

Van archipels en satellieten

PROJECT / TRAJECT

Stan, Needcompany en Les Ballets C de la B zijn geen klassieke gezelschappen maar groepen waarbinnen de leden ook eigen projecten kunnen opzetten. Josse De Pauw, Guy Cassiers en Alain Platel zijn kunstenaars die geen 'klassiek' traject afleggen binnen een ensemble, maar in wisselende constellaties hun ding doen. Marianne Van Kerkhoven beschrijft de evolutie van de werkomstandigheden in het theater en pleit voor een beleid dat daar flexibel op reageert.

De projecten en trajecten van de project- en trajectlozen

Het legertje 'freelancers' in de theaterwereld wordt steeds omvangrijker. Vooral acteurs en performers, maar ook regisseurs, scenografen, dramaturgen enz. gaan zonder vaste verbintenis door het leven. Schijnbaar zonder duidelijk omliggende doelen stappen zij van de ene productie in de andere. Binnen de op collectiviteiten gebouwde discipline van het theater willen – moeten? – zij zich als individuele kunstenaar opstellen. Het ontstaan en bestaan van dit fenomeen, de noden en verwachtingen van deze theatermakers worden tot op heden – dat blijkt o.a. uit de rapporten van de diverse podiumcommissies en uit de ministeriële opties en bepalingen – onvoldoende begrepen. Deze 'trend', die zeer veel te maken heeft met de in de laatste decennia gegroeide 'artistieke emancipatie van de performer', willen wij in deze tekst van een aantal kanttekeningen voorzien in de hoop dat dit materiaal stof tot discussie en tot 'wrijving' oplevert.

1

Het theater is een *artistiek bedrijf*, met een dubbele nadruk op beide woorden. Wie die twee woorden samenbrengt weet glashelder dat hij – constant – zal moeten leven met een spanning, de spanning tussen het economische en het artistieke, de paradox waarmee eenieder die iets met kunst wil, zal moeten leren omgaan. Die spanning is niet uitsluitend eigen aan de kapitalistische periode; ze is er eigenlijk altijd op een of andere wijze geweest: ook de schilder uit de 13de eeuw was economisch afhankelijk van zijn broodheer en diende voortdurend te 'schipperen' tussen wat hijzelf artistiek wens te realiseren en de desiderata van zijn op-

drachtgever. Voor de kunstenaar is de inzet van die spanning, van dit constante gevecht, het vrijwaren van zijn artistieke vrijheid: een vrijheid die levensnoodzakelijk is voor de ontwikkeling van de creatie én voor de ontwikkeling van de kunst in haar geheel.

2

Vandaag fungeert voor het theater vnl. de overheid als 'broodheer' en dient de kunstenaar o.a. het gevecht aan te gaan met beleidsbepalingen die zijn artistieke vrijheid kunnen beknotten. In het begin van de jaren '80 ontstond de verwachting dat privé-sponsoring de financiering van de kunsten gedeeltelijk zou overnemen, zoals dat b.v. in de Verenigde Staten reeds lang het geval is, maar deze verwachte 'historische wending' heeft zich niet voltrokken; ook vandaag nog blijft de privé-sponsoring van b.v. de podiumkunsten een marginale aangelegenheid. De relatie tussen het artistieke en het economische drukt zich in het theater dan ook voornamelijk uit binnen het kader van de overheidssubsidiëring en in het zoeken naar een min of meer stabiele relatie met een publiek.

3

Eenzijds: één van de belangrijkste evoluties in de podiumkunsten van de laatste decennia is het fenomeen dat we meestal omschrijven als 'de emancipatie van de performer'; meer en meer podiumpractici die hun arbeid aanvingen als acteur, danser, muzikant enz. ontpoppen zich tot 'maker', tot 'creator'; zij gaan voorstellingen ontwikkelen, zij beginnen te schrijven, te regisseren, te choreograferen, te componeren enz.; kortom zij groeien uit

tot artistiek hoofverantwoordelijke, tot 'auteur' van een productie, zonder dat zij daarom de 'titel' van schrijver, regisseur, choreograaf of componist als dusdanig willen voeren, zonder dat ze daarom een gezelschap rond zich willen scharen of hun werk op permanente wijze willen structureren. Zij werken vaak individueel of maken deel uit van een al dan niet continue groep.

