacco&Vanzetti. De differentiatie van de sector is de beste legitimatie voor een gesubsidieerde musicalafdeling.

Het onvermijdelijke debat gaat over de kwaliteit. Ik beweer zeker niet dat commerciële producties a priori niet kwaliteitsvol zijn, maar het staat vast dat het uitgangspunt helemaal anders is. Over smaken kan niet getwist worden, maar kwaliteit heeft ook te maken met objectieve normen en waarden. Zo

moeten in een musical volwaardig opgeleide en professionele mensen aan de bak kunnen komen, die juist kunnen zingen, goed kunnen spelen en bewegen. Dit principe wordt in de commerciële sector al te vaak met de voeten getreden. Zij gebruiken vijf grote namen als publiekstrekken en laten de rest van de rollen over aan mensen die soms niet eens slagen voor het ingangsexamen voor een musicalopleiding. Dat doet toch vragen rijzen over de objectieve kwaliteit.

Natuurlijk zullen enkele geslaagde commerciële producties hierop een uitzondering vormen, maar tot op heden heb ik in het landschap nog niet zoveel voorbeelden gezien van kwalitatieve artistieke commerciële producties. Een verwijzing naar de grote opkomst van studenten voor de musical Romeo en Julia gaat niet op : natuurlijk zijn de studenten enthousiast voor dit liefdesverhaal met popmuziek, wervelende dans en schitterende kostuums. Waarom niet ? Maar noem het geen musical en men mag ook vragen stellen bij de objectieve kwaliteit. Ik denk niet dat Shakespeare met deze productie gediend zou zijn.

Ook wij werken educatief. Ik denk bijvoorbeeld aan het stuk 'Je Anne'. Wij organiseren musicalworkshops onder leiding van professionele mensen, honderden leerden bij ons de eerste stapjes van het vak, zonder risico's op verkeerd stemgebruik. Want iedereen mag tegenwoordig musicalles geven of een musical schrijven, denk maar aan 'Het Zaad van Satan'. Zes maanden voor de première kwam men mij 'tips' vragen over 'hoe te produceren ?'.

Ik juich elk initiatief toe. Ik hoop dat Kuifje een enorm succes wordt, maar musicals die kwalitatief willen werken, mogen niet ten onder gaan aan commerciële producties waar alleen de reclamecampagne professioneel is. Kwaliteit moet blijven primeren.

Ik stond altijd huiverig tegenover PPS, omdat ik niet wist of ik mijn taak van kwaliteitsbewaking zou kunnen volbrengen. Als dat wel zo is, sta ik daar zeker voor open. Het Publiektheater heeft hier een positieve ervaring mee gehad, maar het gaat slechts over een win-winsituatie als er ook overheidsgeld wordt gerecupereerd. Met betrouwbare partners kan dit mogelijk positieve resultaten opleveren. Ik ben trouwens met enkele mensen aan het praten, maar het is nog te gevaarlijk om namen te noemen.

De opmerking over Canvas is zeer terecht. Waarom behoort de Champions League thuis bij Canvas ? Is dat de taak van een openbare

omroep ? Maar dit zal hun kijkcijfers wellicht ten goede komen. Ook in die zin doe ik concessies, door misschien net iets minder avontuurlijk en experimenteel te zijn, omdat ik zo kan overleven. Wij doen dit wel met een kwaliteitslabel.

Waarom moeten ballet en musical samen zitten ? Deze beleidsoptie werd genomen in 1985 en wij waren daar ontzettend blij mee. Het Theater Arena had een huisstructuur, met een klein kamergezelschap en vijftien vaste mensen, die aangevuld werden als dat nodig was. Zo is ook de musicalafdeling begonnen, met een kern van tien acteurs en vier muzikanten. Bijvullen was vaak nodig : de meeste producties vragen minstens veertig medewerkers en die kunnen niet in een vast gezelschap zitten. Bovendien is het genre zeer divers. Voor West Side Story heb ik hooggeschoolde jonge dansers nodig die kunnen zingen, terwijl ik voor My Fair Lady vooral acteurs nodig heb. Met het budget van De Munt zou ik dat kunnen, maar die middelen ontbreken nu eenmaal. We moeten de tering naar de nering zetten.

