

d e S i n g e l

w o r d t

d e S i n g e l

1 9 8 0 - 1 9 9 0

J e f D e R o e c k



deSingel, internationaal kunstcentrum. Een huis met een naam die tot in het buitenland bekend is. Tien jaar durf van een handvol gedreven mensen heeft die naam gemaakt.

De tienjarige geschiedenis van deSingel wordt gemarkeerd door drie mijlpalen: eerst de opening van het "Concert- en theatergebouw deSingel" in 1980, overgedaan met de installatie van de v.z.w. "Cultureel Centrum De Singel" in 1982, vervolgens het begin van de eigen programmatie in 1983 en ten slotte de heroriëntering in 1986 met de daaruit volgende ontwikkeling tot kunstcentrum.

Op 4 november 1980 werd het gebouw ingewijd in aanwezigheid van koning Boudewijn en koningin Fabiola. De vreugde kon niet op. Een lange lijdensweg liep ten einde, de toekomst kon beginnen. Die toekomst is vandaag al een stukje verleden. Zij is helemaal anders geworden dan iemand tijdens het openingsconcert kon bevroeden. Twee prachtige zalen waren gebouwd voor het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium. Administratief, juridisch en financieel was echter weinig geregeld. Zes regeringscrisisen deden de dossiers aanslepen. Tot in 1982 de v.z.w. "Cultureel Centrum De Singel" werd opgericht. Daardoor werd het beheer van de zalen losgehaakt van het conservatorium, dat aan een zo grandioze infrastructuur geen dagelijkse behoefte had.

In 1983 begon directeur Frie Leysen met een eigen artistieke werking. Dank zij haar talent, stuwkracht, enthousiasme en volharding - de woorden zijn van Eugène Traey, eredirecteur van het conservatorium en eerste voorzitter van deSingel - is deSingel geworden tot wat hij vandaag is: een kunstcentrum van internationaal formaat met uitstraling tot buiten onze grenzen. In deSingel vinden artiesten én publiek uit binnen- en buitenland elkaar bij hedendaagse kunst.



P e t e r B e n o i t s d r o o m



Met de opening van deSingel ging een droom van Peter Benoit (1834-1901) in vervulling. In 1867 werd de componist directeur van de Antwerpsche Vlaamsche Muziekschool, die dank zij zijn nooit af latende bemoeienissen door het rijk werd erkend en in 1898 Koninklijk Vlaamsch Muziekconservatorium werd, met dezelfde rechten als de Conservatoires Royaux. Benoit was een pedagoog. Zijn ideeën reikten verder dan de opleiding van studenten en de vorming van kunstenaars: hij droomde ervan de hele bevolking te betrekken in de muziekcultuur.

Hij bundelde losstaande uitvoeringen tot een cyclus "Abonnementsconcerten van de Vlaamsche Muziekschool". Hij wenste dat er naast de muziekschool een zaal zou komen, waar niet alleen de studenten maar ook het publiek gelegenheid zou krijgen deel te nemen aan het internationale muziek- en theatergebeuren. In die zin moet bij Benoit de eerste aanzet worden gezocht van wat uiteindelijk in deSingel zou verwezenlijkt worden.

In 1883 ontwierp het stadsbestuur van Antwerpen de eerste plannen voor een nieuw conservatoriumgebouw, met een toneelzaal die ook als concertzaal zou dienen. De uitvoering van deze plannen werd uitgesteld en Benoit kreeg "voorlopig" het herenhuis Moelnere aan de Sint-Jacobsmarkt ter beschikking. Deze voorlopigheid zou meer dan tachtig jaar duren, want pas in 1968 werd een nieuw gebouw in gebruik genomen, aan de Victor Desguinlei.

Aan Jan Blockx, die zijn meester na diens overlijden in 1901 opvolgde als directeur van het conservatorium, beloofde het Antwerpse stadsbestuur in 1908 dat er een nieuw schoolgebouw zou komen; men dacht aan de Leopold de Waelplaats tegenover het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. In 1923, vijftien jaar en een wereldoorlog later, stemden de vroede vaderen ermee in dat het Zomerlokaal van de Koninklijke Harmoniemaatschappij aan de

Mechelsesteenweg zou worden aangekocht om er een nieuw conservatorium op te richten; de uitvoering werd afgelast wegens geldgebrek - toen ook al. In 1939 was er vervolgens een groots plan van stadsarchitect Van Averbek; daar stak het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog een stokje voor.

## Eerste steen

In 1958, toen Flor Peeters directeur van het conservatorium was, gaf het ministerie van Openbare Werken aan de architect Léon Stynen de opdracht een groots complex te ontwerpen. De stad Antwerpen stelde de grond aan de Wezenberg tussen de armen van de Jan van Rijswijkklaan en de Victor Desguinlei ter beschikking, in feite zandheuvelds die dateerden van de aanleg van vestingen rond de stad in de jaren 1880. Niemand kon voorzien dat het tracé van de Europese autoweg, die toen het nummer E 3 droeg, daarheen zou verlegd worden, noch dat de Nationale Maatschappij der Belgische Spoorwegen de lijn Antwerpen - Gent langs datzelfde tracé zou laten lopen. Het landelijke karakter van de omgeving werd door bulldozers uiteengereten.

In 1964 werd de eerste steen gelegd. Rechts naast de hoofdingang, waar de studenten van het conservatorium hun fietsen stallen, staat deze tekst te lezen:

DE EERSTE STEEN VAN DIT GEBOUW  
WERD GELEGD OP 3 FEBRUARI 1964  
DOOR DE HEER GEORGES BOHY  
MINISTER VAN OPENBARE WERKEN  
IN AANWEZIGHEID VAN DE HEREN  
HENRI JANNE EN RENAAT VAN ELSLANDE  
MINISTER VAN NATIONALE OPVOEDING  
EN CULTUUR.



In deze eerste fase, van 1963 tot 1967, werd de eigenlijke school gebouwd. In de vorm van een vierkante 8 rond twee binnentuinen met één verdieping, naar het principe van paalwoningen. Een brede, marmeren trap met lage treden leidt van de hoofdingang naar de verdieping. Daar bevinden zich de klassen en studio's voor muziek, dans en toneel. Het geheel is door de architecten zo opgevat dat contacten tussen studenten en publiek in de hand zouden gewerkt worden. Hun architectuur tracht uitdrukking te geven aan de vrijheid waarmee kunstenaars, ook al in hun studietijd aan het conservatorium, moeten kunnen ademen. De nieuwe lokalen werden begin 1968 in gebruik genomen.

Toen de architecten hun ontwerp opmaakten, bevond zich aan de achterkant een groot watervlak. Voorheen zwommen eendjes op de plassen tussen de vestingen van generaal Brialmont. Stedebouwkundig moest het complex ingebed worden in een omgeving met water en groene hellingen. Daar zou een rustige campusfeer heersen, te midden waarvan jongeren hun opleiding zouden genieten. De Europese autoweg nam de plaats van het watervlak in. Toegegeven, daardoor is deSingel wel gemakkelijk bereikbaar geworden.

## Droogdok

De tweede fase van de bouw, met de concertzaal, de theaterzaal en de bibliotheek, liet op zich wachten, o.a. omdat de nodige fondsen ontbraken. Tot de gouverneur van de provincie Antwerpen, Andries Kinsbergen, met het voorstel kwam dat BRT 2 Omroep Antwerpen, te eng behuist aan de Albertlei, in het complex eveneens een onderkomen zou krijgen. De werken geraakten in 1973 weer op dreef. De hoofdaannemer ging in 1976 echter failliet en dat veroorzaakte, te zamen met kredietbeperkingen, opnieuw vertraging. Toch kon na zeven jaar het "Concert- en theatergebouw deSingel" worden inge-

wijd. Zonder de vaste wil van directeur-generaal Frans Delmulle van het ministerie van Openbare Werken om door te zetten, was er vandaag geen tiende verjaardag geweest.

Voor architect Léon Stynen (1899-1990) was het naar eigen zeggen een van de moeilijkste opdrachten uit zijn lange loopbaan. Hij moest de plannen herhaaldelijk wijzigen: eerst toen uit één polyvalente zaal een tweeling moest geboren worden, vervolgens toen de aanleg van de Ring en de spoorweg de diepte van de zalen beknotte en alle akoestische plannen moesten herzien worden en bijgevolg ook de ruimtelijke esthetiek, terwijl het geheel, van kelder tot toneeltoren, geïsoleerd moest worden voor schokken en geluid.

Ooggetuigen wisten tien jaar geleden niet zo goed hoe zij het architectonisch uitzicht van de gebouwen moesten appreciëren. Journalist Guido Van Hoof beschreef het complex in *De Standaard* als "twee enorme oesters met hoog daarboven iets dat aan een laadbrug doet denken" of "een droogdok met twee abnormale Hovercrafts". "Zo indrukwekkend als een kerncentrale", schreef *Het Vrije Waasland*. Anderen hielden het voorzichtig bij "een futuristisch gebouw". Het argument van de architect luidde dat de buitenkant gewoon manifesteerde hoe de geledingen van binnen waren: twee hoge torens, de ene een toneeltoren, de andere een bibliotheektoeren, en twee grote zalen waarvan de vormgeving bepaald werd door de eisen van de akoestiek.

De naam deSingel werd door Nic van Bruggen bedacht. Sommigen zochten in de richting van iets als "Peter Benoitcentrum". Een prettige, neutrale naam verdiende de voorkeur. De inhoud ervan zou later ingevuld worden. De ligging bij de Desguinlei, die deel uitmaakte van een singel rond de stad, van het zuiden van de haven naar het noorden, heeft zonder enige twijfel de naam geïnspireerd. Nic van Bruggen en Herbert Binnenweg, docent grafiek aan

de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen, ontwierpen de schrijfwijze en het logo. Veel journalisten hadden in het begin moeite met die schrijfwijze en lieten steevast De Singel afdrukken, in twee woorden. Zoals het gebouw zelf kregen ook de zalen neutrale namen: de Rode Zaal en de Blauwe Zaal, naar de kleur van de zetels, en de Kleine Zaal, die zijn naam kreeg omdat hij niet groot is. In deSingel houdt men niet van tierelantijnen. Men noemt er de dingen zoals ze zijn.

## Blauwe Zaal

De Blauwe Zaal is een van de beste concertzalen in Europa. Dat bevestigen getuigenissen van internationale musici. Bij de opening tien jaar geleden was dat niet het geval. "Nadat de inwijding van het concert- en theatergebouw deSingel in een feestelijke en enthousiaste stemming verlopen was, kwam een ontzuivering: de Blauwe Zaal voldeed akoestisch niet aan de verwachtingen. Musici en publiek waren teleurgesteld", zo noteerde Eugène Traey, sinds kort eredirecteur van het conservatorium. De voornaamste klachten golden de te droge klank, het gebrek aan onderling contact tussen de musici op de scène en een akoestisch slechte zone vooraan in de zaal. Voorts miste de zaal zowel warmte - de bassen waren nauwelijks te horen - als glans, de klare klank waarvan veel musici en muziekliefhebbers houden. Fernand Terby, dirigent van het Filharmonisch Orkest van de BRT, weigerde begin december 1980 te werken "op een podium waar ik mijn instrumenten niet kan volgen." Dit incident gaf de spoorslag om de zaak grondig aan te pakken.

Het ministerie van Openbare Werken maakte dit mogelijk. Directeur-generaal Frans Delmulle en ingenieur-architect Johan De Laere van de Regie der Gebouwen bewezen dat zij van wanten wisten. In april 1981 werden in drie weken zeventien verschillende wijzi-

gingen aan de inrichting van de zaal aangebracht. De resultaten waren verbluffend. De gemiddelde nagalmtijd was van 1,57 seconden op 2,03 gebracht. De musici op het podium hadden geen moeite meer om elkaar te horen, de intimiteit in de zaal was verhoogd, de storende achtergrondgeluiden van buiten waren verminderd. Het hinderde niet meer dat treinen op dertig meter van de zaal voorbijraasden.

De hele onderneming kostte 7,5 miljoen frank en voor die prijs was, naar de woorden van pianist Robert Groslot, "een mirakel" geschied. "Zo groot als mijn ontgoocheling was bij de opening," verklaarde klarinettist Walter Boeykens, "zo groot is nu mijn enthousiasme. De Blauwe Zaal is niet meer te herkennen. De zaal klinkt briljant zonder verlies van intensiteit en warmte. Ik klasseer ze nu tussen de goede zalen in Europa." Het akoestische resultaat werd verkregen zonder aan de ruimte van de zaal te raken.

Nu voldoet de Blauwe Zaal aan de hoogste professionele eisen. Het hexagonale podium is 240 vierkante meter groot, groter dan dat van De Doelen in Rotterdam (206 m<sup>2</sup>) of dat van het Paleis voor Schone Kunsten (160 m<sup>2</sup>) of van Studio 4 aan het Flageyplein in Brussel. Daar is voldoende ruimte voor een voltallig symfonisch orkest van 120 man met uitgebreide koren tot 100 zangers. In de zaal, met een volume van 15.000 kubieke meter, staan 940 ruime, blauwe zetels. Het zitcomfort verhoogt het luistercomfort. Sinds juni 1990 hangt boven in het spant over de volle breedte een gordijn. Het kan naar voren worden geschoven om de zaal kleiner te maken. Dat bevordert de intimiteit.

Of de Blauwe Zaal ooit een orgel krijgt, zoals baron Flor Peeters had gewenst, is uiterst twijfelachtig. Het zou het palet van deSingel anders wel verrijken. Orgelconcerten verschijnen er nu niet op de affiche. Het orgel bekleedt een belangrijke plaats in het muziekpa-

trionium van de westerse cultuur. deSingel, met zijn hedendaagse doelstellingen en zijn zorg voor kwaliteit, had iets kunnen doen voor de instandhouding en de eigentijdse ontwikkeling van de orgelcultuur.

## Rode en Kleine Zaal

De Rode Zaal is op de eerste plaats voor toneel bestemd. De toneeltoren is 27 meter hoog onder de 43 trekken. Het grote zijtoneel inbegrepen beslaat het plateau een oppervlakte van nagenoeg 600 vierkante meter. Het toneelvenster kan variëren in de breedte tussen 14 en 9 meter en in de hoogte tot 9 meter. De orkestbak kan op de hoogte van het voortoneel of de zaal worden gehesen.

Maximum kan de Rode Zaal plaats bieden aan 793 toeschouwers; met een scheidingsgordijn kan de ruimte verkleind worden tot 475 zetels. De gemiddelde nagalmtijd bedraagt er 1,3 seconde. Dat zit goed; voor het gesproken woord moet de nagalmtijd 1,5 seconde liefst niet overschrijden. Dank zij de quasi perfect geëquipeerde infrastructuur is de Rode Zaal voor divers gebruik geschikt. Zowel voor lijsttoneel als voor ruimtetoneel, zowel voor ballet en opera als voor pop- en rockconcerten, zowel voor congressen als voor shows. Klassieke muziek klinkt er behoorlijk wanneer een orkestschelp op de scène gebouwd wordt. De jongste jaren wordt die echter niet meer opgesteld, omdat de Rode Zaal nu specifiek voor theater wordt gereserveerd.

De Kleine Zaal ten slotte, oorspronkelijk bedoeld als een multifunctionele repetitieruimte, werd eveneens voor publieke voorstellingen in gebruik genomen. Daar is geen vast podium of zetelplan. Er is plaats voor maximum 122 personen. De zaal wordt nog steeds gebruikt als repetitieruimte en ook voor lessen, kleine concerten of re-

cepties. Hij is zodanig geïsoleerd dat een uitvoering in de concertzaal die er vlak boven ligt, niet gestoord wordt. Voor repetities van grote orkesten is de Kleine Zaal onbruikbaar: hij heeft wel dezelfde oppervlakte als het podium van de Blauwe Zaal, maar in de lage en besloten ruimte wordt elke symfonie een kakofonie.

## Betonijzer bloot

In het eerste jaar van deSingel werd aan de infrastructuur veel gesleuteld. De toneeltoren in de Rode Zaal werd pas in maart 1981 operationeel, een maand voor de Blauwe Zaal van zijn akoestische smettten werd gezuiverd. Het zou nog tot de zomer van 1982 duren vooraleer het gebouw was afgewerkt. Met de aannemers over de vloer bleef deSingel al die tijd een bouwwerf.

Later, van 1985 tot 1988, werd aan het conservatorium een vleugel bijgebouwd. Bij deze gelegenheid werd de wandelgang rond de Rode Zaal verbreed met een foyer. In 1989 werden de wandelgangen van deSingel geschikter ingericht als tentoonstellingsruimte; de radiatoren werden van de wanden naar het plafond verplaatst, daar werden verlichtingsrails aangebracht en de gang werd met deuren afgesloten.

