

○ Andere perspectieven op verbeelding

- Een slotbeschouwing -

Annemie Vanackere, mede-artistiek directeur van de Rotterdamse Schouwburg en artistiek leider van zowel Productiehuis Rotterdam als het festival De Internationale Keuze, geldt als een van de toonaangevende programmeurs van buitenlandse theatervoorstellingen in Nederland. In die hoedanigheid heeft de redactie van theaterschrift Lucifer haar gevraagd om als gast op te treden voor #10. In onderstaand artikel – een weergave van een aantal gesprekken met de Luciferredactie – stipt Vanackere een drietal onderwerpen aan. Allereerst onderstreept zij het belang van internationale programmering. Vervolgens schetst zij aanknopingspunten voor een gericht importbeleid op het gebied van theater. Ten slotte plaatst zij kanttekeningen bij het zogenaamde ‘Amerikaanse model’: een term die in het huidige cultuurpolitieke debat steeds vaker aangehaald wordt als positief voorbeeld van een kunstsector met minimale overheidssteun. Klopt dat beeld? Is het gras werkelijk groener aan de andere kant van de Atlantische Oceaan?

Annemie Vanackere

1. Het belang van internationaal theater in Nederland

Een vaak gehoorde klacht over buitenlandse voorstellingen in Nederland is dat ze alleen maar geld kosten. Theater is geen goedkope kunstvorm, en door het tijdelijke karakter ervan valt het spelen van een buitenlandse voorstelling makkelijk in

vraag te stellen. Theater gaat niet over tastbare, blijvende objecten; er is altijd sprake van mensen en spullen die verplaatst moeten worden, even langskomen en na enkele dagen weer weg zijn. De sporen van een voorstelling zijn niet tastbaar maar zitten alleen in de hoofden van mensen. Beelden, sferen, zinnen, muziek. Je kunt voorstellingen wel op DVD vastleggen, maar de theaterervaring zelf blijft uiteindelijk de levende ervaring: *live*, in goed Nederlands.

Ik zie mijzelf als makelaar van die levende ervaringen. De reden waarom ik ervan overtuigd ben dat we dat ook in internationaal perspectief moeten doen – zeker gezien de wijze waarop de Nederlandse samenleving de afgelopen decennia is geëvolueerd – is dat we niet alleen op de wereld zijn. Op zoveel niveaus zijn we met andere delen van de wereld verbonden, waarbij meestal in eerste instantie aan de globale economie wordt gedacht. Maar als we bijvoorbeeld naar onze eigen boekenkast kijken, dan is het waarschijnlijk dat het merendeel uit niet-Nederlandse auteurs bestaat. In de literatuur is het een vanzelfsprekendheid dat we ons tot internationale denkbeelden verhouden. Ik streef ernaar om die verbinding ook via het theater te laten zien, om toegang te verschaffen tot internationale theatrale verbeeldingen van het leven.

Het lijkt een paradox: enerzijds is de wereld in de afgelopen decennia steeds meer invloed op ons uit gaan oefenen, anderzijds neigen we naar een terugplooiën op onze zogenaamde eigen culturele identiteit. Waarschijnlijk hangt het één met het ander samen. Die buitenwereld is voor veel mensen bedreigend. Verder vraagt het überhaupt moeite om geïnteresseerd te zijn in iets dat je niet kent. Dat geldt net zo goed voor mijzelf. Er zijn genoeg gebieden – mentale en

geografische – die ook ik niet spontaan ga verkennen. Je kunt niet alles tot je nemen, dat gaat niet. Maar als je een opvatting wilt hebben over de samenleving waarin je wilt leven – in mijn optiek een samenleving van mondige burgers die zelf verantwoordelijkheid nemen, die zich niet alles laten dicteren en van mening durven te verschillen, die zich een beeld kunnen en willen vormen over hoe in het leven te staan, over goed en kwaad kortom – dan moet je daar ook in investeren. Hetzelfde geldt bijvoorbeeld ook voor de rol van onderwijs in een samenleving. Onderwijs moet meer zijn dan alleen maar een middel om werk te krijgen, een doelgerichte voorbereiding op een beroepspraktijk. Fout. Onderwijs gaat over zoveel meer.

Dit terugplooiën, dit maatschappelijk geaccepteerde culturele isolement is er de laatste jaren langzaam ingeslopen. In 2010 beleefde De Internationale Keuze zijn tiende editie. Toen we ermee begonnen tijdens Rotterdam Culturele Hoofdstad 2001 was er een ander soort *schwung* in de stad. Men geloofde erin iets open te kunnen breken, naar buiten te kunnen treden, de wereld naar binnen te halen, pluriformiteit te laten zien en die als kwaliteit te bestempelen. Dat was het perspectief toentertijd. We waren er trots op dat we destijds Marthaler, Meg Stuart, Forced Entertainment en andere unieke projecten konden tonen in ons festival. De zalen zaten niet vol, maar we dachten: we gaan het publiek opbouwen. Juist tijdens die eerste editie *crashten* er twee vliegtuigen op de Twin Towers.

