

Courant 108 februari - april 2014

*Courant is het driemaandelijkse magazine van Vlaams Theater Instituut vzw
Afgiftekantoor Brussel X - v.u. Joris Janssens, Sainctelettesquare 19, 1000 Brussel*

**BELGIË-
BELGIQUE
PB
BRUSSEL X
1/1336**

ALLES KITS?

De plek van kinderen en jongeren in de podiumkunsten

VTi

**Steunpunt voor
de podiumkunsten**

P 409697

INHOUD

ALLES KITS?

DE PLEK VAN KINDEREN EN JONGEREN IN DE PODIUMKUNSTEN

Woord vooraf

Joris Janssens

Alles kits?

Eigenheden en evoluties van de kinder- en jongerenpodiumkunsten in Vlaanderen
Delphine Hesters

1. Een divers aanbod voor het jonge publiek in een maatschappij in beweging
2. Verscheiden spelers in een complexe markt
3. De eigenheid van de productie als deel van het ruimere podiumveld
4. Internationaal perspectief
5. Conclusie: een blik op de toekomst

'Je moet een kind altijd hoop geven'

Van Toen, Nu en Straks: Oda Van Neygen maakt plannen voor de toekomst
Eveline Coussens

Like a version

Wietse Marivoet

Debiteren op je tachtigste

Julienne De Bruyn neemt afscheid met een kindervoorstelling
Sofie Joye

Meer dan kunst en cultuur alleen

Een gesprek met Fri De Keyser over integratiebeleid en de rol van cultuur daarin
Nikol Wellens

Piepjong geleerd is oud gedaan

Analyse van het kinder- en jongerenpodiumkunstenaanbod van 2005-2013 op basis van de leeftijds categorieën
Hans Lenders

De kracht van herkenbaarheid

Een gesprek met Ikram Aoulad
Marijke De Moor

KALENDER

COLOFON

3

5

7

12

20

28

32

36

44

45

50

52

58

60

66

WOORD VOORAF

Joris Janssens

Kwetsbaar in de voorhoede

In dit nummer van *Courant* leggen we de focus op de plek van kinderen en jongeren in ons podiumkunstenlandschap. Dat is niet de eerste keer. Vijf jaar na de publicatie *Pop-up!* maken we opnieuw een stand van zaken op en brengen we – op basis van praktijkervaringen en nieuwe cijfers uit de onvolprezen podiumdatabank van VTi (<http://data.vti.be>) – de tendensen in dit stukje podiumland in kaart, als opmaat voor een traject over de toekomst van de kinderkunsten, waarbij zowel het beleid als de sector in binnen- en buitenland betrokken wordt.

De voorbereiding begon met een open rondetafel met de sector tijdens het vorige Krokusfestival in Hasselt (februari 2013). De vele topics die daar op tafel kwamen, werden opgepikt, samengenomen en uitgediept door een kleinere stuurgroep, die afgelopen najaar besloten focusgesprekken over diverse onderwerpen voorbereidde, ondersteut door gloednieuw cijfermateriaal uit de podiumdatabank van VTi. De neerslag van die gesprekken en cijfers is door VTi-onderzoeker Delphine Hesters verwerkt tot een uitgebreide synthese. Die completeren we in dit nummer met divers ander materiaal. Tuur Devens kreeg de opdracht om, op basis van zijn rijke kijkervaringen, een overzicht te geven van recente artistieke ontwikkelingen in de kinderkunsten. Oda Van Neygen, die later dit jaar de fakkel bij BRONKS doorgeeft aan haar collega's, blikt terug op haar loopbaan en denkt na over toekomstige ontwikkelingen en uitdagingen voor de kinderkunsten. In het kader van een masterproef voor zijn opleiding Theater- en Filmwetenschap, duikt programmator Hans Lenders (CC Casino Houthalen-Helchteren) in de cijfers van de VTi-database. Daarnaast is er een reeks van getuigenissen van heel betrokken 'buitenstaanders' die aanzetten geven om anders te denken over de plek van kinderkunsten in een bredere maatschappelijke omgeving.

Vijf jaar na de analyses in *Pop-up!* blijken de kinderkunsten in volle ontwikkeling. Er zijn een aantal opmerkelijke artistiek-inhoudelijke tendensen. Steeds meer voorstellingen zijn kruisbestuivingen van theater, muziektheater, dans, circus, film, nieuwe media ... Die zijn bovendien steeds vaker te zien op bijzondere locaties: niet alleen in de schouwburg en in scholen, maar ook op straten en pleinen, verlaten terreinen, zelfs op bussen en boten. Opvallend is ook de toenemende aandacht voor het theater voor de allerkleinsten. Terwijl theater voor baby's en peuters anno 2009 nog als een lacune in het aanbod werd gezien, blijkt dit vandaag opgeld te doen.

Die ontwikkelingen doen zich niet voor in een vacuüm. Ze zijn het resultaat van een bijzonder boeiende dialoog van het theater met een samenleving in volle verandering. Door hun nauwe samenwerking met scholen en cultuurcentra over het hele land worden de kinderkunsten – veel eerder dan de sector die zich vooral op volwassenen richt – geconfronteerd met veranderende culturele gedragspatronen en referentiekaders bij het publiek van de toekomst. Dat werpt een nieuw licht op bijvoorbeeld de toenemende interdisciplinariteit van de kinderkunsten: die is een poging om op een andere, minder talige manier nieuwe verhalen te vertellen voor een nieuw publiek.

In de analyses doemen ook knipperlichtjes op. Divers theater voor een divers publiek vraagt om een doorgedreven engagement van vele betrokkenen: kunstenaars en producenten, kunsteducatieve spelers, programmatoren, scholen, leerkrachten en de lerarenopleiding, ouders, de media en de verschillende overheden ... Niet alle schakels van de keten zijn even geolied. Zo zet de marktsituatie (beperkingen aan de uitkoopsommen, verschuivingen in het lokaal cultuurbeleid en het onderwijs, met beperkte speelmogelijkheden tot gevolg) een rem op vernieuwing en experiment.

In het licht van de toenemende diversiteit van de samenleving, staan de kinderkunsten in de voorhoede. Dat is spannend en uitdagend, maar het maakt dit stukje sector ook kwetsbaar. Voor een beleid dat volop wil inzetten op maatschappelijke inbedding, op participatie, op interculturaliteit, is het dan ook zaak om deze praktijken volop te ondersteunen. En daar doen zich vandaag een aantal bedreigingen voor. Interculturaliteit, internationalisering en marktcorrectie zijn alvast belangrijke trefwoorden.

Met deze analyses kunnen de sector, het beleid en ook VTi verder aan de slag. Op 3 maart gaan we verder in debat tijdens Unlimited Edition, een studiedag tijdens het Krokusfestival waar we de analyses samen met de sector en vele buitenlandse gasten vertalen naar concrete toekomstpistes voor beleid en praktijk. Die nemen we vervolgens mee in een bredere oefening. Samen met de andere kunstensteunpunten en -fondsen werkt VTi immers aan een globale landschapstekening voor de kunsten, die we in september overhandigen aan de nieuwe minister van Cultuur, bij de aanvang van de nieuwe legislatuur. Daarnaast zijn er concrete internationale pistes: we werken aan een Engelstalige *booklet* over kinderkunsten waarmee we najaar 2014-2015, samen met de sector, de boer opgaan. Meer nieuws daarover volgt in de loop van het voorjaar.

‘Het is niet omdat *Girls* door meisjes gedanst wordt, dat jongens de voorstelling niet leuk kunnen vinden, hé.’ (Jits, 9 jaar)



Rauw – Kabinet K (foto: Kurt Van der Elst)

ALLES KITS?

EIGENHEDEN EN EVOLUTIES VAN DE KINDER- EN JONGERENPODIUMKUNSTEN IN VLAANDEREN

Delphine Hesters

Deze tekst vormt de synthese van vijf focusgesprekken over evenveel thema's om een stand van zaken op te maken van het landschap van de podiumkunsten voor kinderen en jongeren anno 2013. In 2009 publiceerde VTi *Pop-up! De plek van kinderen en jongeren in een dynamisch kunstenlandschap* als het resultaat van een intensief overlegtraject met een gevarieerde groep van kunstenaars, producenten, programmatoren, educatieve en andere medewerkers uit de ruime podiumkunsten om grondig in kaart te brengen hoe het met de podiumkunsten voor en door jongelingen gesteld was. Het resultaat was een stevige publicatie met onder meer een overzicht van de artistieke spelers en tendensen door Peter Anthonissen, een ruime analyse van de productiegegevens uit de podiumdatabank door Joris Janssens en een diverse set individuele bijdragen over thema's als de leefwereld van jongeren, hybridisering, de plaats van dans, de vrije sector, internationaal werken en kunst- en cultuureducatie. Het geheel werd afgesloten met een blik op de toekomst met elf prioriteiten voor sector en beleid in de komende tijd.

Nu, vier jaar later, wilden we opnieuw de balans opmaken. Zetten de toen vastgestelde evoluties in het aanbod in termen van hybridisering van de genres, coproductie, internationalisering en osmose van de grenzen tussen het kinder- en avondcircuit zich door? Hoe worden de kunsten voor kinderen en jongeren geconfronteerd met de economische en ruimere crisis die onze samenleving beroert sinds 2008? Treffen de maatschappelijke veranderingen van het laatste decennium dit segment van het podiumlandschap op een specifieke manier, of zijn de dynamieken dezelfde als in het ruimere veld? Waar liggen de voornaamste uitdagingen voor de productie en spreiding van podiumvoorstellingen de komende jaren?

Tussen juni en november 2013 organiseerde VTi, aangevuurd door een stuurgroep van sleutelfiguren uit de sector, vijf focusgesprekken over volgende thema's: de positie van de kunstenaar in de sector, creatie en productie, spreiding en presentatie, de plek van de kinderkunsten in de ruimere samenleving en internationalisering. Aan elk van die gesprekken nam een diverse groep mensen deel die een rol spelen in het podiumkunstenveld voor kinderen en jongeren en de daarmee verbonden sectoren. Deze tekst laat zich lezen als de samenvatting van deze gesprekken, met accenten op enkele belangrijke thema's, maar wordt hier en daar ook gevoerd door extra analyses op de podiumkunstendatabank van VTi (zie box).

De basiseenheden van de podiumdatabank zijn *producties* uit het gesubsidieerde podiumkunstenlandschap. Op basis van flyers, brochures, nieuwsbrieven en ander documentatiemateriaal dat de gezelschappen VTi bezorgen, maken onze medewerkers dagelijks productiefiches aan met daarin de titel van de productie, artistieke medewerkers en hun functie(s), producenten en coproducenten, de genres waarmee de productie benoemd wordt, premièredatum en -plek, seizoen en buitenlandse speelreeksen. Het 'gesubsidieerde' veld wordt eerder ruim geïnterpreteerd. Niet enkel rechtstreeks door het Kunstendecreet gesubsidieerde producties (projectmatig of structureel) komen in de databank terecht, maar ook producties die in partnership met gesubsidieerde organisaties (o.a. festivals, kunstencentra, gezelschappen, werkplaatsen, kunsteducatieve of sociaalartistieke organisaties) tot stand kwamen. Bij twijfel over de juistheid van de gegevens, wordt de producenten om bijkomende informatie gevraagd en aan het einde van elk seizoen krijgen ze de mogelijkheid om correcties aan te brengen op de gegevens in de databank.

In dit artikel willen we zicht krijgen op enkele eigenheden van de kinderkunstensector en dienden we dus de kinder- en jongerenproducties te selecteren uit het geheel van de podiumdatabank. Dat gebeurde op basis van de genrelabels die VTi-medewerkers aan elke productie toekennen op basis van wat gezelschappen en producenten communiceren. Doorheen de jaren zijn verschillende genrelabels gebruikt die een productie deel kunnen laten uitmaken van de kinderkunsten in ruime zin. Het gaat dan niet enkel over noemers als kinder- en jeugdtheater, jongerentheater, kindtheater, kinderopera of kinderdans maar ook allerlei typeringenvoerwijzend naar uiteenlopende vormen van figurentheater (poppenspel, poppen- en objectentheater, figurentheater ...) tot genres als sprookje en zintuiglijk theater. Deze labels – en daarmee alle producties waarnaar ze verwijzen – hebben we ondergebracht in de 'cluster kinder en jeugd'. Als we het in deze tekst hebben over de kinderkunstensector, gaat het om deze cluster. Producties kunnen meerdere labels toegekend krijgen. Naast het label jongerentheater kunnen bijvoorbeeld ook de labels multimedia en locatietheater aan eenzelfde productie gehangen worden. Een productie die aldus gedefinieerd is, zal bijgevolg niet enkel in de 'cluster kinder en jeugd' terechtkomen, maar daarnaast ook behoren tot de 'cluster theater' en 'cluster andere disciplines'.

De specifieke toewijzing van genres aan clusters is in veel gevallen evident (bv. kinderdans hoort thuis in de 'cluster kinder en jeugd' en in de 'cluster dans'), maar is soms ook discutabel. Het gros van het figurentheater mag dan wel voor kinderen bedoeld zijn, het is niet altijd het geval. Hetzelfde geldt voor een label als zintuiglijk theater, veelal gebruikt om voorstellingen gericht op zintuiglijke ervaringen voor de allerkleinsten te typeren, maar ook toepasbaar op ervaringsgerichte voorstellingen voor volwassenen. In deze analyse hebben we de keuze gemaakt om toch elke productie die een van deze meer discutabele labels draagt, deel te laten zijn van de cluster 'kinder en jeugd'.

1. EEN DIVERS AANBOD VOOR HET JONGE PUBIEK IN EEN MAATSCHAPPIJ IN BEWEGING

De kinderkunsten zijn bij uitstek erg publieksgericht. Vooral via schoolvoorstellingen worden brede groepen kinderen en jongeren – die nota bene niet zelf het initiatief hebben genomen om naar het theater te gaan – deel van het publiek. Voor het gros gaat het over allereerste theaterervaringen. Een hele verantwoordelijkheid dus, om kinderen van de diverse leeftijdsgroepen op een gepaste manier, en dus op maat van hun ontwikkeling, uit te dagen. 'Spruitjes leer je eten, cultuur leer je proeven', schreef Gerda Dendooven in *Pop-up!*. Dat principe geldt niet alleen voor kinderen, maar ook voor volwassenen die nog weinig culturele bagage hebben opgedaan. Alleen is het voor kinderkunstproducenten en -programmeurs erg duidelijk dat zij smaakmakers zijn, of toch de eerste begeleiders in de artistieke ontdekkingstocht van hun publiek.

Waar in de kunst de maker en diens visie verondersteld worden de cruciale sturende principes te zijn, komt het publiek in de artistieke productie voor kinderen en jongeren uitdrukkelijker op de voorgrond, als element waar de kunstenaar zich toe moet verhouden. Dit gegeven mag dan wel de basis vormen voor het ongelukkige denkbeeld dat de kinderkunsten minder artistiek zouden zijn dan hun tegenhangers in het avondcircuit, die publieksgerichtheid gaat in de kern eerder om kwesties van *toegankelijkheid* dan om artistieke kwaliteit.

Volgens de podiumdatabank van VTi maakt de productie voor kinderen en jongeren sinds 1993 tussen de 18 en 23% van de totale productie van het Vlaamse podiumkunstenlandschap uit. Het aanbod voor jongeren is in die tijd dan ook gestaag meegegroeid (met wat schommelingen) met het totale podiumaanbod. Zoals de landschapstekening van Tuur Devens elders in deze Courant suggereert, gaat het om een erg divers en steeds diverser wordend aanbod. Die diversiteit komt voort uit verschillende factoren. In deze paragrafen staan we graag even stil bij de manier waarop veranderingen in de omgeving van de kunsten daartoe bijdragen en zich laten vertalen in evoluties in het artistieke werk zelf. Gezien de erg brede instroom aan jong en nieuw publiek komt 'de wereld' in dit segment van de podiumkunsten erg direct binnen en laten maatschappelijke ontwikkelingen zich hier sneller en sterker voelen. We hebben het in deze tekst specifiek over de groeiende culturele diversiteit onder de Vlaamse bevolking en over de nadrukkelijke aanwezigheid van nieuwe media in ons dagelijks leven.



Teenage Riot – Ontroerend Goed (foto: Mirjam Devriendt)

1.1. DIVERSE CULTURELE DIVERSITEIT

Het Vlaamse kinder- en jongerenpubliek kleurt een pak diverser dan het reguliere podiumpubliek in het avondcircuit. Vooral de schoolvoorstellingen zorgen ervoor dat een breed staal van het jonge volkje met theater, dans en andere kunstvormen in contact komt. Dat heeft, zo stelden verschillende producenten aan onze tafel, onvermijdelijk een invloed op het werk dat gemaakt wordt. Het repertoire sprookjes of verhalen wordt niet meer vanzelfsprekend door iedereen gedeeld, sommige beelden, thema's of vormen kunnen gevoelig liggen bij een deel van het publiek en niet elk kind in de zaal is het Nederlands even machtig. 'De benoeming van de doelgroep inspireert de werking', zo werd gesteld. Dus de diversiteit aan culturele achtergronden onder de kinderen en jongeren zet aan tot reflectie over wat te brengen en op welke manier. Dat een organisatie als HETPALEIS de laatste jaren meer inzet op beeldende en dansvoorstellingen (dus niet-talig werk) heeft dan ook onder meer te maken met het meer divers wordend publiek.

'Inspelen op een divers publiek' is echter geen gesneden koek. Diversiteit betekent immers concreet dat verschillende individuen met een verschillende achtergrond tegelijkertijd in dezelfde zaal zitten. Of dat eenzelfde voorstelling vandaag in de multiculturele omgeving van Antwerpen stad wordt gespeeld en morgen in het eerder weinig diverse Schoten. Waarop speelt men dan in? En is het dan überhaupt mogelijk of wenselijk om voorstellingen te maken die voor elk lid van het publiek evenveel of weinig drempels opwerpen? Het blijft een vraagstuk zonder voorgegeven antwoord, dat in de praktijk getoetst moet worden, met als uitdaging de toevlucht niet te zoeken in voorzichtigheid en vereenvoudiging.

Ook de publiekswerving en -omkadering worden extra uitgedaagd. Doelgroepen bereiken die de weg naar het theater niet 'spontaan' vinden, vraagt bijzondere aandacht van een hele ploeg, vraagt eventueel om allianties met bemiddelende organisaties (wijkwerkingen, jeugdhuizen ...) en om het mobiliseren van andere communicatiekanalen en soms ook andere talen. Een werkelijk interculturele praktijk vraagt onvermijdelijk om langetermijntrajecten die veel zorg, tijd en dus middelen vragen – geen evidentie wanneer organisaties als sterk geoliede machines moeten blijven draaien op altijd beperkte middelen. Tijdens het Kunstenfestivaldesarts van 2013 in Brussel deelde Inne Goris haar ervaring met een langdurig project in *Vier Winden*, een school in Molenbeek waar ze eerder als educatief medewerker van BRONKS had gewerkt. Het illustreert de inspanningen die een waar engagement met zich meebrengt. 'Als maker ben je op zoek naar een grote sensitiviteit. Je denkt die makkelijker te zullen vinden bij kinderen. Niet dus. Sommigen van hen zijn intussen

dertien jaar, pubers dus. De groepsdruk is immers. "We gaan hier toch niet onnozel doen." Zoiets. Theater maken vergt kwetsbaarheid. Je kan niet spelen met een pantser aan. En dat zijn ze: gepantserd. (...) Ondanks mijn jaren van ervaring voelde ik me elke dag opnieuw een beginner. Om hen uit hun comfortzone te lokken, heb ik ook zelf de mijne moeten verlaten. Ik ben begonnen zoals ik dat altijd doe: door vragen te stellen. De mevrouw met de rare vragen, zo noemden ze me. (...) Hen meenemen naar voorstellingen en uitleggen waarom je iets mooi vindt. Hen vragen om een voorstelling niet zomaar af te wijzen, maar ook te zeggen waarom. Toch heb ik het na enkele maanden over een andere boeg moeten gooien. Het bleek veel moeilijker dan ik had verwacht om de groepsdynamiek en de wederzijdse patstellingen te ontzenuwen. Vanaf december ben ik voor elk kind een individueel traject beginnen uitstippelen.¹



Zetels van goud – Laika ism. Rataplan & KunstZ (foto: Phile Deprez)

1. Uit het programmaboekje bij de creatie *Ergens Hier* van Inne Goris & Vier Winden Basisschool tijdens het Kunstenfestivaldesarts 2013.

‘Het hangt er gewoon van af door welke bril je een voorstelling bekijkt.’ (Lili, 9 jaar)

Waar de diversiteit van het jonge publiek een evidentie is geworden (en dan vooral in de context van schoolvoorstellingen), is de culturele diversiteit onder de makers nog erg beperkt. Dat geldt voor de podiumkunsten in het algemeen, maar a fortiori voor de makers in het kinder- en jongeren-circuit. Aan internationale kunstenaars geen gebrek, maar de vele kunstenaars uit het buitenland die onze podiumscène rijk is, delen doorgaans gelijkaardige codes of podiumtradities en ontmoeten elkaar in een gedeeld internationaal circuit. Waar het wel te zeer aan ontbreekt op de podia, zijn buitenlandse kunstenaars die opgeleid zijn in een niet-westerse theater- of danstraditie en jonge kunstenaars van eigen bodem wiens ouders of grootouders als migranten naar België kwamen. In een andere publicatie, *In Nesten. Onderzoek naar talentontwikkeling en interculturaliteit in de podiumkunsten* van VTi, Demos en BKO/RAB gaan we grondig in op de specifieke drempels die het voor dergelijke kunstenaars extra moeilijk maken om toegang te vinden en te krijgen tot ons professionele podiumcircuit. *In Nesten* is het resultaat van een uitgebreid veldonderzoek naar de praktijken van een zestiental organisaties in de begeleiding van jonge makers in hun in- en doorstroom in de sector. In die publicatie suggereren we ook *best practices* en pistes voor de toekomst om onze sector wat meer divers te kleuren.

1.2. NIEUWE MEDIA, NIEUWE MOGELIJKHEDEN?

Sociale media, *tablets*, online leerplatformen, digitale tv, games ... De digitale media zijn niet meer weg te denken uit ons leven, noch uit dat van onze kinderen. Zowel op school als in de vrije tijd maken allerlei computers, *smartphones* en consoles deel uit van de leefwereld van jongeren. Theatermakers voelen dat. Negatief geformuleerd blijkt dat kinderen en jongeren kortere concentratiebogen kunnen maken en nood hebben aan steeds meer prikkels om bij de les te blijven. Anderzijds zorgt de vertrouwde media bij jongeren ervoor dat ze minder nood hebben aan een lineair verteld verhaal en zich makkelijker laten meenemen door associatieve teksten en beelden. De nieuwe media als extra tools voor theatermakers en de ontvankelijkheid van de kinderen en jongeren leiden tot een bredere waaier aan mogelijkheden voor voorstellingen die bijvoorbeeld meer op diverse zintuigen spelen of die allerlei cross-overs kunnen maken naar andere genres en vormtalen. De meer vertrouwde nieuwe media op de scène kunnen ook eenvoudigweg een handig middel zijn om kinderen en jongeren in te leiden in het theater als medium en universum.

Toch worden de nieuwe media nog niet bijzonder breed gebruikt in de podiumkunsten. Lotte De Mont deed ter volmaking van haar opleiding Theater- en Filmwetenschap een verkennend onderzoek naar multimediale voorstellingen binnen het jeugdtheater aan de hand van enkele casestudies in het seizoen 2012-2013 en stelde daarin onder meer voorzichtig vast dat in het theater voor volwassenen vaker geëxperimenteerd wordt met de manieren waarop multimedia ingezet kunnen worden in voorstellingen². Ze opperde daarbij enkele vragen – of er in het theater voor kinderen misschien minder durf is om volop te experimenteren, dan wel of er eerder financiële grenzen liggen en de huidige gezelschappen niet voldoende middelen hebben om ten volle in de nieuwe technieken te duiken.

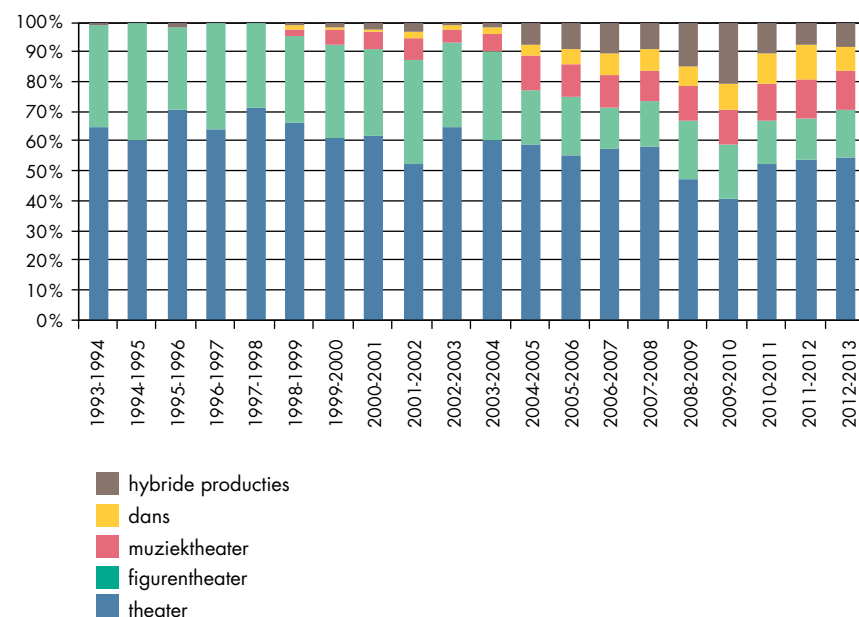
Hoewel de nieuwe media hier en daar hun plaats lijken te vinden op de bühne, lijkt het wezen van theater – geconcentreerd, zonder extra impulsen van buitenaf, samen een voorstelling volgen voor een vastgelegde duur – recht tegenover de eigenheid van die nieuwe media te staan: snel, associatief, op eigen maat en ritme van de gebruiker. Daarom kan het theater ook net die uitzonderlijke plek zijn waar een andere ervaring mogelijk is dan dewelke kinderen in hun dagelijkse entertainmentomgeving op zich af krijgen. Een namiddag of avond theater is dan net de ervaring van de luxe van een collectieve aandacht, even weg van een wereld overvol prikkels.