De structuur was dus in het begin zeer positief, niet in het minst om de aanwezige knowhow. Ons nestje was gemaakt, maar artistiek hebben we altijd een aparte entiteit gevormd. Mevrouw Brabants deed als eerste het voorstel om balletdansers in musicals te laten optreden om het peil naar omhoog te brengen, maar dit botste op praktische bezwaren. Balletdansers konden zich niet zomaar enkele maanden vrijmaken.

De verdeling van de middelen – een derde voor musical, twee derde voor ballet – werd niet altijd strikt gerespecteerd (ook wel eens 37 % en 63 % of 27 % en 73 % musical- en balletuitgaven). Op het einde bleef het steeds om een positieve kruisbestuiving gaan. We maakten gebruik van dezelfde ateliers en van dezelfde mensen om decors te maken. Al onze producties werden steeds volledig gerealiseerd met eigen ontwerpen en een eigen creatief team. Dat is helemaal anders met de kloonvoorstellingen, waarvoor alles overkomt uit Engeland of Amerika.

De overheid komt daarbij van pas. We hebben jaren gekend met in totaal 300 tot zelfs 350 voorstellingen. Zonder de grote logistieke steun van het KBvV promotie-, verkoops- en administratieve team was dit alles niet mogelijk geweest. Als we ons nu sterker moeten profileren, kan dat misschien niet meer zo goed in de huidige samenhang. Ik begrijp dat er vandaag een tendens is naar meer trendy benamingen – wellicht nood dus aan een splitsing op gebied van naamgeving – maar of dat

meteen een scheiding van tafel en bed moet inhouden, is een andere vraag, omdat men de overheadkosten dan misschien zelf gaat vergroten ! ?

Een aantal perscommentaren uit Nederland en Vlaanderen van 1999 – toen we met Company begonnen – tot nu legitimeren het bestaansrecht van onze musicalafdeling en leveren het bewijs van onze eigenzinnige koers. Ik verwijs onder andere naar het Nieuwsblad van het Noorden, het Algemeen Dagblad, De Morgen, De Volkskrant, die stelde : ‘We mogen de Vlamingen dankbaar zijn voor hun cultureel ontwikkelingswerk’. (*leest meerdere artikels voor en overhandigt persbundel*)

Ik wil eindigen met een citaat uit het artikel ‘Wat is dat eigenlijk, een musical ? ’ van Sylvaine Gold, verschenen in Dance Magazine van oktober : ‘Het staat vast dat musicals nog steeds in ontwikkeling zijn, en dat groei en verandering deze theatervorm zullen stoppen zodra we klaar staan om te zeggen : “Dit is definitie”. Op dat moment houdt de vorm op met leven. Zo lang er vernieuwende krachten werkzaam zijn in het veld, zullen de grenzen tussen musicals en opera en ballet vaag en veranderlijk blijven.’ En tot slot : ‘Aan iedereen die wil weten wanneer een musical een musical is : wacht maar af, en kijk.’ Dat artikel is misschien de som van alle debatten die hier vandaag zijn gevoerd.

De heer Marino Keulen : De heer Allaert heeft er al op gewezen dat de PPS-constructie de beste van twee werelden in zich verenigt : in een tijd dat de budgetten krapper worden, moet er op die manier toch niet ingeboet worden aan kwaliteit. Hoe staat u tegenover het idee van PPS ?

De heer Jo Vermeulen : Ik wil even K3 in bescherming nemen. K3 is perfect getypecast en ze kunnen zingen, ik vind niks fout aan dat soort promotionele trucs, die gebeuren overal.

Ik ben een musicalfan, maar ik heb me jaren afgevraagd wat de rol is van compilaties. Ik heb nu vernomen dat ze belangrijk zijn voor de spreiding. Tegelijkertijd zegt u dat het publiek niet voor een echte musical van overal naar één plaats komt afgezakt. In hoever heeft het beleid daar dan andere conclusies aan verbonden ? Compilaties hebben bovendien niets te maken met een laboratoriumfunctie maar wel met confectie. Ze halen de ziel uit de musical. Hoe is uw rol als laboratorium in de loop der jaren bekeken of herbekeken en zijn er besluiten getrokken uit zaken die niet functioneren ?

De heer Dany Vandenbossche : Volgens de dans-sector is het samenhouden van ballet en musical een probleem omdat dat de situatie vertroebelt. De houding van de opeenvolgende ministers van Cultuur illustreert dit. Terwijl minister Anciaux stelde dat het eigenlijk om het Ballet van Vlaanderen ging en niet om de musicalafdeling, poneerde zijn opvolger net het omgekeerde. Is een afsplitsing dan niet zinvoller ?