Een jaar later, in 2002, na de moord op Pim Fortuyn, is de euforie in Rotterdam snel weggeëbd. Velen deelden het gevoel van een kater, daarna. Van de nieuwe kunstenaars die zich in Rotterdam gevestigd hadden, zijn er toch veel weer weggegaan.

Vóór die tijd zaten er mensen in de stad – met name ook in de overheidsadministratie– die dat geloof, die visie uitdroegen. Anders had de Rotterdamse Schouwburg eind jaren tachtig ook nooit op die manier gebouwd kunnen worden: een ambitieus theater met een missie ten aanzien van kwaliteitstheater, zeker ook internationaal. Nu er op dit moment een andere politieke wind waait, maar dan ook echt een andere, kun je je dat bijna niet meer voorstellen. Dus ja, er is veel veranderd de afgelopen jaren.

Nederland is een land dat als handelsnatie bekend staat. Eeuwenlang hebben de Nederlanders de wereld verkend en hebben ze het vanzelfsprekend gevonden om tijdens hun handelsmissies goederen mee naar huis te nemen. Kijk naar de voorwerpen in de schilderijen van Rembrandt – hoofddekens, kleding, tapijten – spullen die door kooplieden meegebracht werden. Zo mooi om te zien hoe verschillende culturele uitingen en denkbeelden elkaar inspireren en beïnvloeden.

Misschien wordt er in Nederland tegenwoordig te weinig echt nagedacht over deze vorm van import, met name in de podiumkunsten. Dit gebrek loopt parallel aan de huidige maatschappelijke trend. In plaats van ons te ontplooiën, plooiën we vooral op onszelf terug. We vinden van onszelf dat we nieuwsgierig zijn, maar er is ook die kant die zich vooral tot het bekende wil verhouden. Waar ligt de goede balans? Mij interesseert het juist om te ontdekken waar je bij mensen die ene kieuw kunt openen waardoor juist het onbekende naar binnen kan sijpelen – dat dan weer kan leiden tot een beter begrip van onszelf. Om dat te bewerkstelligen moeten de praktische omstandigheden niet te moeilijk zijn. Wie gaan er ver reizen om een voorstelling te zien? Weinigen, en dan nog

meestal theaterprofessionals. Een voorstelling naar Nederland halen is eigenlijk de enige manier om publiek in contact te brengen met internationaal theater.

2. Import en beleid

Momenteel zijn er gesprekken gaande met het Fonds Podiumkunsten en het Theater Instituut Nederland om het beleid ten aanzien van import van buitenlandse voorstellingen beter in kaart te brengen en na te denken welk beleid hier op gevoerd zou kunnen worden. Daaruit blijkt dat dit beleid vrij arbitrair en versnipperd is.

Er zijn de laatste tijd best veel nieuwe initiatieven om buitenlandse voorstellingen te programmeren; niet alleen in de context van festivals maar ook in theaters met een seizoenprogrammering. In sommige gevallen lijkt de prestigieuze kant van internationale projecten het te winnen van een uitgesproken visie over waarom zo'n voorstelling er op dat moment en voor dat publiek in kwestie gespeeld zou moeten worden. De vraag moet toch steeds zijn: wat kan deze productie toevoegen aan ons theaterlandschap van vandaag. Internationaal programmeren is in die zin ook hard werken. Je moet je erin verdiepen. Het is werk van lange adem. Natuurlijk gaat het niet zonder passie en bezieling, maar het kost zeker ook energie om geregeld te reizen naar plekken in het buitenland, er voorstellingen te zien en kunstenaars te ontmoeten. Alleen op die manier kan er tussen een programmeur en een theatergroep een echte dialoog ontstaan, die de programmeur vervolgens over kan brengen op zijn publiek. De bondigste manier om te formuleren hoe een buitenlandse voorstelling in Nederland urgent kan zijn, is: zorg voor een directe verbintenis tussen makers, de programmeur en diens publiek. In Nederland is het vaak zo

dat intermediaire boekingsbureaus buitenlandse voorstellingen aan theaters verkopen. Maar dan mis je toch echt de directe binding met het publiek van die theaters. Voor mij is het in elk geval belangrijk om het publiek te laten zien wie er de keuzes maakt en waarom. Dat is net zoals je met iemand een gesprek voert, waarbij je ook steeds moet nagaan of die andere persoon niet afhaakt. En dat gesprek moet steeds opnieuw goed in gang gezet worden. Dat is iets anders dan: wat wil het publiek zien? Dat vind ik een onzinnige vraag: iedereen die ooit een levenveranderende ervaring had in het theater, weet dat: van tevoren kon je immers niet bevroeden dat dát je door mekaar zou schudden. Programmeren is een vak, jawel, en één waarin je je opvattingen en smaakoordelen niet mag verstoppen. Vandaar mijn uitspraak over de persoonlijke relatie die je met het werk van de door jou getoonde kunstenaars moet opbouwen. En daaraan gekoppeld de (missionaire) drang niet de enige te zijn die een bepaalde kunstenaar belangrijk vindt.

