

# potentie in plaats van *polyvalentie*

Een onderzoek naar de polyvalente invulling van hedendaagse theaterarchitectuur, gebaseerd op gesprekken met Cis Bierinckx (algemeen en artistiek directeur Beursschouwburg), Mark Bissaerts (technisch directeur Kaaitheter), Guy Cassiers (intendant Toneelhuis), Philip Delbecque (technische ploeg Beursschouwburg), Hildegard de Vuyst (dramaturge KVS), Sven Grooten (B-architecten, verbouwing Beursschouwburg), An-Marie Lambrechts (artistieke leiding ex-STUK, artistieke coördinatie Toneelhuis), Jan Maertens (freelance lichtontwerper), Ine Goris (theatermaker), Nicole Vanderhaeghe (bvba AR.TE, inrichting scènetechnieken KVS), Johan Van Dessel (BOA-architecten, verbouwing KVS), Paul Vermeir (technisch directeur deSingel) en Dirk Verstockt (voormalig artistiek directeur nOna).

De selectie van de geïnterviewden werd gemaakt op basis van hun betrokkenheid bij recente bouwdoSSIERS. Het interviewmateriaal werd verwerkt tot een persoonlijke tekst van de schrijvers, gebaseerd op de vaak erg uiteenlopende uitspraken en inzichten van alle betrokkenen.

*gesprekken:* JO HUYBRECHTS en DAVID BERGÉ

*verwerking materiaal:* ELKE VAN CAMPENHOUT  
en DAVID BERGÉ

## De polyvalente zaal, Vlaanderen jaren '60 - '70

De opkomst van de 'polyvalente zaal' in Vlaanderen, is uitdrukkelijk verbonden met de vraag naar een democratisering van de kunsten. Kunst was niet langer een exclusief goed voor de hoogopgeleiden, maar een democratische ervaring die overal ter lande ter beschikking moest worden gesteld. De vrijetijdsindustrie ontpopte zich als een groeisector, en de perceptie van entertainment vertaalde zich van een goederenindustrie naar een ervaringindustrie. Door het wegvallen van de grenzen tussen hoge en lage cultuur, was de polyvalente zaal de perfecte oplossing om deze twee trends (kunst voor iedereen en vrije tijd ten allen tijde) met mekaar te verbinden. De culturele centra die in deze periode gebouwd worden, zijn dan ook de perfecte socio-culturele ontmoetingsplekken waar een brede waaier aan activiteiten kan worden aangeboden. Het zijn plekken waar

het verenigingsleven wordt verankerd, en waar tegelijk de eerste oprispingen van culturele *citybranding* zich nestelen: elke zichzelf respecterende stad bouwt een mastodont van een cultureel centrum om zijn uitstraling in de regio te verzekeren.

In deze maalstroom van imagobewust gemeenschapsbouwen, werd echter vaak een cruciaal punt over het hoofd gezien. Het budget werd meestal berekend op basis van de impact dat het aantal kubieke meter beton zou hebben op de gemeente/stad en ver erbuiten, maar vaak werd een werkbaar budget voor programmering uit de vergelijking geweerd. De culturele centra richtten zich bijgevolg eerder op het lokale verenigingsleven en een receptieve voorstellingswerking, en de beschikbare ruimtes werden zo polyvalent en flexibel mogelijk geconcipieerd om zo veel mogelijk verschillende werkingen de kans te geven zich binnen één ↴

Op de boot van de ervaringscultus, lijken de artistieke ruimtes uiterst voorzichtig om zich buiten de multi-inter-trans-disciplinaire boot te wagen en simpelweg een specifiek product in een aangepaste ruimte aan te bieden.

↳ huis te ontplooiën. Hierbij staat een eerder klein en lokaal publiek centraal, dat zowel een cursus bloemschikken als een rockconcert, zowel een fuif als een theatervoorstelling moest kunnen meepikken. Met andere woorden: de ruimte staat ten dienste van de gebruiker en moet kunnen worden aangepast aan zijn veranderlijke noden en wensen.

De hypotheek van deze filosofie is ook vandaag nog voelbaar in het denken over de artistieke ruimte, ook wanneer het gaat over gebouwen die niet in de eerste plaats (zoals de gemeenschapscentra) de taak hebben om mensen samen te brengen. Ook bij de recente (ver)bouw(ingen) van kunstencentra en theaters, hoor je echo's opduiken van dit polyvalente discours, waarin publiekswerking en citybranding het overnemen van het denken over een adequate plek voor het ontwikkelen van een artistieke praktijk, die zijn eigen publiek creëert. Kunstencentra en theaters hebben soms de neiging om te evolueren naar dienstencentra, die bijvoorbeeld door het inzetten van abonnementformules op zoek gaan naar 'totaal-ervarings-pakketten': neem een grote voorstelling en je krijgt er een kleintje bij (STUK), kom naar een choreografie, maar pik onderweg nog een tentoonstelling mee in de gang (Kaatheater, STUK, deSingel), of een installatietje in de kelder (Beursschouwburg). En als je dan toch naar het theater komt, blijf dan meteen eten: de prijs is in het ticket inbegrepen (abonnementsformule Toneelhuis, 'Koken met Johan Simons' in NTGent).

In hun gedrevenheid om mee te varen op de boot van de ervaringscultus, lijken de artistieke ruimtes vandaag uiterst voorzichtig om zich buiten de multi-inter-trans-disciplinaire boot te wagen en simpelweg een specifiek product aan te bieden in een aangepaste ruimte. Op die manier ontstaat er een cultureel ondernemerschap, dat zijn weerslag heeft

op de manier waarop met architectuur en ruimte wordt omgegaan in recente bouwdoosiers. Dirk Verstockt: 'Deze generatie jeugd verplaatst zich moeiteloos tussen gothic music en opera, zowel in perceptie als in maken. Ruimtes zullen dus in de toekomst minder sacraal en veel versatier/polyvalenter moeten worden, mits grote mogelijkheid tot interactiviteit. Ik pleit ervoor grondig en duurzaam te investeren in multifunctionele infrastructuur voor zowel cultuur als kunst.'

Het probleem is er één van de kip of het ei: worden er extra activiteiten (workshops, tentoonstellingen, fuiven..) georganiseerd binnen de theaters of kunstencentra om het theater een ruimere uitstraling te verzekeren, of beantwoordt zo'n gebouw aan een reële publieksbehoefte? Ontstaan deze artistieke veelvoeters uit de strategische nood om een grotere betonnen impact te creëren in het landschap en, in het verlengde daarvan, hopelijk ook meer werkingsmiddelen? Of zijn deze plekken op zoek naar een breder, meer gemengd of meer divers geïnteresseerd publiek om hun zaalcapaciteit te verhogen: bijvoorbeeld door het organiseren van (zeer populaire) fuiven in de KVS. Feit is dat de werkingsmiddelen (van de Vlaamse overheid) vaak worden aangepast aan het gebouw (van de stad of de provincie). Maar feit is ook dat dit extra geld even vaak opgesoupeerd wordt door de onderhoudseisen die de infrastructuur stelt, en dus dat het niet vrijkomt voor de artistieke werking of de programmering.