Anderzijds: we stellen vast dat ondanks de vaak gehoorde of geformuleerde wens om 'met een vast ensemble te werken' de zgn. grote ensembles steeds maar kleiner worden. Van een dertigtal acteurs in onze repertoiretheaters kort na WOII (dat waren toen de enige theaters; daarnaast bestond er niets in het landschap; bovendien werd er elke week een nieuw stuk gespeeld en had men daardoor sowieso méér acteurs nodig) vallen we nu (in 1999-2000) terug op 8 jaarcontracten voor artistiek personeel in het ntg/publiektheater (volgend seizoen zullen het er slecht 5 zijn), 6 jaarcontracten in het Toneelhuis en 13 in de k.v.s.

Ook in Nederland is er, net als bij ons, een gestage tendens om met steeds korter lopende contracten te werken: in 1990 had 7% van de acteurs een contract van 1 of 2 maanden (op jaarbasis) en 56% een contract van 11 à 12 maanden; in 1999 had reeds 21% een contract van 1 of 2 maanden en nog slechts 45% een contract van 11 à 12 maanden (cijfers van de Vereniging van Nederlandse Theatergezelschappen).¹

4

De emancipatie van de performer en de toename van het freelancen (ten koste van ensemblevorming) zijn de twee zijden (de arti-

stieke en de economische) van een zelfde fenomeen. Wat kwam eerst? De kip of het ei? Heeft de economische situatie zich aangepast aan een nieuw gegroeide artistieke realiteit of omgekeerd? Een klassiek marxist, geschoold in de theorie van basis en bovenbouw, zal uiteraard geneigd zijn te geloven in het zich installeren van een nieuwe economische realiteit die op haar beurt een aangepaste artistieke opstelling genereert. Is ensemblevorming vandaag economisch gezien onmogelijk geworden? Volgde daarop vanuit de artistieke wereld een andere opstelling t.o.v. het ensemble die zich uitdrukte in de emancipatie van de performer? Of is deze emancipatie de meest recente schakel in het algehele maatschappelijke emancipatieproces dat werd ingezet na de Franse Revolutie en waarbij de 'ondergeschikte lagen' in een werkproces zich stelselmatig gingen ontvoogden? Deze vragen zijn niet eenduidig te beantwoorden; ze maken binnen de theatersector deel uit van een grillig proces waarin in de loop van de 19de eeuw nog het beroep van de bevoogdende 'regisseur' werd 'uitgevonden', dat vandaag door bepaalde delen van de theatersector al wordt verworpen.

5

Reeds in de eerste helft van de jaren 60 formuleerden William J. Baumol (Princeton University) en w.g. Bowen (cf. *Performing Arts: the Economic Dilemma*, New York 1966) hun – toen als 'de wet van Baumol' befaamd geworden – theorie betreffende de 'fataliteit van de kosten' in de sector van de podiumkunsten.² Hun basisstelling is eenvoudig: op het einde van de 17de eeuw produceerde een Zwitsers horlogemaker 12 horloges per jaar; drie eeuwen later kan hij met hetzelfde aantal werkuren 1200 horloges maken (we laten hier dan nog de evolutie naar kwartshorloges buiten beschouwing), "maar de uitvoering van een muziekstuk van Purcell of Scarlatti vraagt nog steeds dezelfde tijd en hetzelfde aantal mensen als in 1684". Door een zich ontwikkelende professionalisering, een betere begeleiding van het artistieke proces enz. is de arbeidsintensiviteit in de sector van de podiumkunsten zelfs nog toegenomen in vergelijking met het einde van de 17de eeuw. Door de nog steeds ambachtelijke werkvorm in deze sector worden de kosten per 'product' intens opgedreven; op allerlei manieren tracht men deze kosten te drukken; men probeert dit probleem met de grootst mogelijke inventiviteit te lijf te gaan, opdat het drukken van de kosten de kwaliteit van het artistieke product niet zou aantasten.