Daaruit volgt dat importbeleid geen strikt wetboek kan zijn. Uiteindelijk heeft elke programmeur zijn eigen bezieling. Daarom zou het beleid ten aanzien van import van buitenlandse voorstellingen zich vooral moeten toeleggen op het versterken van programmeurs. Kunnen er middelen beschikbaar zijn om programmeurs een aantal keer op reis te laten gaan? Nu is daar in vele gevallen geen geld voor. Ik kan me voorstellen dat het Theater Instituut Nederland allereerst een aantal dieptegesprekken organiseert over dit onderwerp met programmeurs met ambitie voor internationaal programmeren. Wat zijn hun motieven? Hebben ze overigens genoeg ambitie met hun niet-internationale programmering? Nodig ook de nog minder geprofileerde theaters uit die hun eerste schreden in deze richting willen zetten. Laat ons het

stramien omzeilen van alleen maar regeltjes over hoeveel publiek je wil generen enzovoorts, want dat is natuurlijk de dood in de pot. Het gaat om een open gesprek, zonder mensen te dicteren over hoe ze moeten zijn. Ik zou het heel vervelend vinden als iedereen met eenzelfde soort blik en smaak naar voorstellingen gaat kijken. Verschillende invalshoeken zorgen namelijk voor een rijkgeschakeerd theaterlandschap.

De recente toename van het aantal speelplekken voor buitenlandse voorstellingen is een goede ontwikkeling. Dat geldt in de eerste plaats voor de artiesten zelf, aangezien hun werk op die manier vaker in Nederland gespeeld wordt en daarmee een grotere publieke resonans krijgt. Verder kunnen theaters en festivals samenwerken om een voorstelling mogelijk te maken en zodoende extra publiciteit te genereren. Om een voorbeeld te geven: ik werk al langer met de Argentijns-Spaanse regisseur Rodrigo Garcia. Nu Amsterdam ook interesse blijkt te hebben, komt er misschien eindelijk een groot artikel over hem in de krant – hoeveel pijn me dat ook doet om dit als Rotterdamse te moeten zeggen... Samenwerking met andere speelplekken vergt een andere manier van nadenken over programmeren. Ook voor mijzelf is dat geen gemakkelijke denkoefening. Profileren en exclusiviteit zijn belangrijke voorwaarden waarop een festival afgerekend kan worden. Mijn pleidooi naar het Fonds

Podiumkunsten is dan ook: beoordeel anders. Want én samenwerken én exclusief zijn: dat gaat niet lukken. Feit blijft dat er tegenwoordig meer spelers in het veld zijn die internationaal programmeren. Met zijn allen zullen we ons anders tot elkaar moeten verhouden. Onderling blijven we natuurlijk *concullega's*. We willen soms gewoonweg de eerste

zijn, of de enige, en daar hangen onze reputaties ook mee samen. Maar ik denk dat de tijd aangebroken is om meer de nadruk te leggen op het woord collega dan op het woord concurrent.

3. Het 'Amerikaanse model'

Binnen de Nederlandse cultuurpolitiek spreekt men steeds vaker van het zogenaamde 'Amerikaanse model' – een kunstklimaat zonder overheidssubsidie – als voorbeeld van hoe het in Nederland ook zou moeten. Alleen, als je kijkt naar de praktijk en de momenteel interessante Amerikaanse theatergroepen zoals No Theatre/Roy Faudree, Young@Heart of Richard Maxwell, dan valt op dat ze veel in Europa werken, mét Europees geld. Voorstellingen van van Young Jean Lee worden gecoproduceerd door de Wiener Festwochen en Festival d'Automne, The Nature Theater of Oklahoma heeft voor enkele jaren een contract bij het Weense Burgtheater en wordt bovendien ondersteund door Kampnagel in Hamburg en door ons. Europese kunstsubsidies verschaffen deze kunstenaars een budget om een enigszins normaal repetitieproces te garanderen en in vrijheid te kunnen werken. In de V.S. hebben de meeste acteurs andere baantjes nodig om te overleven. Daar bestaat het niet dat het hele team van The Nature Theater twee maanden fulltime wordt betaald om een voorstelling te maken. Door Europees geld kunnen zij veel verder gaan in zijn productiewijze en de voorstelling maken die zij zich dromen.