Deze deuren werden ontworpen door de jonge Vlaamse architect Stéphane Beel. Na afloop van zijn tentoonstelling in dezelfde gangen bleef een spoor van zijn hand achter. De vorm van de grote kleurvlakken op de vierdubbele, glazen deur, die zich naast de Blauwe Zaal bevindt, beantwoordt aan de vensters die architect Styneen helemaal aan de andere kant van de wandelgang, naar de Desguinlei toe, in de muur had uitgespaard. Hommage van een jongere architect aan de oude bouwmeester.

Het gebouwencomplex met deSingel, het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium en de gewestelijke omroep van de BRT kostte oorspronkelijk 700 miljoen. Dat was ongeveer de helft van wat de Stadsschouwburg van Antwerpen, die eveneens in 1980 geopend werd, alles samen had gekost. De geactualiseerde kostprijs wordt geraamd op 2,3 miljard frank. Het terrein is 3,3 hectare groot. De bruto vloeroppervlakte van deSingel beslaat 30.000 vierkante meter, het volume 120.000 kubieke meter.

Juridisch zweeft deSingel nog steeds tussen de nationale regering en de Vlaamse Gemeenschap. In de praktijk treedt de Vlaamse Gemeenschap via het ministerie van Cultuur op als eigenaar van deSingel. De BRT is eigenaar van het gedeelte van het complex, dat Radio 2 aan de voet van de grote zalen naar de spoorweg toe bezet. Voor het gebouw van het conservatorium was vroeger het Gebouwenfonds der Rijksscholen verantwoordelijk, nu de Autonome Raad voor het Gemeenschapsonderwijs (Argo).

Ondertussen wordt het eigenaarsonderhoud verwaarloosd. De bouwfysische toestand van het complex is alarmerend. Op vele plaatsen rot het beton. Het betonijzer ligt bloot. Elders begint de verf op de muren te bladderen. De daken zijn aan vernieuwing toe. Naar verluidt, maakt Openbare Werken zich op om reparaties uit te voeren. Men mag deSingel niet laten verkommeren. Het is, zoals *De Nieuwe Gazet* na de opening op 6 november 1980 opmerkte, "een gebouw dat geen minderwaardigheid verdraagt".





G e l u k k i g e   v e r g i s s i n g



Op de keper beschouwd, was de bouw van deSingel een vergissing. De idee van Peter Benoit was uitstekend, maar werd niet adequaat uitgewerkt. Het conservatorium had zulke grote zalen niet nodig. Na tien jaar moet echter worden gezegd: een gelukkige vergissing! Wat is daardoor niet allemaal mogelijk geworden, wat dertig jaar geleden niet voorzien, laat staan gepland kon worden. Antwerpen, én Vlaanderen, kreeg er twee prachtige zalen bij, waar duizenden kunstminnende bezoekers hun hart zouden ophalen.

## Zaalbeheerster

Oorspronkelijk waren de zalen bedoeld als zalen van en voor het conservatorium. De leerlingen, toekomstige musici en acteurs, zouden er podiumervaring kunnen opdoen en er beroepsmensen aan het werk zien, die er als gasten zouden optreden. Tijdens het bouwen realiseerde men zich dat het complex voor een school erg groot werd. Het is vreemd dat men dit niet eerder heeft beseft. De opdracht en de plannen van architect Stynen dateerden wel uit de welvarende "golden sixties", maar het is niet duidelijk waarom men het toen zo grootscheeps aanpakte. Ook de plannenmakers van de Antwerpse Stadsschouwburg leden in dezelfde periode aan een soortgelijke megalomanie. Of lag het aan het klimaat van de jaren '60 dat optimisme en geloof in de toekomst inspireerde?

Naarmate het betonnen gevaarte volume kreeg, groeide het inzicht dat deze infrastructuur een veel grotere potentialiteit in zich droeg. Eugène Traey, toen nog directeur van het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium, wist spoedig dat dit "droogdok", om dat beeld nog even te hernemen, een culturele bestemming moest krijgen die de behoeften en de mogelijkheden van een conservatorium zou overstijgen.

Op 1 december 1979 nam hij iemand in dienst om met hem de opening van het zalencomplex voor te bereiden: Frie Leysen, toen 29, kunsthistorica, die bij het Festival van Vlaanderen de deur achter zich had dichtgeslagen en op een in de kranten verschenen advertentie naar de betrekking van "Zaalbeheerder/ster" had gesolliciteerd.

## V . Z . W.

Uitgerekend op de dag waarop deSingel plechtig werd geopend, 4 november 1980, werden bij Koninklijk Besluit de ministeriële bevoegdheden van de aangelegenheden van de Vlaamse Gemeenschap geregeld. Dat zou de organisatie van deSingel compliceren. Het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium zou gaan ressorteren onder de minister van Nationale Opvoeding (toen Willy Calewaert), omdat hij bevoegd werd voor het kunstonderwijs van het rijk. Het "concert- en theatergebouw De Singel" bleef onder het lid van de Vlaamse Executieve dat bevoegd was voor culturele aangelegenheden (op dat ogenblik Rika De Backer-Van Ocken, Vlaamse Staatssecretaris voor Cultuur, Toerisme en Huisvesting).

In een protocol werd door deze twee excellenties bepaald dat voor het beheer van deSingel een beroep zou worden gedaan op een op te richten vereniging zonder winstoogmerk (v.z.w.). De Executieve nam op 6 april 1981 akte van dit protocol en vroeg de Commissie tot Beheer van het Eigen Vermogen van het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium, die sinds 1979 het beheer van deSingel waarnam, zulks nog een jaar voort te doen. Voorzitter van die commissie was de directeur van het conservatorium, Kamiel Cooremans; eredirecteur Eugène Traey, de vorige voorzitter, zetelde in de commissie als afgevaardigd beheerder voor deSingel. Een mooie combinatie.

De v.z.w. "Cultureel Centrum De Singel" werd op initiatief van de Vlaamse Executieve op 1 juli 1982 opgericht. De statuten verschenen in de Bijlage tot het Belgisch Staatsblad van 31 maart 1983. Volgens de statuten heeft de v.z.w. tot doel "het concert- en theatergebouw De Singel te beheren. Hieronder wordt begrepen de exploitatie en de onthaalfunctie van deze gebouwen te verzekeren en belangrijke socio-culturele en wetenschappelijke manifestaties op het vlak van muziek, toneel, tentoonstellingen, enz., in te richten en te bevorderen." Tevens werd het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium er statutair "de geprivilegieerde gebruiker" van. Eugène Traey werd voorzitter van de v.z.w.

Toen Karel Poma, als Gemeenschapsminister van Cultuur opvolger van Rika De Backer, op woensdag 11 augustus 1982, de v.z.w. "Cultureel Centrum De Singel" installeerde, vroeg hij "met aandrang" aan de verantwoordelijken van deSingel "de grootste creativiteit op te brengen wat de veelzijdigheid aan activiteiten betreft en dit naar de grootste bevolkingslagen toe; dit in combinatie met kwaliteit en management."

Het beleid dat deSingel later voerde, volgde niet het spoor dat door deze wens van de minister getrokken was: kwaliteit en management, ja; veelzijdigheid aan activiteiten naar de grootste bevolkingslagen toe, neen. deSingel zal in zijn groei naar kunstcentrum "elitair" zijn, zoals alle kunst elitair is. Actieve participatie aan kunst interesseert immers maar een minderheid. Kunst bereikt niet, zoekt zelfs niet de grootst mogelijke bevolkingslagen. Wat minister Poma voorstond, was de heersende opvatting over de opdracht van culturele centra.

Over heel Vlaanderen verspreid, bestond er begin de jaren '80 een vijftigtal culturele centra. Die waren in het leven geroepen vanuit

een beleid dat Renaat van Elslande, de eerste minister van Nederlandse Cultuur in de Belgische geschiedenis, in de jaren '60 had ingezet, daarbij geadviseerd door de Leuvense socioloog Frans Van Mechelen. In 1968 volgde deze laatste Van Elslande als minister op en gaf hij zijn denkbeelden verder gestalte in baksteen en beton. Zijn opvolgers Jos Chabert en Rika De Backer-Van Ocken trokken dat beleid tot het einde van de jaren '70 door.

Democratisering van de cultuur was de grondidee, in een pluralistische geest. Daaruit volgde dat de culturele centra programma's voor de hele gemeenschap moesten aanbieden, om zo te zeggen "voor elk wat wils". Dat was, zeker in de jaren '60 en '70, sociaal gezien een belangrijke taak. En dat is het ten aanzien van diverse bevolkingslagen nog.

Het gelegenheidsprogramma dat minister Poma op 13 september 1982 voor de officiële opening van het "Cultureel Centrum De Singel" gratis "aan mijn stadsgenoten" aanbood, was een weerspiegeling van de door hem voorgehouden zienswijze en niet van de ideeën over kunst en over de opdracht van deSingel die de directie in petto had. Op 23 oktober 1980, dat is dus twee weken vóór de opening, lang voor Karel Poma het cultuurbeleid in handen kreeg, wist Camille Swinnen in *Het Belang van Limburg* al te melden dat het in de bedoeling lag deSingel niet alleen een receptieve rol te laten vervullen maar er een eigen concert- en theaterleven op gang te brengen. Frie Leysen koesterde "enorme plannen". Het gebouw moest "een broeinest van activiteiten" worden.

Onder het motto "deSingel barst los" werd het seizoen 1982-1983 door minister Poma geopend met "zijn" programma. Het Toneelgezelschap Ivonne Lex, het Ballet van Vlaanderen, De Philharmonie van Antwerpen, het Clarinet Choir o.l.v. Walter Boeykens en het Koor Audite Nova o.l.v. Kamiel Cooremans traden op in de Rode en

de Blauwe Zaal, terwijl in de wandelgangen kunstwerken uit het patrimonium van de Vlaamse Gemeenschap werden geëxposeerd. Het was bijna voorspelbaar dat niet al deze ensembles vaste gasten van deSingel zouden worden.

De door "budgettaire harde waarheden" geplaagde minister, die de Commissie tot Beheer van het Eigen Vermogen een half jaar voordien gedwongen had haar begroting te herzien en te reduceren tot een overlevingsminimum, was van mening "dat een miljoeneninvestering als deSingel nu ook qua werking optimaal moet renderen." Het beheersconcept was iets apart: de Vlaamse Gemeenschap stelde aan een v.z.w. een gebouw ter beschikking om er een cultureel centrum van te maken. "Alleen in Brussel en zijn randgemeenten, de Voerstreek en Baarle-Hertog bestaat iets gelijkaardigs", aldus de minister. Als cultureel centrum zou deSingel voortaan ressorteren onder de dienst Volksontwikkeling, "waar men vertrouwd is met de problemen van de culturele centra." Voorts wenste de minister dat deSingel tot een self-supporting systeem zou komen. "Hoe meer taken de Singel kan vervullen, hoe geruster mijn gemoed zal zijn." Gezegend met deze ministeriële aanbevelingen zal deSingel de volgende jaren andere paden bewandelen dan die van de gemeentelijke culturele centra. De zinvolle opdracht van deze laatste uit de jaren '60 en '70 was niet de roeping van deSingel.

## Verhuren

Van "Concert- en theatergebouw" evolueerde deSingel op eigen krachten zeer snel naar een ambitieus artistiek centrum. Met Frie Leysen had de Commissie tot Beheer van het Eigen Vermogen van het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium iemand binnengehaald die haar stempel zou drukken op de toekomst. Zij was er de

vrouw niet naar om zaalbeheerster te blijven. Te zamen met Eugène Traey onderkende zij al heel vroeg de uitdaging die in de Rode en de Blauwe Zaal te wachten lag. De inplanting van deze infrastructuur moest een nieuwe artistieke impuls voor de stad gaan betekenen. Daarbij zou deSingel een poging doen om binnen het ongecoördineerde culturele aanbod in Antwerpen een eigen lijn te trekken.

In feite werd met de opening van de Rode Zaal en de Blauwe Zaal tegemoet gekomen aan lokale behoeften. In Antwerpen was er wel de Koningin Elisabethzaal met tweeduizend plaatsen en een zaal voor tweehonderd personen viel allicht ook ergens te versieren, in het Rubenshuis b.v., maar een concertzaal met een capaciteit tussen de twee was er niet. De Blauwe Zaal van deSingel, met zijn hierboven beschreven eigenschappen en zijn 940 plaatsen, vulde dus een infrastructurele lacune voor het muzikleven in Antwerpen aan.

Hetzelfde gold, op het gebied van het toneel, voor de Rode Zaal. De zalen in de Stadsschouwburg worden constant bespeeld door het gezelschap van de Koninklijke Nederlandse Schouwburg en door het Koninklijk Jeugdtheater. Voor gastvoorstellingen schiet daar nauwelijks tijd en ruimte over. De Arenbergschouwburg is technisch onvoldoende uitgerust voor grote enceneringen en is door zijn traditie eerder een plek voor lichte muziek, cabaret en kleinkunst dan voor toneelkunst. Andere zalen in Antwerpen zijn te klein of door een vast gezelschap bezet. De behoefte aan een receptief theater als de Rode Zaal was dus reëel.

De eerste twee jaren van deSingel vormden een inrijperiode. Als receptief centrum slaagde hij erin zich in de Antwerpse constellatie een plaats te veroveren. Bij voorkeur, maar niet exclusief, werden de zalen verhuurd aan culturele verenigingen. Enkele dagen na de



officiële opening vond in november 1980 de Nationale muziekwedstrijd Pro Civitate van het Gemeentekrediet plaats in deSingel. Die wedstrijd werd voor de zestiende keer gehouden, voor de eerste keer in Antwerpen. Een teken dat er voordien in deze stad geen geschikte zaal voor bestond? Maar ook voor Will Ferdy, voor Gaston en Leo, voor partijcongressen, zelfs voor modeshows werden de Rode en de Blauwe Zaal verhuurd. Het Filharmonisch Orkest van Vlaanderen en het Koninklijk Ballet van Vlaanderen waren een tijd vaste klanten.

Van 4 november tot einde december 1980 kwamen er 23.700 bezoekers over de vloer, waarvan zo'n tienduizend tijdens de opendeurdag op zaterdag 22 november. Die dag liet de BRT zich niet onbetuigd: van 15 tot 22 uur was één van haar vier ketens met deSingel in de ether. In 1981 werden ruim 57.000 bezoekers geteld, in 1982 waren het er 89.000. Als receptief centrum deed deSingel het dus niet slecht.

Uit de opbrengst van de verhuur van de zalen konden de rekeningen voor inrichting, verlichting en verwarming de eerste twee jaren nauwelijks worden betaald. De huurprijzen lagen niet hoog. En dat was bewust gedaan: deSingel moest nog bekend worden; tijdens de lanceerperiode was het interessanter de zalen vaker te verhuren tegen lagere prijzen dan maar enkele keren goed betalende klanten binnen te halen.

In de loop der jaren stegen de huurtarieven geleidelijk. Niet enkel ten gevolge van de algemene stijging van de kosten van levensonderhoud en met name van de energievoorziening. De prijzen werden opgetrokken naarmate culturele activiteiten in deSingel meer en meer gewicht kregen. Toen de directie er met een eigen artistiek programma een eigen koers ging varen, slonk haar belangstelling voor commerciële en andere externe huurders, uit zorg om het ima-

ge van deSingel.

Het publiek stelt zich immers weinig vragen over wie een programma organiseert. Het associeert de evenementen in een zaal met het huis zelf. Zolang derden er de scène kunnen bevolken, met programma's die soms frontaal indruisen tegen de artistieke visie van deSingel, heeft deze mooi praten over kwaliteit, hedendaagse kunsten, vernieuwing, verrassingen. Met vreemde eenden in de bijt, die door het publiek toch niet als zodanig worden waargenomen, riskeert de geloofwaardigheid en de geprononceerde eigenheid van deSingel te worden aangetast. Om die reden zouden de zalen beter niet meer worden verhuurd. Het eigen programma is trouwens zo uitgebreid geworden dat er niet veel meer te verhuren valt.

Het image van deSingel evolueerde in minder dan tien jaar van het ietwat vage "cultureel uitstralingscentrum" - deze term komt voor in de Jaarrekening 1980 van de Commissie tot Beheer van het Eigen Vermogen; dat is dus zeer vroeg - tot het sterk geprofileerde "kunstcentrum". De zorg om het image is meer dan een kwestie van public relations; het is de wil om herkenbaar te zijn in zijn artistiek engagement, een kwestie van inhoud dus. Interferenties van buiten moeten het image niet vertroebelen. De buitenwereld moet ondubbelzinnig kunnen herkennen waar deSingel voor staat. En dit wordt bepaald door zijn artistieke keuzen.

