

## **KUNSTENCENTRUM NIEUWPOORTTHEATER van experimenteel productieplatform tot postkoloniaal volkshuis van onderzoek en presentatie**

Christel STALPAERT

De ontstaansgeschiedenis van Nieuwpoorttheater ligt, net zoals bij de andere kunstencentra, in de onvrede met het theaterbestel van eind jaren zeventig, begin jaren tachtig. Aanvankelijk werkten de kunstencentra hoofdzakelijk receptief, geleidelijk aan legden ze zich ook toe op productie. Die dubbele en zelfgekozen taakstelling zorgde voor enige verwarring bij de overheid, wat zich uitte in de moeizame zoektocht naar een sluitende terminologie om deze buitenbeentjes van de culturele centra te onderscheiden. In 1986 creëerde de toenmalige minister van cultuur Dewael een nieuwe begrotingspost onder de vage noemer 'receptieve productiecentra'. In de loop van de jaren tachtig verwees men naar de kunstencentra als 'het alternatief circuit', 'de receptieve productiecentra' of 'de werkplaatsen voor multimediale initiatieven'. Het is pas met het podiumkunstedecreet van 1993 dat deze initiatieven gebundeld werden onder de noemer 'kunstencentra'.<sup>1</sup>

In de pioniersjaren profileerden de kunstencentra zich manifest vanuit de marge. Jonge kunstenaars associeerden zich met deze centra en werden er geconfronteerd met belangwekkend en experimenteel buitenlands werk. Het is in huzen zoals het Nieuwpoorttheater dat de artistieke vernieuwing in de podiumkunsten – de zogenaamde Vlaamse Golf – gesteund werd. In de doelstellingen van menig kunstencentrum staat immers van bij aanvang de ambitie om de ontwikkeling en de vernieuwing van de hedendaagse podiumkunsten te stimuleren en te presenteren, voorop. De interdisciplinaire aanpak werd daarbij niet geschuwd.

### **Een korte historiek**

Het Nieuwpoorttheater is een initiatief dat door theatermakers zelf gedragen werd. Het gebouw werd in 1981 gekocht door vzw Trefpunt, organisator van de Gentse Feesten, met de bedoeling te functioneren als theater, oorspronkelijk enkel tijdens de Gentse Feesten. Koen Van de Vreken, in de jaren negentig voorzitter van het Nieuwpoorttheater, zal hier naar aanleiding van het tienjarig bestaan van Nieuwpoorttheater op terugblikken als een zeldzame verdienste. Het Nieuwpoorttheater was op een organische wijze ontstaan in de buurt van Sint-Jacobs,

vanuit een "interne of eigen stedelijke groei, die vanuit de bewoners zelf was ontstaan, en dat in tegenstelling tot bepaalde stedenbouwkundige projecten die zonder participatie van de bewoners uit de grond werden gestampt, zoals het Zuid in Gent".<sup>2</sup>

In 1983 overwoog men de verkoop van het gebouw, maar een aantal reizende Gentse theatergezelschappen zagen de kans om een vaste stek te verwerven in eigen stad. In 1984 werd de vzw Nieuwpoorttheater opgericht met Eva Bal (Speeltheater), Stef Ampe (Stekelbees), Arne Sierens (Sluipende Armoede), Kaat Caemerlinck (Schaamte) en Dirk Pauwels (net gestopt met Radeis). Dirk Pauwels werd aangesteld als artistiek leider. In de bijlage van het Belgisch Staatsblad van 17 maart 1983 formuleerde de vereniging haar doel als volgt: "het creëren van een vrije ruimte voor allerlei artistieke en andere manifestaties, waaronder theaterfestivals, actualiteitenrevues, eigen producties, gastvoorstellingen of receptief theater, zonder evenwel dat deze opsomming limitatief is."

Na onderlinge meningsverschillen bleven Speeltheater en Stekelbees in het Nieuwpoorttheater gehuisvest, naast een receptieve werking voor ad hoc-projecten en -groepen. Nieuwpoorttheater profileerde zich vanaf dan ook sterk als productieplateau. In het editoriaal van het programmaboekje van mei 1984 kan men lezen dat Nieuwpoorttheater "een huis voor anderen" wil zijn, met "een eigen gezicht en een eigen uitstraling; het streefdoel van het nieuwe project dat Nieuwpoorttheater heet." Op 14 juli 1984 opende het nieuwe Gentse theater trots en vol verwachting zijn poorten.

In 1985 trad het Nieuwpoorttheater met zijn beleidsnota van 1985 bewust naar buiten met een eigen profiel, waarvan drie basisconcepten centraal stonden: de openheid en onafhankelijkheid in de receptieve werking, de nood aan samenwerkingsverbanden met gelijkgezinden en de functie van laboratorium en werkplaats als productieplateau. Het waren basisconcepten die doorheen de volledige geschiedenis van Nieuwpoorttheater – en hun beleidsplannen – verder zouden blijven doorwerken.

Aanvankelijk bestond de receptieve werking van het kunstencentrum uit een breed aanbod. Het wou immers het gebrek aan repetitieruimte van een hele generatie choreografen en theatermakers oplossen en hanteerde daarbij consequent de strategie van de openheid.