2. De Mont, Lotte. *#theater #jeugd #multimedia. Het multimediale jeugdtheater in Vlaanderen seizoen 2012-2013*. Masterthesis. Antwerpen: U.A., 2013.

1.3. HYBRIDISERING VAN HET AANBOD

Zowel de groeiende diversiteit van de bevolking als de opkomst van nieuwe media trekken hun spoor in artistieke ontwikkelingen op de scène, met name in de diversificatie van de vormen en genres in het podiumaanbod voor kinderen en jongeren. Grafiek 1 (zie box) brengt deze hybridisering van het aanbod in zijn geheel in kaart. Uiteraard wordt dit hybrider worden van het aanbod door heel wat meer factoren gestuurd dan dewelke we net benoemden. We vermelden er nog enkele andere die aan bod kwamen in de focusgesprekken. In de eerste plaats leiden artistieke interesses tot samenwerkingen voorbij de grenzen van de podiumsectoren en dus tot producties die verschillende genres combineren, maar ook financiële motieven kunnen dergelijke samenwerkingen richting geven. Niet-taalgebonden voorstellingen openen mogelijk ook de deur naar internationale tournees. Wat grafiek 1 naast de hybridisering nog toont, is dat er een stevig aanbod teksttheater blijft bestaan. Diversificatie wil immers niet zeggen dat het een het ander noodzakelijk wegduwt. Niet-talige genres inzetten om een ruimer publiek te betrekken staat naast de even sterke optie om net bewust teksttheater in te zetten om kinderen en jongeren te confronteren met het plezier van bijzondere en knappe teksten in taalregisters die ze in hun dagelijks leven nergens anders ontmoeten.

Grafiek 1. Genres in het podiumaanbod voor kinderen en jongeren, 1993-2013



Grafiek 1 toont de evolutie in de genrelabels die producties voor kinderen en jongeren kregen tussen 1993 en 2013. Waar in 1993 het aanbod bijna uitsluitend uit 'zuiver' theater en figurentheater bestond, maken deze in 2013 samen nog 70% van het aanbod uit. Sinds seizoen 1998-1999 winnen eerst muziektheater en dan dans aan belang, maar een stevig aandeel gaat ook naar voorstellingen die diverse genres combineren in eenzelfde productie, wat we 'hybride producties' noemen. Het kan dan gaan om verschillende podiumgenres, maar ook om podiumkunsten in combinatie met muziek, video of andere artistieke disciplines.



2. VERSCHEIDEN SPELERS IN EEN COMPLEXE MARKT

De afgelopen decennia is het kunstenaarsaanbod voor kinderen en jongeren erg toegenomen en verbreed. Naast het artistieke aanbod van de gesubsidieerde podiumproducenten, manifesteert ook de vrije sector zich nadrukkelijk op de markt. Dit segment bestaat evengoed uit de grote commerciële spelers zoals Studio 100 of Music Hall, als uit de 'kleine zelfstandigen', producenten die zich niet zelden rechtstreeks richten tot de scholen (dus niet via bemiddelaars zoals cultuurcentra) met werk dat graag inspeelt op specifieke thema's die aansluiten bij het lesprogramma, speelbaar in sportzalen of klaslokalen. Naast het verruimd scala aan podiumproducties groeit ook het kunsteducatieve aanbod.

Ook de circuits van afnemers van kinder- en jongerenvoorstellingen zijn specifiek: waar de kunstcentra hier amper een rol van betekenis spelen (zie ook verder), vormt het netwerk van cultuurcentra, samen met de scholen, het voornaamste speelveld. Schoolvoorstellingen vinden plaats via bemiddeling van de programmatores van de cultuurcentra, of ook vanuit een rechtstreeks contact tussen producenten en scholen. Dit complexe speelveld met erg verscheiden spelers staat in de huidige maatschappelijke context op verschillende manieren onder druk.

2.1. DRUK OP DE KETEL

Cc's in BBC

Door de financiële crisis die zich de laatste jaren doorzet, komt er stevige druk op het budget van de lokale overheden die instaan voor de cultuurcentra, zowat de voornaamste speelplekken voor kindervoorstellingen op tournee door Vlaanderen. Onnodig te stellen dat de cultuurmiddelen vandaag vaker niet dan wel als prioritair gezien worden in de breedte van een gemeentelijke begroting. Dit gegeven van de crisis wordt versterkt door de invoer van het Planlastdecreet van 2011. Dit decreet heeft tot doel de plan- en rapporteringsverplichtingen van de lokale besturen aan de Vlaamse regering te verminderen. Vanaf 2014 wordt in heel Vlaanderen een vernieuwde beleids- en beheerscyclus (BBC) ingevoerd die de gemeenten meer vrijheid geeft om het eigen beleid vorm te geven. Sectorale plannen worden daarbij afgeschaft en geïntegreerd in lokale meerjarenplannen. Eerder waren een vijftiental afzonderlijke sectorale plannen verplicht met eigen voorwaarden, tijdschema's, verantwoordingen ... Dit betekent dat gemeenten geen afzonderlijk cultuurbeleidsplan meer opstellen, waarvoor uitdrukkelijk middelen apart gezet worden, maar dat het cultuurbeleid onderdeel wordt van de algemene planning van de gemeenten. Het gevolg daarvan is dat de Vlaamse overheid veel minder toezicht kan houden op de kwaliteit van het lokale cultuurbeleid en de interne toewijzing van de middelen en dat cultuur zich in die geïntegreerde meerjarenplanning nog sterker zal moeten wettigen naast andere beleidsdomeinen. Enkele tientallen gemeenten stapten de afgelopen jaren al in als pilootgemeenten bij de invoer van de nieuwe beleids- en beheerscyclus. De eerste signalen die we uit de focusgroepen opvingen, suggereren dat de aandacht en zorg voor cultuur in dergelijke context effectief extra kwetsbaar wordt.

De druk op het budget van cultuurcentra zet zich op verschillende manieren door in de programmering voor kinderen en jongeren. De verschillen tussen de vele centra zijn erg groot, maar in de focusgroepen klonk dat een aantal cultuurcentra onevenredig hard snijdt in het kunstenaarsaanbod voor kinderen en jongeren om het avondprogramma enigszins te vrijwaren. Daarmee bezorgen ze de producenten in het circuit niet alleen extra moeilijkheden, maar hypothekeren ze ook de kansen op publieksonwikkeling voor de toekomst. Jong geleerd is immers oud gedaan. Een andere tendens die zich doorzet in cultuurcentra is die waarin schoolvoorstellingen courant als optie genomen worden. Als er niet voldoende klassen gevonden worden om naar de voorstelling te komen kijken, gaat ze eenvoudigweg niet door. Waar het systeem van opties eerder als extra werd gezien om de kans te kunnen grijpen succesproducties lokaal een tweede keer op te voeren bij een grote publiekstoeleer, wordt het dus meer en meer de standaard. Het financiële risico wordt daarbij van de presentatieplek geheel doorgeschoven naar de producent. En bovendien kan de

programinator of publiekswerker zich zo laten ontslaan van zijn of haar opdracht om publiek te gaan werven en scholen te overtuigen een sprong in het onbekende te wagen voor een productie van een kunstenaar of huis waarin hij of zij gelooft. Een minder geëngageerde programinator kan zijn of haar programma in die zin laten bepalen door het expliciete verlanglijstje van de scholen, eerder dan door een eigen visie. Dit euvel stond op de agenda van de Collegagroep Jeugd. Deze collegagroep is een overleggroep van stafmedewerkers jeugd van de cultuur- en gemeenschapscentra, begeleid vanuit LOCUS, het steunpunt voor deze centra, de bibliotheken en het lokale cultuurbeleid. In die groep worden onder andere prospecties collectief besproken. Tijdens hun vergadering werd enige nuance gebracht en stelden de leden dat ook de cultuurcentra tussen twee vuren zitten. Ze lopen immers een vergelijkbaar risico als het engagement van de scholen onder druk staat. Soms loopt de communicatie met de scholen mis en tekenen ze toch niet in op het aanbod van het cultuurcentrum, omwille van allerlei redenen (door een wissel van de macht, van leerkrachten, door een eigen project ...).



Derwazeens – De Nietjesfabriek (foto: Johan Demulder)

De programmatores ondergaan dit niet lijdzaam en ontwikkelen strategieën om de scholen bij de les te houden. Zo wordt hier en daar gewerkt met een engagementsverklaring of zorgt men ervoor dat de scholen het schooljaar voordien effectief intekenen op de schoolprogrammatie. De uitwisseling van kennis en ervaring in het werken aan goede relaties met de scholen blijft ook op de agenda van de Collegagroep Jeugd staan. De Vlaamse Vereniging voor Cultuur- en Gemeenschapscentra (VVC) en oKo, de belangenbehartiger van de kunstorganisaties, gaan bovendien samen een traject aan om deze problematiek langs beide zijden (programmatores en producenten) verder te duiden en samen naar oplossingen te zoeken.

Zoals gesteld is niet alleen het podiumaanbod toegenomen in het voorbije decennium, maar ook dat van andere kunstproducties en van kunst- en cultuureducatieve initiatieven – initiatieven waarbij kinderen onder begeleiding actief proeven van aspecten van kunst en cultuur. Waar kunstbezoek en kunsteducatie mooi complementair zijn, komen ze bij slinkende middelen wel eens als concurrenten tegenover elkaar te staan. Daarbij dreigt kunsteducatie in de plaats te komen van kunstbezoek en dus van de onbemiddelde confrontatie met kunstwerken en de visie van de kunstenaar. In de focusgesprekken kwam ter sprake dat cultuurcentra van scholen vaker en explicieter de vraag krijgen naar een kunst- en cultuureducatief aanbod. Ook door dit verruimd aanbod, in combinatie met de dalende middelen, komt het podiumkunstenaarsaanbod met andere woorden onder druk.

MAF onderwijs

Hoewel basis- en middelbaar onderwijs in Vlaanderen in principe kosteloos zijn en dus zonder inschrijvingsgeld, blijken allerlei kosten op de school toch een stevige hap uit het gezinsbudget te nemen: schriften, turnkledij, vervoer naar het zwembad, schooluitstappen en ook theater- en museumbezoek. Om daar paal en perk aan te stellen, voerde de Vlaamse overheid onder de vorige onderwijsminister Frank Vandenbroucke de maximumfactuur (of MAF) in het kleuter- en basisonderwijs in. Daarmee wordt het grensbedrag bepaald waarboven scholen geen extra kosten mogen aanrekenen aan de scholieren en hun ouders. Het is dan aan de scholen om op zoek te gaan naar andere financieringsbronnen als ze meer kosten willen maken bij het invullen van hun onderwijsstaak. In het lager onderwijs ligt dit bedrag in schooljaar 2013-2014 op 70 euro per leerjaar. Sinds de invoer van de MAF in het onderwijs zijn de bedragen die de scholen aan theaterbezoek besteden merkkelijk gedaald, zo stellen de programmatores en producenten die aan onze tafel plaatsnamen.



'T ZIT ZO – Barre Weldaard (foto: Barbara Vandendriessche)

Ook het thema van de maximumfactuur wordt naast de onderwerpen van de lokale besparingen en druk op het programmatiebudget opgenomen door de werkgroep van VVC en oKo, om vanuit de dialoog tussen programmatoren en producenten tot antwoorden te komen die recht doen aan de situatie en mogelijkheden van elk van de beide partijen.

Uitverkoopssommen

Als aanvulling op deze wijzigende economische omgevingsfactoren, brengen we nog eens onder de aandacht dat kinder- en jongerenproducties sowieso op lagere uitkoopssommen moeten rekenen. Waar uitkoopssommen in het avondcircuit sterker gerelateerd zijn aan de effectieve kosten die producenten voor de opvoering maken, volgt de uitkoopssom in de kinderkunsten de lijn van de verwachte inkomsten van de presenterende huizen. Een citaat uit de open brief die de kinderkunstenorganisaties in mei 2012, na de preadviezen van hun beoordelingscommissies, richtten aan minister Schauvliege: 'Een kleine rekensom. Een kleutervoorstelling waar 150 kleuters 5 euro betalen om een voorstelling bij te wonen, levert 750 euro op. Een voorstelling voor 300 volwassenen die 15 euro betalen levert 4.500 euro op. Dat is een verschil van 3.750 euro per voorstelling, terwijl de kosten dezelfde zijn.' 'Een acteur, componist of vormgever binnen het jeugdtheater kost evenveel als binnen het volwassencircuit. (...) Programmatoren verwachten dus lage uitkoopssommen omdat hun inkomsten beperkt zijn. Aan de gesubsidieerde huizen in de kinderkunsten worden echter terecht dezelfde eisen gesteld als aan de anderen: naleven van de CAO; werken met professionele acteurs; werken met professionele ontwerpers; technische ondersteuning.' Zeker wanneer in crisistijden overheden aan cultuurcentra vragen om voorstellingen *break-even* te draaien, zijn de investeringen of kosten die de producenten moeten maken in relatie tot de andere betrokken partijen buiten proportie.

Klimaatverandering

Naast deze meer concrete financiële toestand is er ook een ruimer klimaat waarin het voor de kunsten in het algemeen moeilijker wordt om een volwaardige erkenning te krijgen. Een beleidsdiscours van meetbaarheid en transparantie en sterkere regulering en tijdsindelingen in bijvoorbeeld scholen en cultuurcentra, maar ook bij kunstproducenten, zorgen ervoor dat het tijd maken voor goede persoonlijke contacten, nauw overleg en het zoeken naar wederzijds begrip tussen al deze partners, steeds moeilijker wordt. Ook de dwang om participatie aan kunst meer en meer neer te zetten als een attractief product of evenement binnen een ruim aanbod aan vrijetijdsbestedingen, maakt het voor kunstwerkers een bijna onmogelijke opdracht om de eigenheid van

kunstbeleving te communiceren en vrijwaren. In de kunstensectoren lopen de laatste jaren enkele collectieve acties om de waarde van kunst in de samenleving opnieuw zichtbaar te maken, met onder andere 'Mijn Dagelijkse Portie Kunst', geïnitieerd door het Antwerpse kunstenuitwisselingsnetwerk (AKO) en een onderzoeksproject van een consortium van de cultuursteeppunten. Maar ook politici, al dan niet bevoegd voor cultuur, zouden een tandje kunnen bijsteken. Waarom geen duik nemen in het ruime kunstenaarsaanbod dat door de gemeenschap mogelijk gemaakt wordt op familiédagen van de politieke partijen in plaats van een dagje Plopsaland of Planckendael?

Voor de producenten is het vandaag zoeken naar het evenwicht tussen artistiek vernieuwend en scherp blijven, maar ook zorgen voor genoeg 'hits' om voldoende speelkansen en zichtbaarheid te kunnen blijven genereren. Er wordt ook actief gezocht naar andere en goedkopere manieren om kinderen in contact te brengen met kunst en er zo voor te zorgen dat zo veel mogelijk kinderen de kans blijven krijgen kennis te maken met kwalitatief theater. Zo maakte HETPALEIS in 2007 de theatrale installatie *De grote reis* met Judith Nab in een omgebouwde bus die rechtstreeks naar de scholen reed, om wat te doen aan de grote afwezigheid van kleuters in hun publiek. Intussen is deze productie al meer dan 400 keer getoond. De druk om meer in de scholen zelf te spelen (om zo vervoers- en zaalexpluatiekosten te vermijden) neemt toe. Ook Laika biedt mooie voorbeelden van voorstellingen die gemaakt worden om in klassen te spelen, zoals *Zetels Van Goud* en *Het gevecht van De Vocht*. Deze laatste productie gaat over een leraar wiens werk hem jaarlijks zwaarder wordt en die bovendien geconfronteerd wordt met de zelfmoord van een van zijn leerlingen. Daardoor hangt in het speelveld van het klaslokaal plots een bijzondere mix van herkenbaarheid en fictie. Hoewel kunstenaars met de uitdaging om in scholen te spelen ongetwijfeld weg weten, blijft het natuurlijk ook van belang dat kinderen en jongeren de sfeer kunnen opsnuiven in een theaterhuis, zodat die drempel zo veel mogelijk geslecht wordt voor toekomstig bezoek.

‘Ik vond dat echt een vreemde voorstelling. Het was eng en magisch tegelijk. Eigenlijk snapte ik er niet zoveel van. Maar het was wel mooi gefilmd.’
(Vic, 12 jaar, over *Starend meisje* van Zonzo Compagnie)

2.2. EEN LANGE KETEN VAN DE KUNST TOT BIJ DE KINDEREN

De eerste ontmoetingen van een jong publiek met kunst verloopt via de bemiddeling of omkadering van een lange keten van mensen en organisaties. Elk van hen heeft een belangrijke rol en kan ertoe bijdragen dat jongeren helemaal gebeten raken door theater ... of net erg vroeg beslissen dat theater helemaal 'hun ding' niet is. Tijdens de focusgroepen maakten we de lijst: er zijn de kunstenaars en producenten, kunsteducatieve spelers, programmatoren, scholen, leerkrachten en de lerarenopleiding, ouders, de media en de verschillende overheden. Daarbij denken we op Vlaams niveau aan de bevoegden voor cultuur, maar ook voor onderwijs en jeugd en aan de lokale overheden. In deze paragraaf gaan we in op de rol van programmator en leerkrachten.

M/v met talent

Hoewel elk van de genoemde spelers een belangrijke schakel vormt in de keten, bekleedt de programmator een sleutelpositie als brugfiguur tussen de kunstenaars enerzijds en de scholen of de ouders en hun kinderen anderzijds. Het netwerk van cultuurcentra bestaat uit erg diverse organisaties, waarvan sommige een programmator uit de duizend in dienst hebben en andere een collega voor wie de functie weinig te maken heeft met een artistiek verhaal. Op basis van onze gesprekken kwam het 'ideale profiel' van de programmator bovendien. Deze m/v moet op basis van een visie op zowel kunst als op het jonge publiek een programma kunnen samenstellen.

Daarbij gaat hij of zij niet op zoek naar voorstellingen 'die het publiek goed vindt', maar wel 'die het publiek goed zal vinden'. Hij of zij denkt met andere woorden niet vanuit een gekende vraag, maar durft te kiezen voor een sterk aanbod. Hij of zij moet een gebetenheid door kunst kunnen overdragen en meer missionaris zijn dan ambtenaar. Dat vraagt aanwezigheid bij de voorstellingen en het actief aanspreken van ouders, leerkrachten en kinderen. Door zelf aanspreekbaar te zijn, wordt het mogelijk vragen van bezoekers op te vangen en hen indien nodig handvatten aan te reiken voor hun kijken en interpretaties. De podiumproducenten die we spraken voldeden sterk aan dat waar een cultuurcentrum de traditie heeft van een stevige programmator, het publiek vertrouwen heeft in de selectie van het huis.

In relatie tot de scholen levert deze ideale programmator maatwerk. Dat vraagt dat hij/zij de scholen en leerkrachten leert kennen en met hen een langdurige relatie uitbouwt, eerder dan passief te wachten op spontane inschrijvingen van klassen. Zeker voor de vele leerkrachten die zich zelf niet thuis voelen in de kunsten en niet weten hoe voor hun klassen voorstellingen te kiezen, kunnen programmatoren een gidsfunctie opnemen. Daarbij hoort niet alleen duiding bij het programma, maar ook bij de eigenheid van kunst en dus bij de verwachting dat het publiek bereid is iets te ontdekken wat nog niet gekend is en bij de eigenheid van een artistiek maakproces. Voorstellingen worden vaak geboekt nog voor ze gemaakt of af zijn, dus ook de programmator heeft geen garanties dat de namiddag theater helemaal geslaagd zal zijn. Een mindere voorstelling is misschien niet altijd prettig, maar hoeft – mits de juiste aanpak – geen 'mislukte' kunstbeleving te betekenen.

Moelijker is het als de programmator zelf geen kaas gegeten heeft van de kunsten en zich erg laat leiden door gesprekken met leraren waarin hele expliciete, concrete wensen aan bod komen in verband met thema's die aansluiten op de lessen (pesten!), het aantal spelers op de scene (geen monologen!) en de wens bekende acteurs te zien spelen. Op dat moment laat hij of zij immers de rol van brugfiguur los tussen het artistieke verhaal en de jongeren. Bij een gebrek aan visie dreigt in het keuzeprocess ook de factor kwaliteit het onderspit te delven tegenover bijvoorbeeld de kostprijs van de voorstelling.

De kunstprofessionals rond onze tafel zagen het als hun verantwoordelijkheid om de lokale programmatoren zo veel mogelijk mee te ondersteunen, in samenwerking met de Collegagroep Jeugd. Via de Collegagroep Jeugd kan een korte cursus voorstellingsanalyse aangeboden worden – wat al eens is gebeurd, maar geen regelmatig programma vormt –, en kan een peter-meter-systeem opgezet worden waarmee beginnende programmatoren wegwijst gemaakt worden door meer ervaren collega's. Om de voeling met de artistieke praktijk aan te scherpen, kunnen programmatoren door producenten uitgenodigd worden om repetities bij te wonen en gesprekken aan te gaan met de kunstenaars over de productie-in-ontwikkeling. Ook stelden de producenten dat het aan hen is om meer actief de dialoog te onderhouden met de programmatoren tussen het boeken en de eigenlijke voorstelling in. Zo blijven de programmatoren beter op de hoogte van wat uiteindelijk op hun podium zal staan, waardoor zij op hun beurt beter kunnen communiceren met de scholen en families. Tijdens het maakproces kan immers veel van het oorspronkelijke opzet veranderen.

Sunjata vind ik een heel erg leuke voorstelling. Zang met decor en acteurs, een live orkest ... Ook de band die er tussen het publiek en de acteurs is, vind ik heel aangenaam. Sunjata heb ik ondertussen al drie keer gezien, maar nooit kan ik er genoeg van krijgen. Ik heb ook de vertel-cd.' (Anthe, 13 jaar)

Leer-krachten

Net zoals er grote verschillen zijn tussen de programmatoren ten velde, zijn er ook aanzienlijke verschillen tussen scholen en leerkrachten in de manier waarop ze kunst deel laten uitmaken van het schoolleven. Die ene leraar kan het verschil maken in het leven van een jongere, maar leerkrachten kunnen door een ongeïnteresseerde houding of een foute aanpak ook net de deur sluiten. Ze vormen immers de eerste spiegel voor de kinderen uit hun klas – als de leraar zuchtend in de zaal zit of na de voorstelling de kijkervaring meteen afsluit met een oordeel 'goed' of 'slecht', zet dat meteen de toon voor de kinderen. De belangrijkste eigenschap van de leraar is volgens onze gesprekspartners openheid en het kunnen overdragen van een attitude van interesse. Leraren zijn doorgaans geen kunstspecialisten en hoeven dat niet te zijn – programmatoren, kunsteducatieve medewerkers en de producenten kunnen gepast voorstellingen omkaderen – maar ze zijn dus wel een 'voorbeeldpubliek' voor de kinderen en jongeren in de zaal.

De programmatoren die we spraken ervaren dat de vraag naar klassiek teksttheater bij leerkrachten en scholen erg groot blijft, wat onvermijdelijk een invloed heeft op de programmering en een boodschap stuurt naar producenten. Eerder gaven we inzicht in de hybridisering van de podiumproductie voor kinderen en jongeren: enerzijds veroverden muziektheater en dans een plek naast tekst- en figurentheater. Anderzijds worden meer en meer voorstellingen gemaakt die de grenzen van deze genres overstijgen en die ook muziek, beeldend werk of multimedia binnenhalen. Voor de programmatoren is het niet altijd even eenvoudig om dit meer hybride werk ingang te doen krijgen in scholen. De vraag naar teksttheater heeft mogelijk niet alleen te maken met verwachtingen over wat 'theater' kan en mag zijn, maar ook met het feit dat theater volgens de leerplannen van het middelbaar onderwijs nog steeds thuishoort in de lessen Nederlands en dus vanuit tekst benaderd wordt en minder vanuit het perspectief van de podiumkunsten. De evoluties die het jeugdtheater de laatste tien à twintig jaar heeft doorgemaakt zijn enorm en terwijl het aanbod sterk geëvolueerd is, zijn de individuele leerkrachten vaak nog steeds dezelfde.

De lerarenopleiding heeft uiteraard een belangrijke rol te spelen in de begeleiding van nieuwe leerkrachten in hun opdracht als cultuurgids. De 'leraar als cultuurparticipat' vormt een van de tien basiscompetenties van het beroep van leraar, maar het aanvoelen van de spelers uit de focusgroepen is dat kunst in de lerarenopleiding al te weinig aan bod komt en te weinig vanuit de geest van de kunst zelf gedacht wordt. Ook hier klonk veel bereidheid om de banden aan te halen tussen de kunstmakers en de lerarenopleidingen. De kunstenaars zelf zouden via de lerarenopleidingen in contact moeten kunnen komen met toekomstige leraren om hen wegwijst te maken in de eigenheid van het artistieke. Ze mogen dit werk niet enkel overlaten aan pedagogen of agogen.

De relatie die de makers van kinder- en jongerenvoorstellingen hebben met de scholen is dubbel. Enerzijds vormt het scholencircuit de basis voor een erg breed en divers bereik waar makers in de vrije circuits (overdag of 's avonds) enkel van kunnen dromen. Anderzijds zit de theaterervaring altijd ingebed in de schoolse context, met het risico dat ze verdrinkt in een educatieve saus. Het eerste theaterbezoek is te vaak van moetes en wordt doorgaans gekaderd als deel van een lessenspakket waarin iets concreets geleerd moet worden. Idealiter wordt dit gekeerd in de richting van: 'vandaag hebben we geen les, maar gaan we samen naar het theater'. Jongeren moeten die ervaring zelf kunnen vormgeven en verwerken, zonder dat ze gekaapt wordt in functie van een leren dat buiten de kennismaking met kunst zelf ligt. En net dat ligt moeilijk in schoolvoorstellingen.



Tape voor kleuters – Tuning People & fABULEUS (foto: Clara Hermans)

“Het verhaal mag over alles gaan. Elk onderwerp is goed, als de voorstelling maar goed is. Het mag een raar verhaal zijn. Een ontknoping aan het einde is wel een pluspunt. En humor ook.” (Bram, 12 jaar)



3.