In enkele gevallen zie je zelfs een blinde bouwwoede opduiken, die geen rekening houdt met de impact en de noodzaak van een nieuw gebouw voor de sector, of met de impact van een kostelijke (ver)bouw(ing) op de werkingsmiddelen. De uitstraling en het potentiële publieksbereik komen dan diametraal te staan op de potentiële kwaliteit van het aanbod (door de sterk gereduceerde middelen) of de interesse van de lokale gemeenschap.

Een oefening in citybranding en noodzakelijkheid:

1. Pieter T'Jonck over het nieuwe STUK-gebouw: 'Na jaren ijveren heeft men daar nu eindelijk een mooi werkinstrument in handen. En op het eerste gezicht zijn ook de subsidies aangepast aan de nieuwe mogelijkheden. Alleen is al ogenblikkelijk duidelijk geworden dat de verhoogde subsidies enkel verhoogde algemene kosten kunnen dekken, en niet tot een belangrijke verhoging van het artistieke budget leiden. Een krassere demonstratie van het feit dat het om gebouwen en uitstraling, niet om het theater zelf gaat, is bijna niet te geven.'
2. De KVS krijgt voor zijn verhuis van de Bottelarij naar de gerenoveerde en nieuwe zalen van het theater een budgetverhoging om tien man meer in dienst te nemen

voor publiekswerking en communicatie. De verschuiving in grootteorde wordt ook hier vooral ingezet op het communicatieve plan, en niet voor de artistieke werking. Maar zelfs met deze verhoging in het achterhoofd, werken er in de KVS nog altijd maar een zestigtal personeelsleden, in vergelijking met een zeventigtal in het Toneelhuis en bijna honderd in NTGent. (Dit zijn natuurlijk relatieve cijfers: hierbij is geen rekening gehouden met de parttimers en dergelijke...).

3. Of nog concreter in een artikel over het Concertgebouw Brugge: ‘Het gerenoveerde concertgebouw opende eind september 2002 de deuren. Een kwart van het gebouw wordt verhuurd voor commerciële doeleinden, driekwart wordt ingenomen door de culturele instelling vzw Concertgebouw. De private mecenasen hoopten dat de opbrengsten uit de huur de culturele activiteiten zouden financieren. De commerciële huurders brachten in 2005 weliswaar 1,5 miljoen euro in het laatje, maar de vzw bouwde inmiddels een schuld op van 3,8 miljoen euro ten aanzien van de nv. Samen met de zware afschrijvingen en de leninglasten, leidde het tot een overgedragen verlies van 6,8 miljoen euro eind 2005. (...) De vzw Concertgebouw Brugge kijkt na vier jaar werking aan tegen een overgedragen verlies van 1,7 miljoen euro. “De constructie van het Concertgebouw werd initieel op 41 miljoen euro begroot,” rekent zakelijk directeur Katrien Van Eeckhoutte. “Maar de prijs werd met 2 miljoen euro overschreden. Die extra som werd gefinancierd via een investeringskrediet. Dat weerspiegelt zich uiteraard in het boekhoudkundige resultaat.<sup>2</sup> Met als gevolg: besparingen alom.

etcetera 105

### De multi/trans/interdisciplinaire aanpak

Uiteraard heeft één en ander ook te maken met de verschuivingen in de kunstpraktijk van de laatste jaren. Programmering wordt steeds minder bedacht vanuit één bepaalde discipline, zoals het vertrek van heel wat monodisciplinaire programmatoren in de kunstcentra, alleen al dit laatste jaar (Beursschouwburg, STUK, Vooruit...) duidelijk maakt. Kunstcentra en theaters ontwikkelen hun werking meer en meer vanuit een multidisciplinair kader, waarbinnen de begrenzing tussen de verschillende kunstvormen van ondergeschikt belang wordt. Vooral de beeldende kunsten en het ‘nieuwe media’-werk krijgen meer en meer belangstelling binnen huizen die voorheen eerder exclusief op podiumkunsten gericht waren. Dit vooral vanuit het idee dat de performancepraktijk uiteraard in hoge mate door deze aanverwante disciplines getransformeerd wordt. Maar ook vanuit het idee van de constructie van een totaalerva-

Zijn er misschien betere ruimtes mogelijk om nieuwe media of beeldende kunst te ervaren dan de wandelgangen van het theater of het berghok van het kunstencentrum?



## KVS

**1883** Een oud wapenarsenaal wordt door architect Jean Baes omgebouwd tot een theater met 1200 zitplaatsen.

**1887** Opening van het eerste Nederlandstalige theater in Brussel.

**1955** Een brand veroorzaakt aanzienlijke schade aan het podium en de zaal.

**1958** De zaal wordt opnieuw opgetrokken als een relatief eenvoudig auditorium.

**1993** De buitenkant van het gebouw en de foyer komen op de lijst van beschermde monumenten.

**1993** Zakelijk leider Lieven Struye en intendant Franz Marijnen zetten de verbouwing op de agenda, met als doel het bouwvallige gebouw opnieuw bespeelbaar te maken. De belangrijkste wensen daarbij waren een groter podium en een *salle à l'Italienne* (een verwijderbare parterre zodat het speelvlak groter wordt, en het publiek van op de balkons zicht heeft op de parterre), zoals voor de brand het geval was. Ook moet de zaal kleiner en intiemer worden, met Shakespeare's Globe in Londen als voorbeeld. Alle mogelijke vormen van theater moeten er gepresenteerd kunnen worden. De uitgeschreven architectuurwedstrijd wordt gewonnen door *associe azrc* en *BOA architecten*. Omdat het gebouw tussen twee straten in ligt, kan het niet uitgebreid worden. Bijgevolg worden er aan de overkant van de straat (aan de Arduinkaai) gebouwen onteigend om nieuwbouw te realiseren voor loges, kantoren, blackbox, repetitiezaal, danszaal, restaurant, twee vipruimtes en een bar. De twee gebouwen worden met elkaar verbonden door middel van een ondergrondse tunnel. Tijdens

de verbouwingen moet de ploeg van Marijnen en Struye uitwijken naar de Bottelarij. Dit leidt tot een kleine crisis, omdat de medewerkers zich moeilijk met het gebouw kunnen identificeren. Ook het publiek bleef weg. De nieuwe ploeg van Jan Goosens (artistieke leiding) en Danny Opdebeek (zakelijke leiding) ziet dit als een kans om de werking te herdenken vanuit deze specifieke context: namelijk een industrieel pand zonder theatergeschiedenis in een migrantenbuurt. Ze willen het inschrijven in de stadswerking. Het probleem is dat het succes van de Bottelarij aanvankelijk niet te vertalen valt naar de schouwburg, maar uiteindelijk door het huidige beleid als een megafoon voor de werking (opgebouwd in Bottelarij) ervaren wordt. Voor de overgang van de Bottelarij naar de Arduinkaai en de schouwburg wordt een budget vrijgemaakt om tien bijkomende personeelsleden aan te werven die instaan voor communicatie en promotie. De twee zalen in de Bottelarij, beide met een capaciteit van 220, verhuizen naar de Bol (vijfhonderd zitplaatsen) en de Box (tweehonderd zitplaatsen).