Openheid: het Nieuwpoorttheater wil niet in het vakje van alternatief circuit of marge geduwd worden, noch opgeslorpt worden door gevestigde circuits waarin de meeste kulturele centra meedraaien. Door zijn onafhankelijke houding t.o.v. dergelijke gesloten circuits en zijn intensieve, persoonlijke samenwerking met individuele leden van die circuits, blijft het Nieuwpoorttheater open en vrij staan tegenover elk initiatief.<sup>3</sup>

Nieuwpoorttheater herbergde aanvankelijk veel projectgroepen (Pantarei, Wisseltheater, e.a.) Net zoals de andere Gentse kunstencentra programmeerde het aanvankelijk nauwelijks uit het aanbod van de gesubsidieerde decreetgezelschappen. Het koos resoluut voor 'dakloze' jonge kunstenaars. Om de eigenheid van hun theater te waarborgen, wilden ze "met de grootste zorg enkel dat wat echt waardevol is distilleren uit het massale teateraanbod." Het wou zich zo profileren als een theater "waar alles kan wat elders niet te beleven valt."<sup>4</sup> Een echte lijn valt daar niet echt in te bespeuren:

Wij gebruiken steeds onze eigen neus, wij zijn steeds zelf op zoek, omdat programmeren ook een creatieve taak is die moet resulteren in een originele programmavisie. En men mag het nu reeds weten, er zit geen lijn in. 'Mister Trend is not at home'.<sup>5</sup>

Door het intense contact met de organisatoren groeide echter wel de relatie tussen de centra en specifieke podiumkunstenaars. De onderlinge affiniteiten maakten dat beiden kozen voor een permanent werkverband: ze werden huisgezelschappen van de kunstencentra. Zo had Nieuwpoorttheater Les Ballets Contemporains de la Belgique als huisgezelschap. Deze evolutie heeft uiteraard veel te maken met het tweede basisconcept dat centraal stond in de werking van Nieuwpoorttheater, namelijk de noodzaak van organisch gegroeide samenwerkingsverbanden.

Samenwerkingsverband met groepen is essentieel. Geen toevallige relatie maar een verwantschap. Persoonlijke contacten en elkaar rakende denkpatronen bepalen de wederzijdse relatie. De initiatieven komen van beide partijen.<sup>6</sup>

Het louter inviteren van theatergezelschappen lag nooit in de lijn van het Nieuwpoorttheater. "Als teatercentrum hebben wij altijd gekozen voor een meebepalende houding. Onze creatieve mentaliteit gaf ons de mogelijkheid te zoeken naar nieuwe impulsen."<sup>7</sup> Deze keuze voor andersoortige samenwerkingsverbanden bleek een schot in de roos. In het editoriaal van *Nieuw!poort* van september

1988 kan men fier stellen dat de Vlaamse voorstellingen die Nieuwpoorttheater dat jaar presenteerde in elk geval gemeen hadden dat er voor elk van hen projectsubsidie aangevraagd en verkregen was. De doelstelling die in de beleidsnota van 1987 geformuleerd werd, namelijk dat het Nieuwpoorttheater voor Gent zijn zweeps slaggevend effect wou blijven handhaven en in een evoluerende werking zijn toekomstterrein alert wou blijven onderzoeken, wierp dus duidelijk zijn vruchten af.

Een derde basisconcept is de functie van laboratorium en werkplaats als productieplateau. Ook hier ziet men het belang van het smeden van artistieke allianties bij producties die binnenshuis gegroeid zijn. Een sprekend voorbeeld hiervan is het *4-auteursproject* (1986) dat een theateronderzoek voerde naar experimenten en ideeën van Dirk Pauwels, toenmalig artistiek leider van het Nieuwpoorttheater. Het Nieuwpoorttheater noemde zich op productievlak een "werkplaats voor experiment in de zuiverste zin van het woord" en verzamelde er verwante kunstenaars die volgens hen uitmuntten op het vlak van initiatief, creativiteit, eigenzinnigheid en artistiek bewustzijn. Het werd een zoektocht naar zin en onzin van theatervormen in een laboratorium als basis voor een theatertoeekomst.<sup>8</sup> Een coproductie gaat in die zin verder dan het aanbieden van accommodatiefaciliteiten of geld. Nieuwpoorttheater wou in de eerste plaats zijn ideeën en zijn verbeeldingskracht aanwenden om als katalysator podiumkunstenaars te begeleiden op hun weg naar de confrontatie met het publiek. De know-how en de faciliteiten die het aanbood, werden daarbij slechts gezien als 'en plus' en niet meer dan dat.<sup>9</sup>

Alle handelingen die erop gericht zijn het imago van de organisator belangrijker te maken dan dat van de kunstenaar en zijn kunst moeten worden gelaakt. Alle mistige artistieke intenties en jargonvoer moeten plaats maken voor een actieve en naar de praktijk gerichte werking. Laat ons vermijden om te evolueren naar het Nederlandse werkplaatsmodel waar men zo graag naar opkijkt. Wij zijn geen teatermaterniteiten waarbij voortdurend nieuwe gewrochten aan de reeds overbevolkte scènes moeten worden toegevoegd. Evenmin zijn wij een opvangcentrum voor artiesten die om de een of andere reden de projectenpot misten. Wij willen voor geen enkele kunstenaar op welke manier dan ook optreden als werkgever. Artistieke uitgangspunten zijn de enige motivatie naar een duurzaam samenwerkingsverband.<sup>10</sup>

## De omwenteling van 1994 en 1995

1994 en 1995 waren in verschillende opzichten bijzondere jaren voor Nieuwpoorttheater. Het blikte in 1994 enerzijds terug op een geschiedenis van tien jaar als kunstencentrum. Na de twee opeenvolgende artistieke leiderschappen van Dirk Pauwels en Hildegard De Vuyst, werd bovendien het vaandel overgedragen aan Annemie Vanackere. 1994 werd dus tegelijk "een feestjaar en een zoektocht om dat vaandel een eigen kleur te geven."<sup>11</sup>

In september 1995 verwachtte het Ministerie van Cultuur ook het tweede vierjaren-beleidsplan van Nieuwpoorttheater (voor de subsidieperiode van 1997-2000). Nog voor het einde van de herfst zou over de gesubsidieerde toekomst van de kunstcentra beslist worden. Annemie Vanackere ruilde echter half september 1995 haar artistiek leiderschap in Nieuwpoorttheater voor een staffunctie in de Rotterdamse Schouwburg. Ze liet een aantal sporen na in de programmering tot begin 1996, terwijl ondertussen duidelijk werd hoe de bakens verlegd zouden worden onder het aantreden van een nieuwe ploeg – het trio Stef Ampe, Johan Dehollander en Arne Sierens.<sup>12</sup> Kristof Jonckheere, die voor de gelegenheid het editoriaal van september-oktober 1995 schreef, voorspelde het al: "Dat wordt een breuk in werking, niet in geest" en hij verhoopte:

Laat Nieuwpoorttheater vasthouden aan z'n vrijbuitersbestaan. Laat ons – in elk geval voor onze eigen werking – de betekenis van 'kunstencentrum' straf herdefiniëren. Op zoek gaan naar een nieuwe inhoud voor een woord dat in Van Dale niet eens te vinden is.