Is het precies niet hierdoor dat de relatie tussen b.v. een acteur en zijn gezelschap grondig overhoop gegooid werd, dat we begrippen

als performer en gezelschap van een andere inhoud moeten voorzien? Moeten we hiervoor dan ook geen andere woorden gaan gebruiken? Het vernieuwen van onze woordenschat om hem aan te passen aan een geëvolueerde realiteit zou ook binnen de podiumkunsten een constante bekommernis moeten zijn.

In het 'oude gezelschap' zoals dat kort na WWII nog bestond had je aparte acteurs voor de grote (1ste plans-) en de kleinere (2de en 3de plans-) rollen, voor elk 'emplooi' had men het aangepast personeel; sommige spelers specialiseerden zich in komedies andere in tragedies; de diverse generaties binnen een gezelschap gaven gestalte aan personages behorend tot verschillende leeftijdscategorieën, enz.

Vandaag bewerkt men Shakespeare om zijn stukken b.v. met acht acteurs te kunnen spelen: dezelfde acteurs spelen jonge of oude, mannelijke of vrouwelijke rollen; het geïndividualiseerde, uitgewerkte, doorleefde personage als dusdanig heeft daardoor de neiging te verdwijnen, wat een andere tekstorganisatie én een andere manier van spelen (de relatie acteur/personage kan haast niet meer gebaseerd zijn op inleving) met zich meebrengt; grime wordt verbodig enz.

De verantwoordelijkheid van elk van die acht Shakespeare-acteurs voor het geheel van de voorstelling wordt uiteraard groter (er worden méér vaardigheden van hen verwacht dan het invullen van één rol) dan die van de acteur die als hoveling of lansknacht een boodschap van twee zinnen moest brengen en daarna weer van het toneel verdween; vandaag blijven zeer vaak alle acteurs constant op de scène; zelfs de architectuur van de schouwburg wordt hierdoor aangetast (er is geen foyer meer nodig, waar men wacht om op te komen); ook het sociale verkeer tussen de makers verandert hierdoor van natuur (cf. die foyer als dé rodeplek bij uitstek over collega's en theatergebeurtenissen), enz.

Dit alles slechts om aan te tonen hoe de economische vereiste om de kosten van een voorstelling te drukken – door b.v. minder acteurs in dienst te nemen – zeer vele artistieke en andere consequenties met zich mee kan brengen. In zijn studie toonde Baumol aan dat ook het puur commerciële theater niet aan deze tendens ontsnapt: het gemiddeld aantal acteurs van een Broadwayproductie daalde tussen 1947 en 1978 van 16 naar 8.

Bovendien: als de toename van de multidisciplinariteit binnen de podiumkunsten voor een verval van de grenzen tussen de disciplines heeft gezorgd, dan is er evenzeer een verval van grenzen vast te stellen tussen de verschillende voorheen afgebakende taken (b.v. tussen een regisseur en zijn acteurs); specialisatie

is slechts aanwezig als ze artistiek gewenst wordt; hiërarchie wordt vaak volledig overboord gegooid, enz.

6

Deze evolutie in de omvorming van theaterstructuren, deze productionele wijzigingen die doordringen in de artistieke productie zelf zijn reeds enkele decennia aan de gang en nog is deze ontwikkeling niet voltooid; grondige veranderingen gaan altijd traag. Enerzijds zijn er nog overblijfselen van de oude productiewijzen, anderzijds zijn er reeds tekenen van reactie, van een tegenbeweging die vanuit de artistieke behoeften correcties wil aanbrengen op deze nieuw gegroeide productieverhoudingen.