## Eigen programma

In 1983-1984 pakte Frie Leysen uit met een eigen programma: muziek, dans- en theater. Dat was het begin van de artistieke werking van deSingel en de tweede mijlpaal in zijn ontwikkeling. Muziek werd meteen in vijf series aangeboden: Concerten uit de Munt, Grote Solisten, Hedendaagse Komponisten, Kamermuziek, "Auten-

tiek" (de aanhalingstekens hoorden bij de titel). In totaal zeventien concerten. Voor dans en theater waren het losse voorstellingen van meestal buitenlandse groepen op tournee. De toegangsprijzen waren aan de "democratische" kant. Het duurste abonnement, voor de beste plaatsen in de concerten van de Munt, kostte 1.400 F voor vijf concerten.

Waarom koos deSingel niet de gemakkelijke weg en lieten zij het niet bij het verhuren van de zalen ? Waarom moesten zij zo nodig een eigen programma opzetten? "Wij voelen het als bijzonder pijnlijk aan dat een stad als Antwerpen, met een bevolking van nu een half miljoen, vaak verstoken blijft van goede voorstellingen, die in andere steden van ons land wel een podium vinden", zo verklaarde Frie Leysen. Daar wilde deSingel iets aan doen. De overheid én de raad van beheer stonden achter de nieuwe oriëntatie. De Gemeenschapsminister van Cultuur, Karel Poma, had ermee ingestemd, de "sombere" tijden van crisis en besparing ten spijt. De staf van deSingel was ervan overtuigd "dat er een publiek is voor kwaliteit."

Een jaar later was het bewijs daarvan al geleverd. Er was een publiek, met een reële belangstelling, en het kwam naar deSingel. De idee van de vijf series viel in de smaak van de muziekliefhebbers. Met drie of vier reeksen kon men zich "à la carte" zijn eigen Singel-seizoen samenstellen. De reeksen waren klein, zodat niemand zijn concertagenda hoefde te overladen of een rode bankrekening te riskeren. De toegangsprijzen bleven laag. En dat voor concerten waar in het buitenland soms tot driemaal zoveel entree voor werd gevraagd.

In twee seizoenen met een eigen programmatie was deSingel een begrip geworden, en een plek in het culturele landschap in Vlaanderen. Een ander oord als dit was er in Antwerpen niet, ook elders in Vlaanderen niet. Concerten, dans, theater, allemaal op hetzelfde

adres, en niet,om het even welke muziek, dans of theater. Vaak het minder bekende of zonder meer het radicaal nieuwe. Altijd met klasse of ten minste speurend naar echtheid, in inhoud en opzet. Nooit onbedachtzaam of nonchalant, steeds waarachtig en durvend. "deSingel is een kwaliteitslabel geworden," mocht Frie Leysen terecht zeggen. De uitstraling reikte tot ver over de Schelde en de Rupel.

De geregelde bezoekers van deSingel waren mensen die doorhadden wat daar aan de hand was. Mensen die zelf culturele honger hadden, die voedsel zochten in het beleven van kunst, die uit waren op kennismaking met nieuwe expressies van creativiteit, die van hun luie stoel konden opstaan en boven de eigen tuinmuur wilden uitkijken. Tijdens het seizoen 1987-1988 stelde een wetenschappelijke enquête van de Vrije Universiteit Brussel vast dat 65,3 procent van de bezoekers van deSingel jonger was dan 35. Ter vergelijking: in de Koninklijke Nederlandse Schouwburg haalde dezelfde categorie in dezelfde studie 24,8 procent; daar worden meer theaterliefhebbers boven de 55 aangetrokken.

Het publiek wordt volgens Frie Leysen "al te vaak schromelijk onderschat." Het is nieuwsgierig en goed geïnformeerd. Het kan zich in deSingel ook buiten vertrouwde paden begeven: muziekliefhebbers die eens naar hedendaags theater gaan, dansfanaten die een abonnement nemen op een serie barokmuziek. Het publiek werd met de jaren avontuurlijker en talrijker. Het stimuleerde deSingel om door te gaan op de ingeslagen weg.

In 1984 werden abonnementen ingevoerd voor de reeksen "Nieuw Theater" en "Nieuwe Dans". Telkens een selectie van zes voorstellingen uit het hele theater- en dansprogramma van het seizoen. In tegenstelling tot de muziekseries was er voor dans en theater nog een groot aantal voorstellingen buiten abonnement. Voor de jonge-

ren waren er vanaf 1985 schoolvoorstellingen en gezinsvoorstellingen waar de ouders met de kinderen mee binnen mochten.

Dat jaar verdubbelde het programma ongeveer ten opzichte van het vorige seizoen, met negen verschillende series, waaronder 22 concerten. Elk van de series vormde met niet meer dan drie à vier concerten of voorstellingen een klein pakket op zich. Later zouden sommige series langer worden. In 1990 is er een reeks Haydn met negen concerten.

De eerste twee jaren gaf Frie Leysen twee persconferenties om het komende seizoen aan te kondigen, een vóór de grote vakantie met het muziekprogramma en een nadien met theater en dans. Zij wilde voor deze laatste namelijk eerst gaan neuzen op de zomerfestivals in het buitenland. In juni 1985 stapte ze daarvan af. Het hele seizoen werd in één adem bekendgemaakt: muziek, dans, theater, tentoonstellingen en kindervoorstellingen. Zij noemde daar goede redenen voor: het geheel van het programma weerspiegelt waar deSingel voor staat; alle series zijn geconcipieerd in eenzelfde geest, vanuit eenzelfde artistieke bezorgdheid en eenzelfde streven naar kwaliteit, naar boeiende, vernieuwende, gedurfde kunst, en met belangstelling voor wat er buiten onze grenzen leeft; en ten slotte, "het geheel is groter dan de som van de delen."

Tot dan toe had deSingel zich ertoe beperkt een keuze te maken uit het bestaande artistieke aanbod. In 1986 besloten zij dat aanbod voortaan ook te beïnvloeden en voor een deel mee te bepalen, onder meer door aan kunstenaars - op de eerste plaats werd gedacht aan componisten - opdrachten te geven. Het nieuwe werk dat daardoor zou ontstaan, zou vervolgens in deSingel gecreëerd worden. Daar mocht het echter niet bij blijven: het werk zou op tournee gaan in eigen land, zo mogelijk ook in het buitenland. Ten slotte zou deSingel zorgen voor publicatie en verspreiding van de partituur. Een

werk moest na de creatie niet in de la verdwijnen, zoals vaak gebeurt. Het moest zijn leven gaan leiden, deSingel zou het daarin begeleiden. Zo kwamen de concerten van de reeks Hedendaagse Muziek geregeld op BRT 3. Publicatie van partituren bleek integendeel niet haalbaar.

Ook op de tentoonstellingen die vanaf 1985 werden georganiseerd, werden deze principes toegepast. Met deze tentoonstellingen betrad deSingel een vierde werkterrein, naast muziek, theater en dans. Het waren meestal architectuurtentoonstellingen, een enkele keer ook scenografie, uitzonderlijk plastische kunst. In de praktijk bestond in de meeste gevallen geen expositie en moest de betrokken architect of scenograaf er met de hulp van deSingel een concipiëren en samenstellen. Ook zo'n tentoonstelling kon nadien gaan reizen, haar "carrière" maken, mét de voor deSingel opgestelde catalogus.

## Kunstcentrum

De beslissing om het artistieke heft mee in handen te nemen, sproot voort uit de reflectie over de werking en de ervaringen van de voorbije jaren in eigen huis, uit een open en scherpe blik op de artistieke bedrijvigheid in Vlaanderen en daarbuiten, uit de overtuiging dat deSingel tegenover zijn publiek en tegenover kunstenaars die wat in hun mars hadden en zelf ook geen uitdaging schuwden, een verantwoordelijkheid op zich moest nemen. Voor de programmatie had dit tot gevolg dat het al eigenzinnige karakter ervan - in de positieve betekenis van het woord - nog werd gepro-  
nonceerd.

In november 1986 formuleerden Frie Leysen en haar medewerkers hun inzichten en vooruitzichten in een "Beleidsnota kunstcentrum deSingel 1986-1990". Het woord is er uit: kunstcentrum. Wat be-

doelden zij daarmee? deSingel zou het eerste centrum in Vlaanderen worden "dat op internationaal vlak vanuit een zuiver artistieke visie werkt, en niet vanuit een sociaal-culturele visie zoals de culturele centra." Daar ligt een fundamenteel onderscheid.

Het gevaar voor deSingel was gelijkgeschakeld te worden met de culturele centra. Juridisch was hij immers de v.z.w. "Cultureel Centrum De Singel". Wanneer overheidsinstanties een naam hebben voor een instelling, dan wordt deze laatste, zonder dat men er erg in heeft, al spoedig vastgepind op die naam. Categorieën zijn handig voor het beleid. Culturele centra zijn in Vlaanderen een vrij goed omschreven categorie.

Door de eigen programmatie van uitsluitend artistiek werk, was deSingel zich van lieverlede gaan onderscheiden van culturele centra. Deze laatste hebben een opdracht tot cultuurspreiding en vorming, deSingel koos voor louter artistieke werking. Culturele centra richten zich bijgevolg met een ruim aanbod tot een zo breed mogelijk publiek, deSingel selecteert voor een doelgroep, het nieuwsgierige, avontuurlijke publiek dat we hierboven al ontmoet hebben. Bovendien komt dit publiek uit heel Vlaanderen en van daarbuiten en plaatste deSingel zichzelf op de Europese landkaart, terwijl culturele centra hun publiek lokaal of regionaal rekruteren. Met dit alles wordt evenwel niet miskend dat bepaalde culturele centra zich op artistiek gebied soms verregaand hebben geëngageerd.

Na drie jaar eigen programmatie stond deSingel afgetekend in de voorste linie en erkende hij voor zichzelf zijn "speerpuntfunctie" in een compromisloze keuze voor artistieke vernieuwing en creatie op Europees niveau. Dat was het: in Vlaanderen was er een taak voor enkele centra die het beste artistieke werk bij ons zouden detecteren en daarvoor eventueel een springplank naar het buitenland

zouden vormen, en andersom buitenlandse kunstenaars in Vlaanderen zouden presenteren. Internationale kunstcentra, als platformen voor hedendaagse kunsten in een internationale context, waar artiesten zich aan elkaar kunnen meten én inspireren en waar het geïnteresseerde publiek ze aan het werk kan zien in een breed referentiekader. Ook bij het Kaaitheater in Brussel en bij Vooruit in Gent werd in die richting gedacht. De Gemeenschapsminister van Cultuur, Patrick Dewael, stemde in met het beleidsplan van Frie Leysen en haar medewerkers. Dat was de derde mijlpaal in de wording van deSingel.

Toen Johan Fleerackers in 1988 na Eugène Traey voorzitter werd van deSingel v.z.w., wees hij er in zijn maiden-speech voor de Buitengewone Algemene Vergadering op dat deSingel ook buiten onze grenzen een begrip was geworden. Verantwoordelijken van gerenommeerde buitenlandse kunsthuisen en festivals zochten deSingel op om samenwerking en coproducties voor te stellen. Dat de buitenlanders daarbij vaak de vragende partij waren, noemde Fleerackers "iets nieuws in de culturele ontwikkeling van de laatste jaren." De nieuwe voorzitter was van in de jaren '60 tot 1977 kabinetschef van de opeenvolgende ministers van Cultuur geweest en had zich in die functie voor de bouw van het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium ingezet en er, naar zijn eigen woorden, "wat bureaucratische inspanningen voor kunnen leveren." Zijn onverwacht overlijden was ook voor deSingel een pijnlijk verlies.

André Leysen, de derde voorzitter in tien jaar, zag heel snel in dat deSingel nog niet voldoende is uitgerust om als een volwaardig internationaal kunstcentrum te functioneren. Daartoe ontbreken nog repetitie- en werklokalen en een behoorlijke ontmoetingsruimte waar artiesten, publiek en organisatoren elkaar kunnen treffen. De theatertechnische infrastructuur is grotendeels versleten en moet



vervangen worden. Een modernere apparatuur zou toelaten blijvend te voldoen aan de steeds hogere eisen die de podiumkunsten stellen. En er moet meer parkeergelegenheid voor het publiek worden geschapen. Voorzitter Leysen pleit ervoor dat het gebouw spoedig aan de werking zou worden aangepast.

Door toepassing van het nieuwe decreet "houdende regeling van de subsidiëring voor de werking en de infrastructuur van organisaties voor podiumkunsten" zal de ontwikkeling van deSingel tot internationaal kunstcentrum op steviger fundamenten rusten. Het hangt trouwens niet meer af van de dienst Volksontwikkeling maar van de administratie voor Kunst. In het decreet is sprake van "kunsten-centra"; in deSingel houdt men het bij "kunstcentrum", ook al om de Antwerpse nuance van "kunstenmakers" te vermijden. Een kluijfe voor filologen.



# Avontuur der kunsten



Het is geen toeval dat de groei en het succes van deSingel parallel lopen met de inspanningen die Frie Leysen deed om een gemotiveerde en dynamische personeelsploeg samen te stellen. De eerste twee jaren, toen de zalen enkel verhuurd werden aan derden, waren er geen artistieke medewerkers nodig. De "zaalbeheerster" begon met een assistente, Anne Vandenhove, en een technisch verantwoordelijke, Eddy Galle. Tegen de openingsdag op 4 november 1980 was er een kleine technische ploeg van vier man gevormd. Het jaar daarop kwam er een boekhouder, en nog een jaar later ook iemand voor de receptie. Pas in 1982 konden zij eigen kantoren betrekken, gelijkvloers onder het conservatorium, bij de artiesten-ingang.

In vergelijking met andere culturele centra in dezelfde periode was de personeelsbezetting in deSingel zeer beperkt. De Warande in Turnhout b.v. beschikte over 20 werknemers in vaste dienst, het Cultureel Centrum Hasselt over 25, Dommelhof in Neerpelt over 21, het Cultureel Centrum Strombeek-Bever over 16. Overal werd bovendien een beroep gedaan op BTK'ers, tewerkgestelde werklozen, gewetensbezwaarden of vrijwilligers. In deSingel werd dat zoveel mogelijk vermeden.

Toen Frie Leysen, wier functie als "manager" werd omschreven, in 1983 met een eigen Singelprogramma begon, kreeg zij haar eerste assistent voor de programmatie, Jerry Aerts. Later werd hij assistent van de directie en muziekprogrammator. De hele ploeg bestond toen uit 14 mensen, van wie de helft technici.

De volgende jaren, met de stijging van het aantal activiteiten en de diversifiëring van de programmatie, werden meer artistiek medewerkers aangeworven. In 1984 trad Carolina De Backer in dienst als assistente voor de programmatie van dans en tentoonstellingen, en Cis Bierinckx voor theater en film, een kunsttak die in deSingel

niet zo vaak aan bod kwam. Ter vervanging van Cis Bierinckx werd Johan De Feyter in 1986 programmator voor theater. Het jaar daarop nam Myriam De Clopper de dans van Carolina De Backer over. Deze laatste bleef de verantwoordelijke voor de tentoonstellingen. In 1989 ging het jongerenprogramma op eigen benen staan met Johan De Feyter, die het theater overliet aan Koen Tachelet. In 1990 werd Hugo Vanden Driessche adjunct van Frie Leysen. Elk van de assistenten voor de programmatie vormt met de directeur een apart duo voor zijn domein. Hun autonomie en inbreng wordt groter naarmate zij in competentie vorderen.

De uitbreiding van de artistieke staf ging vanzelfsprekend gepaard met een versterking van alle andere diensten. In theaters stelt de aard van het werk hoge eisen aan het personeel. Dat was niet anders in deSingel. In totaal zijn er nu 33 medewerkers. De equipe gelooft in de taak van deSingel en zet zich met energie en met professionele aanpak daarvoor in. "Een Singelseizoen is het werken van een hele ploeg, samen", stelt Frie Leysen. Het is een ploeg die oog heeft voor wat in deSingel primeert: de kunstenaar en het publiek.

## Programmatie

deSingel is in de voorbije jaren synoniem geworden van zijn programma. Dit bepaalt de trekken van zijn gezicht. In het seizoen 1990-1991 zijn de vijftien verschillende reeksen goed voor 160 Singelavonden. In 1983-1984 begon de eerste eigen programmatie met 39 Singelavonden in zeven series. Het volstaat de seizoenfolders van de eerste jaren te bekijken en de seizoenpockets open te slaan, die sinds 1987 worden gemaakt, om een idee te krijgen van de grote verscheidenheid en de kwaliteit van het aanbod.

Een breed spectrum van theater, dans en muziek wordt aangeboden. Film was er tot nog toe alleen uitzonderlijk te zien. In een niet al te verre toekomst komt daar verandering in. deSingel gaat samenwerken met het pas opgerichte Centrum voor Beeldcultuur v.z.w., dat belast wordt met de decentralisering van het Filmmuseum in Brussel naar Antwerpen toe. In de Kleine Zaal zal een projectiecabine worden gebouwd.