## Nieuwpoorttheater als productieplateau onder Ampe, Dehollander en Sierens

En dat deden Ampe, Dehollander en Sierens. Het driespan schreef begin augustus 1995 een nieuwe intentieverklaring waaruit bleek dat zij het vrijbuitersbestaan van Nieuwpoorttheater wilden vrijwaren. Zij koesterden het Nieuwpoorttheater als "vrijplaats voor werk dat elders niet gemaakt kan worden. Nieuwpoort kan een bijdrage leveren om de bestaande structuren op een positieve manier open te breken. Op die manier kan er werk gemaakt worden van de doorstroming tussen de jonge en de oude garde, tussen kunstcentra en teksttheater, tussen producent en afnemer."<sup>13</sup> Op grond van die tekst werkten ze hun beleidsplan uit, dat zou voorgelegd worden aan de beoordelingscommissie Kunstcentra voor de komende vierjaren-subsidiëring (1997-2000).

Het was sowieso een nieuw gegeven dat kunstenaars het roer zelf in handen namen in een kunstencentrum. Verwacht werd dan ook dat Sierens en Dehollander zich als kunstenaars wilden profileren binnen de context van een kunstencentrum. In het innoverend model dat voorgesteld werd, namen inderdaad de kunstenaars de artistieke leiding op zich. Maar zij stelden ook expliciet dat zij meer wilden zijn dan een Dehollander-Sierens-Ensemble: "Noem ons vooral geen schrijver of tonelist. (...) We willen een veelsoortig teater maken. (...) we willen het allemaal doen."<sup>14</sup> Ook Kristof Jonckheere onderschreef dit in zijn editoriaal: "Néé, uit het feit dat we twee ervaren makers centraal stellen, moet men nog niet opmaken dat Nieuwpoort een gezelschap wordt. Nee, moet men nog niet opmaken dat de jonge garde niet meer welkom is."<sup>15</sup> Bovendien wilden zij hun werk confronteren met dat van anderen. "We willen iemand een reeks mogelijke trajekten aanbieden. Die open manier van samenwerken, die willen we graag centraal hebben in dit huis."<sup>16</sup>

Er bleek in eerste instantie trouwens niet veel nieuws onder de zon. De drie assen waarop Nieuwpoorttheater onder hun hoede zou werken, namelijk 'eigen creaties', 'werktitels' en 'artistieke allianties' echoden namelijk termen als openheid, doorstroming en samenwerking en die vielen reeds herhaaldelijk in de vroegere beleidsnota's. Het kunstencentrum had er zich altijd voor gehoed een 'bastion' te worden waar volgens een 'eigen' opvatting gebouwd wordt aan een 'eigen' artistieke toekomst. Uitgetekende profielen, vooruitgeschoven denkpijpen, artistieke en beleidsmatige strategieën waren nooit prioritair. Wat voorop stond was steeds "het liefdevol samenwerken met actueel denkende kunstenaars, geografisch gesitueerd tussen Zwevegem en Maharashtra. Voor de rest blijven wij de 'pasticheurs' van de bende, soms voorspelbaar, soms met de scheve schaats, soms van de hak op de tak. Want wij weten: als het konijn het met de muilezel probeert, zijn de wortels het noorden kwijt."<sup>17</sup> Nieuwpoorttheater wou altijd al voortdurend ruimte om de kaarten op elk moment te kunnen herschudden. Toen Ampe, Dehollander en Sierens in 1995 het roer overnamen, twijfelden zij dan ook geen moment aan het belang van de functie van tegendraads productieplatu.

Maar toch heeft de shift in artistiek leiderschap verstrekkende gevolgen. Het vernieuwende model voor kunstencentra betrof niet alleen het nieuwe gegeven dat kunstenaars zelf het roer in handen nemen. Door ten eerste te kiezen voor veelsoortig *theater* nam de nieuwe artistieke ploeg bewust afstand van het multidisciplinaire karakter dat het kunstencentrum tot dan toe kenmerkte. Theater werd opnieuw de core-business. "Wat jarenlang multidisciplinariteit werd genoemd, is eigenlijk verkaveling", stelde Stef Ampe.<sup>18</sup> De natuurlijke veelzijdig-

digheid van het (theater)werk van Dehollander en Sierens moest het winnen op multimedia als schaamlap.<sup>19</sup>

Ten tweede stond de receptieve werking niet langer centraal in het beleidsplan. Naargelang van het idee dat voorlag, werden kunstenaars geselecteerd om mee te werken aan producties. Met een boutade stelden ze dat “Nieuwpoortteater zijn receptief karakter eerder ontleent aan makers en maakwerk, dan aan gezelschappen en voorstellingen”.<sup>20</sup> Nieuwpoorttheater werd met andere woorden in de eerste plaats een productie- en presentatieplatform van werk dat binnenshuis ontwikkeld en gerealiseerd werd. Dehollander en Sierens namen hierbij een individuele, zeer specifieke verantwoordelijkheid op.