DE EIGENHEID VAN DE PRODUCTIE ALS DEEL VAN HET RUIMERE PODIUMVELD

De podiumkunstenproductie voor kinderen en jongeren maakt integraal deel uit van de podiumsector. De producenten en productiewijzen vertonen dan ook meer gelijkenissen dan verschillen met de rest van het veld. Toch gaan we in deze paragraaf graag in op enkele eigenheden van het segment van het podiumwerk voor jongeren.

3.1. HET PRODUCTIEHUISMODEL

De kinder- en jongerenvoorstellingen worden, net als de rest van het podiumaanbod dat we vanuit VTi in ogenschouw nemen, geproduceerd door gezelschappen (structureel of projectmatig gesubsidieerd), individuele makers en theater- of productiehuisen die naast de productiefunctie vaak ook een presentatiefunctie opnemen. Opmerkelijk is echter dat de verhoudingen tussen deze spelers in het segment van de kinderkunsten anders blijken te liggen dan in het ruimere veld. In de podiumkunsten voor kinderen en jongeren nemen de theater- of productiehuisen een duidelijk centrale rol op in het veld, terwijl het aantal kleine onafhankelijke spelers (projectgezelschappen of individuele makers) in verhouding minder uitgebreid is.

Eerst een omschrijving. We gebruiken de term 'productiehuis' voor organisaties die als producent van theater en/of dans optreden (en zo ook gesubsidieerd zijn), die zich niet als gezelschap van een maker of collectief opstellen, maar die opereren als structuur waarin verschillende afzonderlijke makers voor een bepaalde tijd geëngageerd en ondersteund worden om projecten te ontwikkelen. In het avondcircuit zijn het vooral de stadtheaters (Toneelhuis, NTGent en KVS) en enkele kunstencentra of werkplaatsen zoals CAMPO en WP Zimmer die op deze manier in de sector opereren. In de kinderkunsten gaat het in de eerste plaats om HETPALEIS, BRONKS, KOPERGIETERY en fABULEUS, maar ook een gezelschap als FroeFroe neemt jonge makers onder zijn vleugels om hen zo te begeleiden in het (kinder)kunstenveld. (In het Kunstendecreet zijn deze organisaties allemaal erkend als 'organisaties voor Nederlandstalige dramatische kunst'.)



Neuzen – DE MAAN (foto: Rudy Gadeyne)

Dat deze structuren zo'n voorname rol opnemen in dit segment van de sector kunnen we als volgt begrijpen. De kinderkunsten worden geprogrammeerd door aparte programmatoren en deels in andere circuits dan de avondvoorstellingen. Bovendien vraagt het maken voor kinderen en jongeren van verschillende leeftijdsgroepen een eigen expertise. Deze netwerken en expertise zitten gecentraliseerd bij de vaste structuren uit de sector – de genoemde productiehuisen en de gezelschappen. Relatief weinig jonge makers storten zich spontaan op creaties voor kinderen of jongeren. Dat heeft enerzijds te maken met het gegeven dat afgestudeerden in hun prille parcours als eerste besogne het ontwikkelen van hun eigen artistieke taal en verhaal hebben. Onder jonge kunstenaars leeft de vrees dat ze hun eigen taal niet zouden kunnen ontwikkelen en gebruiken als ze zich te veel op een jonge doelgroep richten. Verder behoren kinderen ook niet tot de meest directe leefwereld van een prille twintiger die klaarstaat om de kunstwereld te veroveren. Niet toevallig starten heel wat makers pas met het creëren voor jongeren als ze zelf kinderen hebben. Anderzijds heeft de beperkte spontane instroom ook te maken met de afwezigheid van kinderkunsten in de opleidingen. Onbekend is onbemand. **Nochtans moet het mogelijk zijn om elke theater- of dansmaker in spe doorheen zijn of haar schoolloopbaan een eigen project voor kinderen te laten maken, mogelijk begeleid door een ervaren huis of maker. De producenten rond onze tafel toonden zich alvast bereid om een aanbod voor de opleidingen te ontwikkelen. De kunsthogescholen geven hun studenten ook lijstjes met voorstellingen die gezien moeten worden, maar die bevatten zelden of nooit voorstellingen gespeeld voor kinderen en jongeren.** Het initiatief om kunstenaars 'binnen te trekken' en warm te maken voor de kinderkunsten ligt dan ook vooral bij de genoemde productiehuisen en bovendien is het dan ook aan hen om de makers in te leiden in de *ins* en *outs* van het maken voor kinderen.

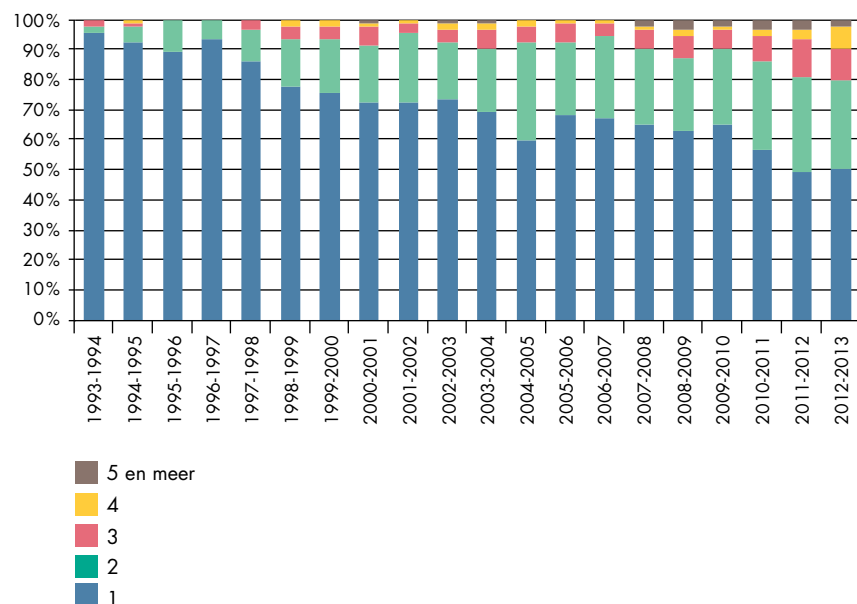
De centrale positie van het productiehuismodel in de kinderkunsten heeft enkele opmerkelijke voordelen. De kunstenaars die in deze huizen aan projecten werken, zijn door een stevige structuur omkaderd die niet alleen alle aspecten van de creatie en productie mogelijk kan maken, maar die ook het zakelijke luik en de verkoop kan realiseren. Ze hoeven zich met andere woorden niet als autonome kleine speler een entourage te verwerven. Deze manier van werken lijkt dan ook een belangrijke rol te spelen in de beperktere versnippering van de middelen in het segment van de kinder- en jongerenproductie. In onze analyses van de volledige podiumproductie in de vorige veldanalyse³ stelden we immers vast dat hoe langer hoe meer coproductenten nodig blijken om producties gerealiseerd te krijgen. Grafiek 2 toont dat deze tendens zich ook bij de kinderkunsten doorzet, maar in mindere mate dan in het totale podiumaanbod. Of deze hypothese van het productiehuismodel als buffer tegen de versnippering van de middelen geldig is, moet nog verder worden uitgezocht. Mocht dit het geval blijken, dan kan deze manier van werken misschien opnieuw voor een ruimer veld binnen de podiumkunsten model staan. Het zijn immers de onafhankelijk opererende kunstenaars die de negatieve gevolgen van de versnippering dragen en die het steeds moeilijker hebben om de snippers terug bij elkaar te krijgen in volwaardige projecten. Het ondersteuningsaanbod van werkplaatsen, kunstencentra en managementbureaus is breed en divers, maar ligt hoe langer hoe meer uitgespreid in aparte, gespecialiseerde organisaties, waarbij de kunstenaar zelf een zware coördinerende rol moet opnemen.

Is dit productiehuismodel dan geheel fantastisch? Niet noodzakelijk. Elk van deze huizen heeft uiteraard een eigen artistiek profiel waarbinnen makers aangetrokken worden. Ook als dezelfde maker voor een tijdje onder dak kan bij een productiehuis, wil dat niet vanzelfsprekend zeggen dat elk project of initiatief dat hij of zij voorstelt ook door dat huis ondersteund zal worden. De negotiatie rond het eigen artistieke profiel en het *ownership* van voorstellingen toont zich onder andere in vragen over de benoeming van producties. Waar de producties die Randi De Vlieghe bij fABULEUS maakte het afgelopen decennium bijvoorbeeld vanzelfsprekend als fABULEUS-producties doorgingen met als choreograaf van dienst Randi De Vlieghe, dienen zich recenter meer gesprekken aan over de vlag waaronder producties varen. Zo wordt de voorstelling *3 op 3* aan de wereld voorgesteld als een productie van fABULEUS én Busy Rocks. Busy Rocks is de eigen structuur van choreografen Fabián Barba, Marisa Cabal en Tuur Marinus. Artistieke profilering en selectie door productiehuisen zijn natuurlijk op zich geen probleem, zolang er voldoende organisaties bestaan die volledig kunnen uitgaan van de eigen ontwikkeling en voorstellen van de jonge makers. De kinderkunstensector is misschien ook meer gebaat bij extra werkplaatsruimte waar meer onderzoeksmatig gewerkt kan worden zonder dat dit werk meteen tot producties moet leiden, wat in productiehuisen heel wat minder evident is.

3. Janssens, Joris (red.). *De 'ins & outs' van podiumland. Een veldanalyse*. Brussel: VTi, 2012.

Rest de vraag over de verhoudingen tussen wat gemaakt wordt bij de structureel gesubsidieerden (productiehuizen en gezelschappen) en de ruimte die ingenomen wordt door gezelschappen die geen duurzame steun ontvangen of makers die als individu opereren. Eerder bespraken we de specifieke markt van de kinderkunsten waarin de producenten meer en meer financiële druk voelen bij hun partners-toonplekken en waar de uitkoopsommen laag zijn. Bovendien zijn de coproductiemogelijkheden eerder beperkt (zie verder). Wat als de niet-meer-zo-jonge makers zich willen verzelfstandigen? Organisaties zoals Kabinet K en Compagnie Frieda zijn stilaan vaste waarden in het landschap, maar moeten opereren op een wel erg dunne bodem als ze zich zonder back-up van structuren zoals KOPERGIETERY en FroeFroe in het veld begeven. Dit deeltje van de podiumsector vraagt dan ook bijzondere aandacht van het beleid en de rest van het veld.

Grafiek 2. Aantal (co)producenten per productie voor kinderen en jongeren, 1993-2013



Grafiek 2 geeft aan dat in 1993 nog zowat het volledige aanbod van producties voor kinderen en jongeren door één enkele producent verwezenlijkt werd. In 2000 was dat nog 70% en in seizoen 2012-2013 nog slechts 50% van de producties. In dit laatste seizoen werd 30% gerealiseerd door twee organisaties, 10% door drie organisaties en de overige 10% door vier of meer (co)producenten. Het intensifiëren van de coproductiepraktijk zoals we die voor het totale podiumaanbod in de veldanalyse de *Ins en outs van podiumland* hebben vastgesteld, zet zich dus ook door in de kinderkunsten. Toch blijft het fenomeen wat beperkter. Ook in het totaal van de podiumproductie gold dat de helft van het aanbod door één producent gerealiseerd werd. Maar de andere helft die via coproducties tot stand komt ligt anders verdeeld. 25% van het totale podiumaanbod in de VTi-databank wordt door twee spelers gerealiseerd, 20% door drie à vijf organisaties en 5% door meer dan vijf organisaties.

‘Sinds ik vier jaar ben, ga ik bij BRONKS alle voorstellingen kijken voor mijn leeftijd. Elk stuk dat ik gezien heb, beoordeel, vergelijk en bespreek ik met mijn moeder en vriendinnen.’
(Sam, 11 jaar)

3.2. OSMOSE IN EEN EIGEN CIRCUIT

Osmose bevestigd

In de publicatie *Pop-up!* van 2009 werd het begrip ‘osmose’ geïntroduceerd om aan te geven dat de grenzen tussen het circuit voor kinderen en jongeren en het volwassenencircuit meer en meer poreus werden, en dat zowel in de praktijk van kunstenaars als die van producerende organisaties. Op basis van de analyses op de VTi-podiumdatabank kon vastgesteld worden dat het aantal kunstenaars dat actief is in producties voor kinderen en jongeren sinds 1993 sterk gegroeid is. Opmerkelijk was dat die groei niet zozeer werd vertegenwoordigd door kunstenaars die (bijna) exclusief voor kinderen en jongeren werken, maar door kunstenaars die dit werk combineren met podiumwerk elders in de sector. In de periode 1993-1997 was een derde van de kunstenaars die creëerden en speelden voor kinderen en jongeren ‘trouwe’ kinderkunstenaar, terwijl dat in de periode 2001-2005 nog maar een kwart was. Deze evolutie werd enerzijds geduid vanuit de verhoogde mobiliteit van podiumwerkers *tout court*. Steeds minder kunstenaars ontwikkelen een carrière in een enkel huis. In plaats daarvan werken ze met verschillende structuren aan een opeenvolging van projecten. Dat maakt dat dit patroon van kunstenaars met zowel activiteiten voor kinderen en jongeren als voor het volwassenencircuit überhaupt mogelijk is. Anderzijds is deze verschuiving het gevolg van een actieve politiek bij de kinderkunstenhuizen om de vensters en deuren breed open te zetten en actief makers uit het reguliere circuit aan te trekken om voorstellingen te maken voor het jongere volk.

Niet alleen kunstenaars, maar ook producerende organisaties bewegen zich over de grenzen tussen de kinderkunsten en het reguliere circuit, al zet die trend zich volgens de cijferanalyses van 2009 minder snel door. De osmose door organisaties bleek vooral een fenomeen dat zich in de periode 2001-2005 installeerde. Voor de na 2005 volgende subsidieperiodes hebben we deze eerder complexe data-analyse niet meer hernomen. Op basis van hun ervaring in de sector, waren onze gesprekspartners het er in de focusgroepen echter over eens dat de osmose van kunstenaars en organisaties intussen een gevestigd gegeven is en zeker niet is teruggelopen.

Wat wel opvalt, is dat de uitwisseling tussen het kinder- en volwassenensegment vooral eenrichtingsverkeer blijft. Makers en spelers uit het avondcircuit vinden vaker de weg naar het werken voor kinderen en jongeren, maar kunstenaars en organisaties die gespecialiseerd zijn in het produceren voor het jonge volk, maken amper de keuze om ook voorstellingen voor het avondpubliek op te zetten.

Hoewel de scheidslijnen die we plaatsen tussen de kinderkunsten en het andere podiumwerk dus doorlaatbaar zijn en heel wat (vooral) kunstenaars erin slagen een carrière te bouwen op werk in beide circuits, blijven er een aantal drempels liggen die dergelijke sprongen bemoeilijken. Zoals we eerder al aanhaalden, spelen voorstellingen gemaakt voor kinderen of jongeren in Vlaanderen voornamelijk in de cultuurcentra en scholen en zijn de programmatoren voor het jonge werk doorgaans andere dan de programmatoren van het avondprogramma. Daardoor verschijnt men dus als speler of maker die tijdelijk de overstap maakt in een ander netwerk van professionals en riskeert men zichtbaarheid en contacten te verliezen in het avondcircuit waarin men eerst actief was. Dat voor een aantal professionals werk maken voor kinderen nog altijd als minder artistiek of minder



HUT – 4Hoog (foto: Caroline Vincart)

relevant wordt gezien voor een kunstenaarscarrière, maakt het voor een kunstenaar mogelijk risicovol om zich voor een periode te wijden aan producties voor kinderen of jongeren. Niet alleen de verschillende professionele netwerken en de beeldvorming werpen mogelijk een drempel op, maar ook de nood aan expertise over wat de mogelijkheden zijn van verschillende leeftijdsgroepen en hoe ze op een gepaste manier uit te dagen – zonder overschatten, maar zeker ook zonder onderschatten. Doordat de theater- en dansopleidingen amper of geen aandacht besteden aan het werk voor kinderen en jongeren, hebben (jonge) makers die expertise of voeling doorgaans niet meegekregen, waardoor ze vaak in alliantie moeten gaan met andere makers of huizen wanneer ze voor kinderen of jongeren gaan produceren.

Coproducties van kunsten- en cultuurcentra

Een opvallend kenmerk van de productiezone van de podiumkunsten voor kinderen en jongeren is dat de kunstencentra er nauwelijks een rol van betekenis in spelen, terwijl de cultuurcentra er uitzonderlijk niet enkel als presentatieplek, maar soms ook als coproductent optreden.

We namen een steekproef uit de podiumdatabank van de laatste tien seizoenen, van 2003 tot nu en zochten uit welke kunstencentra als hoofd- of coproductent betrokken waren bij de producties die gelabeld staan als voor kinderen of jongeren. Daarbij springen in de eerste plaats Villanella in Antwerpen, De Werf in Brugge en Rataplan in Antwerpen in het oog. Zij duiken jaarlijks of zo goed als jaarlijks op als (co)producent actief in de kinderkunsten. Villanella, als uniek kunstenhuis uitdrukkelijk gericht op kinderen en jongeren, ondersteunt heel wat producties die bijna allemaal geprofileerd zijn als voor jonge mensen. De Werf neemt als kunstencentrum jaarlijks een deel productie en presentatie van voorstellingen voor kinderen en jongeren op zich, naast zijn werk voor en in het avondcircuit. Hetzelfde geldt voor Rataplan (dat vandaag als werkplaats door het leven gaat, maar voor 2013 als kunstencentrum gesubsidieerd was). Ook kunstencentrum STUK duikt in de laatste tien jaar wel acht keer op als coproductent voor een kinder- of jongerenvoorstelling, al neemt dit systematisch engagement een erg beperkte plaats in de werking in (in de afgelopen drie seizoenen ging het telkens om één productie op de gemiddeld dertig die er per jaar gesteund worden). In de eerste helft van de uitgeplozen tien jaar komen Victoria (met wortels in Oud Huis Stekelbees) en Nieuwpoorttheater aan bod – later samen gefusioneerd tot CAMPO – en verspreid over de tien seizoenen duiken ook Monty, deSingel en NONA respectievelijk drie, twee en een keer op als coproductent van kindervoorstellingen.

Tegenover deze beperkte bijdrage van de kunstencentra aan het kinder- en jongerensegment in de podiumkunsten, staat de opvallende rol die een aantal cultuur- en gemeenschapscentra zijn gaan opnemen. Het gaat tijdens de afgelopen tien jaar in de eerste plaats om de centra van Hasselt, Mechelen, Etterbeek, Sint-Niklaas, Genk, Wilrijk en het Kiel. Zij doken in die periode meer dan

drie seizoenen op als (co)producent voor de kinderkunsten. De centra van Lommel, Tielt, Hamme, Heusden-Zolder, Berlare en Laken waren drie jaar actief als coproductent, een resem andere huizen dook een of twee seizoenen op in de databank. Deze cultuur- en gemeenschapscentra horen inderdaad niet bij de grote of centrale spelers in de productie van de podiumkunsten; het aantal producties dat ze ondersteunen is al bij al beperkt – al vormen CC Hasselt en C-mine in Genk de twee uitschieters in de groep met respectievelijk tot twaalf en zestien gesteunde podiumproducties in de afgelopen jaren. Wat wel opmerkelijk is, is dat het overgrote deel van de producties die de centra ondersteunen, producties uit het kinderen- en jongerensegment zijn. (Uitzondering op deze regel is het cultuurcentrum van Genk dat meer producties uit het avondcircuit dan kinderkunstenproducties ondersteunt). Beknopt gesteld: de cultuurcentra zijn globaal gesproken geen grote (co)producenten in de podiumkunsten, maar *als* ze de rol van (co)producent opnemen, dan is dat hoofdzakelijk of exclusief binnen de kinderkunsten.

Dat werpt enkele vragen op die we alsnog niet hebben beantwoord. In de eerste plaats is er de vraag of 'coproductie' in cultuurcentra dezelfde betekenis krijgt als in de kunstencentra. Mogelijk gaat het hier vaker over zaalverhuur en technische ondersteuning dan om financiële bijdragen. Anderzijds kan daartegenover gesteld worden dat ook in het circuit van de kunstencentra coproducties erg verschillende vormen zijn gaan aannemen en dat deze centra hun logistieke ondersteuning ook meer dan vroeger zijn gaan valoriseren, terwijl de coproductiebedragen dalen. De grens hoeft daarom sowieso niet te scherp getrokken te worden. Een andere vraag is waarom de cultuurcentra deze rol opnemen? Spelen ze daarmee in op noden van onafhankelijke spelers in het kinderkunstencircuit die geen plek vinden bij de kunstencentra en werkplaatsen, of spelen er andere logica's? Ook al zou dergelijke spelverdeling in de coproducties in de lijn liggen van de verdeling van de speelplekken, toch is de ondersteuning vanuit een cultuurcentrum niet altijd optimaal. Het is voor de cultuur- en gemeenschapscentra, die doorgaans niet als kerntaak hebben creaties mee te ondersteunen, immers niet evident om voor een langere periode tijd en ruimte te maken in eigen huis. Alle ruimte toegewezen aan een kunstenaar in residentie is meteen niet beschikbaar voor de lokale verenigingen of initiatieven tegenover dewelke cultuur- en gemeenschapscentra een uitdrukkelijke rol op te nemen hebben.

Enkele cultuurcentra nemen ook via de organisatie van festivals of bijzondere events een voorname rol op in het kinderkunstenveld. Het Krokusfestival wordt vanuit CC Hasselt georganiseerd en Stormopkomst van vzw Festivalitis zit onder dak in de Warande. Deze festivals, die kunnen rekenen op subsidies uit het Kunstendecreet, spelen op hun beurt weer een rol als coproductent. Een ander voorbeeld is 30CC, het Leuvense cultuurcentrum, dat in samenwerking met verschillende kunsten-, cultuur- en jeugdorganisaties uit de stad het kinderkunstfestival Rode Hond organiseert.

3.3. DE VLOEK VAN DE LEEFTIJSBEPALING

Dat we spreken over 'podiumkunsten voor kinderen en jongeren' heeft alles te maken met het feit dat die voorstellingen een specifieke leeftijdscategorie meekrijgen en andere niet (wat we dan beschouwen als 'het avondcircuit' of werk voor volwassenen). Het basisprincipe van de leeftijdscategorieën is dat ze een grens aangeven. Kinderen jonger dan de aangegeven leeftijd zijn mogelijk te jong om de voorstelling te kunnen beleven. Iedereen boven deze leeftijdsgrens is welkom. Wat gebeurt is echter dat mensen met kinderen van de aangegeven leeftijd komen en amper met oudere kinderen. Wat al helemaal uitzonderlijk is, zijn de volwassenen die komen zonder kinderen. Zowel voor de makers als voor het niet-bereikte publiek is die leeftijdsbepaling daarom eigenlijk een vloek.

Keurslijf

Omdat over voorstellingen gecommuniceerd wordt met de programmatoren en het potentiële publiek nog voor de voorstelling volledig is gemaakt, moeten kunstenaars al voor of tijdens hun werkproces weten voor welke leeftijdscategorie ze zullen spelen. Dat is niet altijd makkelijk en ook niet wenselijk, wanneer het maakproces net een andere richting aanwijst. Maken voor kinderen en jongeren mag dan een zekere kennis en expertise vragen over de verschillende doelgroepen, er zijn geen pasklare recepten om tot voorstellingen voor 8+, 10+ of 16+ te komen. Het antwoord op de vraag naar de leeftijdsgrens ligt voor een deel ook gewoon in de voltooide productie en de confrontatie met het publiek.

Daarbij is leeftijd sowieso geen absoluut gegeven. Zoals Barbara Wyckmans het smakelijk stelde in haar bijdrage in *Pop-up!* (ook de toespraak die ze gaf tijdens het Paletfestival in 2008): 'Kent u identieke leeftijdsgenoten? Ik spreek uit ervaring! Ik kom zelf uit een tweeling. Toch kon ik niet op dezelfde dag fietsen of zwemmen, begreep ik de moppen van mijn tweelingbroer niet en leefde ik als kind voortdurend in angst dat Sinterklaas mij zou verrassen met vergelijkbaar speelgoed als dat van onze Ferre. Is elke negenjarige rijp voor *Wortel van Glas*? Meer nog: Is elke volwassene geboid door de gelauwerde voorstelling? Na een zoveelste discussie met een enthousiaste leerkracht over het overwaarden van de leeftijd van de doelgroep, of met een cultuurminnende ouder over het onderwaarden van hun zoon of dochter, kijk ik dikwijls met jaloerse blikken naar de affiches van Toneelhuis. Ik heb nog nooit een aanduiding ontdekt in de richting van "bedoeld voor plusdertigjarigen, ongehuwd, alleenstaande met kind" of "vijftigplusser wiens vader net gestorven is en nu het ouderlijk huis moet ontruimen."

Kunstenaar Manon Avermaete, deelnemer aan een focusgroep, werd pas met die vreemde ervaringen geconfronteerd toen ze na jaren straattheater voor het eerst werk maakte voor de theaterzaal. Op straat is een label niet nodig: iedereen kan stoppen of doorlopen, of het nu gaat om kinderen, jongeren of volwassenen. Hetzelfde gold bij de 'voordeurvoorstelling' waaraan kunstenaar Freek Mariën had meegewerkt. Wie de deur opende en de tijd nam, kreeg een voorstelling cadeau. Onafhankelijk van de leeftijd.

Onontgonnen publiek

Iedereen ouder dan de aangegeven leeftijdsgrens is welkom, ook oudere kinderen en volwassenen. Toch leeft de idee dat deze voorstellingen exclusief 'voor kinderen van die leeftijd' zijn en dat ze voor ieder die ouder is plots 'kinderachtig' zouden zijn – vele pogingen tot alternatieve labeling ten spijt ('van 7 tot 77', 'tout public', '10 jaar en ouder' ...). Eerder dan kinderachtig zijn deze voorstellingen echter toegankelijk. Complexe, conceptuele en erg lange voorstellingen zullen voor jonge kinderen niet gemaakt worden, maar ook heel wat volwassenen hebben minder boodschap aan dergelijke producties en zouden in het jongerencircuit best hun gading vinden in verrassende, fantasierijke, poëtische, beeldende en ontwapenende voorstellingen. De grens die de leeftijdsbepaling ogenschijnlijk ook naar boven opwerpt, is dan ook een gemiste kans voor het volwassen publiek dat zoekt naar toegankelijke voorstellingen.