Omdat bovengenoemde theatermakers afwijken van de conventies van het narratieve theater dat in Amerika toch de norm is, is privé sponsoring voor hen ook lastiger. Om die reden betreden de meeste Amerikaanse voorstellingen ook veiliger paden en kunnen theatermakers het zich minder

veroorloven om hun publiek al te veel te prikkelen. Het geniale van The Nature Theater of Oklahoma is nu juist dat zij spelen met die conventionaliteit van het Amerikaanse theater, door bijvoorbeeld een telefoongesprek te verheffen tot theatertekst met alle haperingen die erbij horen, een soort epos van het alledaagse, niks heroïsch of dramatisch. Waardoor het weer provocerend werkt. Maar of zij met deze uitgesproken vorm veel kunnen spelen in Amerika zelf, is maar de vraag. Toen ik ze sprak in Wenen, en daarna in Rotterdam, hadden ze nog geen data in New York.

Natuurlijk zijn er in de Amerikaanse beeldende kunstwereld voorbeelden te noemen van particuliere mecenasen die het avontuur juist stimuleren. Er zijn privé-verzamelaars die hun eigen museum opzetten en soms veel avontuurlijker zijn dan overheidsinstellingen. Alleen, binnen de beeldende kunst is er sprake van objecten die een blijvende waarde en zichtbaarheid hebben. Onze kunstvorm - het theater - is daarentegen vluchtig, die uiteindelijk oplost in het niets. Dat maakt het voor particuliere geldschieters veel minder aantrekkelijk. En belangrijker: particulier mecenaat bestaat in Nederland nauwelijks. Er is een groot verschil tussen mecenaat en sponsoring door bedrijven. De Rotterdamse Schouwburg heeft een sponsorfonds. Aan de top van het Rotterdamse bedrijfsleven zitten mensen die absoluut oog hebben voor goede kunst. Maar uiteindelijk vertegenwoordigen zij een heel bedrijf. Het is niet hun geld; het is het geld van het hele bedrijf, hun relaties moeten er ook naartoe kunnen. Ik vind dat een groot verschil met een rijke excentriekeling met een uitgesproken smaak – Saatchi bijvoorbeeld, die een galerie opricht met zijn eigen geld. Bedrijfssponsoring heeft daarentegen zijn beperkingen en is onderhevig aan veranderende visies, waardoor je er dus niet

al te veel op mag rekenen. Het bedrijfsleven kiest meestal voor de grootste gemene deler. Een experimentelere theatervoorstelling beantwoordt daar niet zo gauw aan, waardoor een sponsorovereenkomst stopgezet kan worden. Zo kwetsbaar is het soms.

Wellicht was Ritsaert ten Cate de enige echte particuliere mecenas die het Nederlandse theater gekend heeft, de afgelopen decennia. Met eigen geld begon Ten Cate het Mickerytheater, met uitgesproken en belangwekkende voorstellingen. Zijn invloed op het Nederlandse theaterklimaat is daarmee van onschatbare waarde gebleken. Ritsaert was uniek. Hij ging een heel ander soort relatie met kunst aan dan een bedrijf dat doet. Een bedrijf wil vooral investeren in zijn eigen merk. Let wel: via het sponsorfonds kreeg De Internationale Keuze dit jaar eenmalig 75.000 euro. Dat is veel geld! Met andere woorden: sponsoring bestaat wel in Nederland. Toch zal deze nooit volledig de broodnodige artistieke vrijheid kunnen garanderen. Dat kan niet. Dus het Amerikaanse model als argument voor de afschaffing van subsidies? Dat is kortzichtig, en past bovendien niet bij een lange culturele en dus ook politieke traditie in dit land.

Annemie Vanackere studeerde filosofie en theaterwetenschappen aan de KU Leuven. Vanackere begon haar loopbaan bij kunstencentrum STUK en dansfestival Klapstuk, eveneens in Leuven. Zij was van 1994 tot 1995 directeur van het Nieuwpoorttheater te Gent en werd eind 1995 programmeur van de Rotterdamse Schouwburg. Tot tweemaal toe was zij nauw betrokken bij de organisatie van het EU-initiatief 'Culturele Hoofdstad van Europa' (Antwerpen, 1993 en Rotterdam, 2001). Sinds 2001 is zij mede-artistiek directeur van de Rotterdamse schouwburg, waar zij

o.a. de artistieke leiding van De Internationale Keuze voor haar rekening neemt, evenals die van Productiehuis Rotterdam, waarin ook internationale coproducties gerealiseerd worden. In die hoedanigheid reist ze regelmatig naar theaterfestivals en -productiehuizen in het buitenland.