Ten slotte koppelden zij een creatieproces consequent aan tonen, in de zin van een vooraf vooropgestelde premièredatum. Met de slagzin “wij laten het publiek geen halffabrikaten zien” rekenden zij genadeloos af met wat zij de vrijblijvende manier noemden waarop de laatste jaren in de kunstencentra producties werden uitgebracht. “De ont koppeling van maken en tonen verschaft iedereen het perfecte alibi om verantwoordelijkheid te ontlopen.”<sup>21</sup> Het credo van Nieuwpoorttheater was jarenlang dat ze kunstenaars een werkplaats boden waar zonder enige productiedwang aan een ‘ding’ kon gewerkt worden. Het nieuwe leiderstrio trok hier resoluut een streep onder. “We kiezen voor een koppeling van het maken en het tonen. Je moet een project in zijn totaliteit beoordelen. Het gaat niet op om te zeggen dat het maakproces wel interessant was, maar dat het resultaat nergens op lijkt”, stelt Arne Sierens resoluut.<sup>22</sup>

### **Het artistieke leiderschap van Geert Opsomer: van productie naar onderzoek en presentatie**

Het trio Ampe-Dehollander-Sierens uitte echter vrij snel de ambitie om een nieuw, eigen productiehuis op te richten. In november 1999 blokletterden de kranten dat de leiding van het Nieuwpoorttheater sneller vertrok dan verwacht. Het nieuws kwam voor velen onverwacht, zeker omdat het Gentse Nieuwpoorttheater zopas de Océ Podium Prijs gewonnen had, de eerste keer trouwens dat een theaterhuis die eer te beurt viel. Maar voor Dehollander en Sierens betekende die prijs een reden te meer om sneller een nieuw en eigen productiehuis op te richten: DAStheater. Er waren plannen dat Geert Opsomer het driemanschap zou afllossen in 2001, bij aanvang van de nieuwe subsidieperiode van vier jaar. Maar DAStheater werd al vroeger opgericht en de plannen kwamen in een stroomversnelling. Het seizoen 2000-2001 zou hierbij een overgangsjaar vormen.

Het aantreden van Geert Opsomer opende nieuwe perspectieven. Als germanist en doctor in de theaterwetenschappen verschilde zijn profiel zeer sterk van de kunstenaars die het Nieuwpoorttheater vóór hem leidden. Al snel bleek dat de richting die Opsomer zou inslaan, wel enigszins verschilde van die van zijn voorgangers. Voor de beleidsperiode 2001-2005 koos de nieuwe artistieke leider, resoluut voor een werking die niet langer productie en presentatie centraal plaatste, maar onderzoek en presentatie. Het inspelen op de actualiteit werd daarbij als zeer belangrijk geacht. In de trend van de actionisten voorzag Nieuwpoorttheater naast de gangbare repetitietijden en de vooropgestelde data van première ook manieren om korter op de bal te spelen. Het maandelijks feuilleton van *Vliegende Bladen* voorzag in de speelruimte voor de impulsieve ingevingen van het moment, voor dat wat vanuit een politieke en artistieke urgentie groeide, voor blue flashes, interventies en debatten die groeiden uit een acute actuele noodzaak.

Met het verwerven van Nieuwpoort-Visserij kreeg het onderzoek dat Opsomer koesterde vanaf januari 2002 ook een eigen plek. De *Vliegende Bladen* verwelkomden er maandelijks een publiek. Ook de *State of Waste* kreeg er zijn vaste stek. Tijdens dit minifestival toonde Nieuwpoorttheater een voorlopige stand van zaken van het onderzoek. De Visserij werd als onderzoekscentrum bezet door de onderzoekers en makers die een interessante context vormden voor het onderzoekswerk. Zo werd het onderzoek in tijd en ruimte 'gebundeld': de ervaringen uit de voorbije periode werden samengebracht en tegelijk werd er een dynamiek uitgezet naar de toekomst. De bezetters van het onderzoekscentrum waren onder anderen Benjamin Verdonck, Ruud Gielens, Joost Vandecasteele, Luk Nys, Geert Six, Raven Ruëll.

Vanaf het eerste seizoen van de eerste beleidsperiode van 2001-2005 kreeg het onderzoeksbeleid van Nieuwpoorttheater gestalte binnen twee onderzoekskaders: het artistiek onderzoek van de Transit-Zone enerzijds en het Openbaar Onderzoek anderzijds. Nieuwpoorttheater verrijkte zijn werking met een uitgebreide reeks van onderzoeksopdrachten en interventies.

### **De Transit-Zone als sociale sculptuur naar het voorbeeld van Joseph Beuys**

Nieuwpoorttheater gaf impulsen en opdrachten aan onderzoekers, debuterende en gevestigde kunstenaars "die de samenleving uitdagen door er hun kunst in te injecteren."<sup>23</sup> en bracht hen samen in de Transit-Zone. Daar kregen zij de tijd en de ruimte om – los van enige productiedruk – organisch naar elkaar toe te groeien en ideeën en artistieke processen uit te werken. Onderzoek en ontwikkeling





***State of Waste*: beeld van de “muzikale volkskeuken” die Nieuwpoorttheater in juni 2005 organiseerde voor zijn burens**

werd de centrale motor. Niet de première, maar maak- en toonprocessen vormden er een uitgesproken en eigenzinnig publieksverhaal.

Een eerste gedeelte vraagstelling die een voor de gelegenheid in de Transit-Zone samengebrachte ‘gemeenschap van schurken’ zich stelde was ‘Hoe klein of groot is het verzet van kunstenaars? Hoe maak je het publiek tot getuige? Tot medeplichtige?’ Het was de bedoeling het ‘verzet’ van onder andere Joris Petillion, Raven Ruëll, Pieter De Buysser, Jan De Pauw, Lieven Menschaert, Don Verboren en Johan Dehollander ondergronds te laten rijpen en voor het eerst het licht te laten zien via allerlei manifestaties en interventies tijdens de jaarlijkse *State of Waste* op het einde van elk seizoen. Andere gesmaakte resultaten van de werking van de Transit-Zone zijn Benjamin Verdonck met zijn Publieke Domeinencyclus en zijn *I like America and America likes Me* (2002-2003) en de werkweek van Eric De Volder met *Tussen de soep en de patatten* (2003-2004).

De Transit-Zone maakte alleszins de weg kenbaar die Opsomer met Nieuwpoorttheater insloeg; dat van theater als artistieke ideologie. Hij koppelde

artistiek onderzoek aan een politiek-maatschappelijke en antropologische analyse van het openbaar leven en gaf zo zijn invulling aan het veelbesproken concept van sociaal-artistiek werk.