Mevrouw Mieke Van Hecke : Als de minister bij zijn besluit blijft om de middelen volgend jaar te verminderen, wat betekent dat dan in grote lijnen voor ballet en musical ? Ik vermoed dat er al contracten zijn afgesloten voor het lopende jaar waardoor er vooral in het tweede deel van het jaar bespaard zal moeten worden.

De voorzitter : Wat gebeurt er als de musicalafdeling morgen verdwijnt ? Wat zijn de gevolgen daarvan voor de andere betrokkenen ?

Is de financieringsvorm die in de filmsector wordt gebruikt ook in de musicalsector bruikbaar ?

De Vlaamse film kan amper groeien in vergelijking met buitenlandse films die sterk gepromoot worden. Hetzelfde geldt blijkbaar voor minder gekende producties die de kans niet kregen om te groeien. Werden ze te snel uit de zaal genomen om financiële redenen of onder druk van het bezoekersaantal ?

De heer Roger Claeys : De twee afdelingen werken al 17 jaar nauw samen en de gemeenschappelijke overheadkosten (administratie, promotie, ateliers, ...) worden samen gedragen. Uit onze jaarverslagen blijkt dat 41 procent van onze uitgaven naar personeel en productie van ballet gaan, 27 procent naar personeel en productie van musical en de rest is voor het gemeenschappelijke gedeelte. Als we besluiten beide afdelingen te splitsen, zal de discussie gaan over het gemeenschappelijke gedeelte en over de effecten van de splitsing. De decorafdeling werkt bijvoorbeeld voor de twee afdelingen.

Als er inderdaad 30 miljoen frank bespaard wordt dan kunnen we, gelet op de engagementen van het lopende seizoen, alleen in de tweede helft van 2003 ingrijpen. We gaan sparen op de productiekosten van ballet en musical. De tweede productie met Jan Fabre wordt uitgesteld en er komt geen musicalpremière voor januari 2004. Als de mensen maar hoeven te repeteren vanaf december sparen we heel wat loonkosten. Deze twee tijdelijke maatregelen zijn goed voor 400.000 van de 640.000 euro die we moeten besparen. De rest zoeken we in

structurele maatregelen door personeel te ontslaan en bepaalde opdrachten uit te besteden. Bovendien worden drie dansers niet vervangen. Op die manier zullen we in 2003 een begroting in evenwicht kunnen indienen.

Als de subsidie zo laag blijft, worden we in 2004 met het echte probleem geconfronteerd. We kunnen niet blijven besparen op artistieke activiteiten anders komen we de beheersovereenkomst niet na. Wat we nu aan productiekosten besparen, zullen we vanaf 2004 structureel moeten besparen. Als we niet aan het artistieke willen raken, moeten we in de overheadkosten ingrijpen. Als de federale minister bevoegd voor werkgelegenheid bereid zou zijn, om rekening houdend met de subsidievermindering, het Koninklijk Ballet van Vlaanderen te ontslaan van de vervangingsplicht voor de brugpensioneerden, dan zijn de besparingen wellicht realiseerbaar zonder bijkomende ontslagen, anders moet nog ongeveer 15.000 euro bespaard door naakte ontslagen, wat ongeveer zou neerkomen op 6 bijkomende afdankingen.

Mevrouw Linda Lepomme : Ik vind het erg voor de balletafdeling dat de productie van Jan Fabre wegvalt, maar de dansers op jaarbasis behouden hun contract. Ze zullen evenveel blijven oefenen en gewoon in andere producties moeten dansen. De artistieke ploeg blijft bestaan. Als de musicalafdeling geen nieuwe productie start in het najaar krijgen de musicalmensen geen nieuw contract. Als de huidige productie afloopt eind februari 2003, moeten ze gaan stempelen tot begin december waar de repetities herbeginnen. Hun situatie is al niet benijdenswaardig. Het is een illusie dat de commerciële sector dat opvangt. Sommige actoren in de commerciële sector vervullen nu hun plichten al niet naar behoren. Ik hoor klachten over de lonen en de contracten maar niemand durft dat in het openbaar te zeggen. Wie zich verbrandt, kan nergens meer naartoe. We mogen niet alles aan de commerciële sector overlaten. Elke artiest droomt ervan ontdekt te worden en uit idealisme laten ze zich enkele jaren meeslepen. Maar velen haken ontmoedigd af. Maar men vindt altijd nieuwe jonge idealistische mensen.