Ook zakelijk heeft dit overigens zijn consequenties. Ticketprijzen variëren: kinderen of families betalen minder voor een ticket dan individuele volwassenen. Mocht het publiek voor kinder- en jongerenvoorstellingen meer divers zijn in leeftijd, konden ook de ticketprijzen gediversifieerd worden en zouden de inkomsten kunnen stijgen.

In de toekomst zou de sector als geheel werk moeten kunnen maken van 'osmose van podiumproducties'. Eerder verwezen we naar de osmose tussen het jongeren- en het avondcircuit van kunstenaars en producerende organisaties. Meer van deze spelers vinden hun weg in beide circuits. Osmose van producties, namelijk producties die zowel in school-, familie- en avondvoorstellingen spelen zijn er echter veel te weinig. Zo zouden voorstellingen initieel gemaakt voor jongeren ook 's avonds gespeeld kunnen worden voor een volwassen publiek en kunnen toegankelijke 'avondvoorstellingen' ook overdag geprogrammeerd staan voor scholen en families. Dit laatste vraagt mogelijk een investering in wat herverking (bijvoorbeeld een langere voorstelling korter maken), maar het publieksbereik dat zich daardoor opent kan enorm zijn. Dit soort osmose vraagt wel het doorbreken van de afzonderlijke circuits die we eerder aangaven en programmatoren en productiehuizen die hun ogen openhouden voor wat er zich afspeelt in het 'andere' circuit.

‘Ik vond de voorstelling goed.
Wel een beetje te veel over hetzelfde,
maar voor de rest wel goed.’ (Lies, 7 jaar)



4. INTERNATIONAAL PERSPECTIEF

Ook de kinderkunstensector heeft een internationalisering doorgemaakt. Er wordt geproduceerd in samenwerking met buitenlandse partners, voorstellingen worden in het buitenland gespreid en werkmodellen uit andere landen kunnen als inspiratiebron gelden voor de eigen werking. Maar ook voorstellingen en organisaties uit het buitenland komen bij ons op bezoek om werk te tonen en uit te wisselen. In de volgende paragrafen zetten we de tendensen op een rij.

Naar buiten

Verschillende organisaties werken voor de realisatie van producties samen met partners uit het buitenland. De motivaties voor dergelijke samenwerkingen zijn – zo bleek uit de focusgesprekken – divers. In de eerste plaats zijn er de artistieke motieven. Samenwerkingen worden aangegaan met concrete spelers en soms zit de meest interessante artistieke partner om een voorstelling te realiseren in het buitenland. Het kan echter ook interessant zijn om andere contreien op te zoeken om de eigen visie en producties te toetsen in een andere context. Voorstellingen openen soms andere dialogen of discussies in het buitenland. Dat kon KOPERGIETERY bijvoorbeeld ervaren met de voorstelling *De (on)mogelijke vriendschap van Augustijn en Stef*. Waar die hier geen opmerkelijke discussie opwekte, bleek ze in het buitenland vragen op te werpen over de manier waarop de zevenjarige Augustijn op het toneel stond, soms in een onderbroekje, spelend met de 35-jarige Stef. Dat soort andere receptie daagt uit om met andere ogen te kijken naar eigen werk.

Ook zakelijke motieven spelen mee in keuzes tot samenwerking met buitenlandse partners. Co-produceren is immers een manier om middelen te bundelen om producties gerealiseerd te krijgen. Verschillende producenten gaven echter aan dat het moeilijk is om op langere termijn te bouwen op dergelijke samenwerkingen. Vaak zijn engagementen afhankelijk van individuen en wanneer die van stoel wisselen, vervalt veelal de mogelijkheid tot verdere samenwerking.

Een derde motief verwijst naar de specifieke modellen van creëren en produceren die men elders heeft en die hier ontbreken. Door allianties aan te gaan kan men bijzondere expertise opdoen. Oostenrijk en Duitsland kennen bijvoorbeeld *Tanzhäuser*: huizen voor dans waar zowel ge-

erd, geproduceerd als getoond wordt en dat voor zowel volwassenen als kinderen. De mogelijkheden van kinder- en andere kunsten onder één dak worden daar zichtbaar. Overigens, ook de Vlaamse podiumkunsten voor kinderen en jongeren hebben een eigen expertise uitgebouwd waar men in het buitenland met grote ogen naar kijkt, met name de manier waarop hier op de scène gewerkt wordt met kinderen. De kwaliteit en professionaliteit waarmee kinderen in een artistiek werkproces worden betrokken, blijkt uniek.

Organisaties gaan niet enkel coproducties aan, daarnaast gaan voorstellingen ook op tournee in het buitenland. Uit de data-analyse weergegeven in grafiek 3 blijkt dat in de periode van 2001 tot 2013 grof genomen een op drie producties uit het Vlaamse aanbod voor kinderen en jongeren ook voorstellingen speelde in het buitenland. In de totale podiumproductie ligt het percentage zo'n 5 à 10% hoger. Hoewel in het absolute aantal gespeelde voorstellingen in het buitenland geen eenduidige trend kan vastgesteld worden, is het wel opmerkelijk hoe in 2008 een piek werd bereikt van in totaal 500 voorstellingen, terwijl dat aantal in 2013 alweer teruggelopen was tot 200 opvoeringen. Het is niet eenvoudig om deze cijfers betekenis te geven. Mogelijk werd collectief meer getoerd in de jaren met hoge cijfers, mogelijk zijn de pieken eerder afhankelijk van enkele succesproducties die dat jaar gemaakt zijn en op tournee gingen. Ook zijn de cijfers over internationale tournees niet altijd even makkelijk toegankelijk en kunnen in de dataregistratie onzorgvuldigheden zijn binnengeslopen – al wordt vanuit VTi na elk seizoen aan elke producent gevraagd om de gegevens uit de databank te controleren.

Hoewel we voorzichtig moeten zijn met te stellige verklaringen, kunnen we op basis van de ervaring van de deelnemers aan de focusgroepen stellen dat een van de factoren die in deze terugloopt tussen 2008 en 2013 gespeeld hebben, de bevroering of blokkering van de internationale middelen is. De gezelschappen spraken die internationale middelen vooral aan voor tussenkomsten in reis, verblijfs-, en transportkosten ('RVT's') en internationale projecten. Organisaties die minder dan 300.000 euro subsidie per jaar ontvangen, kunnen punctueel RVT's aanvragen voor activiteiten in het buitenland. Tussen mei 2010 en mei 2011 werden deze middelen echter tijdelijk bevroren, enerzijds als crisismaatregel en anderzijds in afwachting van de aanpassing van het reglement rondom de internationale middelen en projecten. Het beschikbare budget lag daardoor in 2010 en 2011 een pak lager dan tevoren. Toeren in het buitenland is echter net duur door de reis-, verblijfs- en transportkosten. In heel wat ontvangende landen wordt immers verwacht dat de producent deze kosten draagt. Het wegvallen van de RVT's betekende dan ook voor verschillende spelers een streep door de internationale rekening.

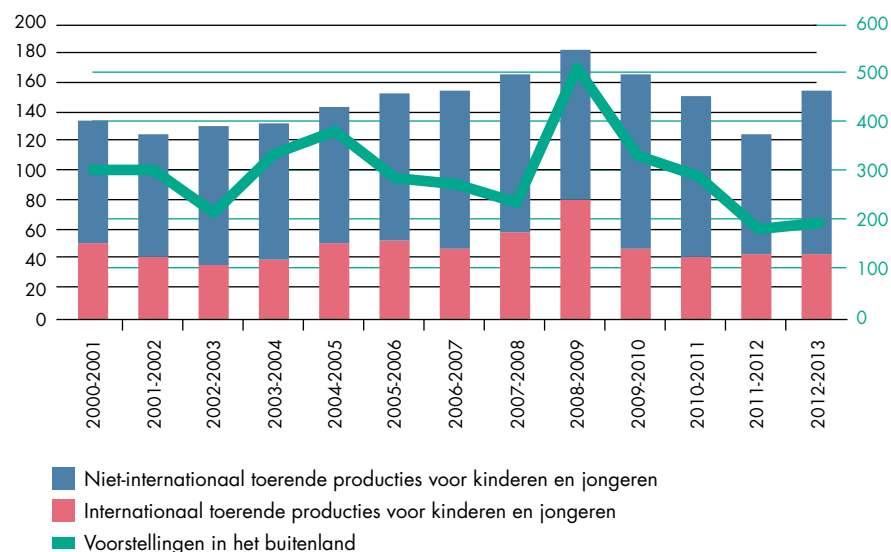
Ook de regio's waar de internationale voorstellingen spelen zijn tekenend voor de mate waarin internationaal toeren bepaald wordt door de beperkte middelen. Het gros van de voorstellingen speelt in West-Europa. Zuid- en Oost-Europa komen slechts sporadisch aan bod en de grens naar het noorden ligt zowat bij Denemarken. Daarbij nog een kanttekening: het is ook opmerkelijk hoe moeilijk het blijkt om in Wallonië voet aan grond te krijgen. Het blijft een moeilijk bereikbaar 'buitenland', hoewel spelen in Luik voor een Brussels gezelschap niet meer kosten met zich meebrengt dan spelen in Oostende.

Rond de tafel werden ideeën opgeworpen om collectief de internationalisering van de kinderkunsten verder aan te zwengelen. Zo zou het hernieuwd investeren in een Belgische poot van ASSITEJ, de internationale associatie voor theater voor kinderen en jongeren, tot de opties behoren; het organiseren van een showcase-festival in eigen land (of een van de bestaande festivals meer als dusdanig profileren) en deelname aan IPAY in 2015. IPAY staat voor International Performing Arts for Youth en organiseert showcases en conferenties in Noord-Amerika. VTi kan in deze collectieve activiteiten een coördinerende, dan wel stimulerende rol spelen. Door zo collectief aan zichtbaarheid en expertise-uitwisseling te werken, kan het internationaal werken in deze subsector verstevigd worden.

‘Je moet niet alleen kijken maar ook luisteren. Blinde mensen bijvoorbeeld kunnen een voorstelling zien door te horen.’ (Margot, 11 jaar)



Grafiek 3. Internationale mobiliteit van producties voor kinderen en jongeren, 2001-2013



Grafiek 3 geeft twee types gegevens weer. De staven geven het totale aantal podiumproducties voor kinderen en jongeren weer, opgedeeld volgens het gegeven of ze al dan niet een of meerdere voorstellingen spelen in het buitenland. De rode delen van de balk geven voor elk seizoen het aantal internationaal toerende producties aan, de blauwe balken verwijzen naar de producties die enkel in België (niet alleen Vlaanderen) spelen. 25 à 35% van de podiumproducties voor kinderen en jongeren speelt (een) voorstelling(en) in het buitenland, met uitschieters in 2000-2001 (38%) en in 2008-2009 (43%). Grosso modo vindt een op drie producties dus de weg over de landsgrenzen.

De groene lijn in bovenstaande grafiek vertoont ruimere schommelingen. Ze staat voor het absolute aantal opvoeringen dat de kinderkunstenproducties die in het buitenland toeren, samen spelen. Wat opvalt is de piek tot bijna 400 voorstellingen in 2004-2005 en de piek tot meer dan 500 opvoeringen in 2008-2009, waarna het aantal systematisch daalt tot 200 voorstellingen in 2012-2013.

Het buitenland hierheen

‘Internationalisering’ staat niet enkel voor export en het aangaan van internationale coproducties, maar ook voor het aantrekken van knappe producties uit het buitenland. Slechts enkele spelers in het Vlaamse veld nemen de rol op zich om spelers uit het buitenland in eigen land te programmeren. Vooral de festivals Stormopkomst en Krokusfestival proberen de horizon breed te houden en ook BRONKS heeft met *Export/Import* een internationaal theaterfestival. In het jaarprogramma van BRONKS en HETPALEIS duiken enkele Nederlandse gezelschappen op. Daarmee krijgt niet alleen het Vlaamse publiek de kans om uitzonderlijke voorstellingen uit het buitenland dichtbij te kunnen zien, maar wordt ook de internationale gemeenschap in hoofdstad Brussel bediend.

Het uitbouwen van een internationaal programma is geen evidentie. Eens men de keuze maakt om prospectie te doen voorbij de landsgrenzen, vraagt dat een grote investering van tijd en geld. Bovendien vraagt het afstemmen met buitenlandse spelers een agenda-oefening die net voor festivals die maar enkele weken per jaar plaatsvinden, moeilijk valt. De voorstelling die je interesseert is nu eenmaal niet altijd beschikbaar die ene week in februari of november. Internationale spelers naar Vlaanderen halen is nochtans niet enkel voor het publiek interessant, maar ook voor de professionals. Wil men relaties kunnen uitbouwen met collega’s in het buitenland is het immers van belang om wederkerigheid in te bouwen en het verkeer van mensen en voorstellingen in twee richtingen te laten lopen.



Metamorfosen – KAAIMAN (foto: Stijn van de Wiel)

CONCLUSIE: EEN BLIK OP DE TOEKOMST

In deze conclusie zetten we graag enkele van de voornaamste inzichten op een rijtje. Het gaat om tendensen of kenmerken van het kinderkunstenveld die van belang zijn voor de toekomstige ontwikkelingen in de podiumkunsten voor kinderen en jongeren. In 2014 werkt VTi samen met de andere kunststeunpunten aan een landschapstekening over de kunsten in Vlaanderen. Deze landschapstekening wordt overhandigd aan de nieuwe minister van Cultuur die er de eigen visienota op kan bouwen aan het begin van de volgende legislatuur. De elementen die we hier nog eens uitlichten, zullen hun weg vinden naar onze ruimere tekening van de Vlaamse podiumkunsten anno 2014.

Een voorname sterkte van dit subveld is dat het erg alert is voor veranderingen in de omgeving. Het publiek van de kinderkunsten is erg ruim en divers, waardoor maatschappelijke evoluties zoals de culturele diversificatie van de bevolking en de effecten van multimedia op onze leefwereld gauw opgemerkt en opgepikt worden. Het is een dynamisch veld waarin de veranderingen rondom zich niet alleen vertalen in organisatorische antwoorden, maar ook in artistieke evoluties.

De breedte en complexiteit van het speelveld waarin de producenten opereren dwingt hen ook tot die alertheid. De producenten uit de gesubsidieerde podiumkunsten spelen naast makers uit het commerciële circuit en worden meer en meer vervoegd door kunsteducatieve actoren en producenten actief in de andere kunstvormen. Dit alles terwijl het veld van de afnemers van de voorstellingen sterk onder druk staat. De scholen dienen zich al enkele jaren te houden aan de maximumfactuur voor schoolkosten en de cultuurcentra voelen de druk van de economische crisis op de gemeentebegrotingen. Dat het cultuurbeleid vanaf 2014 in elke gemeente deel zal uitmaken van een algemene planning en begroting en geen eigen cultuurbeleidsplan meer zal kennen, maakt dat we extra waakzaam zullen moeten zijn over de ruimte die er verspreid over Vlaanderen, in de cultuurcentra, zal blijven bestaan voor een kwalitatief kunstenaarsaanbod. Het netwerk van cultuurcentra speelt een erg belangrijke rol binnen de podiumkunsten voor kinderen en jongeren, in de eerste plaats als speelplekken. Ze programmeren voorstellingen voor jongeren en hun familie in de vrije tijd en ontwikkelen een aanbod waar scholen op kunnen intekenen. Enkele cultuurcentra organiseren of hosten ook festivals voor kinderen en jongeren met een brede uitstraling tijdens de krokus- of de herfstvakantie. Bijzonder is ook de rol als (co)producent die een aantal cc's blijken op te nemen, specifiek in het segment van de kinder- en jongeren voorstellingen.

Eigen aan de kinderkunsten is dat een lange keten van bemiddelaars een rol speelt in het tonen en omkaderen van voorstellingen – scholen, leerkrachten, ouders, programmatoren, kunsteducatieven, producenten, media ... Een bloeiend veld heeft nood aan zorg en aandacht voor elke schakel in deze keten.



Eigen aan het veld van de producenten van podiumvoorstellingen voor kinderen in het gesubsidieerde circuit is de centrale plek van wat we het 'productiehuismodel' genoemd hebben. Het gaat om organisaties die als producent voor theater of dans optreden, die zich niet als gezelschap van een maker of collectief opwerpen, maar die opereren als structuur waarin verschillende en wisselende makers geëngageerd en ondersteund worden om projecten van a tot z te ontwikkelen. Deze structuren lijken een dankbare buffer tegen de versnippering van de middelen die we in de ruimere podiumkunsten zien optreden, waar meer individueel opererende kunstenaars zich veel moeite moeten getroosten om de nodige middelen en omkadering bijeen te rapen om producties te kunnen realiseren. De centralisatie van middelen en

MMLL – Studio Orka (Foto: Phile Deprez)

expertise bij structurele organisaties maakt dat jonge makers er in goede omstandigheden kunnen leren en maken. Anderzijds kunnen we de vraag stellen in hoeverre het belang van deze organisaties signaleert dat de speelruimte rondom, voor gezelschappen die via projecten opereren en individuele makers, eerder klein is. De potentiële coproductanten zijn in dit veld niet erg dik gezaaid en de uitkoopsommen in de kinderkunsten liggen bijzonder laag, waardoor het opereren als 'onafhankelijke' speler erg moeilijk valt. Het is een vraag die de nodige aandacht verdient, in ons verdere onderzoek, maar ook in de keuzes van de overheid.

In *Pop-up!*, een eerdere publicatie over de stand van zaken in de kinderkunsten, stelden we een verhoogde uitwisseling vast tussen het circuit van het kinder- en jeugdtheater en het volwassenencircuit. De grenzen zijn 'osmotisch': meer en meer kunstenaars en producenten vinden de weg van het avond- naar het dagcircuit. Wat echter nog te weinig gebeurt is de osmose van voorstellingen; te weinig voorstellingen spelen zowel overdag als 's avonds voor een publiek dat divers is in termen van leeftijd. De leeftijdsgrens waarmee voorstellingen aangekondigd worden, blijkt niet alleen een grens 'naar onder' op te werpen (waarvoor ze bedoeld zijn), maar ook 'naar boven'. Dat is niet alleen een gemiste kans voor het potentieel grote publiek dat sommige jongerenproducties kunnen bereiken, maar ook in zakelijke termen. Spelen in het avondcircuit kan financiële voordelen hebben, aangezien de ticketprijzen voor individuele volwassen bezoekers in de avond hoger liggen dan voor schoolgangers of families overdag. Ook de omgekeerde weg is nog te zeer onontgonnen. Heel wat voorstellingen die initieel niet bedoeld waren voor kinderen of jongeren, zouden wel met succes aan een jong publiek aangeboden kunnen worden en in de scholen furore kunnen maken.

Kinder- en jongerenproducties hebben stilaan de weg gevonden naar het buitenland, al is het uitbouwen van een continue, stevige internationale werking voor de meeste organisaties geen evidentie. Wie slechts sporadisch in het buitenland op tournee gaat of internationale samenwerkingen aangaat, moet kunnen rekenen op de punctuele tussenkomsten van de Vlaamse overheid. Door collectieve acties en expertise-uitwisseling, willen de organisaties uit het podiumkunstenveld voor kinderen en jongeren elkaar alvast versterken.

Delphine Hesters is onderzoeker bij VTi.

De analyses op de VTi-databank werden gerealiseerd door Bart Magnus.

Aan het overlegplatform werkten mee vanuit VTi:

Nikol Wellens, Joris Janssens, Sofie Joye en Delphine Hesters.

Met veel dank aan de stuurgroep en alle deelnemers aan de focusgesprekken:

Dirk De Lathauwer (fABULEUS), Marc Maillard (FroeFroe), Johan De Smet (KOPERGIETERY), Barbara Wyckmans (HETPALEIS), Karolien Akkermans (CC Genk en covoorzitter Collegagroep Jeugd LOCUS), Marij De Nys en Veerle Kerckhoven (BRONKS), Timme Afschrift (scenograaf, lichtontwerper), Elsemieke Scholte (d e t h e a t e r m a k e r), Tina Heylen (Compagnie Frieda), Manon Avermaete (maker), Veerle Boesmans (CC Zwaneberg, Heist-op-den-berg), Freek Mariën (De Nietjesfabriek), Ugo Dehaes (choreograaf), Joke Laureyns (Kabinet K), Veerle Mans (de Werf, Brugge), Pascal Lervant (De Groenplaats, de Werf, Brugge), Paul Verrept (ontwerper, uitgever, auteur en illustrator), Vincent Van den Bossche (fABULEUS), Katrien Daniels (CC Nova, Wetteren), Paul Neefs (CC De Werf, Geel), Mieke Versyp (Laika), Karolien Derwael (klein verzet), Martin Baarda (HETPALEIS), Cien Schelkens (HETPALEIS), Evelien Alles (FroeFroe), Hanneke Reiziger (HETPALEIS), Françoise Tiebout (4Hoog), Marieke De Munck (4Hoog, Bougievzw e.a.), Iris Bouche (choreograaf, Koninklijk Conservatorium Antwerpen), Iris Verhoeven (De Ambassade), Els De Bodt (Het Theaterfestival), Arlette Van Overvelt (Luxemburg), Sarah Rombouts (Stormopkomst), Piet Forger (Vitamine C), Wouter Van Looy (muziektheater Transparant en Zonzo Compagnie), Kristof Van den Broeck (Nat Gras), Herwig Onghena (Studio Orka), Gerhard Verfaillie (Krokusfestival, ccha), Tom Rummens (HETPALEIS), Nele Roels (KOPERGIETERY), Hans Lenders (CC Casino, Houthalen-Helchteren), Jo Roets (Laika).



'JE MOET EEN KIND ALTIJD HOOP GEVEN'

**VAN TOEN, NU EN STRAKS: ODA VAN NEYGEN
MAAKT PLANNEN VOOR DE TOEKOMST**

Evelyne Coussens



Oda Van Neygen (foto: Elke Verheyen)

TOEN

In welk klimaat ben jij terechtgekomen in de culturele sector? Had je ervaring met het werken met kinderen en hun kunstzinnige ontwikkeling?

Oda Van Neygen: 'Toen ik in 1976 in de Beursschouwburg terecht kwam, had ik nog niet veel ervaring met het kind zelf. Ik had vier jaar als onderwijzeres lesgegeven in Dilbeek, aan kinderen die voor het merendeel uit blanke, gegoede gezinnen kwamen. Maar ik zag hoeveel goesting ze hadden om te luisteren, om te leren. Qua kinderkunsten bestond er in Vlaanderen in die tijd heel weinig. Frans Van Langendonck, die op dat moment directeur was in de Beurs, programmeerde vooral poppentheater en een aantal jeugdtheater voorstellingen van Yvonne Lex of het Mechels Miniatuurtheater. Dat waren gezelschappen die een volwassen repertoire aanhielden en één keer per jaar ook een kindervoorstelling maakten, maar die voorstellingen waren niet goed. Ik ontdekte dat er in Nederland wél interessant jeugdtheater werd gemaakt. Ik begon met Jari Demeulemeester (toenmalig programmator bij de Beursschouwburg, ec) mee te gaan op prospectie en zo kwam ik al snel een aantal gezelschappen op het spoor. Ik haalde die Nederlandse groepen naar Vlaanderen en zette rond die receptieve werking een pedagogische omkadering op. Daarvoor ging ik in gesprek met de scholen en de leerkrachten – die vaak vonden dat zulke voorstellingen te moeilijk waren voor kinderen – maar ook met de kinderen zelf. Er heerste in die tijd een hele beschermende reflex rond de jeugd, maar er was mij veel aan gelegen om te bewijzen dat dat kind veel meer aankon dan wat sommige leerkrachten dachten.'

Waarom was het tonen van voorstellingen noodzakelijkerwijs verbonden met een pedagogische omkadering – spraken de voorstellingen dan niet voor zich?

'Het was een manier om hen beter te leren kennen. Kinderen kijken op een heel andere manier naar de wereld, beleven die anders dan wij. Dat heeft me altijd enorm gefascineerd. De voorstel-

lingen gaven aanleiding tot nagesprekken, en in die nagesprekken leerde je hun leefwereld kennen. Dikwijls gaven ze zich echt bloot en kwamen zelfs kinderen die in de klas nooit iets zeiden plots met een verhaal naar voren. Bovendien heb ik het altijd belangrijk gevonden dat kinderen vooraf tools aangereikt krijgen over wat theater is en hoe de theatercodes werken. Ze moeten weten waar ze naartoe komen. Niet alleen opdat ze zouden kunnen volgen, maar ook opdat er een zeker respect voor de acteurs zou ontstaan. Dat is echt een basisvoorwaarde. Vandaag zijn kinderen sowieso veel mondiger geworden. Toen mijn zoon Amos in de humaniora zat, werd er tijdens de les in zijn klas blijkbaar gewoon luidop gebabbeld. Zoiets verbaast me, en het doet me verdriet.'

Er is vaak verzet geweest tegen de gevreesde schoolvoorstellingen.

'Dat klopt, en het klopt ook dat die aangeboden worden binnen de lesuren, binnen het verplichte kader. Toch ben ik daar nog steeds een grote voorstander van. Veel kinderen kwamen toen en komen nu nog steeds niet vanzelf met theater in contact. Schoolvoorstellingen bieden hen die kans. Ik wil daarmee niet beweren dat ze enkel geprikkeld moeten worden met theater. Laat ze op school liefst kennismaken met zo veel mogelijk zaken: met kunst, met sport, met alles wat er bestaat. Naderhand kunnen ze hun eigen keuze maken.'

In Nederland waaide in die jaren een andere wind. Terwijl in Vlaanderen enkel brave sprookjes en poppenspel getoond werden, trof je daar verfrissend jeugdtheater aan. Hoe kwam het dat het klimaat daar zo verschillend was op het vlak van kinderkunsten?