De podiumstructuren met wellicht de langste traditie hebben deze evolutie wellicht ook het langst ontkend, zoals de opera en het klassieke ballet. Niet toevallig worden deze organisaties nog steeds apart of nominatim gesubsidieerd. Een corps de ballet, een klassiek orkest, een koor blijken in deze structuren nog weinig aangetast door de emancipatie van de performer. In deze organisaties worden nog zeer veel vertolkers tewerkgesteld en heersen nog de gebruikelijke specialismen en de bijhorende hiërarchie. Het is dan ook niet toevallig dat door dit vasthouden aan een verouderde werkwijze en productieorganisatie de nieuwe artistieke evolutie, verbonden aan een veranderde interne functionering, precies hier het traagst en het moeilijkst kan/kon doordringen.

Binnen andere formaties van tekst-, muziek- en danstheater ontwikkelt zich de jongste tijd een reactie die – omgekeerd – vertrekend vanuit de artistieke noden nieuwe economische noden formuleert en nieuwe sociale problemen op de dagorde stelt. De constante afbraak van (grote) gezelschapsstructuren en de toenemende individuele opstelling van de performer hebben, zoals reeds aangegeven, geresulteerd in een afbraak van vaste of jaarcontracten en in een toename van losse verbintenissen van het korte type. In de huidige periode kan er niet één enkel type van artistieke organisatiestructuur (een structuur die de werkelaties tussen de individuen en de collectiviteit organiseert) gedetecteerd worden; er is eerder sprake van een organisatorische grilligheid waarvan wij hier toch enkele aspecten willen belichten.

7

Met het politieke theater van de jaren '70 werd het collectief als werkingsprincipe in het theater (her?)ingevoerd: dat wat een groep bij elkaar hield was niet het artistieke concept van één regisseur, die een gezelschap van acteurs rondom zich verzamelde, maar eventueel een politieke overtuiging en zeker een gemeenschap-

pelijk geloof in de maatschappelijke kracht van het theater. Dit resulteerde in een collectief van theatermakers (zij schreven, regisseerden en speelden hun stukken zelf) die samen het auteurschap van een voorstelling konden opeisen. Dit soort werkindeling waaraan een grote interne democratie ten grondslag lag (iedereen moest alles kunnen; iedereen was voor alles gelijk verantwoordelijk) werd snel als artistiek onvruchtbaar ervaren; wie méér talent had in bepaalde taken werd opnieuw hoofdverantwoordelijke daarin. Maar de vorm van cohesie van een groep mensen die wederzijds voor elkaar kiezen, bleef voortbestaan.

Vandaag neemt dit soort van cohesie diverse vormen aan: er is niet één nieuw model van ensemble dat zich tegenover het oude stelt maar er zijn diverse modellen waarbinnen de nood aan collectiviteit enerzijds en de creatieve kracht van de kunstenaar als individu anderzijds een werkvorm zoeken waarin hun praktijk (noden, wensen) kan gedijen. Enkele voorbeelden.

- Stan is een groep van samen afgestudeerde acteurs die – zonder regisseur of dramaturg of dies meer – collectief voorstellingen maken. Sara De Roo is volwaardig lid. Zij kan binnen de structuur van Stan haar zelfstandige projecten ontwikkelen (cf. *Stukgoed* met Dorothée Van den Berghe), maar stapt ook regelmatig uit de groep om met het Nederlandse Dood Paard mee te werken. Damiaan De Schrijver van Stan gaat allianties aan met Compagnie De Koe. Jolente De Keersmaecker en Frank Vercruyssen maken producties met Rosas, Aka Moon, enz.

- Alain Platel functioneert als choreograaf hoofdzakelijk binnen 'zijn eigen' structuur Les Ballets C de la B; reeds een hele tijd werden de poorten van deze structuur opengegooid om eigen werk mogelijk te maken van enkele van Platels dansers (o.a. Hans Van den Broek en Koen Augustijnen). Platel zelf gaat dan weer regelmatig vreemd om b.v. binnen Victoria met Arne Siereus *Bernadetje of Allemaal Indiaan* te realiseren.