Als er geen nieuwe productie komt, komen we onze beheersovereenkomst misschien niet na. Wat dan weer een reden kan zijn om te snoeien in de subsidies.

Als de minister geen woordbreuk wil plegen, dan kan hij dit niet maken binnen een dergelijke korte termijn. In Nederland zou iets dergelijks niet mogelijk zijn. Ik vertrek echter nog steeds vanuit de

positieve instelling dat deze maatregel herroepen wordt en daarom blijf ik pleiten voor een debat.

De heer Roger Claeys : We spreken al verschillend jaren over PPS. Bij het aantreden van dit kabinet hebben we contact gehad met de heer Verheirstraete, de voormalige kabinetschef van minister Anciaux.

Eén van de eerste vragen die hij ons stelde was of we wilden nadenken over PPS. We hebben daarover gepraat binnen de raad van beheer en het dagelijks bestuur van het Ballet van Vlaanderen. In februari 1999 hebben we dan aan Geert Allaert laten weten dat de samenwerking voor ons geen meerwaarde betekende. We hebben nadien nog andere contacten gehad, maar om artistieke of financiële redenen is de samenwerking nooit doorgegaan. Dat betekent echter nog niet dat samenwerking ook in de toekomst onmogelijk is.

Verschillende vormen van PPS zijn mogelijk. Een eerste mogelijkheid is een occasionele PPS. Dat betekent dat men beschikt over een voorstelling die kan vermenigvuldigd worden en dat men daarvoor afspraken maakt met een private partner. Men zou ook kunnen denken aan het realiseren van een nieuwe creatie in PPS of aan een permanente PPS.

Als Joop van den Ende de Nederlandse markt verder afschermt en belet dat we bepaalde titels in Vlaanderen brengen, dan staan we voor een probleem. Gaan we naar een constructie waarin musical in Vlaanderen kan overleven binnen een PPS-verhouding of gaan we ons beperken tot Nederlandse import? Vlaamse artiesten zullen dan misschien af en toe nog eens mogen meezingen, maar Joop van den Ende zal bepalen wat er gebeurt.

De heer Marino Keulen : Dan gaat het over het overleven van het genre. Was de stap naar PPS dan zo moeilijk?

De heer Roger Claeys : Het is een kwestie van vertrouwen en van aftasten van mogelijkheden.

Onze voormalige voorzitter John Cordier bekeek dit zeer nuchter en sterk financieel. In 1999 heeft het gebrek aan vertrouwen op financieel vlak een rol gespeeld. Geert Allaert is toen op financieel vlak door een dal gegaan. Er waren twijfels over zijn investeringen in gebouwen. De heer Verheirstraete stelde toen dat het niet de bedoeling kon zijn om via een PPS subsidies te laten afvloeien naar een private partner.

Het debat over PPS is echter nog niet afgesloten. Gezien de evolutie in Nederland moet men weten welk beleid men wil voeren voor de musical in Vlaanderen.

Mevrouw Linda Lepomme : Het debat is zeker niet gesloten, ook niet waar het de behuizing betreft.

We moeten vertrekken van het artistieke beleid. Door hun omvang lenen de zalen van Geert Allaert zich niet altijd voor de producties waarmee wij sedert 1999 bezig zijn. De revues hebben we gehad. Aangezien die niet het verhoopte resultaat haalden, zijn we daar ook mee gestopt. De stap naar de andere dingen was er echter al.

We hebben bijvoorbeeld gesprekken gehad met Judith Vindevogel van Walpurgis. Sommige van haar producties leunen sterk aan bij de dingen waarmee ook wij bezig zijn. Zij heeft een leuke behuizing in Borgerhout waar men bepaalde producties kan brengen die een grote intimiteit nodig hebben om over te komen en die bijgevolg niet aanslaan in de grote zalen.

Het idee van 'De Kleine Prins' vonden wij interessant. Maar blijkbaar kregen we er een volledig artistiek pakket bij, zodat we ons gingen afvragen wat onze artistieke inbreng nog kon zijn. Wij kregen de indruk dat men alleen nog geld nodig had. Een dergelijke voorstelling zou het uitstekend doen in onze zaal op 't Eilandje. Maar dan bleek dat men die voorstelling eerst drie weken lang wilde brengen in een grote zaal (het AMT) om het rendabel te houden. Daar zouden 2000 kinderen komen naar kijken, waarvan meer dan de helft niets zou zien.