'Omdat er in Nederland binnen de opleiding drama meer aandacht bestond voor jeugdtheater. Iedere student die daar zo'n opleiding volgde moest een voorstelling maken voor kinderen. Op die manier zijn er veel gezelschappen ontstaan die voor kinderen konden en wilden creëren: Wederzijds, Artemis, Lijn Negen, Teneeter ... De Nederlandse overheid heeft die ontwikkeling ondersteund door een extra subsidie te voorzien voor gezelschappen die een schrijver of een muzikant engageerden, zodat het Nederlandse jeugdtheaterveld zou kunnen professionaliseren. Die vruchtbare voedingsbodem binnen de theateropleidingen hebben we in Vlaanderen nooit gehad, en hebben we nog steeds niet. Pas in de latere jaren 1980 is het jeugdtheaterveld in Vlaanderen zich beginnen te ontwikkelen, naar Nederlands voorbeeld.'

Je startte je pionierswerk in de Beursschouwburg – jeugdtheater zat er onder één dak met een programmatie voor volwassenen. Is die wisselwerking noodzakelijk en bevruchtend volgens jou?

'Absoluut. Ik vind trouwens nog steeds dat er te veel gesproken wordt over jeugd- en volwassenentheater als over een aparte categorie. Voor mij bestaat er enkel theater. Een kunstenaar maakt een voorstelling vanuit een persoonlijke noodzaak en visie, hij vertrekt vanuit een stevig verhaal, omringt zich met goede spelers en een goede dramaturg. Dat is de beginfase. Pas in een tweede beweging kan hij onderzoeken wat er *matcht* met een jong publiek. Via try-outs of lezingen wordt snel duidelijk wat er werkt en niet werkt, wat er eventueel moet verhelderd worden. En natuurlijk moet die kunstenaar in die tweede fase soms toegevingen doen. In een voorstelling voor volwassenen kan je misschien cynisch zijn, maar voor kinderen vind ik cynisme moeilijk liggen. Je moet een kind altijd hoop geven. Dat betekent niet dat je het niet over moeilijke onderwerpen kunt hebben. Volgend jaar gaat Michael Bijnens bij BRONKS een voorstelling maken over jongeren die naar Syrië vertrekken, Carly Wijs maakt iets over de gijzeling in de school van Beslan. Omdat het verhalen zijn die verteld moeten worden.'

Beiden zijn makers die ook al voor volwassenen hebben gecreëerd. In de beginjaren van BRONKS, begin de jaren 1990, heb je net daarvoor geijverd: dat er meer 'volwassen' makers in het jeugdtheater zouden stappen.

'In mijn ogen zou er geen onderscheid mogen zijn tussen "theatermakers" en "jeugdtheatermakers". In de Beurs programmeerde ik soms voorstellingen die waren gemaakt voor volwassenen, maar die in mijn ogen toegankelijk waren voor kinderen. Onder meer Radeis en Jan Decorte heb ik zo aan een jong publiek getoond. Aan het Kunstenfestivaldesarts heb ik verschillende keren gevraagd om mij belangrijke buitenlandse voorstellingen of makers te signaleren, maar zij kwamen nooit met iets af. Ook bij Het Theaterfestival bestond aanvankelijk geen interesse, maar ik ben lijtjes blijven uitgooien, en uiteindelijk is dat wel gelukt: in de juryselectie wordt tegenwoordig ook jeugdtheater meegenomen.'

Kan iedere maker volgens jou creëren voor een jong publiek?

'Het is vooral een kwestie van openstaan. Je moet *willen* maken voor kinderen. In de jaren 1980 heb ik onder meer aan Jan Lauwers en Anne Teresa De Keersmaeker het voorstel gedaan, makers van wie ik het werk op dat moment heel belangrijk vond. Ze hebben allemaal geweigerd. Ik ben blij dat Grace Ellen Barkey, uit Lauwers' gezelschap Needcompany, vorig jaar toch nog een voorstelling voor kinderen heeft gemaakt (*Raar? Maar waar!*, ec). Maar er leefde bij die kunstenaars een grote angst dat ze zich zouden moeten 'verlagen', dat ze hun eigen artistieke ei niet kwijt zouden kunnen. Misschien leefde er ook angst voor het publiek zelf: kinderen kunnen meedogenloos eerlijk zijn als een voorstelling hen niet aanstaat.'

Evolueerde het jeugdtheater synchroon met de ontwikkelingen die zich in het volwassenentheater voordeden?

‘Niet helemaal, er zat sowieso wat vertraging op, denk ik. Het vormingstheater hebben we zeker gehad, met bijvoorbeeld Stelkelbees, dat maatschappelijke problemen aankaarte en er een pedagogisch kader voor voorzag. De jaren 1980 waren voor het jeugdtheater een boeiende periode waarin er heel wat nieuwe makers zijn opgestaan, maar van een echt Vlaamse Golf kan je niet spreken.’

Is het jeugdtheaterveld vandaag voldoende professioneel?

‘Ik vind van niet. Ik zie te veel halfslachtige producties, gezelschapjes die het artistiek gezien net niet halen. Dat heeft in mijn ogen vooral te maken met een gebrek aan degelijke begeleiding voor beginnende makers. Je kan jonge makers niet aan hun lot overlaten, hen een platform geven en gewoon zeggen “Doe maar”.’

Is Nederland al die decennia het gidsland gebleven wat jeugdtheater betreft?

‘De kwaliteit van het Nederlandse jeugdtheater is tot enkele jaren terug erg hoog gebleven. Veel van de oudere makers zijn onlangs met pensioen gegaan, zoals Ad de Bont of Onny Huisink, en wat hun opvolgers brachten is nog niet van dezelfde kwaliteit – daar heeft het veranderende Nederlandse beleidsklimaat natuurlijk mee te maken. Op een gegeven moment werd er vanuit Nederland nogal euforisch gedaan over het Vlaamse jeugdtheater, maar ik wil daar niet in overdrijven. Waar het Vlaamse jeugdtheater sterk in was in de jaren 1990, met makers als Pascale Platel, Dimitri Leue en Joris Van den Brande, was spel: de Vlamingen hanteerden een speelstijl die meer naturel was dan wat men in Nederland gewoon was. Dat was voor Nederland, waar men die ongekunstelde manier van vertellen amper kende, zeker een verrijking. Ook de absurditeit van de Vlaamse teksten was ongezien. Wat Nederland in die tijd dan weer wél had, en wat ik tot op de dag van vandaag mis in Vlaanderen, zijn werkplaatsen. Het Lab was een werkplaats die door de overheid ondersteund werd en waar veel mooi jeugdtheater uit ontstaan is. Bij ons komt op dit moment bij mijn weten enkel Naomi Kerkhove uit een context van werkplaatsen. Zij maakt niet specifiek voor kinderen, ze maakt gewoon voorstellingen waar een kind naar kan kijken en waar het zijn fantasie bij kan laten gaan. Zoals je kinderen perfect naar een tentoonstelling voor abstracte kunst kunt laten kijken, en ieder kind daar zijn eigen verhaal in vindt.’

In 2009 kreeg BRONKS een eigen huis. Is een huis, een fysieke ankerplaats, belangrijk voor de kinderkunsten?

‘Heel belangrijk. Met een eigen huis installeer je een plek die voor iets staat. Een plek die het jonge

publiek zich eigen kan maken, waar het kan binnenlopen om theater te kijken, maar ook om er vrienden te ontmoeten of met zijn ouders te komen. Ik betreur dat we bij BRONKS niet meer ruimte hebben, zodat kinderen en jongeren er vaker ‘gewoon’ terecht kunnen, bijvoorbeeld na school. Op die manier zouden we nog meer voeling met hen kunnen krijgen. Kinderen veranderen voortdurend mee met hun tijd. Eerst was er een tijd van boeken, daarna van televisie, nu van internet en games. Er moet veel meer aandacht komen voor de verhalen van de kinderen zelf, voor de manier waarop zij in de wereld staan. Het is een grote droom van mij om die verhalen ergens te laten optekenen, via een databank of een mailbox, zodat ze bewaard blijven. Als je de werkloosheid ziet nu, de armoede ... Ik hou m’n hart vast. Gaan die kinderen en jongeren van nu ooit kunnen werken? Hoe kijken ze aan tegen die snel veranderende samenleving?’

Moet een kinderkunsthuis méér zijn dan een plek waar kunst wordt gemaakt of getoond?

‘Het moet een plek zijn waar kinderen kunnen zijn. Maar dat geldt voor alle huizen, ook voor de huizen uit de volwassen sector. Ook zij moeten hun publiek in zijn totaliteit, in zijn hele persoonlijkheid aanspreken. In Brussel heerst er een schrijnend tekort aan dat soort plekken; niet alleen plekken om naar kunst of theater te kijken, maar gewoon plekken om elkaar te ontmoeten. Ik woon in Sint-Jans-Molenbeek; je hebt daar veel cafés waar de mannen zitten, maar de vrouwen hebben bijna niets, net zomin als de jongeren – er zijn in Brussel geen jeugthuizen. Een tweetal jaar geleden had ik het idee om in BRONKS een café open te houden voor jongeren, waar ze zouden kunnen samenkomen. Tegelijkertijd denken we hard na over een manier om de allochtone ouders binnen te krijgen, via praatgroepen met moeders bijvoorbeeld. Een van onze dramadocenten werkt op school met moeders, en probeert hen te betrekken bij de werking van BRONKS. Ze kunnen proeven van wat hun kinderen in het theater te zien krijgen, en daarover discussiëren.’

Het is bijna een omkering van de geschiedenis. Terwijl de Beursschouwburg zich in 1991 ‘ontdeed’ van zijn jeugdwerking, om enkel nog voor volwassenen te werken, probeert het jeugdtheaterhuis BRONKS vandaag volwassenen binnen te trekken. Zodat de kloof opnieuw gedicht wordt.

‘Ja. Maar het binnenhalen van volwassenen in ons jeugdtheaterhuis is op zich geen probleem. We hebben een heel actief en kritisch publiek van ouders – de helft van ons publiek op zondag bestaat uit volwassenen. Het zijn specifiek de allochtone ouders die we graag zouden bereiken, of liever: de kinderen, jongeren en volwassenen samen, met het oog op de toekomst van die kinderen en jongeren. Zij moeten zich hier thuis kunnen voelen.’

NU

Hoe schat je op dit moment de kwaliteit van het Vlaamse jeugdtheaterveld in?

(*twijfelt*) ‘Ik vind dat veel gezelschappen op dit moment afdrukjes maken van steeds hetzelfde sjabloon. De thematieken vind ik nogal braaf, ik zou graag meer confrontatie met het maatschappelijke willen zien. Af en toe zijn er uitschieters. Wat Compagnie Barbarie probeert met haar associatieve voorstellingen vind ik interessant, en ook Simon De Vos volg ik graag. Ik vond zijn voorstelling over de dood (*En we stierven nog lang en gelukkig, ec*) erg goed. Ik geloof hard in De Kinderen van de Villa – Wanda Eyckerman en Roel Swanenberg. Zij hebben een vreemde fantasie waarbij ze geen enkele toegeving moeten doen tegenover een jong publiek. Laat die nog maar wat werken, net zoals Annelies Van Hullebusch trouwens. Nog zo iemand die voor volwassenentheater werkt, maar een fantasie heeft die heel toegankelijk is voor kinderen. In het algemeen gesproken kan het wat mij betreft echter nog een stuk straffer, tekstueel, vormelijk en inhoudelijk.’

En internationaal gezien?

‘Bij BRONKS zetten we al twee jaar Export/Import op, een festival waarmee we het buitenland naar binnen willen halen en het binnenland naar buiten brengen. Ik heb daarvoor heel veel in het buiten-

land geprospecteerd. Ik moet vaststellen dat het vernieuwende jeugdtheater ook daar niet wordt gemaakt, of liever: zéker daar niet. De toppers daar zijn Vlaamse en Nederlandse voorstellingen. Vanuit dat oogpunt stel ik vast dat de Lage Landen toch nog steeds uitblinken wat betreft kwalitatief jeugdtheater. Dat zeggen de buitenlandse programmatoren trouwens ook zelf. De aangroei van programmatoren op Export/Import is explosief, sommige mensen willen het hele festival gewoon naar het buitenland halen.’

Toch blijf jij op je honger zitten. Wat ligt aan de basis van die schuchtere braafheid waaraan je je ergert?

‘Het feit en het besef dat risicovolle voorstellingen niet verkopen. Als een voorstelling niet goed loopt in verkoop, zijn er meestal twee oorzaken aan te wijzen: of ze is gemaakt door jonge makers die nieuw en onbekend zijn, of de thematiek is te heftig. Ook voorstellingen waarin jongeren op scène staan zijn heel moeilijk te slijten. In al die gevallen ervaar je bij de programmatoren uit de cultuurcentra een grote terughoudendheid. De overgrote meerderheid van de programmatoren kiest nog steeds blind voor het vrijblijvende, humoristische, makkelijke theater. Ik mag natuurlijk niet iedereen over dezelfde kam scheren. Er zijn een paar cc’s die heel goed werk leveren. Ik heb ook de indruk dat er een nieuwe generatie programmatoren is opgestaan, die met een open blik kijkt naar jeugd-



Waldeling – BRONKS (Foto: Felix Kindermann)



Anna – BRONKS (Foto: Felix Kindermann)

theater, en dat is hoopgevend. Alleen moeten zij steeds weer het gevecht leveren met hun directie of lokale overheid die wil dat de zalen vol zitten, dat de kosten-batenbalansen in orde zijn. Of ze stoten op verzet bij de scholen, die bang zijn van voorstellingen die buiten de platgetreden paden gaan.'

Is dat dan nog steeds een probleem? Zit er vandaag dan toch nog, net zoals in jouw begindagen, een kloof tussen denken over het kind tussen het onderwijs en de artistieke sector?

'Zonder dat ik daarmee tekort wil doen aan alle uitstekende leerkrachten en onderwijsinstellingen die wél mee zijn: ja. Het basisprobleem ligt ook niet bij de scholen zelf, maar nog daarvoor, bij de opleidingen voor onderwijspersoneel. Niet alle kleuterjuffen, onderwijzers of leerkrachten beschikken over de vaardigheden om theater te begrijpen en te interpreteren, laat staan dat ze die vaardigheden aan hun klassen kunnen meegeven. Dat is ook normaal. In de beginjaren van BRONKS trokken sommige theatermakers zoals Mieja Hollevoet of Inne Goris naar de scholen om er samen met de leerkrachten de voorbereiding op een voorstelling te geven. Zij 'vormden' de leerkrachten. We hebben met de toenmalige normaalscholen een heleboel projecten opgestart, om aandacht te krijgen voor theater in het curriculum. Je vindt wel steeds een aantal betrokken docenten, maar op een gegeven moment verdwijnen die en hun enthousiasme stroomt niet door, hun kennis wordt niet doorgegeven. En zo blijft er heel veel fout gaan. Eigenlijk

zou de lacune structureel moeten gevuld worden. De leerplannen van de lerarenopleidingen zouden hervormd moeten worden. En wat mij betreft ook meteen de leerplannen van het lager en secundair onderwijs. Want onderwijs is nog steeds te veel kennisoverdracht, en te weinig de mogelijkheid om zich te uiten, in kunst, in sport, op visueel vlak ... In mijn ogen is de juiste verhouding: kennis in de voormiddag, in de namiddag expressie op alle mogelijke manieren. Ach, ook al die ideeën heb ik ooit wel eens op papier gezet.' (glimlacht)

Je noemde al het probleem van begeleiding van jonge makers die voor een jong publiek willen maken. Waaraan schort het wat dat betreft?

'Aan de toneelopleidingen. In die opleidingen zijn er voor de studenten legio mogelijkheden om te werken met kunstenaars, om stages te lopen of van dichtbij kennis te maken met de kunstenaarspraktijk. Alleen wordt er te weinig gedacht aan de mogelijkheid om dat bij het jeugdtheater te doen. Er zou binnen de toneelopleidingen iemand moeten zijn die het jeugdtheater behartigt, die met de studenten naar goede voorstellingen gaat kijken, die hen binnenbrengt in de huizen, in contact brengt met goede schrijvers of dramaturgen. Steek tussen al die interessante mensen die op school komen vertellen over hun praktijk toch ook eens een maker met ervaring in het jeugdtheater. Jeugdtheater moet binnen die toneelopleidingen geen speciaal statuut krijgen, maar het moet minstens een van de aangeboden sporen zijn.'

'De zorg voor het kind moet de belangrijkste drijfveer zijn', liet je in een eerder interview optekenen. Levert dat uitgangspunt geen spanningsveld op met het streven naar artistieke kwaliteit?

'Nee. De zorg voor het kind in zijn context, en daarmee de zorg voor de buurt en de maatschappij, is een belangrijk facet van de werking van een kinderkunsthuis. Maar het is niet het enige. De focus zal bij BRONKS altijd in de eerste plaats op het artistieke liggen. Maar het is vanzelfsprekend dat je met de context, in ons geval met de stad, moet bezig zijn – anders kan je je plek in die stad niet verantwoorden. Enerzijds is het je opdracht om kunst te tonen, anderzijds moet je ook weten wie hier woont, wie hier werkt. Zodat je kunst en stad kunt confronteren. Uiteindelijk moet een kunsthuis voortdurend vragen blijven stellen aan zijn publiek, of dat nu een kind, jongere of volwassene is.'

De vrees dat je – bij uitstek in een stad als Brussel – op een gegeven moment meer bezig bent met het sociale dan met het artistieke is dus ongegrond?

'Het is je eigen verantwoordelijkheid om dat evenwicht goed te bewaken. Iedere artistiek leider vult de opdracht die hij zich gesteld heeft op zijn manier in. In het geval van BRONKS is het duidelijk dat mijn opvolgers keuzes zullen moeten maken. Er gaan niet meer subsidies komen, dus als BRONKS sterker op het maatschappelijke wil gaan werken, of meer met jongeren wil doen, zal er bijvoorbeeld een eigen productie moeten sneuvelen, of een aantal gastvoorstellingen – we hebben geen geld om alles te doen.'

Over geld gesproken. Het beleid heeft rond de eeuwwisseling een tijdlang een 'positieve discriminatie' voor de kinderkunsten-sector aangehouden – was dat gerechtvaardigd?

'Dat was gerechtvaardigd en zou dat nu nog steeds zijn. Als je als gezelschap of als structuur ernstig artistiek bezig bent, moet de overheid jou ondersteunen zoals ze dat doet met een structuur die goed werk levert voor volwassenen. Het probleem van de lagere ticketprijzen en uitkoopsommen stelt zich nog steeds. Cultuurcentra vinden 1.500 of 1.800 euro het maximum voor een jeugdtheatervoorstelling, terwijl de productiekosten van zo'n voorstelling even hoog liggen als die van een volwassenenvoorstelling, waarvoor ze 4.000 euro of meer willen betalen.'

En wat met de andere poot van het probleem? Kunnen de ticketprijzen voor kindervoorstellingen niet verhoogd worden? Die kaartjes zijn op dit ogenblik nog steeds een stuk goedkoper dan kaartjes voor voorstellingen uit het avondcircuit.

'Ik ben daar geen voorstander van – zo zet je een gezin met twee of drie kinderen bijna voor het blok. In Brussel zijn ook de cultuurwaardebons al

afgeschaft, geen goede zaak. Stel dat we vijftien euro vragen voor een ticket, gaan de gezinnen dan nog komen?'

Ze betalen zonder nadenken het dubbele voor een spektakel uit de commerciële sector.

'Dat klopt, maar dat is één, hoogstens twee keer per jaar.'

Hoe moet de jeugdtheatersector trouwens omgaan met de ontdekking van het kind als consument, zoals die zich de laatste decennia heeft voltrokken?

'Die spektakels en shows mogen bestaan, maar wat me frustreert is dat die sector, die geld heeft, met dat geld niet meer investeert in echt goede regies en spelers, in echt goede scenario's, wars van clichés. Er zijn goede musicals gemaakt, voor volwassenen én voor kinderen – het kan dus. Ik begrijp niet dat het niet gebeurt. De mensen in die commerciële sector zijn geen dommeriken, soms denk ik naïefweg dat ik er misschien gewoon eens mee moet gaan babbelen. Misschien kunnen we elkaar inspireren. Anderzijds maakt de televisie in mijn ogen veel kapot. Het feit dat de VRT alleen nog maar de Plops en Samsons toont vind ik heel erg, want televisie heeft een grote macht, en veel kinderen gaan nooit iets anders zien dan dat. Op die manier blijven we grijze muizen kweken. Ik denk niet dat de jeugdtheatersector daar iets aan moet of kan doen, ik denk niet dat ze in concurrentie moet treden of een kruistocht starten – er zijn al zo veel kruistochten. Je moet als theaterhuis trouw blijven aan je visie, aan wat je wilt vertellen, en niet inspelen op wat anderen doen.'

Je spreekt over goede scenario's, maar een van je grote bezorgdheden is ook altijd het repertoire geweest – of beter: het ontbreken van een degelijk jeugdtheater-repertoire.

'Opnieuw: ik maak geen onderscheid tussen goede teksten voor volwassenen en goede jeugdtheaterteksten. Maar ik ben inderdaad van bij het begin op zoek gegaan naar goede teksten om voor kinderen of jongeren te brengen. In het volwassenentheater heb je vanaf 500 voor Christus de beschikking over fantastische teksten, maar niet al die teksten zijn geschikt voor jeugdtheater. Er zijn natuurlijk mogelijkheden, ik denk nu aan Mieja Hollevoets bewerking van *Titus Andronicus* (Zwijnen!, ec), maar het is toch niet evident. Daarom is het belangrijk dat er een inventaris komt van artistiek volwaardig jeugdtheater-repertoire, zodat de teksten die in het verleden gemaakt zijn door Ad de Bont of Pauline Mol ontsloten worden en de nieuwe creaties worden bijgehouden. Misschien is dat een taak voor het Schrijverspodium, of voor VTi? En waarom ons beperken tot de Vlaamse en de Nederlandse teksten? Ook de teksten die in Wallonië worden gecreëerd, of goede teksten uit het buitenland, kunnen in die databank een plekje krijgen. Ten slotte beschouw ik ook de verhalen van

kinderen zelf, waarover ik al eerder sprak, als potentieel repertoire. Het zijn natuurlijk geen toneelteksten, maar het is materiaal waar goede schrijvers of dramaturgen mee aan de slag kunnen.'

Wat is voor jou een goede tekst?

'Voor mij is een tekst goed als hij vertrekt vanuit de noodzaak van de maker, die weet welk verhaal hij er vandaag mee wil vertellen, en dat doet op een verrassende en confronterende manier. Een goede tekst zet aan het denken, verplicht zijn lezer om een stap verder te gaan in zijn verbeelding, om zelf nog onderzoek te doen. En belangrijk: een tekst moet een openheid hebben, zodat de acteurs nog veel zelf kunnen invullen. Niet alles mag er al in vastliggen.'

Een opmerkelijke evolutie de laatste jaren is de opkomst van theater voor de allerkleinsten: baby- en peutertheater.

'Dat vind ik een bedenkelijke evolutie. Er is een reden dat de kleuterschool pas begint bij drie en een half, vier jaar. Er is voldoende onderzoek geweest naar de cognitieve vaardigheden van jonge kinderen, waaruit blijkt dat een kind pas kan luisteren vanaf die leeftijd, dat het pas dan sociaal klaar is om interactie aan te gaan. Ik denk dat het belangrijk is om belevings- of gewenningsinstallaties te ontwikkelen voor die kleintjes van achttien maanden of twee jaar, zodat je ze zachtjes laat ontdekken wat die kunstwereld allemaal kan zijn. Maar het echte peutertheater, waarbij kinderen een half uur naar iets moeten kijken, daar geloof ik niet in. Zo'n kind haakt af. Laat die kleintjes met rust, het is te vroeg.'

STRAKS

Samenvattend misschien: op welk vlak valt er nog werk te verrichten in de kinderkunstensector?

'Ik denk dat ik de belangrijkste dingen heb genoemd: de toneel- en lerarenopleidingen, het repertoire, de begeleiding van jonge makers, de verhalen van de kinderen zelf. Maar het allerbelangrijkste lijkt me dat we ons constant bezinnen over wat we doen. Zijn we nog wel goed bezig? Vinden we nog wel aansluiting bij de maatschappij? Als we het woord "kinderkunsten" gebruiken, moeten we uiteraard bezig zijn met kunst, maar verankerd in de omgeving waarin ons huis staat, in nauw contact met het publiek waarvoor we werken. Zodat we ons voortdurend kunnen aanpassen aan de evoluties in de samenstelling van ons publiek.'

Hoe zit de verhouding bij BRONKS op dit moment?

'Onze zondagen zijn nog steeds te blank, de woensdag is bijna volledig gekleurd – het zou fijn zijn om die twee uitersten samen te brengen. Op woensdag zetten we in op visuele voorstellingen, circus of dans,

zodat het allochtone publiek niet afhaakt op de taal. Ik zie soms schoolvoorstellingen waarin kinderen echt hun hersenen moeten pijnigen om te begrijpen wat er vooraan gezegd wordt. Ik ga zelf ook veel kijken naar voorstellingen uit de allochtone gemeenschap, vooral cabaret – daarmee zou ik graag ooit nog eens een festival opzetten. Kinderen, jongeren en hun ouders lopen tijdens die voorstellingen gewoon binnen en buiten. Dat is voor ons misschien wat vreemd, maar ook heel plezierig. Dat cabaret is heel aanstekelijk, ik droom ervan om dat eens aan ons Vlaamse publiek te tonen. Het Brusselse theaterpubliek, Nederlandstalig of Franstalig, maakt nog steeds te weinig de oversteek naar de andere taal, in eender welke richting. We hebben nog veel werk met deze stad.'

Hoe kan het beleid een vitale sector optimaal ondersteunen?

'Kan je aan het beleid iets anders vragen dan geld? Ik had graag gezien dat een kinderkunstenhuis, naar het vroegere Nederlandse model, extra subsidies kreeg naarmate het meer taken op zich nam – werken met moeilijke doelgroepen, met concentratiescholen ... Dat zou afzonderlijk betaald kunnen worden. Of een subsidie, zoals die bij de Franstaligen bestaat, om een selectie van voorstellingen tegen een lagere uitkoopsom te laten toeren.'

Wat met kennisdeling of sensibilisering?