- Needcompany werd hoofdzakelijk opgericht om het werk van regisseur Jan Lauwers te realiseren. Lauwers is bovendien ook plastisch kunstenaar en auteur. Verschillende van zijn vaste performers hebben zich ondertussen 'gemancipeerd' tot zelfstandige creatoren. Grace Ellen Barkey maakt haar eigen voorstellingen, Carlotta Sagna begon te choreograferen, acteur Tom Jansen schrijft teksten, actrice Viviane De Muynck schrijft, regisseert, maakt of initieert producties...

- In De Vere wordt een aantal gezelschappen op ad hoc basis voor een korte periode met elkaar versmolten: Maatschappij Discordia, Stan, Dito'Dito, Dood Paard, 't Barre Land,...

Deze en de vele andere voorbeelden die

gegeven zouden kunnen worden, maken in elk geval duidelijk dat niet meer per definitie kan uitgegaan worden van of kan vastgehouden worden aan het alleenzalmakende model van een gezelschap dat zich op onderschikkende wijze rondom één of twee regisseurs groepeerde. Dat het ook 'families' kunnen zijn zoals Wooster Group of Maatschappij Discordia met in hun schoot een leidinggevend component (Liz LeCompte, Jan Joris Lamers) of dat het totaal andere, grillige constellaties kunnen zijn, een soort web misschien, waarbinnen een hele reeks artistieke combinaties tussen de diverse actoren mogelijk worden.

Als bij gevolg vandaag een groep als Needcompany in haar dossier naar de overheid de behoefte uitdrukt om een 'ensemble te vormen', dan pleiten zij niet voor een terugkeer naar het oude gezelschapsmodel, maar eerder voor voldoende financiële middelen om kunstenaars van het kaliber van Viviane De Muynck permanent in dienst te kunnen nemen – wat daarom nog niet wil zeggen dat De Muynck op absolute wijze gedurende het hele seizoen 'ter beschikking' moet staan. Is er geen systeem te bedenken waardoor individuele podiumkunstenaars een fulltime contract of een soort werkbeurs verwerven, al dan niet aangehecht bij of in het kader van een bepaalde theaterstructuur, zonder daarom elke dag van dat jaar binnen die theaterstructuur te moeten werken, dat ze ook (onder bepaalde financiële voorwaarden uiteraard) 'uitgeleend' kunnen worden aan andere structuren of op zelfstandige wijze hun eigen projecten kunnen realiseren? Dat ze niet meer als in het klassieke zonnestelsel draaien rond de zon van de centrale regisseur, maar dat ze als satellieten aangehecht zijn aan een gezelschap en ook die 'baan' (in de dubbele betekenis van het woord) kunnen verlaten om binnen andere of eigen constellaties verder te draaien? Dit soort van 'freelancer' heeft zo zijn eigen project of zijn grillige traject waarin hij/zij wil samenwerken met bepaalde andere kunstenaars, die niet noodzakelijk 'onder één dak wonen'. De artistieke vruchtbaarheid van deze werkwijze mag niet onderschat worden. Als een danseres en choreografe als Dana Caspersen haar eigen zelfstandig project realiseert en daarna terugkeert in de schoot van Forsythes Ballett Frankfurt dan doet zij dat beladen met een rijkdom aan ervaringen die haar binnen dat kader optimaal kunnen doen functioneren als medecreator/performer van/in Forsythes voorstellingen. Het 'vreemdgaan' uit economische noodzaak kan een artistieke meerwaarde opleveren. Vaak is dit vreemdgaan een bewuste artistieke daad.

Een dergelijk systeem van werkbeurzen zou

eventueel ook kunnen inhouden dat deze performers in bepaalde korte periodes niet bezig zijn met een project, waardoor zij hun hoofd kunnen vrijmaken, hun verbeelding en hun 'batterij' opnieuw kunnen opladen.