De Transit-Zone evolueerde mettertijd tot de werkgroep sociale sculptuur en ten slotte, in het beleidsplan 2006-2009, tot de Ambassade. Het concept van de sociale sculptuur is geënt op de ideeën van Joseph Beuys, die daarmee een aantal belangrijke concepten binnen de klassieke kunstdefinities herijkte.

Dit [kunstwerk als sociale sculptuur] betekent dat we uitzoeken hoe kunst draden kan spinnen naar de andere domeinen van de samenleving, hoe kunst een web van bezielde mensen, relaties en objecten kan weven. Door vanuit de kunst fundamentele vragen te stellen over andere domeinen van de samenleving manoeuvreren we er haar weer *in*.<sup>24</sup>

Joseph Beuys kreeg naambekendheid toen hij in 1962 met Nam Jun Paik en George Maciunas deelnam aan de activiteiten van de groep Fluxus, die de grenzen tussen kunst en leven trachtten te overschrijden of zelfs op te heffen. Wetenschap, politiek en kunst werden er gedefinieerd als complementaire deelgebieden. George Maciunas, die kan beschouwd worden als de intellectuele leider van Fluxus, verklaarde dat "de oogmerken van Fluxus de sociale (en dus niet de esthetische) orde betreffen".<sup>25</sup> Beuys beoogde met zijn kunst tevens een verruiming van het traditionele kunstbegrip tot het concept van de sociale sculptuur: "alleen het reactiveren van de onderdrukte maar in beginsel eenieder deelachtige creativiteit maakt het mogelijk de weg vrij te maken voor complexe handelingen en ideeën die het aanzien kunnen geven aan creaties, die een bijdrage leveren aan het kunstwerk. (...) Artistieke arbeid is (...) geen doel in zichzelf maar bevrijding van energie, die het de kunstenaar mogelijk maakt de platgetreden paden van het intellectuele eenrichtingsverkeer te verlaten en nieuwe samenhangen op het spoor te komen."<sup>26</sup> Volgens Beuys is immers iedereen een potentiële kunstenaar. Kunst wordt in zijn visie beschouwd als de creatieve activiteit in alle domeinen van het leven. Kunst is daardoor niet langer het alleenrecht van het object, maar het domein van subjecten, menselijke relaties, politieke handelingen en *acties*. Kunst is de wijze waarop we de wereld scheppen en herscheppen. Participatie staat daarbij centraal.

Met de gedachten van Beuys in het achterhoofd wil Nieuwpoorttheater de band tussen kunst en ecologie, kunst en sociaal actionisme, kunst en directe democratie, kunst en energie, kunst en activisme tout court, herstellen. De gedachte aan een ecologie van het theater is echter niet nieuw. Ze kwam reeds zeer prangend aan bod op 26 september 1994. Nieuwpoorttheater zette toen op

plechtige wijze een punt achter het feestjaar '10 jaar Nieuwpoort' met een avond van 'vertogen'. Naast beleidsmakers en theatermakers gaf ook Stefan Hertmans een opgemerkte toespraak. Zijn commentaar op het motto van die avond: *Alles van waarde is weerloos* (Lucebert) was een niet mis te verstaan pleidooi voor een 'ecologie van het theater'. Hij ontwaarde dit in de kenmerkende werking van Nieuwpoorttheater door:

een bepaalde manier van grinniken in de zaal. Het gaat over een bepaald gebrek aan eerbied, dat zich onmiddellijk omzet in relativering van alle waarden, maar waardoor andere waarden ontstaan, die niet meteen vast te pinnen zijn. (...) Een soort welbewuste, edele vorm van het negentiende eeuwse diletantisme wordt in dit theater omgevormd tot een kritisch werkinstrument. (...) In feite staat de creatieve laboratriumsfeer, die de werking en programmering van Nieuwpoort uitstraalt, met zijn vleug lichtzinnigheid en inzicht in het maken van creatieve kortsluitingen, voor een soort ecologisch bewustzijn in het theaterlandschap. (...) Door bijna ecologisch over theater te denken, vervult Nieuwpoort een pioniersfunctie. Maar dan ook weer zonder daar heroïsch of principieel over te doen. Het is alsof het hen hier gewoon overkomt, door te zijn wie ze zijn.<sup>27</sup>

De theatervoorstellingen waren ook toen geen te bekijken of te consumeren (kunst)objecten, maar intensieve en collectieve (gedeelde) ervaringen, een kwestie van gedeelde energie en interactie. Consumeren is, zoals Frank Vande Veire terecht opmerkt, tweëerlei op te vatten. Enerzijds gaat het om de consumptie van concrete goederen, zoals kunstobjecten, gericht op behoeftebevrediging. Anderzijds gaat het om de consumptie van beelden en tekens waarmee men zich van anderen differentieert. Deze consumptie is gericht op de personalisering van een individu. Standing, sociale erkenning en imago spelen daarbij een cruciale rol. "Het consumeren blijkt niet primair een toeëigening van objecten te zijn, maar een ritueel dat initieert in wat het betekent een man of een vrouw te zijn, gezond of sportief, spontaan of *cool*, enzovoort."<sup>28</sup> Nochtans vindt Vande Veire de ont-esthetiserende strategie in de kunst geen afdoende methode meer als tegengewicht voor de consumptie maatschappij. Hij vindt dat deze procédés vandaag de dag aan revolutionaire kracht ingeboet hebben.<sup>29</sup> Volgens Geert Opsomer is de boodschap van Beuys overeind gebleven, maar zijn de omstandigheden tragischer geworden. Hij pleit ervoor het kunstobject verder te ont-esthetiseren en te politiseren en doet dit door een artistieke alliantie te smeden met Geert Six enerzijds en met Benjamin Verdonck anderzijds.