**2004** Opening van de nieuwbouw aan de Arduinkaai.

**2006** Opening van de gerenoveerde Schouwburg aan de Lakensstraat.

↳ ring voor de toeschouwer, die op deze manier van de ene in de andere discipline ervaring kan tuimelen, zonder zijn specifieke interesse te moeten afbakenen. De vraag is echter of deze multidisciplinaire parcours, festivals, evenementen en projecten ook de perceptie van de afzonderlijke kunstwerken ten goede komen. Moeten podiumkunsten, nieuwe media, beeldende kunst en (lieft ook) maatschappelijk engagement mekaar noodzakelijk onder één dak vinden? Of zijn er misschien betere ruimtes mogelijk om nieuwe media of beeldende kunst te ervaren dan de wandelgangen van het theater of het berghok van het kunstencentrum? De vraag is of het eigenlijk wel mogelijk is om ervan uit te gaan dat om het even welke infrastructuur om het even welk kunstwerk kan laten 'interageren' met een beoogd publiek. Kan elke kunstenaar wel werken in een specifieke infrastructuur? En zouden de kunstencentra en theaters misschien niet méér vanuit hun mogelijkheden, dan vanuit hun verlangens naar het creëren van een ruim publiek, moeten programmeren? In welke infrastructuur komt een bepaald soort werk het best tot zijn recht? Dat is een heel andere vraag dan de vraag naar een infrastructuur die zoveel mogelijk verschillende smaken en bevolkingsgroepen bedient. In dit tweede geval ontstaan naast de reguliere programmering heel wat parallelle economieën: de museumshop die de bezoeker tegemoet komt in zijn verlangen naar de consolidering van de ervaring, de publiekswerking die de programmering gaat ombuigen naar 'evenementiële' randprogrammering, de organisatie van workshops, extra tentoonstellingen, fuiven enzovoort. Het gevolg is dat iedereen zich breed focust op een kunst- en een entertainmentveld, die bijna grenzeloos in mekaar overlopen. Op hetzelfde moment worden op verschillende plekken, soms zelfs in dezelfde stad, gelijkaardige initiatieven ontwikkeld. Cis Bierinckx: 'Iedereen doet tegenwoordig een klein performancefestivalletje (Beursschouwburg, Hallen van Schaarbeek, Kaaitheater, Les Bains::Connective) en dan meestal nog binnen dezelfde maand, waardoor het publiek bijna verplicht wordt voor een huis te kiezen. Als we nu eens de sommen bij elkaar leggen en met verenigde krachten een festival zouden maken van pakweg tien dagen, pas dan kan het iets serieus met internationale uitstraling worden. Het zou meteen ook grotere mogelijkheden bieden. Een voorbeeld hiervan is hoe het werk van Matthew Barney door musea in de VS gezamenlijk wordt aangekocht en daardoor de collectie verrijkt.' In plaats van een bundeling van krachten om voor een zeer specifiek werk ook een zeer specifieke plek te kiezen, waarin de aandacht en de omstandigheden worden gecreëerd om het zo goed mogelijk tot zijn recht te laten komen – eventueel in samenwerking met andere

huizen in de stad – wordt er nog veel te vaak gekozen voor een alles-in-één-formule: performance, beeldende kunst, nieuwe media onder één dak, één concept, en vaak (voor de ‘surplus’-artiesten) in barre omstandigheden. Het is een programmeringsbeleid dat de artiest in de kou laat staan, en het publiek confronteert met kunst in een middelmatige presentatie. Interessanter zou zijn om de infrastructuur op zijn ideale vermogen in te zetten en voor projecten die daarbuiten vallen, te gaan aankloppen bij collega-programmatoren. Een idee dat door de nieuwe artistiek leider van het Toneelhuis al in het toekomstige werkingsplan werd opgenomen. Guy Cassiers: ‘Vanuit de noden van de artiest gaan we op zoek naar wat de beste plek is. Alles hoeft niet uitsluitend in eigen huis te worden geprogrammeerd, daarvoor is de architectuur van de Bourla te uitgesproken. We denken vanuit de voorstelling, huisoverstijgend, ten voordele van het artistieke werk.’

Een andere consequentie van deze andere programmeringsstrategie zou ook zijn dat de nadruk niet enkel op de presentatie maar ook op de productienoden van de artiest komt te liggen. Vaak wordt er enkel stilgestaan bij de presentatie of het publieke moment, terwijl een artiest in creatie (die nog volop bezig is de technische parameters van een voorstelling te onderzoeken) een grote flexibiliteit en meer werkingsmiddelen nodig heeft voor zijn onderzoek dan een receptieve werking kan bieden. Een artiest heeft een zaal nodig om deze parameters diepgaand te doorgronden en die moet even goed uitgerust zijn als de uiteindelijke presentatieplek. Met andere woorden: de productieplek moet minstens aan dezelfde eisen voldoen als het theater waarin de productie wordt getoond, ook al is de publieke zichtbaarheid hier uiterst beperkt. Dat kan natuurlijk enkel als hiervoor in de centra en theaters ruimte, tijd en budget wordt vrijgemaakt om dit mogelijk te maken. En dat betekent ook dat de publiekswerking niet steeds het monopolie kan hebben op de programmering (dus zo veel mogelijk voorstellingen, zitjes en/of activiteiten op één avond, enzovoort).

### Het theater als straat/ de stad als theater

Naast de vraag naar multifunctionele ruimtes voor artistieke creatie, is ook de vraag naar maatschappelijk engagement in de jaren 1990 één van de bouwstenen geworden voor elk architecturaal bouw- of verbouwingsproject. In de Beursschouwburg wordt het zelfs de hoeksteen van de constructie: een huis dat openstaat voor de wereld, een kruispunt van verschillende functies, waar de straat letterlijk het theater doorkruist. Ook aan het nieuwe stukgebouw ligt een socialiserend concept ten grondslag: een

---

### DESINGEL

**1958** Architect Leon Stynen ontwerpt de eerste plannen voor een groots complex waarin het Antwerpse Conservatorium kan huizen. Bijkomend omvat het ontwerp een concertzaal en een theaterzaal, zodat de studenten podiumervaring kunnen opdoen en er professionele musici aan het werk kunnen zien.

**1968** Opening van de laagbouw van het Conservatorium, maar de bouwwerken aan de zalen blijven voorlopig uit.

**1973** Men gaat van start met de uitvoering van de tweede fase van de plannen van Stynen.

**1980** Opening van de zalen, die te groot blijken te zijn voor het Conservatorium. De oplossing ligt in zaalverhuur voor evenementen.