Wanneer minister Anciaux het had over synergieën, dan denk ik aan een productie zoals Camille Claudel, een initiatief van de Nieuwe Horizon. Men zou kunnen zeggen dat een dergelijk project een plaats dient te krijgen binnen bijvoorbeeld de Zomer van Antwerpen, maar dan op diezelfde plek, in die kleine garage. We zouden kunnen nagaan of dat niet kan beschouwd worden als een co-productie waarbij men de acteurs gedurende enkele weken een salaris kan geven, zodat ze niet meer gratis hoeven te werken. Met die voorstellingen zal men immers slechts enkele honderden mensen bereiken.

Als men een dergelijke productie brengt in een grote zaal, krijgt dat pretentie en schiet zijn doel voorbij. We merken dat ook aan onze nieuwe kleine producties die we dit jaar hebben aangekondigd binnen onze driestuiversoperasuïte, erg kwetsbaar.

Dergelijke synergieën zijn interessant omdat ze de bedoeling hebben de juiste dingen op de juiste plaats tot hun recht te laten komen.

De heer Marino Keulen : Op artistiek vlak heeft u gelijk. Wij hebben echter de bekommernis om met een krap budget zoveel mogelijk dingen te doen. De gedrevenheid van mevrouw Lepomme ontroert me, maar de vraag rijst hoever men daarmee komt.

De heer Roger Claeys : Het zou verkeerd zijn te denken dat alle musicalproducties geschikt zijn voor PPS. Het is de vraag of de andere producties nog de nodige ruimte zullen krijgen.

Het is jammer dat de beknotting van de subsidies precies gebeurt op een ogenblik dat er allerlei gesprekken bezig zijn met de opleidingen ballet en musical. Die gesprekken zijn nu verstoord. We waren bijvoorbeeld bezig met een bouwproject voor een balletschool op 't Eilandje en met plannen voor een aangepaste huisvesting voor musical.

Mevrouw Linda Lepomme : Zou er iets veranderen voor de commerciële sector als wij niet meer zouden bestaan ? Het kerkhof ligt vol met mensen die zichzelf onmisbaar hebben gewaand. Toch zou ik het een verarming van het landschap vinden. Alleen binnen een gedegen structuur kan men mensen betalen en de kansen geven om te groeien. Dat is niet mogelijk binnen de commerciële sector.

Ik vraag me overigens af wat de besparing die men bij ons wil realiseren uiteindelijk te betekenen heeft ? Wat betekent een bedrag van 640.000 euro als men het vergelijkt met alles wat er in het kader van cultuur wordt uitgegeven ? Men zegt dat men moet besparen omdat de centen op zijn. Waarom bespaart men dan alleen op musical en ballet ? Men zou evengoed de Opera van Vlaanderen kunnen afschaffen met het argument dat er in Vorst Nationaal ook opera wordt gebracht. Misschien klinkt dat populistisch, maar dat is de redenering die men volgt als het onze sector betreft.

De voorzitter : Dan geef ik nu graag het woord aan mevrouw Jeanne Brabants. Haar cruciale rol in de geschiedenis van de dans in Vlaanderen werd deze voormiddag reeds uitvoerig toegelicht door de heer Bruno Verbergt.

14. Uiteenzetting door mevrouw Jeanne Brabants

Mevrouw Jeanne Brabants : Ik heb het landschap al lang kunnen bekijken. Soms krijg ik de indruk dat we op sociaal vlak achteruitgaan, ook al beschikken we over meer subsidies. In 1984 waren er

in ons land in deze sector 247 correcte contracten. Nu zijn er in het Ballet van Vlaanderen nog slechts 49. Alle andere dansers moeten worden geronseld.

In mijn tijd moesten wij het doen met contracten van zes maanden, waarna wij konden gaan stemmen, of niet. Bij onze terugkeer was al heel wat kennis verloren. De concessionaris van het theater moest natuurlijk ook wat verdienen, wat hij deed op onze ruggen.

Wij waren armoezaaiers die op het toneel beter gekleed waren dan op straat. Laat ons toch niet daarnaar terugkeren.

De voorzitter : Ik dank alle gasten en leden voor hun medewerking aan deze lange vergaderdag.

De Verslaggever,

Jo VERMEULEN

De Voorzitter,

Jos STASSEN