De muziekkreeksen werden in de loop der jaren meer en meer geconcipieerd rond een thema. Eerst komt de idee van een thema, dan de uitvoering ervan. Dit is vlugger gezegd dan gedaan. In de werkelijkheid is het de moeilijkste weg. Het is veel gemakkelijker concerten te organiseren met een keuze uit het toevallige aanbod van de "markt". Een idee moet goed onderzocht worden: is zij zinvol, komt zij op het juiste moment, kan zij gerealiseerd worden, wie kan ze uitvoeren? Zo'n thema kan b.v. zijn: de jonge Belgische componisten en hun voedingsbodem; of nog: Mozarts pianoliteratuur in al haar vormen.

De prospectie van theater en dans steunt op een gedegen kennis van de betreffende sectoren. Met de vinger op de polsslagen van de creativiteit op internationale schaal, weten zij waar de boeiende theatermakers en choreografen zitten. Uiteraard gaat dit ook op voor de muzieksector. Theater en dans zijn echter meer aan de actualiteit gebonden, de programmatoren zijn er meer afhankelijk van de markt van het ogenblik.

Theatermakers en choreografen worden niet meer zoals de eerste jaren voor één vrijblijvende avond uitgenodigd, maar voor een langere periode, en liefst met verschillende programma's. Wanneer het mogelijk en interessant is, wordt in de marge van de voorstellingen een tentoonstelling en een videotheek opgesteld. Daardoor krijgt

het publiek de kans met het oeuvre van een kunstenaar vanuit verschillende invalshoeken kennis te maken.

Het zoeken naar voorstellingen die in de artistieke opzet van deSingel passen en aan de gestelde criteria voldoen, is een avontuur op zich. De stafmedewerkers rekenen daarbij op hun flair en hun persoonlijke smaak. Dat maakt hun jaarlijkse keuzen onvermijdelijk subjectief. De criteria die deSingel hanteert, komen in wezen hierop neer: relevante hedendaagse kunst, d.w.z. artistiek werk dat betekenis en waarde heeft vandaag, met goede kwaliteit op internationaal niveau. Daarbij wordt rekening gehouden met het artistieke aanbod in Antwerpen en Vlaanderen en de lacunes daarin. Wat anderen al doen, hoeft deSingel niet ook nog te doen. Programma's worden geboren uit het besef van de eigen opdracht - doe wat je meent te moeten doen -, uit de kennis van het kunstgebeuren in Vlaanderen en in het buitenland, uit onvrede om leemten in b.v. het muziekleven of het theaterrepertoire in Antwerpen, uit het aanvoelen van behoeften bij kunstenaars, uit de drang om verwachtingen te kweken bij kunstenaars en publiek, uit de ontdekking van goudaders in de archieven van de muziekliteratuur, uit de edele gramschap om middelmatigheid en burgerlijke kortzichtigheid, uit pure inspiratie of door een gelukkig toeval. Uiteraard worden de keuzen mede bepaald door de mogelijkheden van de infrastructuur.

Zoals elders in de artistieke wereld, komt het ook in deSingel voor dat bij buitenstaanders de indruk wordt gewekt dat de programma's voortvloeien uit doelbewuste beslissingen, terwijl zij in werkelijkheid het resultaat zijn van keuzen die steunen op intuïtie en artistiek instinct. Kunstenaars en managers uit de culturele sector spreken niet zelden over een idee achter hun werk of hun beleid alsof die idee vóóropstond. Vaak is het een vorm van rationaliseren in een poging om voor zichzelf beter de eigen verwezenlijkingen te



begrijpen en ten overstaan van anderen toe te lichten. Altijd is het een belijdenis van geloof in de eigen zaak, en een bewijs van hun engagement. In tal van persconferenties en interviews kan men dit fenomeen beluisteren. Ook in de persconferenties en seizoenpockets van deSingel.

Tot nog toe heeft deSingel weinig "geproduceerd" in de strikte betekenis van het vakjargon. Op het gebied van de Nieuwe Muziek gaven zij opdrachten voor composities en maakten dat die werken konden gecreëerd worden. Van de architectuurtentoonstellingen die er plaatsvonden, zijn er veel door deSingel zelf gemaakt, te zamen met de betrokken architecten. Voor het overige is de positie van deSingel de voorbije jaren niet zo duidelijk geweest. De gedachten over de noodzaak om te "produceren" zijn in volle gisting, in heel de sector van de podiumkunsten, niet alleen in deSingel. Men probeert de taken van kunstencentra en zg. werkplaatsen - voorbeelden daarvan zijn 't Stuc in Leuven en Nieuwpoorttheater in Gent - wederzijds af te bakenen, maar de realiteit van levende kunsten met steeds nieuwe impulsen en andere behoeften is daar niet zo maar in te ondervangen. In dat opzicht is het ontwerp-decreet van de Vlaamse Executieve over de organisaties voor podiumkunsten achterhaald voor het goedgekeurd is.

Voor de toekomst koestert deSingel de ambitie om zelf produkties tot stand te brengen. Op voorwaarde dat het kan gebeuren op hetzelfde niveau als zijn receptieve werking: met creaties van Vlaamse en buitenlandse kunstenaars die al een ontwikkeling hebben door-gemaakt, een grote rijpheid hebben en niet aan hun proefstuk toe zijn. Voorlopig beschikt deSingel echter noch over de know-how, noch over de infrastructuur, noch over de middelen die nodig zijn om daartoe over te gaan.

Kwaliteitswerk tonen en begeleiden, dat is een taak op de huidige maat van deSingel en dat doen zij op uitstekende wijze. Ofwel houden zij het bij presentatie van het werk ofwel engageren zij zich bovendien in coproductie, op nationale of internationale schaal. Daarbij trachten zij overlapping te vermijden met wat in de werkplaatsen wordt verricht. Door coproductie worden energie en middelen gebundeld, om beter te doen. Dat kan met mensen en instellingen die erg verschillen van deSingel. Als er maar raakpunten zijn. Zulke partners waren in de afgelopen tien jaar het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium uiteraard, de Munt, het Kaaitheater, het Nieuw Belgisch Kamerorkest, BRT 3, gezelschappen als De Tijd, Rosas, Oud Huis Stekelbees, Sosta Palmizi, Grand Magasin, Wim Vandekeybus.

Ten opzichte van de artiesten betekent coproduceren geenszins "ze bij het handje houden". Zij zijn partners. Meestal gaat het immers om goed georganiseerde gezelschappen of individuele kunstenaars die niet aan hun proefstuk toe zijn. deSingel komt inhoudelijk niet tussen in hun creatie, laat hun de volle artistieke vrijheid. Hij stelt zijn infrastructuur ter beschikking, financiële participatie, promotie, advies en discussie over het artistieke werk, morele steun. "Die morele steun", zegt Frie Leysen, "is ons geloof in hun werk, en de vertaling daarvan naar ons publiek toe."

## Theater

"De grootste stad van het Vlaamse landsgedeelte, met een half miljoen inwoners, een ongeëvenaard groot aantal theaters en gezelschappen, had geen podium voor vernieuwend theater. Publiek en theatermakers moesten elders terecht. De boosheid en verontwaardiging over deze situatie groeiden." Boosheid en verontwaardiging van Frie Leysen.

Antwerpen kreeg nauwelijks buitenlands theater te zien. Het jaarlijkse Internationaal Theaterfestival, dat vervolgens Internationaal Dubbelfestival heette, lag al midden in de jaren '70 te zieletoegen. Buitenlandse gastvoorstellingen bij de Koninklijke Nederlandse Schouwburg brachten amper een afwisseling in de grijze middelmatigheid van Vlaanderens grootste plateau. Het Elckerlijc Genootschap organiseerde geen gastvoorstellingen uit Nederland meer. Sinds 1978 trachtte Open Theater af en toe "boeiend internationaal theater" naar de Scheldestad te brengen. Dit was het initiatief van een vrij heterogene groep mensen, die allen gemeen hadden dat zij de leemte aanvoelden. Carlos Tindemans was er de voorzitter van. Een theater hadden zij niet, werkmiddelen evenmin, een toekomst dus ook niet. Aan de UIA (Universitaire Instelling Antwerpen) in Wilrijk was gelijktijdig het Centrum voor Experimenteel Theater werkzaam als een soort laboratorium waar de studenten Theaterwetenschap en ander publiek kennis konden maken met experimenten en workshops. Daar kwam een einde aan in 1985.

De gevestigde gezelschappen in Antwerpen hadden geen daadwerkelijke belangstelling voor de vernieuwing van het toneel. Het was dan ook niet verwonderlijk dat juist creatieve krachten er opstapten. Omstreeks 1980 begon een aantal jonge theatermakers de kop op te steken. Zij wilden niets te maken hebben met het "schouwburgtoneel". In cafés, leegstaande pakhuizen, garages of vervallen theatertjes experimenteerden zij met ander toneel. Het Gezelschap van de Witte Kraai, in 1979 van start gegaan onder de naam Salu, bestond hoofdzakelijk uit mensen die rechtstreeks uit de Toneelafdeling van het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium kwamen: Sam Bogaerts, Warre Borgmans en Lucas Vandervost. In een leegstaand huis vond Ivo Van Hove begin 1981 de locatie voor *Geruchten*, zijn eerste encenering, het begin van de groep Akt. Eveneens in 1981 deed Jan Fabre van zich spreken met *Theater geschreven*

met een "k" is een *Kater* bij het Nieuw Vlaams Teater in het Ankerruittheater. Nog in 1981 begon Jan Lauwers in Hoboken met het Epigonentheater ZLV. Guy Cassiers ging na *Geruchten*, waar hij een rol in had, eerder de solotoer op.

Geen van deze groepen had een eigen werkruimte. In Antwerpen konden zij nergens terecht, tenzij in alternatieve zaaltjes als King Kong. Het vernieuwende theater dat de jonge Turken schiepen, moest het stellen zonder enige subsidie van welke overheid dan ook. De stad Antwerpen had geen beleid dat zich interesseerde voor de ontwikkelingen in de toneelkunst. Er heerste integendeel een sfeer van typisch Antwerpse gezelligheid, "het perfecte milieu om elke harde, professionele, uitsluitend op kwalitatieve normen gebaseerde aanpak van de cultuur te verhinderen", zo schreef Marianne Van Kerkhoven, zelf een Antwerpse die naar Brussel uitweek, in 1984 in *Etcetera*. Terloops gezegd, dit "tijdschrift over theater" zag het licht in 1983, het jaar waarop Frie Leysen uit haar slof schoot.

Het Trojaanse Paard creëerde, in 1981 alweer, in de regie van Jan Decorte het "epochemachende" *Maria Magdalena* tijdens het derde Kaaitheaterfestival. De betekenis van het Kaaitheater kan in de context van deze ontwikkelingen moeilijk worden onderschat. Het werd in 1977 gesticht naar aanleiding van de honderdste verjaardag van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg in Brussel waarbij men ook een festival met "ander" theater wilde organiseren. In hetzelfde milieu als Kaaitheater ontstond Schaamte, een vereniging die diverse artiesten met organisatorische ondersteuning bijstond. Van Kaaitheater als een tweejaarlijks festival voor vormvernieuwend internationaal theater schakelde directeur Hugo De Greef later over op werking het hele seizoen door. Kaaitheater brengt zelf produkties met Belgische artiesten tot stand en haalt buitenlandse gezelschappen naar Brussel.

Begin de jaren '80 zocht Jan Fabre, evenals het Epigonentheater ZLV, zijn toevlucht bij Schaamte in Brussel. Het Trojaanse Paard verliet Antwerpen en ging in de hoofdstad met de Beursschouwburg scheep. Akt fuseerde in Gent met Theater Vertikaal. In 1984 stak Sam Bogaerts de grens naar Nederland over, eerst naar Zuidelijk Toneel Globe in Eindhoven, later naar Toneelgroep Amsterdam. Lucas Vandervost bleef in Antwerpen met De Witte Kraai; uit de fusie van dit gezelschap met Akt/Vertikaal, dat naar Antwerpen terugkeerde, ontstond in 1987 Toneelproducties de Tijd. Ook de Blauwe Maandag Compagnie werd pas in dat jaar, zes jaar na haar ontstaan, erkend voor een geregelde subsidie. Geen van beide laatstgenoemde Antwerpse gezelschappen heeft tot heden een eigen theater.

Dit kunstovriendelijke klimaat verklaart de gramschap van iemand als Frie Leysen. Met de toestemming van minister Poma om het "vernieuwende theater" in Antwerpen een plaats te geven, ging de boze "zaalbeheerster" haar verontwaardiging nog voor het einde van het seizoen 1982-1983 in voorstellingen omzetten. Zo kwam het Nederlandse gezelschap Orkater in mei 1983 naar deSingel met *Ballast*, een opera in één bedrijf. Dat was het begin van SSST, een samenwerkingsverband tussen deSingel, Sfinks Animatie uit Boechout met Eric Krols en de Spiegel uit Beveren-Waas met Jan Bulckmans. Driemaal S plus een T voor "theater". Door middelen, mankracht en energieën te bundelen, werd het mogelijk "in Antwerpen bijzonder theater te brengen waarvan deze stad dikwijls verstoken blijft." (DVDE in *De Morgen*, 13 mei 1983) Zij beoogden zelfs meer: vernieuwend theater en dans in Antwerpen een vast podium te bezorgen en zowel buitenlandse gezelschappen als jonge Belgische theatermakers en choreografen speelruimte te bieden.

Weldra hing er in de stad een affiche die in het oog sprong. "En nu,

het teater van de jaren 80", zo luidde de aankondiging, met daaronder de namen van Jan Fabre, Carlotta Ikeda, Maatschappij Discordia, Malcolm Poynter, Anne Teresa De Keersmaeker, Dana Reitz, De Mexicaanse Hond, Schaubühne am Leniner Platz, Jim van der Woude. Niet al die plannen gingen door, maar de affiche toont welke richting het uitging. Het toneelseizoen 1983-1984 in Antwerpen overschouwend, vond criticus Klaas Tindemans "één lichtpunt misschien: SSST" (*De Standaard*, 18 juli 1984).

De Spiegel en Sfinks waren evenals deSingel lid van het Vlaams Theater Circuit. Aan de wieg hiervan stond Bob van Aalderen met het Kunst- en Cultuurverbond in Brussel. Het begon in de jaren '70 als een feitelijke samenwerking - in 1980 werd het een v.z.w. - tussen verschillende instellingen die vernieuwend, internationaal theater wilden presenteren. Pioniers op dat gebied in ons land waren daar al een tijdje mee doende: Jo Dekmine in Théâtre 140 in Schaarbeek sinds 1963, Pierre Vlerick bij Proka in Gent sinds 1969. Het Vlaams Theater Circuit, waarvan Guido Minne na het vertrek van Bob van Aalderen de stuwkracht werd, is in 1987 tot Vlaams Theater Instituut omgevormd. Met zetel in Brussel, niet in Antwerpen. Geen toeval.

Een buitenbeentje in de evolutie van deSingel was *Boulevard of Broken Dreams* in juli 1985, een coproductie met de Stichting Reizend Festival uit Nederland. In een vakantie maand waar alle theaters gesloten zijn, brachten naar schatting 80.000 bezoekers hun zomeravond door in en tussen de tenten op de Scheldekaai. Het was een poging van deSingel om zijn aanwezigheid in de stad te affirmeren, wat toen zinnig was. Na één keer hielden zij het voor bekeken: het was niet hun taak, maar die van de stad om voor zomeranimatie te zorgen.

Het samenwerkingsverband SSST viel uiteen toen bleek dat grote

projecten voor de Spiegel en Sfinks te zwaar waren en zij het opnieuw kleinschaliger wilden gaan doen. Met de Rode en de Blauwe Zaal kon deSingel zich daar niet toe beperken. Het zou trouwens een beknutting geweest zijn van zijn ambitie om kunsten in al hun dimensies tot hun recht te laten komen. Zonder grote ensceneringen verliest het theater zijn hoge vlucht.

In een jaar tijd, al dan niet in samenwerking met de Munt en het Kaaitheater, nam deSingel op zijn affiche voorstellingen als *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* van het Théâtre du Soleil in de regie van Ariane Mnouchkine, in de Hallen van Schaarbeek, *Qu'ils crèvent, les artistes!* van Tadeusz Kantor en zijn teater Cricot 2 in de Rode Zaal, *Ajax* door The American National Theatre in de regie van Peter Sellars in de Munt, de dansvoorstellingen van Yushio Amagatsu met zijn groep Sankai Juku in de Rode Zaal. Met deze grote produkties ging deSingel in tegen de trend naar kleinschaligheid die mede onder invloed van de alom gehoorde roep naar besparingen normatief werd en waaruit een klimaat dreigde te ontstaan waarin kunsten niet gedijen. Dat nam echter niet weg dat deSingel tegelijkertijd zijn kleinere projecten met liefde en zorg bleef omringen. Voor deSingel is het de artist die bepaalt op welke schaal hij wil werken.