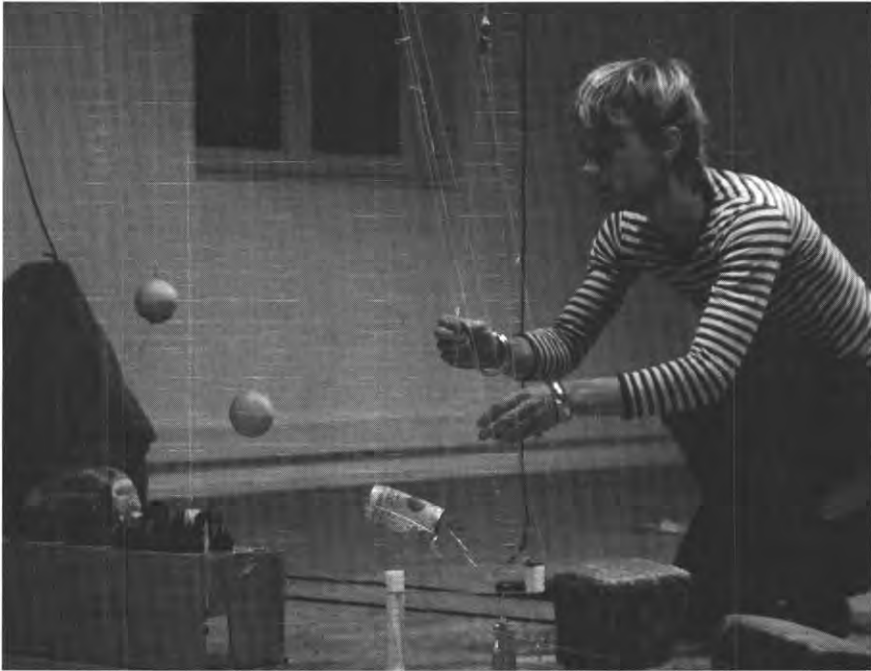
Om die reden werd de Transit-Zone als sociale sculptuur in het beleidsplan 2006-2007 omgevormd tot de Ambassade. De Ambassade is de artistieke kerngroep van Nieuwpoorttheater.

Het is een groep kunstenaars-actionisten die zich verenigen rond een aantal (overlevings)vraagstukken: rond maatschappelijke en culturele participatie, illegaliteit, migratie, bestendiging en criminalisering van de uitsluiting, klimaat en milieu, (...). Vanuit de Ambassade nemen ze een actieve diplomatie-politieke rol op binnen de samenleving. De gedeelde filosofie is die van de sociale sculptuur binnen een stedelijke context. Daarbij staat het participatorische en relationele aspect van kunst centraal.<sup>30</sup>

Binnen de Ambassade krijgt onder anderen Benjamin Verdonck, naast specialisten en journalisten, de steun om binnen Nieuwpoorttheater zijn acties als sociale sculpturen te ontwikkelen. Recente inzichten van denkers als Zizek en Althusser steunen hem – en Geert Opsomer – in de slaagkansen van de alliantie tussen kunst en politiek in de stedelijke en globale context van Gent.

### **Openbaar onderzoek met sociaal-artistieke basiswerking**

Naast de Transit-Zone als artistiek productieplatform, ontwikkelde zich in het Nieuwpoorttheater een tweede onderzoekspijler, namelijk het Openbaar Onderzoek met sociaal-artistieke basiswerking. Bij de aanvang van de nieuwe structurele subsidieperiode (2001-2005) werd aan de Columbiaanse kunstenaar Enrique Vargas een intensieve onderzoeksopdracht gegeven. Enerzijds kreeg hij in het kader van Time Festival 2001-2003 de opdracht een reeks van laboratoria uit te werken rond *The Poetics of the Senses*. Hij leidde in het kader hiervan een eerste reeks open workshops omtrent de beeldende kracht van de zintuigen, waarop iedereen die om artistieke, professionele of persoonlijke redenen zijn kennis over de zintuigen wou uitbreiden, kon volgen. Deze onderzoeksopdracht zou resulteren in de eerste manifestatie van het 'Onderzoek op de Vloer' dat Nieuwpoorttheater in de komende jaren zou ontwikkelen. Anderzijds kreeg Enrique Vargas de opdracht een stadsfestival uit te bouwen rond de vraag 'How does a city remember itself?' Rond die vraagstelling werkte de kunstenaar een Openbaar Onderzoek uit dat geleidelijk de stad en het publiek medeplichtig maakte aan het artistieke proces. In 2003 moest dit 'Onderzoek op de Stad' uitmonden in een nieuwe editie van Time Festival.



***Wewillelvestorm*: beeld van een toonmoment uit de aanloop naar “wewillelvestorm”, een voorstelling van Benjamin Verdonck die in december 2005 in première gaat in het Nieuwpoorttheater**

Het tweede onderzoekskader van het Openbaar Onderzoek toetste met andere woorden het artistieke onderzoek niet alleen aan de vloer, maar ook aan de stad en de gemeenschap. Het had de doelstelling een werking uit te bouwen rond publieke onderzoeken. “Het publiek gaan zoeken waar het zit. (...) En het publiek zijn gemeenschap laten articuleren.”<sup>31</sup> Opsomer baseerde zich hiervoor op de overtuiging van Peter Sellars dat het de taak is van kunstenaars en cultuurwerkers om hun werk ook te wijden aan mensen voor wie niet gesproken wordt, aan mensen die zich niet kunnen uitspreken, die niet van zich kunnen laten horen. Het vinden van hun stem en die te laten weerklinken vormt volgens hem immers de belangrijkste dynamiek die iemand kan teweegbrengen.