**1983** Oprichting van vzw deSingel, die de eerste podiumprogrammering (dans-muziek-theater) verzorgt, de gebouwen beheert, en de zalen verhuurt.

**1985** Naast het luik podiumkunsten worden er nu ook architectuurtentoonstellingen georganiseerd.

**1988** De derde bouwfase (een uitbreiding van het Conservatorium) wordt ingeluid.

**1990-91** Er wordt in samenspraak met alle huispartners (Conservatorium, Radio2, deSingel) een investerings- en masterplan opgesteld voor alle verdere verbouwingen in de toekomst. De bedoeling is om van de site een plek te maken waar zowel kunstproductie, kunstpresentatie als educatie kunnen plaatsvinden en op elkaar inspelen.

**1995** Architect Stéphane Beel wordt aangeduid om dit in een ontwerp te gieten.

**Beleidsperiode 2006-2010**  
Nieuwbouw zal in gebruik genomen worden. Deze voegt aan de reeds aanwezige 35.500 vierkante meter van het gebouwencomplex deSingel ongeveer 12.800 vierkante meter bruto oppervlakte toe.

**STUK**

**1979** Het eerste programma gaat van start.

**1985** STUK krijgt een restruimte van de KUL in pacht als een vorm van onrechtstreekse, infrastructurele steun. Een financiële ondersteuning blijft grotendeels uit en de werking ontwikkelt zich in de marge tot een nieuwe, kleine dynamische organisatie die ingaat tegen de grote gesubsidieerde instituten elders in België. **1986-87** Architect Pieter T'Jonck en Michel Uytterhoeven ontwikkelen het TOTA-project, dat de aanzet kan geven tot verbouwingen. Maar de tijd is er nog niet rijp voor en het project wordt voorlopig niet uitgevoerd.

**1995-96** Nu is het klimaat wat gunstiger: alle spelers (de universiteit, de cultuurraad, en de stad Leuven) kunnen worden overtuigd van de meerwaarde van het STUK. Het doorslaggevende argument voor de stad Leuven, de grootste partner, is de creatie van een site waar wetenschap, cultuur, innovatie en creativiteit als citymarketing bij elkaar komen.

**1997** De komst van Karolien Derwael en An-Marie Lambrechts als artistieke leiding. Het programma verbreedt zich en er komt een samenwerkingsverband met het Cultuurcentrum Leuven en de Stadsschouwburg. De uitkomst hiervan is de 'dubbelspelformule' waardoor grotere producties in de Stadsschouwburg kunnen worden geprogrammeerd en het STUK zich kan concentreren op kleinschaliger (productie)werk.

Willem Jan Neutelings krijgt vanuit de nieuwe werking de opdracht om

na te denken over manieren waarop de bredere programmering infrastructureel beter ondersteund kan worden. Het is meteen ook duidelijk dat er voor de verbouwing en werking erna weinig geld beschikbaar zal zijn, dus moet het gebouw kunnen functioneren met een minimum aan personeel. Vandaar dat het gebouw een binnenkoer heeft die dienst doet als centrale plaats waar alles op uitkomt.

**2001** STUK en het dansfestival Klapstuk fuseren om samen een groter gebouw te kunnen betrekken. Dit zal het draagvlak van beide organisaties vergroten, en meer mogelijkheden scheppen. De zalen worden verbouwd tot een complex van tien zalen, die ieder hun eigen specificiteit hebben: de Soetezaal (voor dans- en theatervoorstellingen en concerten), de Labozaal (dans- en theatervoorstellingen), de Studio (dans- en theaterproducties), de Filmzaal (filmvoorstellingen), de Ensemblezaal (ensemblemuziek, repetitieruimte en kleine concerten), de Paviljoenzaal (individuele muziekrepetitieruimte en fotografie), het Auditorium (colleges, lezingen, congressen), de Expozaal (tentoonstellingen beeldende kunst), de Verbeeckzaal (oefenruimte culturele studies) en de Buitenzaal (openluchttheater).

**2002** Opening van het gebouw in de Naamsestraat.

Tot op heden fungeert het STUK aan de hand van cross-over happenings, dansdagen en mediumoverstijgende festivals als een multidisciplinaire en internationaal georiënteerde creatie- en presentatieplek.

↳ terugkeer naar de oorsprong van het theater als markt, als open ruimte, in tegenstelling tot het vervreemdende black box-theater dat zich afsluit van de wereld, maar ook van de architectuur. Het STUK-complex is dan ook opgebouwd rond een centrale patio, die de verschillende functies met elkaar verbindt, en die zelf zichtbaar is vanuit de glazen zijwand van het podium van de grote theaterzaal (Soetezaal). En de KVS bouwt een expliciet geëngageerd programma uit tijdens hun tijdelijke verbanning uit het centrum naar de gebouwen van de Bottelarij in Molenbeek. Hildegard de Vuyst (dramaturg KVS): 'Het was voor de nieuwe ploeg Jan Goossens-Danny Opdebeeck vanaf het begin duidelijk dat de werking moest herdacht worden vanuit de specifieke toenmalige context van de Bottelarij: in de marge, in een migrantenbuurt, in een industrieel pand zonder theatergeschiedenis. Wij wilden communiceren met de hele stad, om te beginnen met diegenen die voor en naast de deur woonden maar die tot dan toe weinig redenen hadden om een voet in de Bottelarij te zetten. Dat betekent: ook in het Frans werken, met "allochtone" kunstenaars, met de jeugdhuisen, maar ook onze werking openstellen naar andere disciplines (waaronder dans), fuiven organiseren, of een straatfeest. Aangezien we twee seizoenen langer in Molenbeek bleven dan gepland, kreeg de nieuwe ploeg volop de kans om haar vernieuwde visie op "stad" en "repertoire" uit te bouwen. (...) We hebben deze visie zoveel mogelijk publiek gemaakt: met een café dat "permanent" open is, met expo's in de gangen maar ook in de Box zelf, met fuiven in de Box. Je hoeft de KVS (Box) niet alleen te betreden als je theater- of dansliefhebber bent, zodat een veel breder, gemengder, diverser publiek zich met deze plek kan identificeren. Hoe kunnen we ervoor zorgen dat onze schouwburg niet alleen een rol speelt in het leven van de theaterliefhebbers in deze stad, maar zich ook inschakelt in andere maatschappelijke netwerken?' De KVS is maar één van de theaters die de handschoenen opnemen om de spanningsverhouding tussen de eigen werking en de omliggende stad centraal te stellen in hun werking: niet alleen als thema, maar ook in de organisatie en het denken over het eigen werk. Zoals hierboven aangegeven, is dit een bekommernis die in sommige gevallen ook doorsijpelt in de concrete architecturale ruimte, die deze bekommernis haast letterlijk gaat belichamen. Maar daar wordt de link tussen theater en stad problematisch. Want natuurlijk heeft een samenleving altijd een invloed op de kunst die erin wordt geproduceerd, en uiteraard wil de kunst deze invloed ook terugkaatsen naar de omgeving waarin ze wordt getoond, maar daarom moet de artistieke ruimte (waaronder we dan zowel het gebouw als het programma dat erin wordt ontwik-