Het stond Frie Leysen sedert 1983 klaar voor ogen wat er moest gebeuren. Ten eerste, een plateau vormen voor gezelschappen die Antwerpen verlaten hadden omdat ze er geen werkmiddelen, geen zaal en geen klimaat hadden gevonden. Ten tweede, een overzicht bieden van de belangrijkste vernieuwende tendensen in het Nederlandstalige theater, waar Antwerpen nauwelijks aandacht aan had besteed. Ten derde, een internationale context scheppen waar het Vlaamse theater naast en samen met belangrijke buitenlandse produkties kon getoond worden. De realisatie van deze drie doelstellin-

gen kan in de opeenvolgende seizoenen nagetrokken worden. Daarbij streven de mensen van deSingel naar continuïteit door interessante theatermakers in hun ontwikkeling te volgen. De grote belangstelling van het publiek bevestigde dat deSingel met zijn aanpak juist zat.

Onder de Vlaamse en Nederlandse gezelschappen en theatermakers zijn er namen die vaker in deSingel terugkeerden en die daardoor het artistieke profiel van deSingel sterker hebben ingekleurd. In het begin kwamen er opvallend meer Nederlanders dan later: Jozef van den Berg, De Mexicaanse Hond/Orkater, Maatschappij Discordia in de tijd toen Gerardjan Rijnders er de leidende figuur was. Ook de "Vlaamse Golf", zoals de Nederlanders de opleving van Vlaams theater- en danstalent noemden, bevloede het land van deSingel: Jan Fabre, Jan Lauwers met Epigonen/Needcompany, Jappe Claes met Theater Teater, Luk Perceval en Guy Joosten met de Blauwe Maandag Compagnie en Lucas Vandervost en Ivo Van Hove met De Tijd.

Vooraf in de beginperiode, tot 1986-1987, doken andere gezelschappen niet meer dan eenmaal in het programma op. deSingel evolueerde van een vrij open en nog zoekend plateau naar een steeds bewuster selecterend huis. In het seizoen 1988-1989 werden de gezelschappen De Tijd en Blauwe Maandag Compagnie huisgezelschappen. Het volgende seizoen werd de band met de Blauwe Maandag Compagnie weer losgelaten, die met De Tijd meer aangehaald. Deze evolutie werd in de hand gewerkt doordat het centrum Monty in Antwerpen langzamerhand het meer voor een kleinere scène geschikte of jongere werk opving.

De intentie om Vlaams werk in een internationaal kader te presenteren, werd op tweeërlei manieren verwezenlijkt. Enerzijds werd er



vanaf 1986 bijna elk seizoen een vooraanstaand regisseur in deSingel voorgesteld. Het gaat daarbij niet zozeer om grote namen als wel om theatermakers van wie de goede kwaliteiten en het belang voor de ontwikkeling van het theater nauwelijks onderschat kunnen worden: Ariane Mnouchkine, Tadeusz Kantor, Andrzej Wajda, Ingmar Bergman, de Wooster Group. Ook Claus Peymann, Bob Wilson en Peter Brook stonden op het verlanglijstje, maar om diverse redenen konden zij niet op het appel verschijnen. Anderzijds schuimen de programmamedewerkers geregeld de buitenlandse theaterfestivals en min of meer met deSingel geestverwante internationale centra af, op zoek naar nieuw of verrassend theater van meestal jongere artiesten.

Het aanbod op de internationale theaterscène is zo divers en omvangrijk dat het onbegonnen werk is daar een volledig overzicht van na te streven. Daar was het deSingel trouwens nooit om te doen. Men plaatste er op de affiche liever accenten en uitroeptekens. Zo illustreren het Théâtre du Radeau, Frank Castorf en Grand Magasin, die alle drie in het seizoen 1990-1991 op het programma staan, ook de artistieke diversiteit in de keuze van deSingel.

Met projecten stond telkens een grote regisseur in het brandpunt of werd een actueel fenomeen belicht. Zo werd Kantor gepresenteerd met zijn theater én zijn plastisch werk of Wajda met zijn theater en zijn films. "L'Avanguardia Italiana" was een project van het Vlaams Theater Circuit in 1986; op dat ogenblik maakten de Italiaanse theatervernieuwers de belangstelling van verscheidene theatercentra in Vlaanderen, waaronder deSingel, gaande en nodigden de Italianen van hun kant de Vlaamse Golf herhaaldelijk op festivals of tournees uit. Later in het jaar werden enkele "kleinere" produkties uit die Golf in "De Korte Week van deSingel"

samengebracht. Met Groupov uit Luik en het Théâtre Varia uit Brussel stelde deSingel in 1988 in "Waarde Landgenoten" het hier nagenoeg onbekende Waalse theater voor. "De Russen komen" met theater, architectuur en rock, gaf in 1989 een kijk op de hedendaagse sovjetcultuur in het glasnosttijdperk.

Het theaterpubliek van deSingel krijgt een keur van het hedendaagse toneel in Vlaanderen en daarbuiten. Weinig nieuwe ontwikkelingen van enig belang zullen aan hen voorbijgaan. Toen deSingel nog niet deSingel was, stond Antwerpen in dat opzicht achter bij andere, zelfs kleinere steden in Vlaanderen. deSingel heeft die achterstand omgezet in voorsprong.

## Dans

In het begin van de jaren '80 deed de hedendaagse dans in al zijn verscheidenheid op internationale schaal een frisse wind waaien door de podiumkunsten. Ook in België werd dit voelbaar. In 1983 organiseerde 't Stuc in Leuven het eerste Klapstuk, een festival voor hedendaagse dans, en in het Cultureel Centrum Berchem vond in 1984 het eerste Festival De Beweging plaats. Klapstuk bracht een representatieve staalkaart van hedendaagse dans in het buitenland, De Beweging werd een podium voor eigentijds danstalent van bij ons. Michel Uytterhoeven, directeur van Klapstuk en een van de wegbereiders die de hedendaagse dans in België propageerden, sprak toen over "de spitstechnologie van de kunsten". Beide festivals hadden de kracht van een bliksem: een kort, krachtig en intens moment in een artistiek landschap waarin hedendaagse dans zo goed als onbestaande was. Het Kaaitheater, in 1977 als theaterfestival in het leven geroepen, had in 1981 voor het eerst dans in het programma opgenomen en in 1983 stonden er al vier belangrijke dansproducties op de affiche. In het Théâtre 140, al

twintig jaar in de voorste linie met avant-garde toneel, won het aantal dansvoorstellingen zienderogen veld.

deSingel liet zich in die evolutie niet onbetuigd. Einde maart 1983 vormde de voorstelling van *Zarathoustra* door het Japanse butoh-gezelschap Ariadone een aanloop tot de eigen dansprogrammatie van deSingel, die in dat jaar van start ging. Het samenwerkingsverband SSST nodigde de eerste twee seizoenen in deSingel jonge Belgische choreografen uit die toen aan het begin van een schitterende loopbaan stonden: Anne Teresa De Keersmaecker met *Rosas danst Rosas*, *Elena's Aria* en *Fase* met live-muziek van Steve Reich, en voorts Michèle-Anne Demey en Roxane Huilmand in *Balatum*. De tournee "Vrouwelijke solo's" van het Vlaams Theater Circuit, met Dana Reitz, Molissa Fenley, Carlotta Ikeda en Mechtild Grossman, liep via SSST ook over deSingel.

In de eerste jaren streefde deze ernaar de nieuwe beweging in al haar verscheidenheid aan vormen en opvattingen te laten zien. Vele gezelschappen deden voor het eerst België aan, waaronder een hele rist Amerikaanse. Sinds decennia was New York de bakermat van de moderne (Martha Graham) en de postmoderne (Merce Cunningham) dans. In 1985-1986 richtte deSingel de schijnwerper speciaal op "Dance USA". Naast het werk van de wat oudere Trisha Brown waren er produkties te zien van jonge, opkomende Amerikanen als Karole Armitage, Timothy Buckley, Bill T. Jones & Arnie Zane en Jane Comfort.

Buiten de bestaande festivals in Leuven, Berchem en Brussel was er volgens Frie Leysen nood aan een plaats waar het publiek op een permanente manier en over een langere periode de nieuwe tendensen in dans zoals in theater zou kunnen volgen. deSingel zou die leemte aanvullen. Dans werd een vast onderdeel van de seizoenpro-

grammatie. Systematisch werd geprospecteerd in binnen- en buitenland. Hoe beter men de sector leerde kennen, hoe persoonlijker de selectie van deSingel werd. Dans als divertimento werd van het begin aan afgewezen. Choreografen en theatermakers die in hun werk bezig zijn met vragen over de wereld van vandaag en die wereld door de kunst mee gestalte geven, zijn de genodigden van deSingel.

Een dansseizoen telt sinds 1986 zes tot acht choreografen, vaak met verschillende programma's. De kunstenaars bleven verscheidene dagen in deSingel, wat de kansen verhoogde dat kunstenaars en publiek met elkaar in contact kwamen en een artistiek debat zich ontspon. Geregeld keren dezelfde namen op de affiche terug: Anne Teresa De Keersmaeker, Philippe Decouflé, La La La Human Steps, Jean-Claude Gallotta. deSingel schaarde zich om het oeuvre van deze choreografen en bleef ze volgen. Het vertrouwen in hun creativiteit en talent was zo groot dat nieuwe werkstukken al op het programma werden geplaatst voordat ze in première waren gegaan. Voorbeelden daarvan zijn te vinden in de seizoenpocket 1990-1991: zowel Rosas als La La La Human Steps worden er aangekondigd met een "nieuwe produktie", zonder titel.

Anne Teresa De Keersmaeker stond in het seizoen 1986-1987 met *Bartók Aantekeningen* naast Japanse butohdans van Sankai Juku, Canadese postpunk van La La La Human Steps, jong Italiaans werk van Sosta Palmizi en Franse dans met *L'Esquisse* en Philippe Decouflé. Deze affiche komt krachtiger over dan die van de vorige seizoenen. De Keersmaeker kon al haar werk in deSingel tonen, in 1989 nog *Ottone, Ottone* en *Stella*, dat door deSingel mee was geproduceerd. Ook voor *Ballet in Wit* van de Antwerpse choreograaf Marc Vanrunxt werd deSingel in 1988 coproducent en voor *The weight of a hand* van Wim Vandekeybus in 1990. Deze laatste

maakte in minder dan vijf jaar tijd naam in de internationale danswereld, met drie choreografieën waarvoor hij verscheidene buitenlandse onderscheidingen kreeg. Met een vaste subsidie van de Vlaamse Gemeenschap kan hij vooralsnog niet rekenen.

Philippe Decouflé kwam in 1988 opnieuw naar Antwerpen, met *Technicolor* ditmaal, een coproductie met deSingel. In februari 1991 is hij er weer met *Triton*, een stuk dat hij in opdracht van het Festival van Avignon '90 maakte. Ook Joseph Nadj, een Hongaarse choreograaf die in Parijs woont en werkt, verdiende al tweemaal een ovatie in deSingel. In 1987 bracht het Franse duo Monnier & Duroure een van de laatste voorstellingen van het alomgeprezen *Mort de Rire*. Mathilde Monnier en Jean-François Duroure gingen daarna prompt uit elkaar en nu, drie jaar later, blijkt hoezeer dit talentrijke tweetal meer was dan de som van de delen.

Het programma van deSingel vertoont de jongste jaren een voorliefde voor de danskunst in Frankrijk, wat in het seizoen 1989-1990 sterk tot uiting kwam. Door het beleid van Jack Lang als minister van Cultuur werd in Frankrijk een klimaat geschapen dat nieuw talent kweekt, bestaand talent koestert en choreografen van buiten aantrekt. deSingel houdt in de gaten wat er in Parijs aan dans weemt en woelt. Zijn affiche houdt het midden tussen die van het Théâtre de la Ville, dé danstempel in de lichtstad, en die van het kleinere Théâtre de la Bastille met het jonge talent. Met de danskunst in Nederland integendeel lijkt deSingel minder voeling te hebben.

Het merendeel van de opkomende hedendaagse choreografen is schatplichtig aan Merce Cunningham. Het seizoen 1987-1988 begon met een groot overzichtsprogramma van het werk van "de vader van de postmoderne dans". Naast een selectie uit zijn choreografisch oeuvre in de Rode Zaal kreeg het publiek in de wan-

delgangen, benevens een uitgebreide videotheek, een tentoonstelling van zijn *Notations* te zien evenals van partituren van de componist John Cage, met wie Cunningham sinds 1943 samenwerkt.

Datzelfde seizoen lag het in de bedoeling naar aanleiding van de reconstructie van *Das Triadische Ballett* van Oskar Schlemmer door de Duitse choreograaf Gerhard Bohner, door middel van een tentoonstelling uitgebreid in te gaan op de figuur van de veelzijdige kunstenaar van het Bauhaus. De erfgenamen Schlemmer weigerden echter op het laatste moment de rechten. Een fototentoonstelling van de legendarische Bauhauskostuums van Schlemmer bleef als noodoplossing. Toch groeide deze dansreeks uit tot een onverwacht succes. In aansluiting op *Das Triadische Ballett* organiseerde deSingel een tournee met *Bauhaustänze* en *Abstrakte Tänze*, een soloprogramma van Gerhard Bohner. Hij trad ermee op in de Beursschouwburg in Brussel, de Warande in Turnhout, 't Stuc in Leuven en Limelight in Kortrijk. Nog uit Duitsland kwam in 1989 de Amerikaanse choreograaf William Forsythe naar deSingel met het 45-koppige Ballett Frankfurt. Daarvoor was de scène van de Rode Zaal eigenlijk niet groot genoeg. Op dergelijke uitzonderingen na biedt dit goed geoutilleerde plateau voor de meeste danskunstenaars toch werkomstandigheden die de vergelijking met het buitenland ruimschoots doorstaan.

Van bij het begin gedijde de dans in deSingel. De jongste vijf jaar waren zowat alle groten uit de hedendaagse dans in deSingel te gast: Merce Cunningham, Trisha Brown, William Forsythe, Jean-Claude Gallotta, Yushio Amagatsu, uiteraard Anne Teresa De Keersmaeker en in mei 1991 Pina Bausch. Naast grote namen verschijnen op de Singelaffiche vele andere die in België vrijwel onbekend zijn. Het publiek komt erop af, vertrouwend op het beleid van deSingel. De meerderheid van het danspubliek stamt er uit de mid-

denklasse, is geschoold en tussen 25 en 45 jaar oud. Het aantal abonnees ging in stijgende lijn. In 1990 maakte het een sprong van 406 naar 688. Dans ligt blijkbaar goed in de markt bij het publiek. Maar ook bij de kunstenaars zelf. Velen onder hen kwamen tot de dans via het theater, de film, de plastische kunsten. Zij vonden in de taal van het lichaam het geschikte medium om uit te drukken wat zij over de wereld van vandaag te zeggen of te vragen hebben.

## Jonge Helden

Behalve het Koninklijk Jeugdtheater in de Stadsschouwburg, het grootste kindertheater in Europa, liet in Antwerpen nauwelijks iemand zich op professioneel niveau met toneel voor kinderen in. Op bescheiden schaal trachtten o.m. Sfinks Animatie in Boechout en het Cultureel Centrum Berchem er wat aan te doen. Anders dan voor het volwassenentheater voelde deSingel zich niet meteen geroepen om voor het kindertheater een leemte aan te vullen. Na de kinderopera *Valeriaan*, een coproductie met het Vlaams Theater Circuit in het voorjaar 1985, kreeg muziekprogrammatrice Jerry Aerts de mikrobe echter te pakken.

Elders in Vlaanderen bestonden toen enkele professionele gezelschappen voor kindertheater. Zij waren in de jaren '70 ontstaan in een klimaat dat kindvriendelijker was geworden. Men had de eigen leefwereld van het kind erkend. Het kindertheater was schatplichtig aan het vormingstheater dat uit de ideeënrevolutie van mei '68 was voortgesproten. Pioniers in Vlaanderen waren de Jeugd en Theaterwerkgroep in Brussel, Eva Bals Speeltheater, Stekelbees en Taptoe in Gent. De Beursschouwburg in Brussel bood een receptief podium. De programmatrice van jeugdtheater die Oda Van Neygen er vanaf 1976 ontwikkelde, stond later model voor die van een aantal culturele centra en aanvankelijk ook van deSingel.