Dit onderzoekskader vergde uiteraard een andere aanpak dan de traditionele functie van productieplateau. Een ‘drietrapsprojectiel’ gaf daarbij het materiaal

van de lokale gemeenschap via een performatief gebeuren – en dus volledig getransformeerd door onderzoek en artistieke creativiteit – terug aan die lokale gemeenschap. Het verzamelen van materiaal, het werken aan een artistiek proces en het teruggeven van het getransformeerde materiaal vormden hierbij de drie opeenvolgende trappen. De methodiek van het Openbaar Onderzoek werd gevormd door de narratieve antropologie. “Het vertrekt van de leefwereld van de deelnemers. Hun verhalen, ervaringen, verlangens en verzuchtingen dienen als vertrekpunt om een kader te creëren waarin elke deelnemer zijn plaats krijgt.”<sup>32</sup>

De wijk, de buurt, de stad wordt daarbij in al haar weefsels ontbloot. De zwakere stem wordt opgezocht om zich te laten uitspreken. Dus “een instrument tot emancipatie en empowerment.”<sup>33</sup> Zo koppelde *Vergeten straat herontdekt* een Openbaar Onderzoek naar de lokale geschiedenis van een plek aan kunstateliers en debatten over leegstand en speculatie. Tijdens *Leven en dood in de Forelstraat* trok een caravan van buurt tot buurt door Gent op zoek naar verhalen over leven en dood. De resultaten werden verwerkt in diverse *Laatste Avondmalen* (van onder anderen Geert Six, Don Verboven, Eric De Volder, Ben Benaouisse) Voor *Ménage* sprokkelde Geert Six een jaar lang verhalen rond ‘families’ in de Gentse wijk Muide-Meulestede om er een voorstelling van te maken met wijkbewoners. Ook de jongerenwerking van Union Suspecte – met *VIVEALDI!* en *Club Ach!Med* – passen in dit plaatje.

Geert Six is een belangrijke pion in het discours van het Openbaar Onderzoek van Nieuwpoorttheater. Eind de jaren negentig kwam er een gesprek op gang tussen Geert Six en Geert Opsomer, dat in mei 2003 leidde tot een eerste concrete samenwerking binnen het onderzoeksprogramma van de toenmalige Potlach-parties van Nieuwpoorttheater. ‘Potlatch’, letterlijk te vertalen als vrijgevigheid of goedgeefsheid, wordt in Jean-Paul Sartres *Het zijn en het niet* (1943) niet toevallig omschreven als tevens een manier om de ontvangende te onderwerpen.<sup>34</sup> Deze publicatie, die in de jaren vijftig uitgroeide tot één van de pijlers van de existentialistische filosofie, kondigde een compleet nieuwe moraal aan. De vrijheid werd er niet alleen beschouwd als het hoogste goed. De mens is er ook toe veroordeeld vrij te zijn. We zijn niet vrij op te houden vrij te zijn. De mens is met andere woorden ook tot in de uiterste consequenties verantwoordelijk voor alles wat hij doet en nalaat te doen. Net zoals Sartre in *Het zijn en het niet* trachtten de potlach-parties van Nieuwpoorttheater een moreel appèl te vormen, tegen de sorry-cultuur in. Het wou korte metten maken met de ‘al te menselijke’ neiging de eigen verantwoordelijkheid te ontlopen.

Tijdens de vierde Potlach Party werden met *Gevalen voor de Muide* (Potlach Party IV, mei 2003) de eerste stappen gezet in een Gentse samenwerking tussen de Unie der Zorgelozen, Nieuwpoorttheater en het Stedelijk Buurtcentrum Muide-Meulestede. *Ménage* vormde een tweede stap in dit openbaar onderzoek met sociaal-artistieke basiswerking.

*Ménage* was een kroniek gedistilleerd uit gesprekken, improvisaties, en repetities met tientallen Muidenaars. Zij hebben zich in de maanden voorafgaand aan de voorstelling op een genereuze manier achter het verhaal gesteld en de inhoud ervan versterkt en uitgediept. *Ménage*, een toneelstuk waarin ze op hun eigen speelse manier de kleinschalige aspecten van het individu en de impact van 'grote gebeurtenissen in de wereld daarbuiten' haarfijn verbeelden, is dan ook hún verhaal.<sup>35</sup>

### Coda...

De vaak gehoorde kritiek bij dergelijke initiatieven is dat ze niet genoeg zichtbaar zijn. Zichtbaar? Voor wie? Voor het geijkte theaterpubliek van de kunstencentra? In de geijkte bladen, de mainstream media? Betekent dit dat zij tussen de plooiën van de gemeenschap blijven steken, waar de niet uitgesproken stemmen net vertoeven? Een vermenging van het geijkte theaterpubliek met de tot dan toe ongearticuleerde gemeenschap is dan ook één van de belangrijkste uitdagingen van Nieuwpoorttheater voor de toekomst. Anders blijft de eindelijk gearticuleerde stem weerklinken in zijn niche.

Geert Opsomer beseft dit maar al te goed. In het nieuwe beleidsplan dat hij samen met zijn ploeg uittekende, formuleert hij dan ook de wil om de artistieke praktijk van doorstroming consequent te koppelen aan een maatschappelijk verhaal van empowerment. Opsomer hoopt zo de relatie tussen marge en centrum opnieuw te articuleren.<sup>36</sup> Dat zou moeten betekenen dat niet alleen de kunst opnieuw in de samenleving manoeuvreert, in de richting van niet uitgesproken stemmen, maar ook dat deze eindelijk uitgesproken stemmen niet alleen gehoord worden binnen hun niche, hun vertrouwde omgeving. De stem moet ook binnen en vanuit de empowerment die ze verkreeg, een verruiming van het huidige theaterbestel kunnen forceren. De kunst wordt niet alleen aan de samenleving (terug)gegeven, de samenleving zelf zou ook het kunstenlandschap mee moeten kunnen herijken.

Een eerste stap daarin is het herijken van een kunstencentrum tot wat Geert Opsomer een postkoloniaal volkshuis noemt. De term 'volkshuis' doet onvernij-

delijk denken aan negentiende-eeuwse idealen van cultuurhuizen die de arbeidersgemeenschap representeren en positief discrimineren. Opsomer wil echter de term 'volkshuis' verbinden met onze postkoloniale samenleving anno 2005.