'Ik weet het niet ... er zijn veel vergaderingen, veel instanties die samenkomen, maar ik weet niet of dat genoeg oplevert. Ik hoor dat er te veel hetzelfde gezegd wordt, te weinig gedaan. Natuurlijk heeft beleid tijd nodig om zich te ontwikkelen, wetgeving gaat per definitie traag. Maar wat blijft er over van al die debatten, van al het werk van die beleidsorganen? Ook over de zwakte van wat er vandaag in de media gebeurt, zou ik naar het beleid toe een boompje kunnen opzetten. Of over alles wat met onderwijs te maken heeft – ook dat is beleid.'

Afsluitend dan: hoe zie je de toekomst van het jeugdtheaterveld in?

'Zolang er mensen in het veld zijn die een scherpe artistieke visie hebben waarin kunst én publiek elkaar vinden, ben ik er gerust in. En ook zolang het veld zich blijft bevragen, stilstaat bij zijn praktijk en die onder invloed van de realiteit durft te herdenken. Dat is alles waarop ik hoop voor het jeugdtheaterveld. En meteen ook voor het hele theaterveld.'

Evelyne Coussens is freelance journalist bij onder meer De Morgen en Etcetera. Ze werkt bij CultuurNet Vlaanderen en doceert aan de Arteveldehogeschool.



LIKE A VERSION

Wietse Marivoet

Je bent leerkracht en je wil dat jongeren kennismaken met theater en dans.

Je maakt zelf aan de start van het seizoen een longlist van dertig à veertig voorstellingen waarover je zelf enthousiast kan zijn. Je bent niet te blo om poppentheater in die lijst op te nemen en schuwt ook geen 'gevaarlijk' avantgardetheater. Je bent niet op zoek naar moraliserend of educatief toneel, maar je vindt dat de wereld groter is dan de school en wil jongeren zo veel mogelijk uit hun eigen leefwereld halen (die onvermijdelijk voor het grootste deel uit school en sociale media bestaat). Je hebt wilde, romantische ideeën over verruimde horizons. Je neemt telkens een optie op maximum twintig tickets.

Bij het begin van het schooljaar stel je je programma voor en krijgen je leerlingen meteen een doorsnede van wat er zoal op de podia te zien is. Tussendoor haal je herinneringen op en vertel je over *Braakland* van Lotte van den Berg, dat zich afspeelde op de brakke grond achter Tour & Taxis, over de argeloze voorbijgangers die het publiek onder de brug niet konden zien en zodanig gealarmeerd waren dat tegelijkertijd twee politiecombi's uit tegenovergestelde richting met loeiende sirenes op de brug, een kruispunt tussen twee politiezones, kwamen aangestormd. In een deken gewikkeld was je toen nog meer verkleumd dan op de première van *Terminator Trilogy*, waar de regen meer dan twee uur lang neergutste terwijl een vrachtboot op de achtergrond voorbij schreed, een tractor een schuimspoor achterliet, een limousine opdoemde in de nacht en vrijwel alle rekvisieten zich vrij snel uit de voeten maakten en in de verte verdwenen.

Je leerlingen kiezen individueel twee of drie voorstellingen uit het aanbod. Doorheen het schooljaar vergezel je hen in wisselende configuraties 's avonds naar KVS_BOL, KVS_BOX, STUK, NONA, tArsenaal, HETPALEIS, de Kaaistudio's, het Kaaitheater. Je vraagt hen waarom ze voor Wunderbaum of Matija Ferlin kozen. Je maakt je weinig zorgen over problematisch gedrag en mogelijke incidenten. Je bent daar helemaal niet mee bezig, want jij hebt niet beslist wie naar welk stuk moet kijken. Je hebt je best gedaan om iedereen te doen vergeten dat dit een schooluitstap is. De avond heeft iets feestelijks, er is een surreële dresscode, je leert elkaar op een andere manier kennen, je gaat op in het theaterpubliek, je kan ook zelf in de voorstelling rondwaren.

Vooraf benadruk je dat het niet altijd nodig is om iets te begrijpen om ervan te genieten en dat het soms zinloos is om op zoek te gaan naar een verhaallijn.

Na afloop ben je benieuwd naar de reacties en wissel je ervaringen uit. Of kijk je geamuseerd toe hoe na *Still Standing You* het t-shirt van Gui Garrido in stukken wordt gescheurd en de volgende maanden in de agenda's van acht meisjes zal belanden. Je organiseert een discussie op een Smartschoolforum of in een Facebookgroep en mengt je zelf in het gesprek.

Je legt de nadruk niet op het 'obligate verslag'¹ dat op de voorstelling volgt. Er zijn echt wel alternatieven voor een recensie. Je vraagt je bijvoorbeeld net als je leerlingen af wat voor zinnigs je over een dansvoorstelling kan schrijven zonder het idiosyncratische vocabularium in de vingers te hebben. Je doet zelf een aantal suggesties. Zo luister je te vaak als gehypnotiseerd naar OK Radio, de podcasts van Nature Theater of Oklahoma, waar Pavol en Kelly het met hun gasten opvallend vaak over Brad Pitt hebben, en je verbeeldt je wat de aanwezigheid van Brad Pitt aan een toneelstuk zou veranderen, of hoe Jan Fabre het zou remixen. Net als Pavol en Kelly bel je je vrienden op en vraag je hen wat zij zich van *Romeo and Juliet* – of eender welk ander stuk – herinneren. Je moedigt iedereen op school aan de opdracht heruit te vinden en de bestaande formats te doorbreken. Met een glimlach denk je terug aan de leerling die het verloop van *313 / Misschien wisten zij alles* schetste vanuit het perspectief van de taart op het podium. En je ziet opnieuw die vier jonge meisjes voor je. Op vier stoelen. Naar elkaar knikken, met hun haar zwaaien. Kin op vuist, elleboog op knie. En je neuriet *Like a Virgin*. Soms houd je waanzinnig veel van je job.

Wietse Marivoet houdt van Berlijn, Madonna en theater. Als leerkracht Nederlands en Engels op Ursulinen Mechelen staat hij soms dansend voor de klas, niet zelden zonder masker.

1. Vankersschaever, Sarah. "Iedereen danst 'Rosas' danst Rosas" in *De Standaard* 24 juni 2013, <http://www.letteren.be/plus/20130624/ochtend/40>.



Prinses Turandot – Walpurgis & HETPALEIS (foto: Stef Depover)

DEBUTEREN OP JE TACHTIGSTE

JULIENNE DE BRUYN NEEMT AFSCHIED MET EEN KINDERVOORSTELLING

Sofie Joye

Julienne De Bruyn is een veelzijdige actrice met een lange staat van dienst. Na haar opleiding aan de Studio Herman Teirlinck sloot ze zich in de jaren 1950 aan bij kamertoneelvereniging De Nevelvlek. Daarna stroomde ze door naar de KNS en het Raamtheater waar ze de ene rol na de andere speelde. In het Raamtheater nam ze ook een aantal regies voor haar rekening. Daarnaast was ze te zien in tv-reeksen en film. Na een carrière van 55 jaar rondt De Bruyn nu af met een laatste rol als vertelster Reza in de kinderopera *Prinses Turandot* van muziektheater Walpurgis en HETPALEIS. Meteen ook de eerste keer dat ze speelt voor een jong publiek.

Hoe beleefde je als kind theater?

Julienne De Bruyn: 'In mijn kindertijd heb ik heel weinig theatervoorstellingen gezien. Ook mijn school organiseerde nauwelijks uitstapjes naar het theater. Als ik ging, dan was het samen met vriendjes. Ik had daar toen niet zo'n goede ervaringen mee. Ik vond theater als kind totaal ongeloofwaardig. Kindertheater werd vroeger sterk opgeleukt. Het gekke was dat ik door dat uitvergroten en opleuken het verhaal niet meer geloofde. Tante Corry die met een blonde pruik op het hoofd en gekleed in een soort dirndljurk liedjes zong: als kind zei me dat niet zoveel. Ik kon niet geloven in het spektakel dat ik op scène zag. Voor mij waren tekenfilms toen geloofwaardiger. De kinderprogramma's die nu op televisie te zien zijn, hebben dezelfde ken-



Prinses Turandot – Walpurgis & HETPALEIS (foto: Stef Depover)

merken als kindertheater vroeger: feiten worden uitvergroot, verhalen worden aangedikt. Men doet grappig, maar is niet grappig. Dat is een belangrijk verschil. Ook voor het kinder- en jeugdtheater: je zit zo vlug in het cliché waarbij dingen opgeleukt worden. Ik vind dat dat niet nodig is.

‘Ik heb het altijd bizar gevonden dat ik in absoluut ongeloofwaardige dingen kon meegaan wanneer ze geloofwaardig werden voorgesteld en niet wanneer ze aangedikt werden. In die zin heb ik grote bewondering voor een goede clown. Een goede clown kan heel gevoelige en toch niet echt realistische dingen doen, dingen die totaal absurd zijn maar waar je als kind in gelooft. Die hoeft daarom niet leuk te doen. Die is gewoon.’

Dit is de eerste keer dat je meewerkt aan een voorstelling voor kinderen. Waarom heb je nooit eerder de stap gezet naar de kinderkunsten?

‘Vroeger werd kindertheater nogal stiefmoederlijk behandeld. Het was nooit het belangrijkste voor een acteur om kindertheater te spelen. Ik had me nooit ingebeeld dat ik dat zou doen. Nu heb ik spijt dat ik niet eerder in een voorstelling voor kinderen heb meegespeeld. Ik durf het bijna niet luidop te zeggen, maar men vond kindertheater vroeger minderwaardig aan het theater voor volwassenen. Dat is nu gelukkig ten goede geëvolueerd. Ik geloof dat de kinderkunsten nu volledig uit die ondergeschikte positie zijn gegroeid. Dat komt vooral door de makers zelf. Zij hebben ervoor gezorgd dat kindertheater op de kaart werd geplaatst en nu als gelijkwaardig wordt beschouwd aan het theater voor volwassenen. Ik geloof dat Barbara Wyckmans voor HETPALEIS en de sector een grote rol heeft gespeeld om de kinderkunsten uit die onderdogpositie te halen. Je hoeft geen verschil te maken tussen jeugd- en volwassenentheater. Het zijn uiteindelijk allemaal mensen voor wie je speelt.’

‘Men had me ook bang gemaakt om voor kinderen te spelen door te beweren dat kinderen tijdens een voorstelling moeilijk in de hand te houden zijn. Dat was nochtans niet het geval tijdens *Prinses Turandot*.’

Wat heeft je overtuigd om een rol in *Prinses Turandot* te vertolken?

‘Ik was geïntrigeerd door het verhaal, want dat kende ik niet. Het sprookje verhaalt over een prinses die zichzelf opsluit in een spreekwoordelijke cocon van ijs om zich te beschermen tegen de mannen. Ze brengt ze liever zelf om voor ze haar kunnen raken. Maar wanneer ze de liefde ontdekt, humaniseert ze totaal. Dat vind ik mooi: dat liefde in staat is tot humaniseren. Wanneer men van dingen houdt, maakt men ze niet stuk. De liefde in het algemeen – vind ik – humaniseert. En ik vind het de moeite waard om die problematiek voor zo’n jong publiek te brengen. Tegelijkertijd vond ik het ook een uitdaging om eens te spelen voor kinderen omdat ik dat nog nooit gedaan had. Het concept van een muziektheaterstuk voor kinderen met zowel acteurs als zangers boeide me. Het was een wereld die ik niet kende en daarom net interessant leek om in te stappen.’

Ervaar je een specifieke manier van creëren in de kinderkunsten?

‘Nee, er is niet meteen een andere manier van creëren in de kinderkunsten dan in het theater voor volwassenen. Maar wanneer we vroeger aan een stuk van Brecht werkten, werd dat onwaarschijnlijk veel keren geanalyseerd. Dat kan je moeilijk doen met een verhaal als *Prinses Turandot*. Dat stuk is niet te analyseren tot op de komma, hier is vooral het ritme belangrijk.’

Hoe ervaar je het spelen voor een publiek van kinderen?

‘Ik heb wat de kinderkunsten betreft enkel dat jonge publiek gekend van *Prinses Turandot*, maar dat was een heel aandachtig publiek. Kinderen zaten met grote ogen en open mond te luisteren naar het sprookje van prinses Turandot. Het is een enkele keer voorgevallen dat er kinderen bang waren. Dat had ik zelf ook als kind. Ik kon ontzettend bang worden van slechte feeën en heksen. Sneeuwwitje bijvoorbeeld: ik huilde en tierde de hele film lang. Dat heb ik nu niet meegemaakt. Ik heb het gevoel dat kinderen zich er nu meer van bewust zijn dat wat op het podium gebeurt, een spel is. Wat niet wil zeggen dat het niet ernstig kan zijn.’

‘Voor kinderen spelen is prettig. Er zit geen zware dramatiek of geladenheid achter, wat moeilijke ideeën in het theater voor volwassenen soms wel hebben. En toch heeft het verhaal iets waardevols te vertellen.’

‘Als acteur krijg je ook meer het gevoel dat het *just for fun* is. Je moet niets bewijzen. Wanneer de voorstelling afgelopen is, heb je als actrice een leuk speelmoment gehad. Dat heb ik niet vaak met theater waar dingen aan bod komen die een zware problematiek inhouden. Zulke personages blijven langer in je kleren hangen. Hier was het werkelijk spelen en vertellen.’

‘Vertellen is ook een andere techniek dan een rol spelen. Een verhaal vertellen is anders dan de echte inleving die vereist is wanneer je een personage moet vertolken. Als verteller kruip je niet volledig in een rol. Ik vind het natuurlijk boeiender om een personage te vertolken en mezelf volledig opzij te zetten. Om iemand anders te spelen in plaats van te vertellen, maar dat maakt het niet minder plezierant.’

Is er wat veranderd in je kijk op de kinderkunsten?

‘Ik heb altijd hetzelfde verlangd van het theater en dat is dat er – vooral voor kinderen – veel schoonheid en poëzie is. Vroeger had ik er ook behoefte aan, maar toen zag ik het minder. Ik keek toen meer naar tekenfilms. Die kunnen dikwijls heel mooi en poëtisch zijn. Kindertheater zou diezelfde hang naar schoonheid en poëzie moeten hebben en tegelijkertijd al spelend ook iets bijleren aan de kinderen. Kinderen kunnen dingen ervaren in de veilige wereld van het theater, wat ook verheldering kan brengen in hun gevoelsleven. Iets wat in de realiteit dikwijls te pijnlijk, vervelend of naar is, kan via theater op een zachte manier al spelend geëxploreerd worden. Je ervaart het als het ware zelf. Het theater blijft een spel, maar die ervaring opent toch bepaalde facetten van vele dingen waar je als kind soms niet aan durft te denken. Dat vind ik de kracht van theater, zowel voor kinderen als voor volwassenen: via een spel dingen ervaren die je een dieper inzicht kunnen geven.’

‘Ik denk dat het theater nu ook een zekere opvoedkundige taak op zich neemt. Het snijdt thema’s aan waar kinderen over kunnen reflecteren en die belangrijk zijn voor henzelf, maar ook voor de samenleving waarin ze terechtkomen. Ik vind het ook belangrijk dat de kinderkunsten die taak op zich

nemen. Waarom zou je niet op een leuke, lieve, poëtische manier problemen aankaarten waar ze later iets aan hebben? En dat via een spel. Is er nu iets mooiers?’

Mocht je mee kunnen bepalen hoe de kinderkunsten evolueren, wat zie je dan als hun belangrijkste taak?

‘Ik heb dikwijls het gevoel dat acteurs zichzelf uitdrukken en veronderstellen dat dat boeiend genoeg is. Maar ik vrees dat de thema’s groter moeten zijn dan het individu van de acteur. Ik vind de acteur een instrument in functie van een groter geheel, een instrument om de dingen tot expressie te brengen. Dat mis ik nu. Dikwijls zie ik acteurs zichzelf becommentariëren en dat vind ik heel vervelend. Ik heb de indruk dat acteurs zichzelf soms belangrijker vinden dan wat ze vertellen op theater. Het is een tijd van hyperindividualisme. Men voelt zichzelf heel belangrijk, maar uiteindelijk gaat het voor mij nog steeds om wat het geheel vertelt.’

‘Elke tijd heeft zijn kunstvorm. Ik wens de kinderkunsten een theater waar kinderen verstaan wat getoond wordt, waarin ze kunnen meegaan, dat iets te vertellen heeft. Hoe makers dat doen, kan me geen barst schelen. Het belangrijkste voor mij is dat kinderen kunnen geloven in wat zich op het podium afspeelt, dat ze erin meegaan en er ook iets aan hebben. Je kan niet van bovenaf dicteren dat dat zus of zo moet zijn. Elk thema moet zijn eigen vorm vinden.’

‘In tv-shows herleidt men het kind tot een consument. En dat vind ik zonde. Ik hoop dat de kinderkunsten uit de handen blijven van het commerciële circuit en subsidies mogen blijven ontvangen. Genoeg om in de toekomst dingen te doen die de moeite waard zijn zonder daarbij inhoudelijk compromissen te moeten sluiten.’

Wie Julienne De Bruyn nog een laatste keer aan het werk wil zien, kan nog tot half maart gaan kijken naar *Prinses Turandot*.

Sofie Joye is projectmedewerker bij VTi.

‘Acteurs moeten goed nadenken over wie ze aanspreken in het publiek om mee te doen. Want als je een kind kiest dat niet wil meewerken, verpest dat de hele voorstelling.’ (Merel, 12 jaar)

‘Mijn favoriete toneel ooit: *Duikvlucht* ! Het was speciaal en spectaculair! Zoiets had ik nog nooit gezien. Het was buiten. Het was spannend, grappig en ontroerend. Ik ga het nooit vergeten.’
(Lili, 9 jaar)



MEER DAN KUNST EN CULTUUR ALLEEN

EEN GESPREK MET FRI DE KEYSER OVER INTEGRATIEBELEID EN DE ROL VAN CULTUUR DAARIN

Nikol Wellens

Met Engels, Duits en culturele studies in haar bagage werd Fri De Keyser in 1995 programmator in CC De Plotter in Ternat. Sinds maart 2013 is ze coördinator welzijn, integratie en jeugd in dezelfde gemeente aan de E40 tussen Brussel en Aalst. Wij wilden weten waar ze nu, met haar kennis van de kunsten voor een jong en groot publiek, vanop een grotere afstand en met maatschappelijke betrokkenheid, de uitdagingen voor de toekomst ziet.

‘Ik ben heel vlug in gang kunnen schieten in de integratiedienst, ik heb de contacten die ik al had met een kunnen inzetten. Vanuit de insteek van welzijn en jeugd kan ik mijn **culturele blik** verbreden. Ik heb het inzicht in hoe er op cultureel vlak wordt gewerkt en gedacht en visie wordt ontwikkeld. Dat is een hele belangrijke basis: de manier waarop er met publiek wordt omgegaan, de manier waarop men probeert om mensen meer mogelijkheden te geven om te participeren aan kunst en cultuur. Op vlak van kunsteducatie had ik daar in CC De Plotter al veel op ingezet. Vanuit cultuur leek dat heel relevant, maar er komt zoveel meer bij kijken en dat zie je pas als je afstand neemt.’

‘De link met **onderwijs** is heel waardevol omdat het de manier is om er vanuit heel die democratiseringsgedachte voor te zorgen dat iedereen een kans krijgt om een aantal vaardigheden te ontwikkelen, om op zijn minst al kennis te kunnen maken met cultuur. Eigenlijk is het onderwijs daar het dankbaarste kanaal voor. In heel dat verhaal voel je ook dat kinderen de brug zijn naar heel veel: naar de toekomst, naar integratie, naar de ontwikkeling van talenten. Onderwijs is zo cruciaal.’

‘Als je cultuur ook kunt inzetten om aan de **sociale samenhang** te werken, dan wordt ze nog belangrijker en relevanter. Ik denk dat het zinvol is om die weg op te zoeken, zonder dat het betuttelend wordt, zonder afbreuk te doen aan het artistieke. Het is een moeilijk evenwicht, maar de sterkte is dat

de artistieke kwaliteit heel hoog ligt. Ik heb dat in die achttien jaar zien evolueren en de toegankelijkheid van wat er gemaakt wordt, is volgens mij fel verbeterd. Maar er zijn nog altijd een paar hoge drempels waar we aan moeten blijven werken, naast de financiële drempel die er nog altijd is en blijft. Al is dat ook een moeilijke, want voor kunstenaars is het niet evident om iets te maken zonder ervoor verloond te worden. Dat is een oud zeer.’

‘Het hele **communicatieverhaal** vind ik problematisch. Ik heb de indruk dat er vanuit de culturele sector heel veel jargon wordt gebruikt, moeilijke taal ook, met lange zinnen. Men gaat uit van een ‘ons-kent-ons’-verhaal, van een context die niet iedereen kent. Er wordt vaak verwezen naar een cultureel referentiekader, voor de mensen die veel voorstellingen hebben gezien. Als je zoiets zou laten lezen door mensen die er niets mee te maken hebben, maar die je wil stimuleren om naar voorstellingen te gaan kijken, dan merk je: verdorie, we zijn in een heel andere wereld bezig. Toch is de sterkte van de kunsten net dat er heel veel kwaliteit is: mooie beelden die zonder veel uitleg ook veel kunnen zeggen. Ik vind dat dat te weinig benut wordt, terwijl er zo veel kansen liggen. Er is nog een hele weg af te leggen in het vereenvoudigen zonder dat het kinderlijk wordt. Waar ga je communiceren? Waar wil je de mensen bereiken? Of kan je de besloten context van je cultuurcentrum, waar je relevante contacten hebt, eens een keer doorbreken en andere dingen gaan opzoeken? En ook: welke media zet je in? Alleen online? Maar daarnaast kan er nog zo veel gebeuren. De een-op-een-relatie werkt heel goed bij kansengroepen, maar is heel intensief. Toch biedt dat mogelijkheden.’

‘Als cultuurcentrum en cultuurspreider heb je veel contacten met mensen en er zijn ook ambassadeurs in huis. Die moet je inzetten om te gaan netwerken en daar is niet altijd veel tijd voor. Ik denk dat er veel potentieel is: de professionaliteit en het inzicht in communicatiemiddelen zijn in huis. Ook dat taalgevoel heb je in huis want je bent de hele tijd met taal en communicatie bezig. Maar dan gaat het eerder over cultuurpromotie en marketing. Binnen

cultuur heb ik ook altijd de communicatie gedaan: promotie maken voor iets, iets verkopen. Aan mensen duidelijk maken: ik wil dat je klant wordt, dat je mijn product koopt en dat je naar hier komt. Terwijl een algemene communicatie betekent dat je informatie geeft, maar dat je ook in dialoog gaat met mensen. In de cultuursector zit veel menselijke competentie om echt in dialoog te gaan. Je ziet dat er in de digitale communicatie zo veel evolueert en dat maakt het allemaal zoveel brozer. Het is vluchtig, maar daardoor is het ook allemaal zo vlug gezegd en misschien soms ook verkeerd gezegd. De manier waarop je mensen benadert is belangrijk, ook als het niet goed gelopen is. Je moet hen durven benaderen, want daarmee verzacht je veel mogelijke grieven van mensen die met problemen of klachten zitten.’

‘In de integratiesector wordt heel erg ingezet op **taalbeleid**. Dat is na sociale cohesie een tweede belangrijke focus. Een beetje basiskennis van een gemeenschappelijke taal is relevant, daarmee kan je in contact komen met mekaar. In de integratiesector focust men bij taalstimulering op het jonge kind. De laatste jaren is het aanbod in de kunsten voor jonge kinderen echt verbeterd. Toen ik begon had je wel een aantal kleutervoorstellingen voor kinderen vanaf vijf à zes jaar en nu zet men in op jongere kinderen. De kwaliteit is zo veel verbeterd, de kinderkunsten zijn op zo’n hoog niveau gekomen. Er zit ook veel visie in en dat is een supergrote sterkte. Dat sluit ook aan bij heel de visie op taalstimulering. Je kan ervoor zorgen dat cultuur op een intuïtieve en ongedwongen manier dat pad effent en dat het niet artificieel, verplicht is. Daar liggen veel mogelijkheden. En ook het visuele en universele van theater, dans en beeldende kunsten is iets dat iedereen kan verbinden. Ik denk aan heel het professionele kunstenveld dat er nu is en dat via de cultuurentra wegen heeft om mooi gespreid te worden in Vlaanderen. Maar altijd kom je terug bij de vraag: hoe wordt erover gecommuniceerd, hoe bereik je mensen, met welk referentiekader bereik je hen? En hoe belangrijk vinden die mensen wat jij aanbiedt, hoe belangrijk wordt dat in hun eigen leven? Dat is allemaal heel relatief. Als je zo lang in de culturele sector hebt gewerkt, vind je cultuur superbelangrijk en denk je dat dat toch allemaal essentieel is. Maar dan kom je aan de andere kant en dan merk je dat er toch nog wel andere dingen belangrijk zijn.’

‘We zetten al in op **netwerking** met organisaties en verenigingen, maar ik merk nu dat daar nog veel potentieel zit. Het hangt vaak van mensen af of de verbindingen ook echt goed werken. In de ideale wereld worden die verbindingen een automatisme en zijn ze steeds een win-win voor de verschillende partners. Samenwerking kan leiden tot versterking, vernieuwing, verfrissing. In de culturele sector heb ik altijd gevoeld dat er veel professionals aan het werk zijn, maar ik merk dat er ook in welzijn, jeugd en sport heel specifiek gewerkt wordt. Er is de afgelopen twintig jaar veel ingezet op professionaliteit in al die sectoren, dus er is veel potentieel. Het heeft te maken met die blik opentrekken en voelen



Een dame in de kast – Laika ism. kunstZ (foto: Phile Deprez)

waarmee de ander bezig is. Eigenlijk moet je ook voelen dat dat van onderuit groeit. Sinds ik hier zit, is dat een constante geweest: de blik opentrekken en doorhebben dat het over meer gaat dan kunst en cultuur alleen en er zoveel meer partners zijn om mee samen te zitten.’