De snelle uitbouw van het net van culturele centra bracht voor de jonge gezelschappen voor kindertheater een circuit van technisch goed uitgeruste speelplateaus tot stand. Bovendien betaalden ze uitkoopsommen die de gezelschappen naast de karige subsidies nodig hadden om te overleven. Binnen de FeVeCC (Federatie van erkende Vlaamse Culturele Centra) was de subcommissie Jeugdtheater overigens de bedrijvigste.

Grotere centra boden een uitgebreid programma van schoolvoorstellingen. Sommige, de Warande in Turnhout en Cultureel Centrum Hasselt op kop, organiseerden naar het voorbeeld van de Beursschouwburg vrije voorstellingen op zondagnamiddag of kleine festivals zoals het kleutertheaterfestival in het Cultureel Centrum Tielt en het poppentheaterfestival van Dommelhof in Neerpelt. Aangezien het kinder- en jeugdtheater in Nederland een stuk verder stond dan in Vlaanderen, traden veel gezelschappen uit het Noorden in het Zuiden op. Bepaalde culturele centra hadden in de jaren '80 zelf de hand in de oprichting van kindertheatergroepen zoals Het Gevolg en De Kolk. Het totaal aantal bezoektjes van theater, film en tentoonstellingen in culturele centra overschreed in 1988 een half miljoen, waarvan ruw geschat 85 procent voor theater. Het schoolbezoek aan theatervoorstellingen steeg er de jongste jaren met 10 procent jaarlijks.

Op dit ogenblik is er een tiental professionele kinder- en jeugdtheatergezelschappen in Vlaanderen: het Koninklijk Jeugdtheater, het Mechels Jeugdtheater, Schooljeugdtheater, Oud Huis Stekelbees, Eva Bals Speeltheater, Froe Froe, Het Gevolg, Taptoe, Poëzien, Herwig De Weerdt. Hun artistiek niveau is verschillend maar een vernieuwende dramaturgie en intelligente benaderingen van regisseurs en scenografen leidde meer dan eens tot opmerkelijke resultaten.



deSingel kondigde in 1985 een volledig kinder- en jongerenprogramma in een aparte brochure aan: een vijftiental produkties voor schoolvoorstellingen en zeven op zondagnamiddag. Hét criterium dat voor alle andere programma's van deSingel gold, werd ook hier toegepast: goede kwaliteit eerst. Voorts bij voorkeur jonge gezelschappen die artistieke risico's namen, muziek een bijzondere plaats in het theater gaven, grote aandacht besteedden aan de vormgeving of experimenteerden met de dramaturgie. Tevens werd, zoals voor de andere programma's, buiten Vlaanderen rondgekeken en stonden er ook produkties uit onze vier buurlanden en Italië.

Dat internationale karakter leek de volgende jaren enigermate te verslappen. Buiten de Belgische en Nederlandse gezelschappen verschenen alleen het Portugese Teatro O Bando in 1987 en het Italiaanse Giardini Pensili in 1989. En dat uitgerekend op een ogenblik waarop deSingel verkondigde een internationaal kunstcentrum te willen worden. Zowel het Vlaamse als het Nederlandse jeugdtheater kende toen echter een hoogconjunctuur, waarbij de meeste buitenlandse produkties in de schaduw bleven. Vlaamse gezelschappen als Het Gevolg, Eva Bals Speeltheater, het vernieuwde Oud Huis Stekelbees, Froe Froe en Pantarei kenden een bijzonder creatieve, al dan niet turbulente periode. Uit Nederland kwam de ene briljante voorstelling na de andere, o.a. van Het Volk, De Blauwe Zebra, Studio Peer, Wederzijds en Jozef van den Berg, niet te vergeten. In die periode ging deSingel ook enkele coprodukties aan, o.m. met Froe Froe en Oud Huis Stekelbees.

Van Franstalige zijde keerden bepaalde groepen geregeld terug naar deSingel. Voorstellingen van Théâtre Vagabond, Théâtre de la Casquette, Ateliers de la Colline konden de vergelijking met het betere werk uit Nederland doorstaan, terwijl het Théâtre de Galafro-

nie al jaren tot de meest geïnspireerde jeugdtheatergezelschappen in het Westen wordt gerekend. Het Franstalige landsgedeelte is overigens met heel wat meer gezelschappen van dit genre begenadigd dan Vlaanderen. In 1989 en 1990 begon deSingel trouwens voor enkele daaronder een uitvalsbasis naar Vlaanderen en Nederland te worden. Théâtre de Galafronie, Théâtre Andante, Ateliers de la Colline en Compagnie des Mutants speelden meestal in deSingel de premières van de Nederlandse versie van hun beste stukken.

In 1988 rezen er twijfels over of deSingel door moest gaan met een jongerenprogramma. De kindernamiddagen kenden in tegenstelling tot de schoolvoorstellingen relatief veel succes. Al was het schoolpubliek dan niet groot, het was wel trouw. Aan promotie en didactische begeleiding kon door personeelstekort niet veel gedaan worden. De scholen stonden waarschijnlijk wat huiverig tegenover een programma dat experimenteel en riskant heette te zijn. Was er naast de mastodont van het Koninklijk Jeugdtheater, dat naar eigen zeggen 140.000 zitjes per jaar verkoopt, in Antwerpen wel plaats voor een andere jeugd- en schoolprogrammatie van enige omvang?

De vraag werd positief beantwoord. deSingel zou niet alleen doorgaan met de programmatie voor jongeren, hij zou er meer in gaan investeren. Immers, "de schoolpoort is voor veel jongeren de enige weg naar het theater" en "jong geleerd is oud gedaan". Bovendien ware het zonde het enige wat grotere plateau voor kindertheater in Antwerpen, buiten het Koninklijk Jeugdtheater, op te doeken. Vooral ook omdat het in artistiek opzicht toch andere dingen aanbod. Voortaan zou het jeugdprogramma "Jonge Helden" heten. Daaronder vallen alle Singelactiviteiten voor jongeren beneden 16 jaar.

In 1989 werd geëxperimenteerd met een formule die de jeugdgezel-

schappen de kans gaf om alle stukken die ze op dat ogenblik op het repertoire hadden, in deSingel te spelen. Théâtre de Galafronie, Eva Bals Speeltheater, Het Gevolg en Ateliers de la Colline gingen op die uitnodiging in. Artistiek leek dat een goed idee; ze deed het aantal bezoekers niet stijgen. De bloei van het Vlaamse en het Waalse jeugdtheater leek wat over zijn hoogtepunt heen te zijn.

Voor het seizoen 1990-1991 werd beslist het grondig over een andere boeg te gooien. Johan De Feyter, die in 1986 was aangeworven voor de programmatie van theater en daarbij in 1987 de kinder- en jeugdprogramma's van Jerry Aerts had overgenomen, werd voor deze laatste opdracht volledig vrijgesteld. Het programma voor kinderen en jongeren zou, analoog met de programmatie voor volwassenen, niet enkel theater, maar ook dans en muziek bevatten. En het zou opnieuw internationaler worden. Canadese, Italiaanse, Franse, Deense, Finse en Nederlandse kunstenaars sieren de affiche naast Belgische. Aan de scholen werden goedkopere abonnementen aangeboden, uitgewerkte lespakketten voor elke voorstelling, een project over theater en plastische kunst in samenwerking met het Museum voor Hedendaagse Kunst evenals nabesprekingen en rondleidingen. Het aandeel toneel kromp ten voordele van dans en muziek. Dat hierdoor de Vlaamse en Nederlandse jeugdtheatergroepen speelkansen in Antwerpen verloren, zegt deSingel zelf te betreuren. Maar dat was de keuze.

Het nieuwe beleid werpt vruchten af. deSingel werd overstelpt met aanvragen van scholen. De grote vraag naar goede theater- en dansvoorstellingen en concerten voor een schoolpubliek riskeert problemen te scheppen. De zalen zijn niet genoeg vrij om nog veel meer activiteiten in te lassen en er zijn ook financiële beperkingen. Maar de twijfels van 1988 of kinder- en jeugdtheater wel tot de taak van deSingel behoort, worden door een talrijk en hongerig pu-

blik weerlegd.

## Muziek

Vanaf het eerste seizoen met eigen Singelprogrammatie, 1983-1984, was het symfonieorkest van de Nationale Opera een telkens enthousiast onthaalde gast in Antwerpen. Gerard Mortier had op dat ogenblik de eerste twee seizoenen als directeur van de Munt achter de rug. Het orkest, dat hij met muziekdirecteur Sylvain Cambreling grondig had vernieuwd, beloofde andere symfonieorkesten in België naar de kroon te steken. Het werd uit de orkestbak gehaald om op concertpodia andere ervaring op te doen en zijn klank te illustreren. Door het niveau van de operavoorstellingen en de concerten in Brussel en door de artistieke visie die daarbij verkondigd werd, bleek dat in de Nationale Opera een nieuw tijdperk was ingeluid. Het Antwerpse publiek moest daar kennis mee maken.

Het initiatief daartoe ging eerder uit van Gerard Mortier dan van Frie Leysen. Op een persconferentie in Antwerpen verklaarde de directeur van de Munt volgens muziekcriticus Willy Clijmans: "Omdat een instituut als de Nationale Opera zich moet verplaatsen, nieuw publiek moet ronselen, aan de uitbouw moet meewerken op nationaal vlak, werd in deSingel een prestigieuze concertencyclus vastgelegd." Hij voegde eraan toe dat het niet was "om te concurreren met andere bestaande instituten en orkesten, maar om kwaliteit aan te bieden". (*De Morgen*, 4 oktober 1983).

Dat vormde het raakpunt met de ambities van deSingel: kwaliteit aanbieden. Daar wilde men voor Antwerpen een andere symfonische cyclus opbouwen dan die van concertorganisaties als de Filharmonische Vereniging of Cofena. deSingel schiep terzelfdertijd

voor het jonge orkest een bijkomend podium om zich te manifesteren. Terloops gezegd, in Wallonië heeft de Munt niet een dergelijke vaste stek.

Het programma van deze symfonische concerten - vijf tot acht per seizoen, de jongste jaren in een meestal uitverkochte Blauwe Zaal - bezorgde de fijnproevers onder de Antwerpse melomanen al die jaren intense vreugde. Herhaaldelijk traden ook solisten of koren te zamen met het orkest op. Eugène Traey zal de woorden niet intrekken die hij na het eerste seizoen sprak: de concerten uit de Munt waren "telkens ware gebeurtenissen." Onder de hoogtepunten mag herinnerd worden aan Wagners *Wesendonck Lieder*, Janaceks *Sinfonietta*, Verdi's *Requiem*, Mendelssohns *Elias* en Schumanns *Szenen aus Goethes Faust*.

De vijf voorstellingen van de opera *La Finta Giardiniera* van Mozart waren niet alleen artistieke hoogvliegers, ze illustreerden ook perfect hoezeer de Rode Zaal geschikt is voor kleine operavoorstellingen. Het frisse werk torende uit boven de stofferigheid van de Opera voor Vlaanderen aan de Frankrijklei. In de Singel werd omstreeks die tijd een begin gemaakt met de voorbereiding van een meer substantiële operaprogrammatie, waarin de klemtoon zou liggen op barokopera's. Men liet dat plan varen toen bleek dat de nieuwe Vlaamse Opera de barok tot een onderdeel van zijn opgave rekende. Ondertussen had het Muntorkest in de Blauwe Zaal schitterende concertante uitvoeringen van opera's gebracht: Rossini's *Semiramide* met Montserrat Caballé en Martine Dupuy, Bartóks *Blauwbaards burcht*, Berlioz' *Damnation de Faust*, Bellini's *Norma*.

Het Muntorkest geeft in Antwerpen dezelfde concerten als in Brussel. Klassieke meesterwerken vormden er de hoofdmoot van. Toch werd originaliteit in de samenstelling van de programma's gezocht,

al was het maar door werken samen te brengen die men niet vaak als reeks hoort, zoals b.v. de late symfonieën van Mozart, of die men niet naast elkaar zou verwachten, zoals b.v. Haydns Londense symfonieën naast het grote repertoire van de twintigste eeuw in het seizoen 1990-1991. De Munt nam deze symfonieën op het programma op vraag van deSingel. Inhoudelijke discussie is dus mogelijk om de concerten uit de Munt beter te doen aansluiten bij de thema's en de series van deSingel.

Ook de kamermuziekreeksen in deSingel putten veelal uit het klassieke repertoire. Dit wordt er echter uitgevoerd, zo mogelijk, op topniveau; en originele interpreten, die in bekende muziek nieuwe accenten reveleren, hebben er een voetje voor op klankvirtuozen. Vanaf het eerste muziekseizoen waren er artiesten als klarinettist Walter Boeykens, die voor het eerst met het Duitse Melos Kwartet optrad, of nog het Beaux Arts Trio uit New York. Violist Gidon Kremer en pianist Valery Afanassief speelden concerten die in de herinnering naleven. Alle grote strijkkwartetten stonden in deSingel op het podium: het Alban Berg Kwartet, het Bartók Kwartet, het Juilliard Kwartet, het Cleveland Kwartet, het Hagen Kwartet, het Tokyo Kwartet, het Talich Kwartet, het Takacs Kwartet en twee die in een aparte serie uitsluitend muziek van deze eeuw uitvoerden, het Arditti Kwartet en het Sjostakovitsj Kwartet. De integrale uitvoering van de strijkkwartetten van Sjostakovitsj in vijf concerten door dit laatste ensemble, in maart 1990, werd een muzikaal monument in de geschiedenis van deSingel. Het publiek, dat steeds talrijker kwam opdagen naarmate de reeks vorderde, wist het te appreciëren. Het was de eerste keer dat het Sjostakovitsj Kwartet in België optrad.

De serie Grote Solisten uit het eerste en het tweede seizoen werd in 1985 niet voortgezet. Het succes was niet gering geweest. Voor het

Belgische debuut van de Joegoslavische pianist Ivo Pogorelich in 1983 bleek de Blauwe Zaal te klein. Maanden van tevoren was de zaal uitverkocht voor het optreden van Pierre Volondat, laureaat van de Koningin Elisabethwedstrijd 1983, en 150 toehoorders moesten op het concertpodium plaatsnemen. Maar in deSingel zijn ze streng voor zichzelf. Op dat soort succes wilden ze niet meedrijven. Grote Solisten was synoniem van grote namen, en het moest niet gaan om de namen, maar om de kunst. Grote namen lokken een mondain publiek. Dat is niet het publiek van deSingel.

Ook de reeks "Authentiek", waarin barokmuziek op historische, "authentieke" instrumenten werd uitgevoerd, verdween na twee jaar omdat toen thematische series met authentieke bezettingen werden opgezet, zoals b.v. de reeksen Bläser of Stabat Mater. Reeksen verdwenen of nieuwe werden bedacht, naar gelang van de ontwikkeling van de ideeën in deSingel. Constant bleef de overtuiging dat een muziekprogramma in reeksen met een innerlijke samenhang zinvoller is dan een ongestructureerd aanbod waar geen lijn inzit.

Voor de Lieder, een genre waartoe de Blauwe Zaal zich uitermate leent en dat in Antwerpen zo goed als nooit meer te beluisteren was tot deSingel er in 1985 mee begon, moet al een bekende zanger optreden om driehonderd toehoorders te lokken. Dat Barbara Hendricks een overvolle zaal zou hebben, kon worden verwacht. Interessanter is het fenomeen dat relatief onbekende zangers bij een tweede bezoek een veel groter auditorium verzamelen. De sopraan Mitsuko Shirai zong in mei 1988 Wolfs *Möricke Lieder* voor amper tweehonderd toehoorders; in november 1989 waren er niet minder dan zeshonderd voor haar Schumann-programma.

Steeds meer werd voor reeksen naar thema's gegrepen. Een reeks Kamermuziek met niets dan strijkkwartetten is waardevoller als pakket, geeft uiteindelijk de toehoorder meer mee naar huis dan

een cocktail van losse nummers zonder verband. Een serie Oude Muziek wordt inhoudelijk sterker als zij toegespitst is op de Duitse barok of opgebouwd rond het Requiem dan wanneer het een allegaartje is van de polyfonisten tot Bach. Bach ja, in een serie met al zijn concerten voor klavecimbel, concerten voor één, twee, drie of vier klavecimbels, uitgevoerd door het Ensemble dell' Anima Eterna o.l.v. Jos van Immerseel, in de kleine bezetting. Dat beklift als herinnering aan het Jaar van de Muziek 1985. Aan een seizoen waarin men kon kennis maken met de literatuur voor kamerensembles en gitaar, uitgevoerd door het Pro Arte Kwartet en Raphaella Smits, houdt het publiek meer over dan aan een toevallig concert van dat kwartet met die soliste. Eigenlijk heeft deSingel iets van de pedagogische motivering van Peter Benoit.