keld, bedoelen) nog niet samen te vallen met de stad die haar omringt. Een kunstencentrum of theater is er precies om de dialoog te stimuleren over thema's die nog niet pasklaar beantwoord zijn: het functioneert als een politiek experiment, een speelruimte voor een (tot nog toe) onbestaand politiek denken. Dat is iets heel anders dan letterlijk de deuren te gaan openzetten voor 'wat er leeft in de straat', met de programmator als verkeersleider. De politieke of maatschappelijke functie van het theater ligt veeleer in de positionering die het huis zichtbaar maakt in zijn programma en de manier waarop dit programma wordt vormgegeven. Socio-culturele betrokkenheid zit dan even goed in het herdenken van communicatievormen als in de artistieke creatie van een compleet abstracte formele choreograaf, die nadenkt over podiumhiërarchieën, als in de herdenking van ons koloniale verleden op het podium. Het engagement van het huis zit in de durf waarmee het zijn positie claimt en zijn programma verdedigt. Niet noodzakelijk in het publiek-vriendelijke ervaringsdenken dat voor heel wat kunstenaars een uiterst ondankbare werkruimte oplevert. Of eenvoudigweg: 'In een kunstencentrum gaat het er niet om een publiek te bedienen maar gaat het erom de artiesten van een publiek te voorzien, liefst een zo geschikt mogelijk en zo geïnteresseerd mogelijk publiek. Het gaat erom die interactie tot stand te brengen.' (An-Marie Lambrechts)

### De maakbaarheid van het artistieke

Wie ooit *Alles moet weg* van Jan Verheyen heeft gezien, herinnert zich misschien nog wel de legendarische, geïmproviseerde scène waarin Stany Crets en Peter van den Begin samen in een jacuzzi discussiëren over wat nu precies de basis is voor het opstarten van een bloemenwinkel. Tony: 'De basis voor een bloemenwinkel? Potgrond!' Andreeke: 'Potgrond? Onnozel manneke. Potgrond! Bloemen! Dat is de basis van een bloemenwinkel.' En daarmee zijn we weer bij een andere discussie beland: wat is de *core business* van een kunstencentrum of theater: de artiest of het publiek? Een argument voor de potgrond zet de artiest centraal, terwijl het argument voor de bloemen de presentatiepraktijk als hart van de onderneming omschrijft. Als de artiest centraal staat, zijn het zijn noden die in de ontwikkeling van een creatie- en toonruimte centraal moeten staan. Een theater wordt dan niet gebouwd vanuit een bepaalde opvatting over publiekscirculatie, maar vanuit speel- en werkmogelijkheden. Maar als we kijken naar de architectuurprojecten van de laatste jaren in de artistieke sector, lijkt er nogal eens verwarring te ontstaan over wie nu precies de artiest van dienst is. Niet zelden zet de architect of de

### KAAITHEATER

**1977** Oprichting van het kunstencentrum onder de naam Kaaitheater, dat een tweejaarlijks internationaal podiumfestival organiseert.

**1987** Vanaf nu is er een permanente seizoenswerking op verschillende plekken in Brussel, maar er is nog geen vaste locatie.

**1988** Het gebouw Lunatheater (dat sinds de jaren '30 voornamelijk gebruikt werd voor revues, operettes en varietétheater), wordt eigendom van nv Immobilière Moderne.

**1991** Ancienne Belgique is tijdens verbouwingen op zoek naar een tijdelijk onderkomen en het Kaaitheater op zoek naar een zaal. Ze dienen samen een dossier in om het Lunatheater in gebruik te nemen en aan te passen aan hun noden. Beide huizen concipiëren samen een zaal met Nicole Vanderhaeghen als verantwoordelijke voor scènetechnieken. Dit alles staat onder leiding van architect Philippe De Hullu. Het is de bedoeling dat om het even welke theatervoorstelling er geplaatst zou kunnen worden. Indien nodig moet het ook mogelijk zijn om terug te gaan naar een black box. Door de aanpasbaarheid van de tribune kunnen zowel een podium als een vlakke vloer gecreëerd worden. Er zijn achthonderd zitplaatsen nodig, maar tegelijk moet die tribune ook aangepast kunnen worden aan de noden van de AB, zijnde een concertzaal voor 1600 staande toeschouwers. Vandaar dat de hele vloer hellend is. Piet De Koster van de technische ploeg van het Kaaitheater, die door in verschillende Brusselse zalen te werken een expertise heeft opgebouwd, tekent in samenspraak met firma 'de Schelde' een uitschuifbare tribune. Deze wordt tot op vandaag gebruikt. De hoek ervan kan telkens

worden aangepast aan de voorstelling en het is mogelijk om zowel met een vlakke vloer als op een podium te spelen.

**1992** De nv Immobilière Moderne sluit met het ministerie van de Vlaamse Gemeenschap een pacht-overeenkomst af met een duur van dertig jaar.

**1993** Opening van het gebouw. Dit kan zo snel gebeuren omdat er een privé-eigenaar bij betrokken is.

**1996** De AB trekt zich terug naar een vernieuwd gebouw. De vzw Kaaitheater blijft.

### KAAITHEATERSTUDIO'S

**1985-1986** De eerste rudimentaire verbouwing vindt plaats onder leiding van de architect Luc Maes, met als doel meer repetitieruimtes en een presentatieplek voor kleinschaliger werken te creëren. Deze worden gelinkt aan de grotere producties die in het Kaaitheater staan.

**1989** De Vlaamse Gemeenschap koopt het pand.

**1993** Aanvang van de definitieve verbouwingen.

**1995** De Kaaitheaterstudio's worden in gebruik genomen. Het zijn drie lege ruimtes die, al naar gelang de noden van de artiest, kunnen worden aangepast.

**TONEELHUIS**

**1828** Het Antwerpse stadsbestuur vraagt architect Pierre-Bruno Bourla een plan te tekenen voor een prestigieuze schouwburg.

**1834** Het *Théâtre Royal Français* neemt de Bourla in gebruik, die plaats biedt aan negenhonderd toeschouwers. Het wordt als één van de beste theaters van Europa beschouwd omwille van zijn prachtige inplanting op de Komedieplaats, de goede indeling, de fantastische interieurdecoratie en de perfecte functionaliteit.

**1853** In Antwerpen wordt het *Nationaal Toneel* (later *KNS*) onder impuls van onder andere Victor Driessens opgericht. Het is het eerste Nederlandstalige beroepsgezelschap van Vlaanderen. Verschillende locaties in Antwerpen dienen als presentatieplek.

**1865** De Bourla wordt gerestaureerd onder leiding van architect Dens. Er komt een extra balkon, wat de stabiliteit, de zichthoeken en de akoestiek niet ten goede zullen komen.

**1933** Wegens het tanende succes van het operarepertoire beslist het stadsbestuur om de *Koninklijke Nederlandse Schouwburg* (*KNS*) onderdak te verlenen in de Bourla.