‘In het kader van de besparingen is de beweging vaak die van terugplooiën op het **lokale** en dat is waar ik het als programmator vaak zo moeilijk mee had. En eigenlijk heb je vanuit cultuur een **regionale** taak, zeker ook als het gaat over onderwijs, het bereiken van kinderen en scholen. Dat is een moeilijk evenwicht en iets wat ik heel belangrijk vind voor cultuur: de focus blijven behouden om breed te gaan. In die problematiek was ik heel gefrustreerd omdat ik me de vraag stelde: wat betekent dat voor de kunstenaars? Als er meer lokaal gewerkt wordt, zouden ze minder kunnen gaan spelen. Dat was voor mij een doemscenario ... Dat is een ander verhaal als het gaat over jeugd en integratie, want daar focus je echt op het lokale. Maar het is nog moeilijk om die link van waar ik nu mee bezig ben te leggen naar de makers. Op welke manier kunnen kunstenaars hiermee omgaan? Dat is nog een zoektocht. Ik denk dat het nodig is om krachten te bundelen. We hebben veel contacten op provinciaal niveau, en je voelt dat de mensen die daar bijeenkomen ook doorhebben dat er samengewerkt moet worden om signalen te geven in alle richtingen. Integratiebeleid is niet vluchtig, het is geen losse flodder, het ligt aan de basis van hoe de samenleving nu aan het evolueren is. Ik zie dat nog meer dan vroeger. Het is zo, zelfs in Ternat, en je moet daarmee kunnen omgaan. Het is een hele boeiende context, er is zo veel potentieel, de wegen worden breder en sterker.’

Nikol Wellens is projectverantwoordelijke bij VTi.

PIEPJONG GELEERD IS OUD GEDAAN

ANALYSE VAN HET KINDER- EN JONGERENPODIUMKUNSTENAANBOD VAN 2005-2013 OP BASIS VAN DE LEEFTIJDSCATEGORIEËN

Hans Lenders



Kijk ver genoeg achterom en je kijkt weer naar voor – Krokusfestival & fABULEUS (foto: Clara Hermans)

Kinderen en jongeren zitten niet stil. Terecht. De kinder- en jongerenpodiumkunsten evenmin. Ook terecht. Je kan ook moeilijk anders, als je zo'n dynamisch volk over de vloer krijgt. Waar Peter Anthonissen in zijn landschapsschets in de sprankelende *Pop-up!*-publicatie van 2009 aangaf dat theater voor baby's en peuters zo goed als braakliggend terrein was, worden we vandaag geconfronteerd met een andere werkelijkheid. Het braakliggend terrein is inmiddels ingeruild voor een bloeiend bouwterrein met tal van projecten voor de allerkleinsten onder ons. Van klein naar kleiner naar allerkleinst. We trekken onze laarzen aan voor een bodemonderzoek.

1. AFBAKENING TERREIN EN ONDERZOEK

Voor dit onderzoek ben ik aan de slag gegaan met informatie uit de VTi-podiumdatabank. Het type informatie waarop ik me baseer, is de beoogde leeftijdscategorie van producties. Uit de podiumdatabank heb ik een selectie gemaakt van alle producties die tijdens de laatste acht seizoenen in Vlaanderen gemaakt zijn voor kinderen en jongeren tot 17 jaar. De focus ligt dus op de unieke producties en niet op het aantal gespeelde voorstellingen per productie. Om het overzicht in de grafieken en tabellen duidelijk te houden, koos ik ervoor om te werken met drie hoofdcategorieën: kleuterproducties (van 0 tot 5 jaar), kinderproducties (van 6 tot 11 jaar) en jongerenproducties (van 12 tot 17 jaar). Deze hoofdcategorieën zijn verder nog opgesplitst in subcategorieën per twee leeftijdjaren (bijvoorbeeld 6-7-jarigen), parallel met de graden binnen het onderwijs (eerste tot en met derde graad).

Ik zal vooral inzoomen op kleuterproducties en verjonging, maar werp ook een blik op verschuivingen bij kinder- en jeugdproducties.

2. EEN ALGEMENE BLIK OP DE KLEUTER-, KINDER- EN JONGERENPRODUCTIES

Voor we de aparte evoluties per categorie bekijken, wil ik eerst even stilstaan bij het aandeel van de kleuter-, kinder- en jongerenproducties. Grafiek 1 geeft in absolute aantallen weer hoeveel kleuter-, kinder- en jongerenproducties geproduceerd werden van 2005 tot 2013. We zien meteen dat de categorie van de kinderproducties dominant boven de kleuter- en jongerencategorie blijft uitsteken. Het valt ook op dat de kinder- en jongerenproducties in seizoen 2011-2012 hun laagste aantal producties laten optekenen, wat duidelijk te zien is in de negatieve knik in de grafiek. De kleuterproducties scoren tijdens dit seizoen dan weer opmerkelijk goed met 46 producties.

Omgerekend maken de kleuterproducties tijdens seizoen 2005-2006 een 23% uit van het totaal aantal kleuter-, kinder- en jongerenproducties. Tijdens seizoen 2011-2012 is dat gestegen tot maar liefst 37%. Het aandeel van de kleuterproducties op het totaal aantal producties per seizoen lijkt de laatste jaren terrein te winnen.

aantal producties per seizoen schommelt dan weer tussen 44% als laagste en 65% als hoogste percentage, maar zit meestal de buurt van 50%.

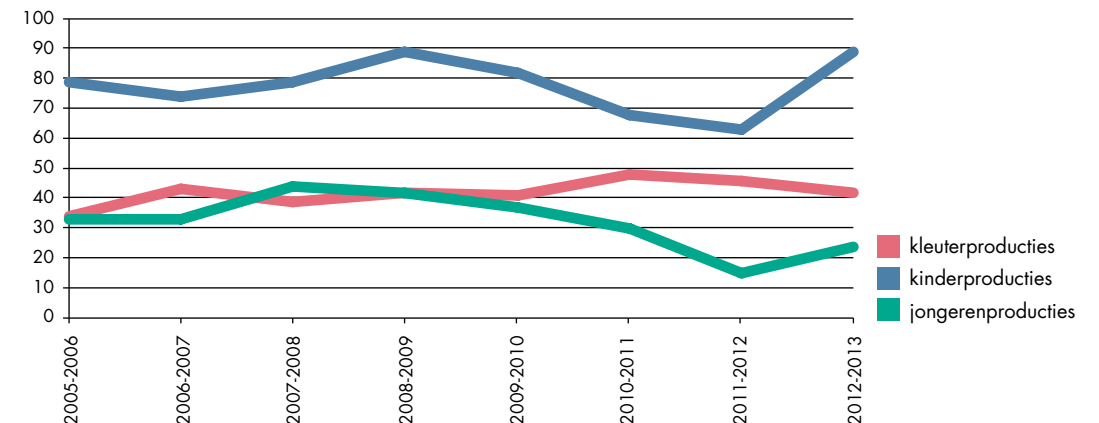
3. INZOOMEN OP DE KLEUTERPRODUCTIES

De klappen vielen in de hoek van de jongerenproducties. In 2005-2006 maakten ze 22% uit van het totaal aantal producties, wat quasi overeenkwam met het aandeel van de kleuterproducties. In 2011-2012 is het aandeel van de jongerenproducties gekrompen tot 12%. Daarvoor hadden de jongerenproducties altijd een aandeel dat rond de 20% schommelde, met successeizoen 2007-2008 als uitschieter met maar liefst 27%. Voor seizoen 2012-2013 doen de jongerenproducties het opnieuw beter, maar ze komen niet boven 15% uit. Het procentuele aandeel van de kinderproducties op het totale

Laat ons na de algemene blik op de kleuter-, kinder- en jongerenproducties even inzoomen op de grafieken van de kleuterproducties.

In grafiek 2 zien we het totaal aantal kleuterproducties dat per seizoen gemaakt wordt (waarden op de Y-as). Op de X-as vinden we het seizoen terug. Blauw geeft het totaal aantal producties voor 0-1-jarigen aan, rood het totaal aantal voor 2-3-jarigen en geel het totaal aantal producties voor 4-5-jarigen.

Grafiek 1. Totaal aantal producties per seizoen per categorie



Grafiek 2. Aantal kleuterproducties per seizoen per subcategorie



Kleuterproducties zitten in de lift: 1 - 2 - 3 - 4 ... ping

Wanneer we het startseizoen 2005-2006 van de analyse als referentie nemen, zien we dat de categorie van de kleuterproducties de enige is die over de onderzoeksperiode heen voortdurend boven het aantal producties van het referentiejaar is gebleven (zie grafiek 1). Dat is voor de kinder- en jongerenproducties niet het geval. In het referentiejaar 2005-2006 werden er in totaal 34 kleuterproducties geproduceerd. We zien vanaf seizoen 2008-2009 dat het aantal kleuterproducties tussen de 40 en 50 producties schommelt, maar niet meer onder de grens van 40 producties duikt.

Dalende leeftijdsgrens: 3 - 2 - 1... start

Producties vanaf 3 jaar zijn lang de magische drempel geweest voor kleuterproducties in Vlaanderen en voor menig gezelschap dat kleuterproducties maakt, blijft dit een heilige ondergrens. Uitzonderlijk werd er al eens met die grens geflirt. Er stond al eens een durver op die een productie vanaf 2,5 jaar aankondigde, maar dat was eerder een uitzondering dan dat er sprake was van een tendens.

Er is op zijn zachtst gezegd enige discussie over de zin van voorstellingen voor de allerkleinsten. Nochtans is het maken van producties voor peuters en kleuters onder de 3 jaar niet nieuw. We hoeven maar naar onze buurlanden te kijken. Aan het fenomeen *baby theatre of theatre for the early years* in de UK is al menig onderzoek en academisch artikel gewijd. Zo had ik onlangs nog de publicatie *Theatre for Early Years. Research in Performing*

*Arts for Children from Birth to Three*¹ in mijn handen. Voorstanders halen vooral wetenschappelijk onderzoek aan, waarbij men bijvoorbeeld inzoomt op de manier waarop muzikale voorstellingen een neurologische invloed hebben op de vorming van de allerkleinsten. Anderen doen dan weer een warme oproep om een en ander door de postdramatische theaterbril van Hans-Thies Lehmann te bekijken, die onze tijdgeest typeert. De toeschouwer wordt participant/acteur, tekst is niet meer dominant aanwezig en het is vooral het proces dat primeert, niet langer het resultaat. En *last but not least*, om in de termen van dit bodemonderzoek te blijven: het gaat ook om het aanboren van nieuwe publieken.

Ook al staat Vlaanderen in vergelijking met andere landen letterlijk in zijn kleuterschoenen op dit vlak, we zien dit vanaf seizoen 2007-2008 kantelen.

De opmars van kleuterproducties voor 2-3-jarigen

We zien in seizoen 2007-2008 dat zich een nieuwe leeftijdsgrens aandient. De kleuterproducties voor kinderen vanaf 1 jaar steken de kop op en kleuren sindsdien het landschap.

Wanneer we nu specifiek inzoomen op de leeftijdscategorieën binnen de totale kleuterproducties, zien we vanaf seizoen 2010-2011 een verschuiving. Het aantal producties voor 4-5-jarigen begint af te nemen, terwijl die voor 2-3-jarigen aan een

opmars bezig zijn. De producties voor 0-1-jarigen stijgen de laatste twee seizoenen ook lichtjes, maar bij de 2-3-jarigen springt de groei meer in het oog. Waar we in seizoen 2005-2006 nog 30 producties voor 4-5-jarigen, 4 producties voor 2-3-jarigen geen producties 0-1-jarigen telden, zien we in seizoen 2012-2013 nog 24 producties voor 4-5-jarigen, 13 producties voor 2-3-jarigen en 5 producties voor 0-1-jarigen.

Als we grafiek 3 erbij nemen, krijgen we de procentuele toename van producties voor 0-1-jarigen en 2-3-jarigen nog beter in beeld. De balken geven nu per seizoen de verdeling van de totale productie weer over de drie leeftijdscategorieën.

In grafiek 3 zien we duidelijk een procentuele toename van het aantal producties voor 2-3-jarigen. Het aandeel van producties voor 4-5-jarigen daalde de laatste drie seizoenen aanzienlijk. In seizoen 2005-2006 maakten de producties voor 4-5-jarigen nog bijna 90% uit van het totale aanbod van kleuterproducties. In seizoen 2012-2013 is dit aandeel gezakt tot onder de 60%.

Deze daling is vooral toe te schrijven aan de procentuele stijging van producties voor 2-3-jarigen. Vanaf seizoen 2006-2007 zien we het aandeel producties voor 2-3-jarigen toenemen ten opzichte van seizoen 2005-2006. Concreet stijgt het aandeel van 11% naar 23% van het totaal aantal kleuterproducties. De drie laatste seizoenen maken de producties voor 2-3-jarigen zelfs 30% van het totale aantal kleuterproducties uit.

Ook de komst van producties voor 0-1-jarigen heeft een invloed. In seizoen 2012-2013 nemen die meer dan 11% van het totale aanbod kleuterproducties voor hun rekening.

4. EEN VERSCHUIVENDE LANDSCHAP: OVER KINDER- EN JEUGDPRODUCTIES

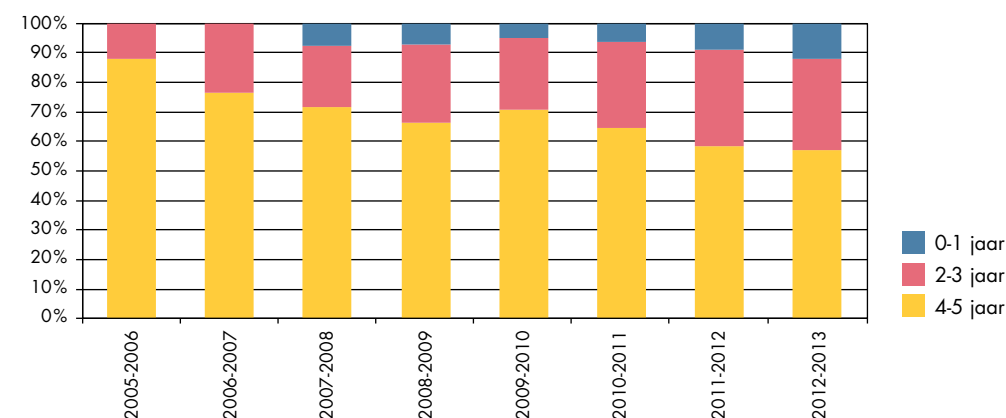
In de paragraaf *Dalende leeftijdsgrens: 3 - 2 - 1 ... start* heb ik de grafieken van de kleuterproducties erbij genomen om iets dieper in te gaan op verhoudingen van de subcategorieën en om het totaal aantal producties per seizoen beter te kunnen duiden. Hetzelfde kunnen we doen voor de kinder- en jongerenproducties.

Grafiek 4 geeft het totaal aantal kinderproducties per seizoen weer. Op de Y-as zien we opnieuw het aantal kinderproducties staan, terwijl de X-as, de seizoenen aangeeft. Blauw geeft het aantal producties voor 6-7-jarigen aan, rood het aantal voor 8-9-jarigen en geel het aantal voor 10-11-jarigen.

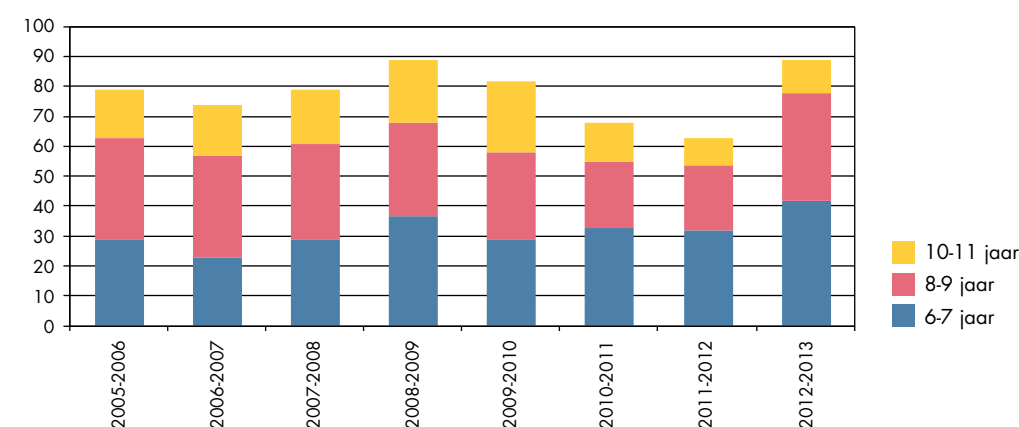
Nemen we de categorie van de kinderproducties onder de loep, dan blijft deze categorie in absolute aantallen producties hoog boven de kleuter- en jongerenproducties uitsteken, met zowel seizoen 2008-2009 als seizoen 2012-2013 als absolute top met 89 producties. In seizoen 2010-2011 en vooral in seizoen 2011-2012 zien we een duidelijke knik met respectievelijk 68 en 63 producties.

Verder zien we dat het aantal producties voor 10-11-jarigen de laatste drie seizoenen is afgenomen tot zo'n 15% van het totaal van de kinderproducties.

Grafiek 3. Procentueel aandeel kleuterproducties per seizoen per subcategorie



Grafiek 4. Aantal kinderproducties per seizoen per subcategorie



In grafiek 5 maak ik dezelfde oefening voor het aantal jongerenproducties. Opnieuw vinden we op de Y-as het aantal jongerenproducties terug en op de X-as de seizoenen. Blauw staat voor het aantal producties voor 12-13-jarigen, rood voor de producties voor 14-15-jarigen en geel voor producties voor 16-17-jarigen. We zien in grafiek 4 dat de producties voor 14-15-jarigen duidelijk de overhand hadden tot 2009-2010, terwijl dat daarna gekeerd is.

Hoewel we voor seizoen 2012-2013 een positieve knik in de grafiek kunnen optekenen ten opzichte van 2011-2012, halen de jongerenproducties het aantal producties van referentie seizoen 2005-2006 niet meer. Het hoogtepunt in aantal producties lag in 2007-2008 met 44 producties. Het kleinste aantal producties tekenen we op in seizoen 2011-2012 met 15 producties.

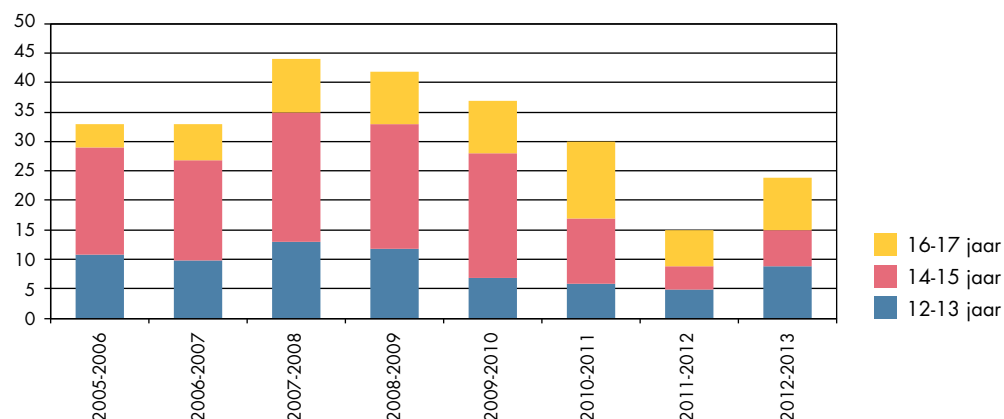
Wat ook opviel tijdens het onderzoek, maar niet zichtbaar is in deze grafieken, is dat er voor het eerste leeftijdjaar van elke graad opmerkelijk meer producties gemaakt worden dan voor het tweede leeftijdjaar van elke graad. Zo ligt het aantal producties voor 6- en 8-jarigen aanzienlijk hoger dan producties voor 7- en 9-jarigen.

5. CONCLUSIE

Dit bodemonderzoek is ten einde, maar ongetwijfeld dient het volgende onderzoek zich al aan. Tijdens de periode van het onderzoek verkenden we nieuwe grondlagen. Zo werd de magische drempel van 3 jaar overschreden, om met een rugzak vol wetenschappelijke en postdramatische argumenten in het rijk van de 1- en 2-jarigen te landen. Daarnaast deden zich nog enkele grondverschuivingen voor. Zo wonnen de producties voor 2-3-jarigen terrein op die voor 4-5-jarigen, terwijl de producties voor 10-11-jarigen en 14-15-jarigen dan weer terrein verliezen. Het aantal jongerenproducties daalt over de hele periode het meest.

Hans Lenders is sinds 2001 als programmator/staf-medewerker verantwoordelijk voor de school-, familie- en avondprogrammering van cultuurcentrum Casino in Houthalen-Helchteren.

Grafiek 5. Aantal jongerenproducties per seizoen per subcategorie



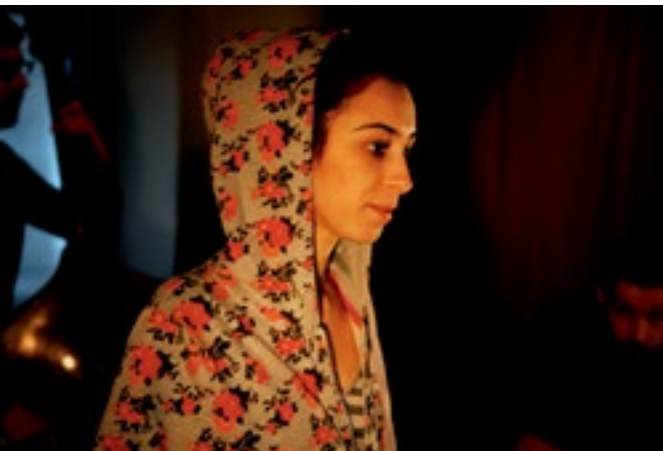
‘Het is belangrijk dat het publiek op de juiste plek zit. De kleintjes vooraan en de groten achteraan. Anders kan je niets zien en dan heb je niets aan de hele voorstelling.’ (Emma, 10 jaar)



DE KRACHT VAN HERKENBAARHEID

EEN GESPREK MET IKRAM AOULAD

Marijke De Moor



Ikrām Aoulad in *Rosie en Moussa, de brief van papa* – t.Arsenaal
(foto: Stef Depover)

Ikrām Aoulad is een creatieve duizendpoot: als lid van het SIN collectief werkt ze mee aan rauwe voorstellingen als *H&G (grimmiger)*, *Troost* en recent nog *Rumble in da Jungle*. Daarnaast speelt ze in voorstellingen van t.Arsenaal. Al twee jaar toert ze met *Rosie en Moussa, de brief van papa*, gebaseerd op het gelijknamige boek van Michael De Cock. Daarin zet ze het personage neer van Rosie, een meisje dat op zoek gaat naar haar vader en ontdekt dat hij in de gevangenis zit. Momenteel is Ikrām ook te zien in het theaterconcert *Amigos*, met verhalen en liedjes uit het boek *Verre vrienden* dat Michael De Cock en Gerda Dendooven samenstelden. Hoe was het om plots in een kindervoorstelling te spelen? En om een rolmodel te zijn tegen wil en dank?

ROSIE EN MOUSSA ON TOUR

‘Wij deden met het SIN collectief een try-out op het Mestizo Arts Festival met onze eerste voorstelling *H&G (grimmiger)*. Michael De Cock zat in de jury. Hij was niet alleen enthousiast over onze try-out, maar was ook op zoek naar iemand om in zijn voorstelling *Rosie en Moussa, de brief van papa* te spelen. Toen de vraag kwam, vond ik dat wel span-

nend. Ik was nog maar een paar jaar met theater bezig en speelde tot dan toe enkel met vrienden of mensen die ik kende. Ik ben er zowat ingerold. Toen kwam die vraag uit het ‘professionele milieu’ en dat beangstigende mij een beetje. Ik kreeg het boek mee naar huis en was snel verkocht. We spelen de voorstelling ondertussen al twee jaar en ik ben het nog absoluut niet moe.’

‘De kracht van een goede kindervoorstelling voor mij is dat ze niet alleen kinderen aanspreekt, maar ook het kind in een volwassene. *Rosie en Moussa* spelen we ook in gevangenissen en dat is enorm confronterend voor de mannen die daar zitten. Zij herkennen er hun eigen verhaal in, dat bovendien verteld wordt door een kind. Het is heel pakkend om de voorstelling te spelen in de bezoekersruimte van een gevangenis, voor papa’s met hun kleine op schoot. Dan zie je zo’n beer van een man die voor we beginnen zoiets heeft van: “Ze gaan hier eens wat toneel spelen”, maar die je naar het einde toe meer en meer in elkaar ziet kruipen.’

‘*Rosie en Moussa* is een stedelijk verhaal, maar het werkt ook in kleinere centra. Al konden mensen in minder stedelijke plekken vaak niet vatten dat een Marokkaanse actrice een ‘Vlaams’ of ‘Belgisch’ personage neerzet en dat Michael De Cock een Moussa speelt.’

‘Bij het spelen van Rosie zoek ik naar het kind in mij. Ik sta niet bewust een kind te spelen, maar probeer dat heel voorzichtig te doen. Kinderen zijn makkelijk aanspreekbaar. Ik ken acteurs die absoluut niet voor kinderen willen spelen, die dat heel moeilijk vinden. Maar een verhaal is een verhaal, het gaat erom hoe je het inkleedt.’

IS DAT ECHT JE PAPA?

‘We moeten ermee oppassen om alles te willen uitleggen aan kinderen, want kinderen zijn de dag van vandaag met heel veel dingen mee. We hebben ook wel eens de kritiek gehad dat de voorstelling te zwaar is voor kleine kinderen, maar kinderen maken ook veel mee.’

‘Ik vind het heel leuk om voor kinderen te spelen. Kinderen zijn het eerlijkste publiek dat er is. Als ze het goed vinden, hoor je dat meteen tijdens het

spelen. Als ze het niet goed vinden, heb je het ook gehoord. Je moet heel alert zijn als je voor kinderen speelt, zeker bij schoolvoorstellingen. Als kinderen met hun ouders of grootouders in de zaal zitten en ze kunnen iets niet volgen, dan kan er nog eens iets uitgelegd worden. Als je voor 250 leerlingen speelt om tien uur ‘s ochtends moet je wakker zijn. Je moet je er ook van bewust zijn dat kinderen wel eens iets durven terugzeggen. Ik vind dat dat moet kunnen, dat is voor mij geen stoorzender. Ik merk aan mezelf wel dat als je een hele reeks schoolvoorstellingen na elkaar speelt, je moet oppassen dat je niet de clown wordt. Dat je puur het verhaal vertelt en niet gaat voor een lach. Je moet je niet populair willen maken bij kinderen, want ze kijken daar zo hard door. Als ze het niks vinden, vinden ze het niks. Maar na de voorstelling komen ze wel af: “Speel jij echt harmonica?”, “Is dat echt je papa?” of “Mijn papa woont ook niet meer thuis”.’