Constant in de programmatie is ook de zorg om in Antwerpen muziek tot leven te laten komen die er zelden of nooit ten gehore was gebracht. Toch wordt het nieuwe niet gezocht puur om de nieuwigheid. De hedendaagse muziek stond vanaf het eerste seizoen mee vooraan, toen met de bekende buitenlandse componisten Iannis Xenakis, Vinko Globokar en Mauricio Kagel die zelf hun werk kwamen toelichten. Grote volkstoeeloop verwekten zij evenwel niet.

In eigen land, zo stipte Frie Leysen in 1986 aan, bestaat een groot potentieel aan jonge componisten, met enerzijds een gedegen opleiding en anderzijds feeling voor de cultuur van vandaag en de hedendaagse populaire muziek. Met die componisten zou deSingel scheepgaan, met Walter Hus, Peter Vermeersch, Luc Brewaeys. Ieder van hen was een seizoen "huiscomponist". In mei 1990 stonden zij alle drie samen op de affiche van het Arditti Kwartet.

In het seizoen 1988-1989 werd nog duidelijker merkbaar dat de programmatie geschiedt vanuit een idee. Voor het eerst was er een componistenserie met "Mozartpiano", waarin Mozarts pianolitera-



tuur in de meest diverse instrumentale bezettingen werd gebracht. Van solosonate over kamermuziek tot concerto, in zowel authentieke als hedendaagse bezetting. Het seizoen daarop was Schumann aan de beurt, met een brede waaier van minder bekende en dus minder vertolkte werken. Pianist Jozef De Beenhouwer, zelf een Schumann-adept, maakte deSingel warm voor dit repertoire. Het leverde ontdekkingen op, zoals de jonge Russische pianist Sergei Edelmann of de evenzo jonge Oostenrijkse Thomas Zehetmair, die op het laatste ogenblik insprong voor een zieke Augustin Dumay en het aartsmoeilijke vioolconcerto op een adembenemende manier vertolkte.

In dat concerto werd hij begeleid door het Nieuw Belgisch Kamerorkest onder leiding van Jan Caeyers. In 1988 stelde Frie Leysen dit "jong, enthousiast ensemble met goede musici en een veelbelovend dirigent" voor als huisensemble. Het zou ieder seizoen een reeks concerten geven. Twee seizoenen later liet men dat voornemen varen, nu is het Nieuw Belgisch Kamerorkest opgenomen in thematische series. De band tussen dit orkest en deSingel dateert van de creatie van de hierboven al vermelde kinderopera *Valeriaan*. De dirigent was Jan Caeyers. Te zamen met de jonge muzikanten uit *Valeriaan* en professionele musici van elders vormde hij het Nieuw Belgisch Kamerorkest. In het seizoen 1985 gaven zij hun eerste concert in deSingel.

Van jaar tot jaar lokten steeds meer concerten steeds meer bezoekers. Voor de reeks uit de Munt werden in 1983-1984 op vijf concerten gemiddeld 750 bezoekers per concert geteld, in 1989-1990 waren het er gemiddeld 950 op zeven concerten. De reeks Kamermuziek bestond in 1983-1984 uit drie concerten en in 1989-1990 uit negen concerten; het aantal bezoekers per concert bleef gelijk: ongeveer 500. De reeks "Autentiek" begon in 1983-1984 met drie con-

certen en gemiddeld 300 toehoorders per concert; de reeks Oude Muziek, waardoor zij later vervangen werd, behaalde er het dubbele van: zeven concerten met gemiddeld 650 luisteraars. Naar de drie concerten met Nieuwe Muziek kwamen in 1983-1984 telkens zo'n honderd mensen, naar de elf concerten in 1989-1990 waren het er gemiddeld 350 per keer. Deze (afgeronde) cijfers over de vier reeksen die sinds het eerste Singelseizoen bestaan, spreken voor zichzelf: de melomanen weten het muziekprogramma van deSingel naar waarde te schatten.

## Architectuur.

Tentoonstellingen in deSingel zijn hoofdzakelijk gewijd aan architectuur. In de eerste jaren waren er wel exposities van schilderijen en grafiek, zelfs eens van tapijten. Naar aanleiding van het optreden van podiumkunstenaars werden ook tentoonstellingen in verband met hun werk opgezet, zoals die van Jan Versweyveld, scenograaf bij De Tijd. Het ware wenselijk dat dergelijke tentoonstellingen nog vaker konden plaatsvinden, omdat daarin andere facetten van een oeuvre belicht worden dan die op de scène.

Met de architectuurtentoonstellingen heeft deSingel een heel eigen plaats ingenomen. In Brussel geniet de Fondation pour l'architecture een stevige reputatie dank zij talrijke tentoonstellingen uit haar archief. In Gent presenteert de Stichting Architectuurmuseum eenmaal per jaar een selectie van tien tot vijftien jonge Vlaamse architecten. Daarbuiten zijn er in ons land sporadisch gelegenheidstentoonstelling, b.v. naar aanleiding van de toekenning van een of andere prijs. Dat is alles.

In tegenstelling tot zijn buurlanden lijkt België maar matig belangstelling te koesteren voor architectuur. Met het bouwen heeft toch

iedereen te maken, ook wie niet zelf een baksteen in zijn maag heeft. Architectuur bepaalt mee ons levensmilieu. Reden genoeg dus om daarover ook na te denken, om zich te informeren over wat hedendaagse architecten bezighoudt en hoe zij hun ideeën in plannen en bouwwerken omzetten. Ook op dit gebied wil deSingel zijn steentje bijdragen.

In een gebouw als dat van deSingel, zelf een monument, komt een architectuurtentoonstelling terecht in een architectonisch kader dat de bezoeker op zichzelf al een biezonder ruimtegevoel geeft en hem op die manier als het ware afstemt op wat hij gaat te zien krijgen. Dat geldt overigens ook voor de bezoekers van de Rode of de Blauwe Zaal. De gewilde soberheid in de gangen, waarvan toch warmte uitgaat, bevordert de ontvankelijkheid voor het kunstgebeuren waarvoor men komt en leidt er niet bij voorbaat van af. Het artistieke werk kan er zonder tierelantijntjes worden gepresenteerd. Dat is ook zo voor de maquettes en tekeningen op architectuurtentoonstellingen. In dat opzicht kan de retrospectieve Léon Stynen einde 1990 een aparte belevens worden.

Zonder museale pretenties en zonder zich te mengen in een commercieel galerijencircuit biedt deSingel een forum voor architectuur in Vlaanderen en België. Het is vreemd dat de aandacht voor architectuur zo weinig wordt gecultiveerd in een land waar talentvolle ontwerpers aan het werk zijn. Al noemde Renaat Braem België ooit het lelijkste land van de wereld, hier staat ook goede architectuur. De overheid en het bedrijfsleven, de grootste opdrachtgevers, missen echter haar kwaliteit en nog meer haar sociale en economische impact. In de media wordt er wel aandacht aan besteed maar een toonaangevend architectuurtijdschrift bestaat in ons land niet.

deSingel kiest radicaal voor architectuur, met de radicaliteit die al zijn artistieke keuzen kenmerkt. Het criterium bij de selectie van

architecten is alweer de kwaliteit, de authenticiteit, de eerlijkheid, het inspirerende of het aanstekelijke van hun werk of denken. Tevens wil deSingel een plaats zijn waar belangstellenden werk van boeiende ontwerpers uit het buitenland kunnen ontdekken.

De eerste exposities over architectuur in deSingel, in het seizoen 1985-1986, vormden de aanloop voor een reeks eigen initiatieven op dat terrein. Meteen stond er werk van drie internationaal vermaarde architecten: de Nederlander Rem Koolhaas en zijn O.M.A. (Office for Metropolitan Architecture), de Belg Charles Vandenhove, de Italiaan Aldo Rossi. De laatste twee tentoonstellingen bestonden al, die over O.M.A. werd speciaal voor deze gelegenheid samengesteld en was ook de eerste over O.M.A. in België.

In 1987 waren drie voor ons land belangrijke architecten te gast: Luc Deleu, Marc Dessauvage en de Antwerpse architectengroep (A.W.G.) met bOb Van Reeth. Na deze op één architect toegespitste tentoonstellingen werd de blik verruimd met een overzichtstentoonstelling van jong talent in België. Uit de selecties van de Stichting Architectuurmuseum van de jaren 1985, 1986 en 1987 pikte deSingel tien jonge architecten. Tot deze eerste groepstentoonstelling behoorde Stéphane Beel, die in 1989 een eigen tentoonstelling in deSingel kreeg plus de al vermelde opdracht om deuren voor de wandelgang te ontwerpen.

Nadien werd het accent verlegd. Enerzijds werd het werk van heel jonge Belgen getoond. Eén bepaald thema of aspect kon aan bod komen. Bij het duo Paul Robbrecht/Hilde Daem werd de relatie van bouwkunst en schilderkunst uitgediept. Of recent werk werd getoond met Stéphane Beel en W.J. Neutelings. Deze tentoonstellingen waren door de nauwe samenwerking met de betrokken architecten meer dan alleen maar tentoonstellingen. Het waren steeds installaties. Anderzijds bleef deSingel internationale archi-

tecten volgen. Op initiatief van deSingel of met bestaand presentatiemateriaal als uitgangspunt ontstonden exposities over hedendaagse bekende ontwerpers. Gelijktijdig met, maar buiten het kader van Europalia werden in 1988 Adolf Loos uit Oostenrijk en in 1989 Tadao Ando en Fumihiko Maki uit Japan gepresenteerd. Deze tentoonstellingen vulden een leemte in het programma van Europalia aan. Opvallend is de Nederlandse aanwezigheid in de Singelbedrijvigheid rond architectuur. Een aantal interessante ontwerpers kwamen aan bod, zoals Hans Dom van der Laan, de "Eindhovense school" en de al vermelde O.M.A. en W.J. Neutelings. Uit Nederland komen niet weinig bezoekers naar de tentoonstellingen.

Wanneer eenmaal voor een bepaalde ontwerper is geopteerd, blijft deSingel erop bedacht zijn werk op te volgen. De grote Londense overzichtstentoonstelling van Loos was een complement op de expositie "Raumplan versus plan Libre". Daarin werden zijn ruimtelijke inzichten geconfronteerd met die van Le Corbusier. O.M.A. was in het najaar 1988 een tweede maal te gast. In Sea Trade Center Zeebrugge, een tentoonstelling naar aanleiding van een wedstrijd voor een terminal in Zeebrugge, werden de ontwerpen van vijf architecten getoond, die eerder in deSingel exposeerden: Charles Vandenhove et Associés, Aldo Rossi, A.W.G., O.M.A. en Fumihiko Maki. De haven had aan een aantal binnen- en buitenlandse architecten een opdracht voor een ontwerp gegeven, een aanpak die in België eerder uitzonderlijk is.

Bij de overheid tracht deSingel toch aandacht voor architectuur los te weken. Met de steun van de Vlaamse Gemeenschap bracht hij een aantal tentoonstellingen naar het buitenland. Het werk van de A.W.G., van Luc Deleu en Marc Dessauvage was in Berlijn te zien. De eerste twee en Stéphane Beel werden in de zomer 1990 in Moskou opgenomen in het festival "Nieuwe trends. Hedendaagse kunst

in Vlaanderen".

In een vijftal jaren stelde deSingel in zijn wandelgangen topwerk op, uit eigen land, vooral uit Vlaanderen, en uit Europa. Compleet is het overzicht nog niet, representatief is het wel. Vooral voor de Belgische architectenwereld zijn de tentoonstellingen belangrijk. Vanaf de eerste vernissages was er een grote opkomst. Soms tot vierhonderd mensen. En als de ceremonie met openingstoespraken voltrokken is, staan sommigen al dan niet met het glas in de hand tot middernacht na te praten. De vernissages in deSingel zijn een ontmoetingsplek geworden voor de architecten van België. Iemand maakte eens de opmerking: "Als er nu een bom valt op deSingel, is er in België niemand meer bezig met architectuur."

Bij de gewone burgers is de belangstelling ook gegroeid. Vroeger liepen er sporadisch bij wijze van spreken honderd in een maand langs; voor de tentoonstelling van Frank Gehry waren het er in oktober 1990 overdag tot meer dan honderd per dag. 's Avonds wordt het publiek dat naar een concert of een voorstelling komt, op zijn beurt en telkens opnieuw met architectuur geconfronteerd. De sensibilisering dringt langzamerhand door. Het publiek krijgt bepaalde verwachtingen en ontdekt zelf normen en criteria. De catalogi van deSingel, meestal monografieën, waren voor bepaalde Vlaamse architecten de eerste publicatie van betekenis over hun werk. Zij vormen een belangrijke bijdrage tot de architectuurcultuur in Vlaanderen. De samenleving wordt stilaan bewust van de maatschappelijke en artistieke dimensie van architectuur: bouwen gaat iedereen aan.

## Financies

Een zo omvangrijk en gediversifieerd programma kost natuurlijk

geld. De overheidstoelagen hielden echter geen gelijke tred met de sterke aangroei van de artistieke werking sinds 1983. Daardoor was de financiële toestand in deSingel herhaaldelijk precair. In de hierboven geciteerde "Beleidsnota kunstcentrum deSingel 1986-1990" waarin Frie Leysen en haar medewerkers beschreven welke richting deSingel wenste uit te gaan, berekenden zij ook welke financiële middelen daar moesten tegenover staan.

De artistieke werking zou ongeveer een derde opbrengen van wat ze kost, zo in 1986 als in 1990. Maar ze kost in 1990 driemaal meer dan in 1986, omdat ze in die periode zo uitgebreid wordt en bijgevolg ook de kosten van personeel, administratie, promotie en technisch materiaal stijgen. De baten zouden vooral van kwalitatieve aard zijn en moeilijk in cijfers te vertalen; toch dit: "150.000 bezoekers zullen elk jaar waardevolle voorstellingen meemaken, tientallen artiesten, Vlaamse en buitenlandse, krijgen meer en betere speelmogelijkheden, tientallen nieuwe produkties en artistieke realisaties zullen in deSingel tot stand komen." In de nota werd onderstreept dat de verantwoordelijkheid voor de financiële gevolgen van de beleidswijziging gedeeld zou worden door de Vlaamse Gemeenschap en deSingel.

De Gemeenschapsminister van Cultuur stemde met de beleidsnota in. De Vlaamse Gemeenschap tastte echter niet onmiddellijk in haar zak. Met het gevolg dat een financieel onevenwicht werd veroorzaakt, dat in 1989 resulteerde in een tekort van ruim 17 miljoen frank. Indien het beleidsplan was gevolgd, zou er geen probleem ontstaan zijn. De realiteit was anders. Een centrum als deSingel kan niet werken met een basistoelage van 24,3 miljoen zoals in 1989 het geval was. Door middel van een bijkrediet op de begroting 1990 ten belope van 53 miljoen werd een tekort weggewerkt, dat de vorige jaren gecumuleerd werd door deSingel te zamen met de Be-

heerscommissie die instaat voor het onderhoud en de energievoorziening van heel het gebouwencomplex, conservatorium en BRT inbegrepen. Tevens werd de basis gelegd voor een gezonde financiering van deSingel. "DeSingel kan dus op zijn elan voortwerken," concludeerde voorzitter André Leysen.

De explosieve groei die deSingel kende, blijkt ook uit de cijfers. Tussen 1981 en 1990 steeg de omzet van 16 naar bijna 120 miljoen, de toelagen van 14 tot bijna 64 miljoen. In 1990 zouden er dus 56 miljoen eigen inkomsten zijn of 46,6 procent van het totaal. Dit is niet kwaad voor een instelling in de culturele sector, waar meestal veel lagere percentages worden gehaald. Met de eigen doelstellingen voor ogen wordt er in deSingel over gewaakt dat zowat de helft van het budget wordt besteed aan artistieke uitgaven. Het publiek blijft trouw en groeit nog steeds aan. In 1989 werd 20 procent meer abonnementen verkocht dan het jaar tevoren. De gemiddelde zaalbezetting is 70 procent.

Met sponsors flirt deSingel niet voor één avond. Alleen van sponsors die bereid zijn zich voor een langere termijn te engageren, kan men aannemen dat zij de werking in haar geheel willen steunen. Hun bijstand wordt niet gevraagd voor het slagen van een eenmalig "event", zoals vaak gebeurt, maar voor de realisatie van een artistiek beleid het hele jaar door en enkele seizoenen lang. Geen sponsor zal zich daarbij in het hoofd halen pogingen te doen om vat te krijgen op dat beleid.