Een werkbeurzensysteem is natuurlijk niet nieuw: het werd in de literaire wereld en in de discipline van de plastische kunst (cf. Nederland) reeds uitvoerig uitgeprobeerd en de resultaten waren niets steeds positief; de voordelen van dit systeem zouden grondig moeten worden onderzocht. Maar moet de artistieke vrijheid van de performer (van die acteurs die er bewust voor kiezen zich enkel te engageren in interessante projecten waar ze 100% achter staan of waarin ze zich als medecreator kunnen uitleven) dan steeds gekoppeld zijn aan sociale onzekerheid? Impliceert risico nemen op een scène (zich niet engageren in evidente routineklussen) onvermijdelijk risico nemen in het leven? (En was het vroeger niet zo, helaas, dat in de grote gezelschappen de minst getalenteerde acteurs ook de syndicaal afgevaardigden waren die opkwamen voor 'werkzekerheid'?)

Moeten we in dit verband niet een ander soort woordenschat introduceren: een 'satelliet' van een theaterstructuur i.p.v. lid van een gezelschap; een 'archipel' van zelfstandige eilandjes die nu eens bij het ene dan bij het andere continent aanleunen i.p.v. gestructureerde ensembles; het weven van een web i.p.v. het formeren van een gezelschap enz. Het komt er vooral op aan in te zien én weer te geven dat heel wat performers bezig zijn een eigen traject vorm te geven, waarvan de samenhang heel grillig lijkt maar waarbij hun artistieke persoonlijkheid en de diverse keuzen die zij vanuit die persoonlijkheid maken toch een nieuw soort van eenheid met zich brengt. Zoals Josse De Pauw (die morgen binnen de structuur van De Korre gaat functioneren) in een interview in De Standaard met Geert Sels zei: "Ik heb geen vierjarenproject, geen masterplan," maar toch is het archipel dat hij met diverse theatermakers (en andere kunstenaars) wil vormen structureel helder en artistiek vruchtbaar. Eenheid is het resultaat, maar ze komt tot stand op een andere dan de traditionele manier die wij tot nog toe kennen.

8

Hoe reageert de overheid op dit alles? Het toneellandschap wordt om de vier jaar herschikt; deze beoordeling na een termijn van vier jaar was indertijd een verlangen van de sector zelf, maar op absolute wijze toegepast blijkt deze maatregel toch niet steeds de gewenste resultaten op te leveren. Nieuwe tendensen die zich in het landschap voordoen,

kunnen slechts om de vier jaar beantwoord worden, maar eigenlijk worden ze pas beantwoord wanneer er een nieuw decreet of een aanpassing van het oude decreet in voege komt.

De emancipatie van de performer en de wijzigingen in 'ensemblevorming' die deze te weegbrengt, is reeds een hele tijd aan de gang, maar heeft zich tot nog toe nergens in beleidslijnen vertaald. De danscommissie doet wel een aanbeveling tot het in het leven roepen van de functie van 'gesubsidieerd choreograaf', wat een belangrijke stap in de goede richting zou kunnen zijn. In zijn beleidsnota Cultuur doet minister Anciaux uitspraak omtrent het belang van rechtstreekse subsidiëring van 'individuele kunstenaars'. Maar toch valt een reeds lang in de realiteit aanwezige evolutie geheel buiten de huidige concrete bepalingen.