Na de Tweede Wereldoorlog sticht Herman Teirlinck het *Nationaal Toneel van België*. De *KNS* krijgt de opdracht de grote podia van Antwerpen, Brussel en Gent te bespelen. Daarnaast wordt er een opleiding aan het *Nationaal Toneel* toegevoegd: de *Studio van het Nationale Toneel*, de latere *studio Herman Teirlinck*.

**1965** Het in drie steden spelen wordt herverdeeld: in Gent wordt het *NTG* opgericht, in Brussel ontstaat de *KVS*, en de *KNS* moet zich op Antwerpen gaan concentreren. Het stadsgeïntegreerde theater ontstaat.

**1980** De *KNS* verlaat de bouwvallig geworden Bourlaschouwburg en verhuist naar de nieuwe stadsschouwburg op het Theaterplein.

**1994** De *KNS* keert na de restauratiewerken terug naar de Bourla. Onder leiding van directeur Frans Rendant wordt er een tweede speelplateau op Antwerpen-Zuid ingericht: *Cinema Tokio*, de latere *Studio Tokio*

**1998** De *KNS* en de *Blaauwe Maandag Compagnie* worden samengevoegd tot het *Toneelhuis*. Artistiek leider is Luk Perceval.

**2006** Guy Cassiers treedt in dienst als de nieuwe artistiek leider van het *Toneelhuis*. *Studio Tokio* wordt afgestoten als vast tweede podium, waardoor er in principe enkel nog in de Bourla gespeeld wordt. Andere plaatsen kunnen worden gebruikt als tijdelijke tussenlocaties indien de artistieke praktijk daarom vraagt.

Omwille van de brandveiligheid moet het bijgebouwde balkon worden ondersteund. Dit heeft negatieve consequenties voor de zichtlijnen. Het resultaat is dat de helft van de zaal niet gebruikt kan worden door het publiek.

Momenteel zijn er plannen om de Bourla theatertechnisch meer te optimaliseren. Indien een voorstel om technische redenen niet in de Bourla past, wordt er samengewerkt met de Singel, of met de tussenlocaties.

↳ manager/programmatrice de toon voor wat er in het gebouw later nog mogelijk zal zijn. De frames zijn vaak esthetisch en al te dwingend, waardoor de kunstenaar moet opboksen tegen architecturale elementen die zijn werk eerder bemoeilijken dan bevorderen.

An-Marie Lambrechts (in een commentaar op de oude *STUK*-gebouwen, die plaats moesten ruimen voor het multidisciplinaire eiland van het huidige *STUK*): ‘Het is heel belangrijk dat kunstenaars die kritisch staan ten aanzien van het bestel, zoals bijvoorbeeld Benjamin Verdonck, een plek krijgen en in hun spreekrecht niet beknot worden. Je moet vrijwaren dat ze kunnen werken, niet de ruimte daaromheen romantiseren. Laat hen in heel goede omstandigheden werken en zorg dat de zaal zo goed mogelijk uitgerust is. Zorg dat het project *an sich*, zeker daar waar het kritisch is, gevrijwaard wordt. Dat is belangrijker dan de romantiek van de marge cultiveren. Je kan niks doen als je het niet infrastructuur kan vertalen. Als infrastructuur de realisatie van het project blokkeert, stop je er beter mee.’

De infrastructuur mag de realisatie niet in de weg staan door een teveel aan ‘romantiek’ of ‘ideologie’ dus. Nochtans blijkt uit onze gesprekken dat de conceptie van een gebouw niet altijd gebeurt vanuit een openheid naar de toekomst, maar al te vaak vanuit een consolidering van een artistieke, maar tijdelijke visie op de manier waarop een theater moet functioneren, en de plaats die de artiest daarbinnen inneemt. Een voorbeeld hiervan is de nieuwe Beursschouwburg, die in samenspraak tussen B-architecten en een afvaardiging van het artistieke team werd ontwikkeld. B-architecten: ‘Het programma van de Beursschouwburg was sociaal-cultureel geïnspireerd, waardoor de beleidsploeg en bouwheren niet op zoek waren naar een geoliede theatermachine, maar naar een open gebouw dat mensen moest prikkelen en uitdagen, waar 24 uur op 24 en 7 dagen op 7 activiteit kon zijn. De stedelijkheid moest op een maximale manier het gebouw kunnen binnendringen. Het ging om een organisatie die ad hoc beslissingen nam en inspeelde op het stedelijke. De beleidsploeg was niet bezig met Shakespeare, hoe theater erin kwam interesseerde hen weinig. Er moest vooral veel kunnen. Gezien de grote aanwezigheid van klassieke theaters in het centrum van Brussel, moest de Beursschouwburg een andere koers varen.’ Dit soort ingrepen zijn legio: de wand met de bronzen plaatjes in de Soetezaal in het *STUK* of de glazen zijwand van het podium, de rode straat die de Beursschouwburg doorkruist maar al heel gauw gesloten moest worden wegens onhaalbaar op het gebied van security en brandveiligheid, de Gouden Zaal in diezelfde Beursschouwburg die noch op het vlak van podiumafmetingen, noch op



het vlak van akoestische mogelijkheden een verbetering blijkt, enzovoort. En hoewel sommige keuzes eerder een ornamentaal karakter lijken te hebben, is de appreciatie voor deze ingrepen toch geen kwestie van de individuele 'smaak' van de toeschouwer of gebruiker. Het zijn wel degelijk dwingende elementen die de artistieke mogelijkheden van de artiesten, toekomstige programmatoren en technische significant sturen, beperken en inbedden in het frame van de toenmalige opdrachtgevers en architecten. Het is een kader dat voor de meeste artiesten eerder hinderlijk werkt omdat hun werk niets te maken heeft met het 'concept' dat hier is gesteld tot een storend architecturaal element, dat maar heel af en toe een meerwaarde oplevert. Meestal komt er een compromis uit de bus waaruit noch de kunstenaar noch de architect veel eer haalt.

Eerder dan een architecturaal paradepaardje zou een theaterzaal een goed geëquipeerde ruimte moeten zijn die uitdrukkelijk is afgestemd op één bepaalde discipline, waarvoor genoeg flexibiliteit (lees: mankracht, geld en tijd) wordt voorzien, om ze af te stemmen op de individuele nood van elke kunstenaar. Alleen op die manier kan een artiest denken in termen van theatertechnische mogelijkheden voor zijn productie, en niet in termen van beperkingen. Een voorbeeld van een zaal die gebouwd is vanuit de artistieke noodzaak van een artiest is de RPS (*Rosas Performance Space*), waar de architectuur is afgestemd op de specifieke verlangens naar transparantie en openheid van de huischoreografe, en het publiek gevraagd wordt om zich te verplaatsen naar haar ideale ruimte. Maar een dergelijke parallelie tussen artistieke noodzaak en architecturale invulling is uiteraard in de meeste gevallen onmogelijk.