Daar is in de grote steden een interculturele caleidoscoop ontstaan van sociale en culturele verschillen in niveaus van macht en mondigheid. (de kolonisering is niet langer een product van Afrika en Azië, maar ook en vooral van onze grootsteden). Een postkoloniaal volkshuis voert een eigenzinnige *politics of representation*: net zoals het volkshuis vroeger arbeiderskringen positief discrimineerde, discrimineert het postkoloniale volkshuis interculturele creaties (allochtone én autochtone jongeren, senioren en jongeren, leefloners én artiesten, enz. ) die machtsopbouwend zijn én kwaliteitsvol. (...) Dit volkshuis zal "regelmatig 'inwijken', (zijn activiteiten verplaatsen naar de wijk) en de wijk uitdagen om af en toe 'uit te wijken' naar het kunstencentrum.<sup>37</sup>

Wordt ongetwijfeld vervolgd ...

## Noten

- 1 Sinds 1993 heeft de overheid één decretaal kader dat onder de roepnaam van de podiumkunsten voorziet in de ondersteuning van theatergezelschappen, kunstcentra, muziektheatergezelschappen, festivals en dansgezelschappen. Dit decreet was het langverwachte antwoord op de ontwikkelingen die de podiumkunsten kenmerkten sinds het einde van de jaren zeventig. Het Theaterdecreet van 1975 volstond immers al lang niet meer om de 'Vlaamse Golf' aan artistiek en organisatorisch talent te kanaliseren.
- 2 Koen Van de Vreken, geparafraseerd door AB, "Geld voor cultuur zal er wel niet te kort zijn": Gents Nieuwpoorttheater viert tiende verjaardag", *De Morgen*, 28-9-1994.
- 3 Kunstencentrum Nieuwpoorttheater, *Beleidsnota*, 1985, s.p.
- 4 Editoriaal Programmaboekje Nieuwpoorttheater, september 1984.
- 5 Editoriaal Programmaboekje Nieuwpoorttheater, maart 1986.
- 6 Kunstencentrum Nieuwpoorttheater, *Beleidsnota*, 1985, s.p.
- 7 Editoriaal Programmaboekje Nieuwpoorttheater, september 1986.
- 8 Kunstencentrum Nieuwpoorttheater, *Beleidsnota*, 1985, s.p.
- 9 Kunstencentrum Nieuwpoorttheater, *Beleidsnota*, 1988, s.p.
- 10 Kunstencentrum Nieuwpoorttheater, *Beleidsnota*, 1991, s.p.
- 11 Annemie Vanackere in Editoriaal *Nieuw!poort*, december 1993.
- 12 Johan Dehollander maakte op dat moment deel uit van de Blauwe Maandag Cie en regisseerde er de seizoensopener *Meneer Paul* (Tankred Dorst). Arne Sierens werkte als freelance-schrijver en vertaler. Stef Ampe werkte voor de Beursschouwburg.
- 13 GSE, "Nieuwe bestemming Nieuwpoorttheater in de maak", *De Morgen*, 8-8-1995.



- 14 Arne Sierens geciteerd in Geert Sels, "De verbeelding aan de macht: maken en tonen. Nieuwpoort met vernieuwend model voor kunstencentra", *De Morgen*, 9-12-1995.
- 15 Kristof Jonckheere, Editoriaal *Nieuwpoort & Victoria*, november-december 1995.
- 16 Arne Sierens geciteerd in Geert Sels, "De verbeelding aan de macht: maken en tonen. Nieuwpoort met vernieuwend model voor kunstencentra", *De Morgen*, 9-12-1995.
- 17 Editoriaal *Nieuw!poort*, oktober 1991.
- 18 Stef Ampe geciteerd in Geert Sels, "De verbeelding aan de macht: maken en tonen. Nieuwpoort met vernieuwend model voor kunstencentra", *De Morgen*, 9-12-1995.
- 19 Stef Ampe, Johan Dehollander en Arne Sierens; "Het verkorte verhaal: uittreksel uit de beleidsplannen van Nieuwpoortteater", *Nieuwpoort & Victoria*, november-december 1995, p. 40.
- 20 Stef Ampe, Johan Dehollander en Arne Sierens; *o.c.*, p. 42.
- 21 *Ibid.*
- 22 Arne Sierens geciteerd in Geert Sels, "De verbeelding aan de macht: maken en tonen. Nieuwpoort met vernieuwend model voor kunstencentra", *De Morgen*, 9-12-1995.
- 23 Kunstencentrum Nieuwpoorttheater, *Beleidsplan 2006-2009*, p. 2-3.
- 24 Kunstencentrum Nieuwpoorttheater, *Beleidsplan 2006-2009*, p. 8.
- 25 Gottlieb Leinz, "Het kunstbegrip van Joseph Beuys", *Moderne kunst zien en begrijpen*, Alphen aan den Rijn: Atrium, 1989, p. 356.
- 26 Joseph Beuys geparafraseerd door Gottlieb Leinz, *o.c.*, p. 356.
- 27 Stefan Hertmans, "Het laatste verhaal", *Nieuwpoort & Victoria*, december 1994-januari 1995, p. 44-46.
- 28 Frank Vande Veire, *De geplooidde voorstelling: essays over kunst*, Brussel: De Gelaarsde Kat, 1997, p. 39-40.
- 29 Frank Vande Veire, *o.c.*, p. 47.
- 30 Kunstencentrum Nieuwpoorttheater, *Beleidsplan 2006-2009*, p. 24.
- 31 Kunstencentrum Nieuwpoorttheater, *Beleidsplan 2001-2005*, p. 20-22.
- 32 Kunstencentrum Nieuwpoorttheater, *Beleidsplan 2001-2005*, p. 15.
- 33 Kunstencentrum Nieuwpoorttheater, *Beleidsplan 2006-2009*, p. 3.
- 34 Jean-Paul Sartre, *Het zijn en het niet: proeve van een fenomenologische ontologie*, Rotterdam: Lemniscaat, 2003, p. 13, 729-730.
- 35 Kunstencentrum Nieuwpoorttheater, *Beleidsplan 2006-2009*, p. 14.
- 36 Kunstencentrum Nieuwpoorttheater, *Beleidsplan 2006-2009*, p. 6.
- 37 Kunstencentrum Nieuwpoorttheater, *Beleidsplan 2006-2009*, p. 7, 11.