Bij alle heibel omtrent de commissiever- slagen, die zich vnl. concentreerden rond de commissie teksttheater, mogen in dit verband toch enkele vragen worden gesteld. De commissie teksttheater heeft haar taak meer dan naar behoren vervuld. In juni 1985 publiceerde *Etcetera* ooit het verslag van de toenmalige theatercommissie vanuit de oprechte verontwaardiging t.o.v. de beperkte diepgang van de adviezen (enkele regeltjes) en van de politiek-artistieke motivering die eraan ten grondslag lag. Vandaag leverde de – ondertussen voormalige – commissie teksttheater een lijvig inleidend document af, waarin accenten als stedelijkheid, multiculturaliteit, enz. worden aangekaart. Maar de *artistieke* veranderingen die diverse economische en maatschappelijke tendensen hebben teweeggebracht (het gaat om die invloeden die de productiewijze van het creatieproces zelf raken) worden niet opgemerkt of blijven buiten beschouwing. Waarom *praat* zo'n commissie niet méér met de makers zelf? Waarom laat zij zich leiden door of creëert zij zelf het opbod en de 'terreur' van de *dossiers*, die vanwege de indieners almaar uitgebreider worden opgesteld en duurder gelayout en vaak geschreven door externe, ingehuurde specialisten: omdat men wéét dat enkel nog de hoop papier van het dossier van tel blijkt te zijn?

Als men de commissie teksttheater al iets kan verwijten dan is het wellicht dat zij té goed, té gehoorzaam haar werk heeft gedaan. Indien er slechts om de vier jaar een aanpassing van de subsidiëring en van het beleid in de theatersector mogelijk is, dan moet dat moment om de vier jaar precies aangegrepen worden om veranderingen en bijstellingen mogelijk te maken: m.a.w. dan wordt het de prioritaire taak van de commissie om de bestaande regels, die een vastlegging zijn van een reeds voorbijge- aliteit, te overtreden en nieuwe tendensen een kans te geven; dan wordt het de taak van de

minister om deze ongehoorzaamheid niet alleen te aanvaarden, maar zelfs aan te moedigen.

Wat kan 'nieuwe politieke cultuur' in dit kader betekenen? Heeft 'nieuwe politieke cultuur' niet alles te maken met het niet meer verloren lopen in dorre regelgeving, maar in het vormgeven aan een beleid dat gekleurd wordt door een op de levende basispraktijk gesteunde *flexibiliteit*? De huidige theatersubsidiëring verleent financieringen voor vier jaar; maar kan zij dan bepaalde groepen niet adviseren voor een tweejarig plan, een éénjarig project, enz.? Het hierboven gevoerde pleidooi voor een subsidiëring van de individuele podiumkunstenaar wil hoegenaamd niet zeggen dat men plots geen groepen of ensembles meer moet subsidiëren en ook niet dat men elke bestaande structuur moet gaan verplichten een aantal werkbeurzen aan satellietartiesten toe te kennen. De artistieke wereld – en in feite elk ander werkveld – heeft nood aan *een diversiteit aan oplossingen*, die zelfs voor dezelfde artiest van de ene periode tot de andere kunnen verschillen. Guy Cassiers functioneerde een hele tijd perfect binnen Oud Huis Stekelbees, daarna had hij behoefte aan een freelance situatie en vandaag gedijt hij in een grote structuur als het ro theater. So what?

De relatie tussen kunstenaars en overheid zal altijd een relatie zijn die op spanningen is gebaseerd: waar het artistieke en het economische elkaar raken, kan je sowieso vuurwerk verwachten. Het 'perfecte samengaan' zal nooit bereikt worden; steeds zal/moet er gezocht worden naar nieuwe vormen die beter tegemoetkomen aan de vigerende maar zich steeds veranderende realiteit. Laten we daarom het zoeken vooral niet staken.

Hamlet tot Horatio: "There are more things in heaven and earth than are dreamt of in your philosophy." (Shakespeare, *Hamlet*, I, 5)

1 In opdracht van de VDP wordt er op dit ogenblik een enquête gevoerd in de Vlaamse theaters m.b.t. de praktijk van deeltijdse of jaarcontracten.

2 Een samenvatting van hun stellingen werd gepresenteerd tijdens een in oktober 1984 te Nice gehouden colloquium over L'Economie du Spectacle Vivant et de l'Audiovisuel.