### **Architect, bouwmeester en artistiek team: een gedeelde verantwoordelijkheid**

In een land met een experimentele theatertraditie en grote aandacht voor 'transdisciplinaire' praktijken, is het voor een architect niet gemakkelijk om de noden van het landschap te duiden, of zich tegenover deze praktijk te verhouden. Daardoor kan je ook niet echt spreken over 'expertise' op het vlak van theaterbouw. Bovendien zijn er maar heel weinig architecten die een idee hebben van de behoeften van een culturele infrastructuur. Het is niet evident om een gebouw te ontwerpen dat moet functioneren voor zeer verschillende groepen mensen (artiesten, personeel, publiek, barbezoekers...) én dat van 9u 's morgens tot 3u 's nachts wordt gebruikt. Het publiek is hierin maar een groep onder de andere, die de ruimte overneemt van de personeelsleden van het huis wanneer hun dag erop zit, om dan weer te worden afgelost door de nachtbrakers. B-architecten: 'Een

## Eerder dan een architecturaal paradepaardje zou een theaterzaal een goed geëquipeerde ruimte moeten zijn.

gebouw is een werkinstrument dat evolueert, geen monument. De Beursschouwburg moet en zal een weerbaar gebouw blijven. Dat het gebouw niet wordt gebruikt waarvoor het ontworpen is, ligt niet aan de architectuur. Als architectuur zo machtig zou zijn, werd het een belangrijke job en dat is natuurlijk niet zo: architectuur kan richting geven aan een gebouw, maar de inrichting ligt bij de gebruikers! Als architect blijf je niet verantwoordelijk voor de interpretatie van je gebouw.' Nochtans zou je kunnen stellen dat, aangezien de infrastructuur langer meegaat dan een generatie beleidsmakers, de architect vooruit zou moeten durven denken om de vraag van één beleidsploeg te overstijgen. Dat wil zeggen dat hij niet letterlijk moet uitvoeren wat hem wordt gevraagd omdat hij anders, door de traagheid van het architecturale proces en de inherente logheid voor verandering doorheen de tijd, altijd achterop zal blijven hinken op de veranderingen die in de sector uiteraard veel sneller en flexibeler plaatsvinden. Een goed voorbeeld is inderdaad de Beursschouwburg, waar een nieuwe ploeg programmatoren met een architecturaal instrument komt te zitten dat niet aansluit bij hun visie op de werking van hun theater. Of bij de gerenoveerde kvs, die in eerste instantie nog beantwoordde aan de vereisten van het ensemble van Franz Marijnen, en in laatste instantie nog hier en daar kon worden aangepast aan de vraag van de nieuwe bewoners. Maar even goed ligt de verantwoordelijkheid ook bij de artistieke ploeg, of de opdrachtgever, die zich niet mag blindstaren op het eigen programma, waardoor de formulering van de opdracht op zich al onmogelijke eisen stelt aan de uitvoerders. Jan Maertens: 'Een architect moet durven vertrouwen op de ervaring die op de werkvloer aanwezig is (zowel van de technische ploeg als van de programmering), maar van daaruit moet hij ook globaal durven denken: hij moet de complexiteit van een organisatie kunnen inschatten en architecturaal doordenken. Het probleem ligt vaak bij de formulering van een opdracht in termen van keuzes van het beleid, en de interpretatie daarvan door de architect, die begint te freewheelen rond het gegeven multifunctionaliteit. Terwijl je eerst en vooral je kernopdracht zou moeten bedenken, en dan kijken of je daar eventueel nog extra flexibiliteit aan kunt vastkoppelen. Als je vertrekt vanuit multiflexibiliteit (polyvalentie) heb je geen kernopdracht. De angst om binnen bouwprojecten voor artistieke ruimtes de keuze te maken voor een specifieke ar-

## BEURSSCHOUWBURG

**1885** Op de plaats waar vandaag de Gouden Zaal staat, bouwt de eigenaar van het pand, Walckiers, een feestzaal.

Op de benedenverdieping bevinden zich een winkel en een café met biljartzaal.

**1947** Architect Jacques Cuisinier vormt de feestzaal om tot een *salle des spectacle* (zaaltype 'bonbonnière') en de werking wordt *Théâtre de la Bourse* genoemd. De zaal telt in totaal vierhonderd zitjes.

**Jaren '70** De zaal fungeert als cultureel animatiecentrum, een soort ontmoetingsplaats voor Vlaamse jongeren in Brussel, aangezien er toen nog geen culturele centra in en rond Brussel bestonden. De nadruk ligt op concerten.

**Jaren '80** de klemtoon wordt gelegd op de presentatie en co-productie van een specifiek soort theater dat in de kvs niet aan bod komt. Het theater van de kvs wordt door theatermakers die in de Beurs aan bod komen als 'reactionair' en 'bourgeois' ervaren. De Beurs toont met regelmaat nieuwe theatervoorstellingen van makers, groepen of collectieven zoals Mannen Van Den Dam, Josse de Pauw, Radeis, Jan Joris Laemers met Maatschappij Discordia, Jan De Corte, Trojaans Paard en Hauser Orkater (het latere Mexicaanse Hond). Het kan daardoor oeuvre-ondersteunend genoemd worden.

Naast theater is er ook jeugdtheater (het latere Bronks buiten de Beurs), muziek, lezingen, en er komt een videowerking bij, die een kleine productionele ondersteuning, distributie en pro-

grammatie omvat. Gaandeweg worden er ook meer tentoonstellingen georganiseerd. De videowerking en het jeugdtheater worden begin jaren negentig door de nieuwe leiding van de Beursploeg (Paul Corthouts en Stef Ampe) afgestoten.

**1983** Het ministerie van de Vlaamse Gemeenschap koopt het gebouw van Walckiers. Er worden plannen gemaakt om alles af te breken en een volledig nieuwe theaterzaal te bouwen.

Dat oogst veel kritiek, omdat men van de charme van de oude zaal houdt. Wegens een gebrek aan financiële middelen worden de plannen voorlopig aan de kant geschoven.

**1991** De commissie monumentenzorg laat weten dat de zaal weliswaar charme heeft, maar niet authentiek is. Bijgevolg kan het gebouw niet geklasseerd worden als 'historisch gebouw'. Om budgettaire redenen wordt ervoor gekozen de oude zaal te verbouwen, in plaats van een volledig nieuwe theaterzaal op te trekken.

**Jaren 90** Er is de komst van het Beurskaffee, dat refereert aan het gegeven dat de Beurs zijn gebouw en werking expliciet open wil stellen voor de dynamiek en energie van de stad Brussel.