EEN VAN ONS

‘In Brussel speelden we een hele reeks voorstellingen van *Rosie en Moussa* na elkaar voor scholen uit de buurt, voor een heel gemixt publiek. Dan hoor je voor we beginnen al: “Zeg, ik denk dat dat een Marokkaanse is! Dat is een van ons!” Bij schoolvoorstellingen stelt Michael ons steeds voor. Dan merk je wel dat kinderen het heel leuk vinden dat er een “Marokkaanse” actrice meespeelt. Ik kan me daar wel iets bij voorstellen, want ik had dat bijvoorbeeld niet als kind of als tiener, opgroeien met een figuur die mij een spiegel voorhield, die voor mij herkenbaar was, als ik naar een voorstelling ging, of naar films of tv-reeksen keek. En dat is wel belangrijk. Nu is dat al verbeterd, maar het blijft oppervlakkig. Mo van *Thuis* wordt een deel van het meubilair. Hij is een cliché-personage, terwijl personages uit verschillende lagen bestaan.’

‘Ik ben totaal niet bezig met rolmodellen, maar het is wel leuk als kinderen na de voorstelling afkomen om vragen te stellen: “Ben jij actrice? Speel je dan ook in films? En hoe word je dat dan? En hoe leer je spelen op de harmonica?” Zo gaat er een hele wereld open voor die kinderen. Het is fijn dat je dat kunt delen, kunt laten zien. En het is wel Michael die een Marokkaanse jongen neerzet – succesvol, vind ik – met de straattaal en de beweginkjes. De kinderen in de zaal herkennen zich daarin.’

DE STAD ALS INSPIRATIEBRON

‘Die herkenbaarheid is belangrijk. Niet alleen dat er per se een Marokkaanse op de vloer moet staan, maar dat je verhalen vertelt die herkenbaar zijn. We zitten met een migratiegeschiedenis van vijftig jaar. Ik ga heel vaak naar het theater, zowel in t.Arsenaal als in de Bourla, de Monty ... Ik vind heel veel dingen goed, maar ik mis de herkenbaarheid. Wat wij vooral doen met SIN is de stedelijke context aan bod laten komen. De stad is onze inspiratiebron. SIN is gestart van een nood aan meer kleur

op de vloer, maar ook in het publiek. Wij waren de uitleg van veel huizen en gezelschappen beu: “Wij willen geen moeilijke scholen meer in ons publiek, die mannen zijn toch niet geïnteresseerd, dat kan niet blijven zitten, dat breekt hier het kot af ... We hebben ons best gedaan, maar ze zijn toch niet geïnteresseerd in de theaterstukken die wij hier maken.” Maar wat is het aanbod? Je moet ook kritisch durven zijn en kijken naar je aanbod. Je hoeft geen theater op maat te maken, maar durf te spelen met een soort van herkenbaarheid. Daarvoor moet je niet allemaal *jow jow* beginnen doen, maar ik heb het dan over een diversiteit van kleuren, talen ... Dat was de uitdaging met onze eerste voorstelling, *H&G (grimmiger)*, geïnspireerd op Hans en Grietje van Grimm. Hoe vertaal je dat naar nu?’

‘Hans en Grietje zijn twee kinderen die worden achtergelaten in een stad, die hun plan moeten leren trekken en rondhangen in metrostations. We hebben daar nooit een etnie op geplakt. Ze praten wel heel “stads”. Wij zijn de uitdaging aangegaan om zelf op zoek te gaan naar scholen: beroepsonderwijs, deeltijds onderwijs, zelfs VDAB-opleidingen. Dan krijg je gasten in de zaal die hier geboren zijn, maar evengoed OKAN-kinderen (*onthaalonderwijs voor anderstalige nieuwkomers*, red.): jongeren die hier nog maar net toekomen en de taal nog niet machtig zijn, uit Oost-Europa, Noord-Afrika, Centraal-Afrika. Je vraagt je dan af of ze zullen kunnen volgen en of het verhaal hen kan aanspreken. Binnen de twee minuten waren ze verkocht. Een keer was er wat rumoer, maar dat hebben ze zelf getemperd.’

‘Wij zijn toen op voorhand bewust die scholen gaan bezoeken. Ik ben wel opgegroeid met het verhaal van Hans en Grietje, maar dat is voor de jongeren tegenwoordig niet zo. Het is belangrijk dat ze je al eens hebben gezien, en we hebben hen ook de theatercodes uitgelegd. Maar als ze bijvoorbeeld begonnen te filmen met hun gsm, stoorde ons dat niet.’

‘Makers moeten uit hun veilige schelp durven komen, durven buitenkomen, durven zien wat er gebeurt in de stad. Ik vind diversiteit zo’n leuk woord ... Maar als je wil gaan voor het vertellen van een verhaal dat iedereen aanspreekt, moet je gaan voor een universeler karakter, qua thematiek, beeld, muziek ... Daarom hoeft je het niet over couscous en tajine te hebben. Wat hoor je in een straat, wat zie je op een school? Wat we gedaan hebben bij *Rosie en Moussa*, *H&G* en een beetje met *Troost*, is de stad-staal aan bod laten komen. Ik ga heel graag naar theater, maar als er heel erg “in plastic” gesproken wordt, heel geaffecteerd AN, dan creëert dat voor mij een afstand. Soms kan dat ongelooflijk mooi zijn, maar soms klinkt het zo fake dat ik geen connectie kan maken met het verhaal of het personage. Durf eens los te komen van het traditionele beeld van hoe een voorstelling er moet uitzien. En dat geldt zowel voor kinderkunsten als voor theater en *général*.’

Marijke De Moor is communicatiemedewerker bij VTi.

KALENDER

NIEUWS OVER CIRCUIT X

Na drie jaar ad-hoc-ondersteuning door minister Schauvliege, zal Circuit X voor het seizoen 2014-2015 een **projectsubsidie** krijgen voor zijn werking. Circuit X is het platform dat aanstormend podiumtalent speelkansen geeft. We zullen Circuit X nog uitbreiden in Vlaanderen, met meer deelnemende centra en dus een groter aantal voorstellingen. Maar daarnaast smeden we ook internationale plannen.

In samenwerking met Theater Aan Zee (TAZ) enerzijds en de Brakke Grond anderzijds, willen we ook **internationale speelplekken** creëren voor Circuit X. TAZ engageert zich om elk jaar twee voorstellingen uit het luik Jong Werk/Circuit X te presenteren op Big in Belgium, het platform op het Edinburgh Fringe Festival voor Vlaamse theatermakers. De Brakke Grond zal op zijn beurt Circuit X introduceren bij een aantal Nederlandse theaterhuizen en festivals. Circuit X wil de leemte vullen die in Nederland ontstond na het verdwijnen van Blind Date – nieuwe theatermakers on tour.

Circuit X zal ook op andere vlakken nauw gaan samenwerken met **Theater aan Zee**. De jury van Het Theaterfestival selecteert vanaf nu slechts vier voorstellingen tijdens het theaterseizoen; de vijfde voorstelling wordt gekozen uit het aanbod Jong Werk op TAZ. Concreet zal een jurylid van Het Theaterfestival deel uitmaken van de jury van Theater aan Zee, die het Jong Werk binnen het programma van TAZ bekijkt.

Voor meer info: marijke@vti.be

www.circuitx.be

www.facebook.com/podiumtalent

FOCUSGESPREKKEN LANDSCHAPSTEKENING KUNSTENSTEUNPUNT 2014

In het nieuwe Kunstendecreet krijgt het eengemaakte kunstensteunpunt de opdracht een **'landschapstekening'** te maken bij de start van elke nieuwe legislatuur van de Vlaamse regering. Deze opdracht omvat enerzijds de opmaak van een beschrijving en evaluatie van hoe de kunstensector vandaag functioneert en anderzijds een heldere visie voor een toekomstig kunstenebeleid in Vlaanderen. De nieuwe minister van Cultuur neemt deze landschapstekening als advies mee in zijn of haar eigen beleidsvisie. De kunstensteunpunten werken samen om de landschapstekening van en voor de kunsten in Vlaanderen te kunnen voorleggen aan de nieuwe minister van Cultuur, na de verkiezingen van mei dus. VTi zal dit traject, zoals steeds, in nauw overleg met de podiumkunstensector doorlopen.

We analyseren het reilen en zeilen in de kunstensector(en) op basis van de volgende functies die in het landschap door diverse spelers worden ingevuld: (1) artistiek onderzoek en ontwikkeling, (2) creatie en productie, (3) presentatie, (4) kunsteducatie, (5) sociaal-artistiek werk en (6) reflectie. Daarnaast nemen we ook volgende thema's afzonderlijk op: (7) internationalisering, (8) 'ondernemerschap' en (9) de positie en omkadering van kunstenaars. Een aantal van deze invalshoeken vraagt om een podiumsectorspecifieke blik; andere thema's nemen we meteen samen met het Muziekcentrum en BAM op voor de kunsten als geheel.

Gezien de korte tijd waarin we de klus moeten klaren (deadline = zomer 2014), zullen we op basis van materiaal dat we de afgelopen jaren in de steunpunten al gecreëerd en verzameld hebben, per functie of thema, een eigen **round-up** maken met een beschrijving van de voornaamste tendensen in de praktijk en een eerste diagnose van wat goed loopt en wat de voornaamste noden zijn. Die inzichten leggen we vervolgens ter toets en verdere uitwerking voor aan een **focusgroep met deelnemers uit het veld**. Zij zetten op scherp, leggen de nodige accenten en formuleren wenselijke toekomstperspectieven. De focusgesprekken over artistiek onderzoek en ontwikkeling, creatie en productie en presentatie zijn inmiddels achter de rug. De andere focusgesprekken zullen in de loop van de komende maanden plaatsvinden.

Voor meer info: delphine@vti.be

FEBRUARI

Boekpresentatie *In nesten*

25/02/2014

In 2012-2013 voerden VTi, Dēmos, Brussels Kunstenoverleg & Réseau des Arts à Bruxelles een intensief onderzoek naar instrumenten voor de **instroom, begeleiding en doorstroom van (jonge) kunstenaars in de podiumkunstensector**. Het resultaat is de langverwachte publicatie *In Nesten. Over talentontwikkeling en interculturaliteit in de podiumkunsten*. We stellen ze feestelijk voor op dinsdag 25 februari 2014 in Daarkom.

In ons onderzoek bestudeerden we zestien organisaties: zowel **broedplaatsen** als **werkplaatsen**. Broedplaatsen werken vanuit de kunst-, jeugd- of welzijnssector aan artistieke ontwikkeling van jongeren, terwijl werkplaatsen de artistieke trajecten van jonge makers begeleiden en ondersteunen. We brachten enerzijds in kaart welke praktijken en dynamieken spelen op het vlak van instroom, aanbod en doorstroom in deze organisaties en stelden ons anderzijds de vraag waar drempels en sleutels liggen om via hun werking onze sector meer intercultureel te kleuren.

We openen de namiddag met een inleiding op de publicatie, gevolgd door **drie duo-gesprekken** waarin twee mensen uit verschillende broed- en werkplaatsen elkaar interviewen over hun werking, visie en aanpak. Het gaat telkens om duo's die in een andere context en voor een ander doelpubliek werken, maar die de brug naar elkaar kunnen slaan. Deze duo-gesprekken worden telkens voorafgegaan door een **interventie van een kunstenaar**.

Hebben hun deelname al bevestigd: Kunstenaars **Seppe Baeyens** (danser en choreograaf), **Gorges Ocloo** (performer, regisseur en muzikant) en **Arbi El Ayachi** (stand-upcomedian, Hakims of Comedy) en organisatoren **Elsemieke Scholte** (de theatermaker), **Wannes Cré** (Scheld'apen), **Kristin Rogghe** (GEN2020 & tArsenaal) en **Karliën Vanhoonacker** (Pianofabriek Kunstenwerkplaats).

De Publicatie *In Nesten. Over talentontwikkeling en interculturaliteit in de podiumkunsten* kost € 15. Tijdens de presentatie op 25 februari kan je het boek kopen voor € 12. De leden van BKO en RAB kunnen een gratis exemplaar afhalen op de boekpresentatie. Gelieve dat ook aan te duiden in het inschrijvingsformulier. Kan je er niet bij zijn op 25 februari, maar wil je graag een exemplaar ontvangen? Stuur dan een mail naar brecht@brusselskunstenoverleg.be, dan bezorgen we je een exemplaar na de presentatie.

PRAKTISCH

Datum: dinsdag 25 februari 2014, 14:00 - 17:00

Plaats: Daarkom, Wolvengracht 18, 1000 Brussel

Inschrijven: De boekpresentatie is **gratis**, maar inschrijven is verplicht en kan via www.demos.be

Organisatie: VTi, Dēmos, Brussels Kunstenoverleg & Réseau des Arts à Bruxelles

First Aid @ VTi

Om de twee weken op dinsdagnamiddag is er zoals steeds 'First Aid @ VTi'. Dan helpen we (beginnende) kunstenaars met hun vragen over subsidiedossiers, inhoudelijke kwesties, contacten ... Deze infomomenten zijn persoonlijk, gratis en zonder afspraak. Bellen kan natuurlijk ook (02 201 09 06 – vraag naar Nikol Welens en/of Annelies Van den Bergh).

PRAKTISCH

Data: dinsdagnamiddag 18/2, 4/3, 18/3, 1/4, 15/4, 29/4, 13/5, 27/5, 10/6, 24/6 - telkens van 13u-16u (! **nieuwe uren**)

Plaats: VTi (3^e verdieping), Sainctelettesquare 19, 1000 Brussel

Gratis – reserveren niet nodig

Voor meer info: nikol@vti.be

MAART

Unlimited Edition – internationaal colloquium over kinder- en jongerenkunsten

03 & 04 | 03 | 2014

Tijdens het Krokusfestival in Hasselt vindt een tweedaags internationaal colloquium over kinder- en jongerenkunsten plaats. VTi werkt mee aan de eerste dag ervan. Het materiaal in deze *Courant* dient als uitgangspunt voor een diepgaand gesprek over de specifieke eigenheden van het kunstenlandschap voor een jong publiek, zijn sterke en minder sterke punten, zijn toekomst en zijn 'plaats' in een Europese en zelfs globale context.

PROGRAMMA

3 MAART

#1 Vlaamse podiumkunsten in de wereld (10:30 - 13:00)

Delphine Hesters, onderzoeker bij VTi, presenteert kort 'Alles kits. Eigenheden en evoluties van de kinder- en jongerenpodiumkunsten in Vlaanderen'. Daarop wordt gereageerd door Jeremy Boomer Stacey, die als executive director van IPA heel wat festivals overal ter wereld bezoekt, waarbij ook Vlaamse gezelschappen zijn pad kruisen. Dé persoon dus om de karakteristieken van de Vlaamse podiumkunsten voor jong publiek vanuit een breder perspectief te schetsen. Dan volgt een panelgesprek met Jo Roets (Laika, Toneelacademie Maastricht), Fiona Fergusson (Imaginate Schotland), Karolien Akkermans (C-mine, co-voorzitter collegagroep jeugd LOCUS) en Alexandra Meijer (keski.e.space).

#2 Kwaliteit en esthetiek, hoe (goed) mag het zijn? (15:00 - 16:30)

In de namiddag willen we het hebben over 'artistieke kwaliteit'. Welke ingrediënten bepalen de kwaliteit van een voorstelling? Is kwaliteit cultureel of contextueel bepaald?

Voor de keynote nodigen we Yvette Hardie uit. Zij is voorzitter van ASSITEJ, de wereldorganisatie van producenten en festivals van kunsten voor een jong publiek. Hardie gaat dieper in op de notie van 'artistieke kwaliteit in culturele context'. Daarna gaat ze in gesprek met onder meer Lode Vermeersch (HIVA).

Voor meer details over het programma: surf naar www.krokusfestival.be of www.vti.be.

4 MAART

#3 Grenzen van en taboes in podiumkunsten voor jong publiek (10:30 - 13:00)

Dit derde deel van het colloquium focust op inhoudelijke en vormelijke grenzen. Dood, lichamelijkeheid, oorlog, zelfs scheiding, het zijn thema's geworden die de afgelopen jaren weer 'taboe' geworden zijn in de kunsten voor jong publiek. Maar ook qua vorm lijken de grenzen weer aangehaald. Waarom zijn deze taboes precies nu in de huidige samenleving aan een revival toe? Wat is de houding van makers nu ze zich geconfronteerd zien met deze grenzen? Maken ze hun voorstelling toch op gevaar van een kleine speellijst? Of passen ze zich aan? Wat is de houding van programmeurs? Presenteren ze deze voorstellingen toch? Of passen ze zich aan?

Deze thema's verkennen we in de vorm van dubbelinterviews en tafelgesprekken (met een glas). Zegden al toe: Joke Laureyns, Freek Mariën, Wannes Deneer, Jef Van gestel, Christine Devaney, Karolien Verlinden en Hans Lenders. Voor meer info: www.krokusfestival.be.

MA 3 MAART 2014

- vanaf 10:00 onthaal met koffie
10:30-13:00 **#1 Vlaamse podiumkunsten voor jong publiek in de wereld**
13:00-14:00 lunch
14:00-15:00 keuze tussen 3 voorstellingen en 1 presentatie:
- tmg LAP, *Plafondmeisje* (teksttheater)
- Arch8/Erik Kael, *Connect the dots* (dans)
- Krokusfestival & DEFDEF, *Kaauwbooj* (theater op locatie)
- presentatie IPAY – Jeremy Boomer Stacey
International Performing Arts for Young Audiences is de Noord-Amerikaanse organisatie die de IPAY-conferentie organiseert (jaarlijks in januari). IPAY presenteert er voorstellingen van over de hele wereld aan de Amerikaanse programmeurs. Een drietal IPAY-mensen, waaronder Boomer Stacey, reizen de hele wereld af op zoek naar voorstellingen die ze aan hun Noord-Amerikaanse collega's willen voorstellen. Tijdens de showcase in januari spelen de gezelschappen hun voorstellingen, worden tournees opgezet en wordt er volop genetwerkt. IPAY organiseert ook KINDLING, een project dat reflecteert op allerlei aspecten van de kunsten voor jong publiek. Boomer stelt IPAY voor: de werking, de netwerking en KINDLING. Zeker aangeraden aan alle gezelschappen die meer willen weten over speelkansen in Noord-Amerika.
15:00-16:30 **#2 Kwaliteit en esthetiek, hoe (goed) mag het zijn?**
16:30 drankje en informeel netwerk

DI 4 MAART 2014

- vanaf 10:00 onthaal met koffie
10:30-13:00 **#3 Grenzen van en taboes in podiumkunsten voor jong publiek**
13:00-14:00 lunch
14:00-15:00 Je kunt ervoor kiezen om voorstellingen bij te wonen, of om deel te nemen aan:
- presentatie ASSITEJ – Yvette Hardie
ASSITEJ is de wereldorganisatie voor producenten, gezelschappen en festivals van kunsten voor jong publiek. Yvette Hardie is de nieuwe voorzitter. Zij is Zuid-Afrikaanse, regisseur, dramaturg, journalist en publicist. Omdat er een frisse wind door de organisatie waait en omdat ASSITEJ België nog altijd enkel de Franstalige gezelschappen vertegenwoordigt, dacht Krokusfestival dat het tijd was om het gesprek over ASSITEJ nieuw leven in te blazen. Alle gezelschappen en festivals zijn uitgenodigd om aan dit gesprek deel te nemen. Yvette Hardie geeft uitleg bij ASSITEJ (in het Engels), de rest van overleg gebeurt in het Nederlands (met vertaling).

PRAKTISCH

Data colloquium: 3 en 4 maart 2014 (Het Krokusfestival loopt van 26 februari tot en met 6 maart 2014)

Plaats: Cultuurcentrum Hasselt, Kunstlaan 5, 3500 Hasselt

Toegangsprijs: De deelname in de kosten voor het programma op 3 maart is 25 euro. Deze bijdrage mag geen belemmering vormen voor studenten, kunstenaars of freelancers om deel te nemen aan Unlimited Edition. Mocht dat wel zo zijn, vragen we je contact op te nemen met niko@vti.be.

De deelnameprijs op 4 maart bedraagt 15 euro.

Inschrijven: kan tot en met 24 februari via www.krokusfestival.be.

Taal: de voertaal van dit colloquium is **ENGELS**

Voor meer info: www.krokusfestival.be en www.vti.be

WoWmen!

10 > 15|03|2014

Tussen Internationale Vrouwendag en Equal Pay Day in organiseert het Kaaitheater een tweede editie van WoWmen!, een programmafokus op gender, maatschappij en kunst. Omdat het nog altijd nodig is om de wereld door een kritische roze bril te bekijken. Naar aanleiding van het festival doet Kaaitheater een onderzoek naar genderverdeling in de kunstensector, in samenwerking met VTi en het Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten. Op het festivalprogramma staan twee debatten: over islam en feminisme in Turkije (i.s.m. Platform 0090 & deBuren) en over vrouwen en protest (i.s.m. deBuren), een lezing van Bettina Knaup, videofilms en theater- en dansvoorstellingen van artiesten uit binnen- en buitenland: Charlotte Vanden Eynde & Dolores Bouckaert, Nada Gambier, Ragna Aurich, Eleanor Bauer, Pere Faura, Anne Juren & Annie Dorsen. Eleanor Bauer maakt een speciale versie van haar BauerHour one-woman-variety-show: BauerHourTheMovie. Naast queer surprise guests en de Peck Sec Sound Quiz, zal ze in deze film haar hoogst persoonlijke interpretatie geven van het genderonderzoek van VTi en het Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten. Zijzelf hoort alvast bij de categorie 'vrouw, danseres, choreografe, stand-upcomedian, performance-artiest, zangeres en filmmaakster'.

PRAKTISCH

WoWmen! festival

Datum: van 10 tot en met 15 maart 2014

Plaats: Kaaitheater, Saintelettesquare 20, 1000 Brussel & Kaaistudio's, Onze-Lieve-Vrouw van Vaakstraat 81, 1000 Brussel

Tickets: 02 201 59 59 – tickets@kaaitheater.be

Voor meer info: www.kaaitheater.be/wowmen

BauerHourTheMovie

Datum: dinsdag 11 maart 2014, 21:30

Plaats: Kaaistudio's, Onze-Lieve-Vrouw van Vaakstraat 81, 1000 Brussel

Gratis, reservering aanbevolen, tickets@kaaitheater.be



Eleanor Bauer. (Foto: Danny Willems)



toneelstof.be

1969 1970 1971 1972

**Duik in de geschiedenis van de
Vlaamse podiumkunsten op toneelstof.be!**

COLOFON

CONTACT

VTi

Sainctelettesquare 19

1000 Brussel

T +32 2 201 09 06

F +32 2 203 02 05

info@vti.be

www.vti.be

data.vti.be

Plan en wegbeschrijving: check www.vti.be (contact)

KERNOPDRACHT

VTi is het steunpunt voor de podiumkunsten. Als kritisch forum vuren wij het publieke debat aan en zijn we een draaischijf voor informatie over verleden, heden en toekomst van de Vlaamse podiumkunsten in een internationaal perspectief. Wij staan garant voor een kwalitatieve dienstverlening aan de professionele sector, de overheden, de opleidingen, de media, de onderzoekscentra, het publiek, etc.

MEDEWERKERS

Diane Bal, Wessel Carlier, Christel De Brandt, Martine De Jonge, Marijke De Moor, Delphine Hesters, Joris Janssens, Sofie Joye, Stijn Lens, Stefan Maenen, Bart Magnus, Hilde Teuchies, Annelies Van den Berghe, Nikol Wellens

OPENINGSUREN

di-vr 10:00-18:00

zaterdag, zondag en maandag gesloten

De bibliotheek, videotheek en databank raadplegen kan gratis en zonder registratie van persoonlijke gegevens.

Boeken ontfangen kan enkel mits betaling van een bijdrage van 5€ (12 maanden geldig). Die laat je toe boeken te ontfangen en bovendien krijg je 4 maal per jaar *Courant* thuis gestuurd.

De bibliotheekcatalogus raadplegen kan op data.vti.be.

BOOKSHOP

Onze bookshop vind je in de VTi-bibliotheek of op www.vti.be.

MET STEUN VAN

De Vlaamse overheid



Wij gebruiken uw persoonsgegevens alleen om u op de hoogte te houden van onze activiteiten. Inzage en eventuele aanpassingen zijn mogelijk, zoals voorzien in de wet van 08/12/1992 ter bescherming van de persoonlijke levenssfeer.

COURANT 108

Redactie: Marijke De Moor, Delphine Hesters,

Joris Janssens, Sofie Joye, Bart Magnus,

Annelies Van den Berghe, Nikol Wellens

Eindredactie: Marijke De Moor

Concept huisstijl: Base Design

Vormgeving: Gunther Fobe

Coverbeeld: *GIRLS* – Ugo Dehaes & fABULEUS

(foto: Clara Hermans)

De quotes die je verspreid in deze *Courant* kunt

lezen, zijn van de leden van de kinderjury van Het Theaterfestival 2013.

Druk: Newgoff

Courant wordt gedrukt op 100% gerecycleerd papier.

ISSN 0776-1198



Deze uitgave wordt ter beschikking gesteld overeenkomstig de bepalingen van de Creative Commons Public License, Naamsvermelding – Niet commercieel – Geen afgeleide werken België 2.0, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/be/deed.nl>

‘Of een voorstelling goed is, wordt ook bepaald door het feit of je er achteraf nog over moet nadenken of niet. Als je ze snel vergeten bent, is dat meestal geen goed teken.’ (Daan, 11 jaar)

Vlaams Theater Instituut vzw
Saintelettesquare 19, 1000 Brussel
Tel. +32 (0)2 201 09 06
info@vti.be

www.vti.be