**1997** Er wordt door artistiek leider Paul Corthouts een architectuurwedstrijd georganiseerd met als opdracht: meer ruimte en infrastructurale mogelijkheden creëren. De authenticiteit van het gebouw moet daarbij behouden blijven. Het programma is sociaal-cultureel geïnspireerd, waardoor er gemikt wordt

↳ chitectuur heeft te maken met gebrek aan expertise en traditie binnen podiumkunsten in Vlaanderen. Het positieve gevolg daarvan is dat dit de *dansboom* van de jaren tachtig mogelijk heeft gemaakt, omdat het landschap nog niet dichtgeslibd was in instituten. Maar het nadeel is dat er door dit gebrek aan traditie in het theatermétier ook nooit overkoepelend is nagedacht over infrastructuur. De *boom* bevrucht de traditie en zet een stap verder, vanuit een antithese. Maar dat ligt blijkbaar een stuk moeilijker voor de architectuur die daarmee gepaard gaat. Budgetten voor grote en of kleine culturele infrastructuur zijn hefboommomenten die het beleid van de komende tien/twintig jaar gaan bepalen. Hierover wordt helaas niet lang genoeg nagedacht. Op het allerhoogste niveau worden budgetten geïnvesteerd in beton, en dit werkt determinerend naar de toekomst toe.'

## De polyvalente ruimte vandaag

In het verlengde van het socialiserende gemeenschapsidee van de jaren '70, waar de ruimte werd gezien als de socialisator bij uitstek, is vandaag de eis naar flexibiliteit – die erop gericht is een zo ruim mogelijk publiek en zo breed mogelijk programma voor te schotelen – in schrijnende tegenspraak met de noden van de artiest. De multifunctionaliteit van een zaal staat in

op een open gebouw dat mensen moet prikkelen en uitdagen, en waar permanent activiteit kan zijn. Zo kan de stedelijkheid op een maximale manier het gebouw binnendringen. Het moet een polyvalent gebouw worden waar niet alleen theater, maar ook evenementen kunnen plaatsvinden. Omdat er al genoeg 'klassieke theaters' huisden in het centrum van Brussel, gaat de Beurs bewust een andere koers varen.

**1998** De wedstrijd wordt gewonnen door DHP-architecten en B-architecten. De opdracht wordt verwezenlijkt door een verbindingsstraat te maken tussen de August van Ortstraat en de Karperbrug.

**2001** Start van de verbouwingswerken en de verhuis naar de Kazernestraat. Gedurende dit jaar heet de Beurs BSBbis. Er is ook een directiewissel.

**2002** Er is opnieuw een directiewissel: Guido Minne neemt het roer over van Marijke Vandebuerie. Onder impuls van Minne komt er meer aandacht voor podiumkunsten. Daardoor worden in een zeer late fase van

de verbouwing het balkon en de decoratie uit de zaal gehaald, om plaats te maken voor een black box waarin dubbelzijdig gespeeld kan worden. Het aantal zitplaatsen valt daardoor terug van 340 naar 167.

De werking evolueert verder van een theaterspeelplaats naar een zeer brede waaier van activiteiten die over het hele gebouw gespreid worden.

**2004** Opening van het nieuwe gebouw. Het openingsfeest duurt tien dagen non stop, waarna snel duidelijk wordt dat dit niet haalbaar zal zijn als werking. Er staat te weinig programmeringsbudget ter beschikking en het werken in shiften gaat ten koste van de betrokkenheid en de motivatie van de medewerkers.

**2006** De nieuwe artistiek directeur Cis Bierinckx onderstreept de schouwburgfunctie en heeft het weer over een kunstencentrum. Daarbij komt in de werking het accent te liggen op video en beeldende kunst, ten nadele van de sociaal-cultureel geïnspireerde werking zoals die er vroeger uitzag.

schril contrast met haar praktische, optimale bruikbaarheid. Multifunctionaliteit is een opschorting van de keuze, en maakt bijgevolg niets mogelijk. Zoals hierboven aangetoond, is een doorgedreven flexibiliteit in functies eerder contraproductief voor creatie en presentatie dan dat hierdoor werkelijk nieuwe ontmoetingen en mogelijkheden zouden ontstaan. Strikt genomen kan flexibiliteit enkel worden gehanteerd binnen een ruimte die in de eerste plaats wel degelijk een zeer bepaalde functie dient. Met andere woorden: polyvalentie komt niet voort uit onbeslistheid, maar uit duidelijke keuzes.

Jan Maertens: 'Vroeger moest de architect probleemoplossend werken om een aantal ideeën te concretiseren. De techniciteit liep hierbij altijd achter op de ideeën, waardoor er een compromis moest worden gesloten tussen het haalbare en het wenselijke. Sinds kort lopen onze ideeën achter op de technische potentie. Alles is nu mogelijk: er zijn technische, technologische, materiaalkundige oplossingen voor elk nieuw idee. Hierdoor ontstaan ideeën te snel, te los, uit het niets. Ze zijn niet meer gelinkt aan een evolutie in materialen, waardoor er een gedrocht ontstaat, een omgekeerde utopie. Alles is mogelijk, dus moeten we nu enkel nog een idee vinden om daar iets mee te doen.'

Anders dan in de jaren '70 is er vandaag ook geen gebrek meer aan presentatieplekken. Misschien is het dan ook tijd geworden om de 'huisbranding' van de kunstencentra en theaters los te koppelen van hun eigenlijke infrastructuur. Waarom zou er niet kunnen geprogrammeerd worden vanuit een duidelijk profiel van het huis, in andere theaters die beter tegemoet komen aan de noden van de artiest die in

een bepaald huis in residentie is? Op die manier zou er kunnen gewerkt worden aan de kracht van het verschil tussen de zalen, op hun specifieke kwaliteiten, in plaats van hun eeuwige tekortkomingen. Door de onderlinge verschillen uit te vergroten, zou je tot een rijker en meer geschakeerd veld van mogelijkheden kunnen komen, dat naadloos aansluit op de behoeften van de artiest op het gebied van akoestiek, ruimte, en publiekscirculatie. Het is een visie op polyvalentie die niet de zaal centraal stelt, maar de complementariteit van de zalen op een grotere oppervlakte. Hierdoor kom je tot een sterker en meer concurrentieel productieapparaat dat de creatie versterkt en ondersteunt. Op tijdelijk niveau gebeurt dit bijvoorbeeld tijdens het KunstenFESTIVALdesArts in Brussel of het Time Festival in Gent. Daar wordt voor de artiesten gezocht naar een locatie op maat van hun productie, verspreid over heel de stad, met een optimaal gebruik van de mogelijkheden die in de stad aanwezig zijn. Op die manier dragen de huizen ook een gedeelde verantwoordelijkheid voor het gepresenteerde aanbod en stapt het theater uit zijn 'heilige huisje' werkelijk de stad in. Waarom geen performancefestival in samenwerking tussen de Beursschouwburg, het Kaaitheater, Les Bains en Les Halles? Waarom niet meer initiatieven die de grenzen van het 'eigen' publiek en het 'eigen' theater overschrijden?

- 1 Pieter T'Jonck, 'More songs about buildings and theater...' in Van Den Dries, De Belder en Tachelet (ed), *De Verspeelde werkelijkheid, Verkenningen van Theatraliteit*, Van Halewyck, Leuven, 2002.
- 2 Trends: <http://www.trends.be/articles/index.jsp?siteID=4&sectionID=231&articleID=41800>