Het is merkwaardig dat tot verleden jaar de Antwerpse overheidsinstanties niet over de brug kwamen. De betekenis van deSingel voor de stad en de streek hoefde toch geen betoog? Dat provincie noch stad er één cent voor overhadden, kwam neer op een miskenning van het artistieke werk dat er gepresteerd wordt en van de culturele uitstraling die ervan uitgaat. Er zijn tekenen dat het getij



keert. De provincie heeft met ingang van 1990 een financiële steun toegezegd. De stad Antwerpen, die kreunt onder haar schuldenlast van 63 miljard, lijkt stilaan wel te appreciëren wat op de Wezenberg is geschied sinds de eendjes en de waterplassen er verdwenen zijn.

deSingel had de afgelopen tien jaar ook te kampen met een probleem waarmee nogal wat culturele instellingen in hun groeiperiode te maken hebben: zij veronachtzaamden het hun financiële administratie goed op poten te zetten. Af en toe waren er ten gevolge daarvan onduidelijke toestanden in afrekeningen en soms overspannen medewerkers. De jongste twee jaar werd de administratie aan een herstructurering onderworpen en werden competente administratieve medewerkers aangetrokken. De resultaten zijn al merkbaar.



E e n h u i s m e t e e n g e z i c h t  
e n e e n h a r t



deSingel is in tien jaar tijd deSingel geworden. Een gebouw waar het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium tien jaar geleden niet zo goed weg mee wist, is een kunstcentrum geworden waar men in Vlaanderen niet meer omheen kan. Architect Stynen en zijn opdrachtgevers hebben zalen gebouwd omdat een conservatorium nu eenmaal een concertzaal nodig heeft. Mensen als Flor Peeters en Johan Flerackers zagen de plannen in hun tijd groots. Zij wisten niet wat zij daardoor mogelijk maakten. Zij konden niet weten dat zij beton goten voor een huis dat zich los zou koppelen van het conservatorium en waar andere en nog grootsere dingen te gebeuren stonden dan die waarvoor de plannen waren ontworpen. deSingel is nog steeds een zaal, drie zalen, waar de studenten van het conservatorium, toekomstige musici en acteurs, hun eerste podiumervaringen kunnen opdoen en waar zij kunnen zien en horen hoe professionelen de kunsten beoefenen waarvan ook zij hun beroep willen maken. deSingel is echter ver boven deze oorspronkelijke bedoelingen uitgegroeid, en er in feite van weggegroeid. De droom van Peter Benoit is op onvoorzienbare wijze overtroffen.

Eugène Traey, toen directeur van het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium, zag tijdens de bouw het volume van de zalen uitzwellen tot een capaciteit waaraan het conservatorium geen behoefte had. Dat was zonde van de grote investeringen. Traey en Flerackers vonden het sociaal en cultureel niet verantwoord dat de zalen niet maximaal zouden gebruikt worden. Zo kwam men op het idee ze open te stellen voor het culturele verenigingsleven in Antwerpen. Het lag in die tijd voor de hand dat een gebouw met dat soort activiteiten een cultureel centrum moest worden. deSingel is ook daarboven uitgegroeid, en ervan weggegroeid. Eugène Traey bekent dat hij niet wist wat er allemaal mogelijk ging worden toen hij Frie Leysen engageerde.

Wist Frie Leysen het zelf? Zalen verhuren, dat was haar niet genoeg. Er was méér in deSingel. Dat méér kwam er niet uit als deSingel een cultureel centrum bleef naar het model van de jaren '60. Antwerpen had trouwens behoefte aan dat méér. Na drie jaar waren de inzichten rijp om in daden te worden omgezet. deSingel oriënteerde zich in de kunstenwereld. Muziek, theater, dans, in de Blauwe en de Rode Zaal. Guido Minne, directeur van het Vlaams Theater Circuit, liet het woord "kunstencentrum" vallen op een colloquium over de culturele centra. Hij betoogde dat er in Vlaanderen geen infrastructuur noch een circuit voor de kunsten voorhanden was. De culturele centra met hun sociaal-culturele opdracht kunnen daar niet voor instaan. Dat is de taak voor kunstencentra, vond Minne. Wat Frie Leysen voorhad met deSingel, kon nu met een naam worden genoemd. In het ontwerp-decreet over de subsidiëring van organisaties voor podiumkunsten heeft de Vlaamse Gemeenschap die naam gesanctioneerd.

Het lijkt geen twijfel dat deSingel, samen met enkele bondgenoten als het Vlaams Theater Instituut en het Kaaitheater, de overheid heeft overtuigd van het verschil tussen een cultureel centrum en een kunstcentrum. Voor het cultureel beleid in Vlaanderen hebben zij nieuwe denkbeelden aangedragen. Door reflectie over de eigen opgave en de verdediging ervan, door radicaal zijn eigen weg te gaan, toonde deSingel de richting voor een mogelijk beleid voor de podiumkunsten. Hij wist door zijn organisch gegroeide werking binnen het kunstenbeleid een plaats voor zichzelf te veroveren en bevocht daarmee tevens de erkenning van andere voor de actuele bloei van de kunsten noodzakelijke instellingen.

## Kiezen voor kunst

Een gebouw dat niet echt met een visie op zijn toekomstige functie was neergezet, vond een bewoner met een sterke visie op het gebouw. Door de ontwikkeling van het eigen programma van deSingel kreeg het gebouw een onverwachte bestemming. Dat een concertzaal en een theaterzaal in hetzelfde huis naast elkaar liggen is een uitzonderlijke situatie in Europa, en een luxe. Die werd door Frie Leysen en haar ploeg geëxploiteerd.

deSingel koos radicaal voor de kunsten en ontvouwt een louter artistieke werking. Artistieke argumenten liggen aan het programma ten grondslag en niet publieksgerichte motiveringen zoals de smaak van het publiek of zijn behoefte aan entertainment of een kassucces. Artistieke argumenten, dat zijn beweegredenen die aan de kunst als dusdanig ontspruiten, aan haar wezen en waarde, aan haar kwaliteit, aan haar intentionaliteit. deSingel kiest voor de kunst als scheppende activiteit, als esthetische ervaring, als bouwsteen en motor van de cultuur. De artistieke werking is een keten van "statements" door kunstenaars ten overstaan van het publiek.

In een eerder behoudsgezind Vlaanderen koos deSingel radicaal voor de hedendaagse kunsten. Het eigentijdse werk primeert. Het nieuwe dat vandaag ontstaat, wordt de wereld van morgen. Op een selectieve wijze toont deSingel wat kunstenaars vandaag tot expressie brengen. Dat het om hedendaagse kunsten gaat, belet niet dat er kunst uit het verleden tot leven kan worden gewekt. Stukken van Sophocles of concerto's van Bach zijn hedendaags in de mate waarin zij voor de mensheid van vandaag relevant blijven. Echte kunstenaars maken die relevantie voor het publiek zichtbaar.

deSingel is een internationaal kunstcentrum. Daar staat een podium waar buitenlandse groten als Kantor, Cunningham, Ljoebimov, Forsythe, Wajda, Bergman waardig kunnen onthaald worden, niet met veel ceremonieel maar met een in theatertechnisch opzicht goed uitgeruste zaal die beantwoordt aan de vereisten van hun artistiek werk. Het belang hiervan mag niet onderschat worden. De grote kunstenaars aan het werk te zien waarborgt niet alleen een hoogstaande belevenis op zich; voor artiesten van bij ons kan daar een verregaande invloed van uitgaan. In de confrontatie met eerstetrangs werk vinden zij een voedingsbodem en een bron van inspiratie. Naast de inhoudelijke en de logistieke steun die hun in werkplaatsen en bij producenten geboden wordt, is dit internationale aanbod voor hen even onmisbaar.

Terwijl Vlaanderen geen overdreven neigingen vertoont om zijn opkomende kunstenaars als jonge plantjes met zorg te omringen, koos deSingel radicaal voor hen. Voor Vlaamse theatermakers en choreografen die internationaal carrière maken, is deSingel het enige podium in Vlaanderen waar zij werkomstandigheden én een financiële honorering vinden die vergelijkbaar zijn met die waarop zij in het buitenland aanspraak kunnen maken. Dat zij hun kans waagden in het buitenland, was niet zelden een soort vlucht naar voren om te overleven, omdat zij in eigen land niet tijdig de erkenning kregen die zij verdienden. Dat zij internationale waardering verwierven, hebben zij op de eerste plaats aan zichzelf te danken, aan het niveau van hun creatieve werk. Meer dan één genoot de steun van deSingel of van het Kaaithheater in Brussel om de stap te zetten. Kaaithheater en deSingel hebben de internationalisering van de Vlaamse podiumkunsten ontegensprekelijk in de hand gewerkt.

Bovendien heeft deSingel de hedendaagse podiumkunsten uit de marginaliteit gehaald. Wie als artiest daar op de affiche komt, móet



het dus wel waard zijn, veronderstelt het publiek en concludeert de artiest. De artistieke keuzen van deSingel zijn determinerend, zowel voor de betrokken kunstenaars als voor het publiek. Vooral voor jonge kunstenaars kan het een beslissend moment zijn in hun carrière. Voor hen is het een soort van consecratie, alleszins een bevestiging en erkenning, wanneer zij in deSingel mogen optreden. En dat is het ook in de ogen van het publiek. deSingel is in het milieu in minder dan tien jaar een naam geworden die tot aanbeveling verstrekt. Een soortgelijk fenomeen doet zich ook elders voor, in het Théâtre de la Ville in Parijs b.v. of in de Munt onder Gerard Mortier. Het was niet vanzelfsprekend dat iemand als Jan Fabre in die Brusselse kunsttempel zou optreden. Zo heeft deSingel kunstenaars die de goegemeente én de overheid maar in de marginaliteit liet ploeteren, op het voetstuk geplaatst.

## Festival van radicaliteit

Dat podiumkunsten en muziek binnen eenzelfde programma worden gecombineerd vanuit eenzelfde artistieke visie, dat was nieuw voor ons land. deSingel is niet een Paleis voor Schone Kunsten in Antwerpen. Alle programma's, theater, dans, muziek, Jonge Helden, tentoonstellingen, worden er vanuit eenzelfde opvatting over kunst en leven opgezet. Goede kwaliteit is het eerste criterium dat daarbij wordt gehanteerd. Steeds wordt gekozen voor authentieke kunst. Voor vitale, durvende, avontuurlijke, frisse, grensverleggende kunst. Niet het nieuwe puur om de nieuwigheid, wel om de openbaring van leven dat zich telkens onder andere vormen vertoont. Middelmaticheid wordt niet geduld.

Tegenover en naast elkaar staan in deSingel Vlaamse en buitenlandse kunstenaars, jong talent en oude rotten in het vak, groot-scheepse enceneringen en intiemere kleinoden, onbekende namen

en grote reputaties, vertrouwde lievelingen en verrassende nieuwkomers. In een ruime diversiteit hebben ze allen één eigenschap gemeen: hun kunst is kwaliteitswerk. Voor de kunstenaars zelf werkt de kennismaking met het oeuvre van anderen binnen hun eigen discipline stimulerend, inspirerend, soms misschien aanmanend tot zelfkritiek. Er is ook kruisbestuiving: theatermakers en choreografen gaan luisteren naar muziek, architecten gaan kijken naar dansvoorstellingen, melomanen willen eens weten wat in het theater gebeurt. Het publiek van zijn kant kan vergelijkingen maken, daarbij geholpen door een referentiekader dat seizoen na seizoen door het Singelprogramma zelf verder wordt uitgetekend.

Een programma als dat van deSingel is een festival op zich, maar dan uitgesmeerd over een heel seizoen, niet samengeperst in een paar weken. De uitzondering wordt regel. Door die continuïteit cultiveert deSingel het maatschappelijk bestaan van de kunsten en draagt er zijn steentje toe bij opdat de kunsten in een door technologie, economie en ontspanningsindustrie overheerste samenleving meer en meer een vanzelfsprekende plaats zouden krijgen.

Dat dit niet een volslagen utopie is, bewijst deSingel met zijn publiek dat in steeds groteren getale afkomt op een "elitair" programma van hedendaagse podiumkunsten. Het verplaatst zich niet naar deSingel voor een "social event", maar voor de kunst op zich, voor de pure artistieke ervaring, die daar aangeboden wordt zonder franje en zonder vals aantrekkelijke verpakking, in een no-nonsense sfeer die de ploeg van deSingel creëert en die goed past in de architectuur zonder krullen van het gebouw. De meerderheid van dat publiek wordt gevormd door geschoolde mensen uit de middenklasse, tussen 25 en 45 jaar oud. Zij komen uit Antwerpen en heel Vlaanderen, ook uit Nederland en Wallonië, zelfs uit Frankrijk en Duitsland.

Als kunstcentrum fungeert deSingel tussen kunstenaars en publiek als een koppelteken, als een brug tussen kunstenaars die iets mee te delen hebben en een geïnteresseerd publiek. De Singelploeg doet dat met een bescheidenheid die afsteekt tegen de windmakerij die in het artistieke bedrijf soms woedt. Die bescheidenheid gaat gepaard met geloof in de mensen, zin voor verantwoordelijkheid en een grote competentie. deSingel heeft de faam verworven radicaal te kiezen voor kwaliteit, niet bereid om op het stuk van artisticeit toegevingen te doen aan wie dan ook, noch aan de artiesten, noch aan het publiek, noch aan de overheid, noch aan de sponsors.

Het is merkwaardig dat de drie opeenvolgende voorzitters en de raad van beheer die radicaliteit eerder hebben aangemoedigd dan afgeremd. Telkens bleek ook de juiste man op het juiste ogenblik op de voorzittersstoel plaats te nemen: Eugène Traey toen deSingel loskwam van het conservatorium, Johan Flerackers toen de deuren opengezet werden voor de internationale kunsten, André Leyssen toen de financiële toestand aan de artistieke werking en de toekomstperspectieven moest worden aangepast.

In de afgelopen tien jaar blijkt deSingel herhaaldelijk tegendraads gewerkt te hebben: de zalen waren bestemd voor het conservatorium, deSingel deed er iets anders en méér mee; deSingel zou een cultureel centrum worden, hij werd een kunstcentrum; deSingel zou voor de grootst mogelijke bevolkingslagen de meest veelzijdige activiteiten moeten ontplooiën, hij deed dat niet en koos voor hedendaagse kunsten. Deze eigenzinnigheid, gebaseerd op overtuigingen die Frie Leysen en haar medewerkers met argumenten weten te staven en gekoppeld aan een persoonlijke integriteit en intellectuele eerlijkheid, is een van de sterke kanten van deSingel.

## Historische taak

Had de artistieke werking van deSingel invloed op het "gezellige" Antwerpen? Nauwelijks. deSingel ligt geografisch en figuurlijk nog altijd aan de rand van de stad. Een voordeel is wel dat hij nooit Antwerps werd en in voeling bleef met de culturele sector in Vlaanderen als geheel. Uiteraard vonden veel Antwerpenaren de weg naar deSingel. In de stad wordt echter nog evenzeer hetzelfde repertoiretooneel gespeeld en hetzelfde soort muziekconcerten georganiseerd als tien jaar geleden. Buitenlandse gezelschappen landen soms in de Koninklijke Nederlandse Schouwburg, zoals tien jaar geleden. Voor het overige trekt de stad buitenlandse theater- en danskunstenaars niet aan. En jonge Antwerpse theatermakers laat men nog maar vechten voor hun huid. deSingel kan het Antwerpse klimaat niet op zijn eentje veranderen; daartoe moet het beleid andere condities scheppen.

Dat het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium, deSingel en BRT 2 Omroep Antwerpen onder één dak gingen huizen, schiep aan de rand van de stad een kern vanwaar culturele impulsen konden uitgaan. De drie burens leven al tien jaar in goede verstandhouding met elkaar; een gemeenschappelijke, culturele actie van het drietal moest in de annalen echter zo goed als nooit worden opgetekend. Tussen de zalen van deSingel en de studio's van Omroep Antwerpen werden bij de bouw kabels gelegd. Zelden werd daar een klassiek concert door gezonden. De gewestelijke omroepen bespelen binnen de BRT immers de lichtere toetsen. Het conservatorium van zijn kant blijft de bevoorrechte gebruiker van deSingel. In de praktijk zijn de Rode en de Blauwe Zaal echter niet vaak beschikbaar. Directeur Kamiel Cooremans waakt erover dat de samenwerking harmonisch verloopt. Hij weet wat in deSingel gebeurt en spreekt zijn geloof daarin uit. Werkelijk bevoorrecht zijn de studenten van

het conservatorium: zij hoeven maar de gang over te steken om in deSingel topartiesten aan het werk te zien die voorbeelden zijn voor hun eigen toekomst. De Concertvereniging van het conservatorium organiseerde trouwens mee muziekkreeksen als Stabat Mater, Hoogdagen, Zondagwerk.

Inmiddels kwijt deSingel zich, naar het woord van Carlos Tindemans, van de "historische taak" een breed aanbod van theater in Antwerpen mogelijk te maken, er een danskunst bekend te maken die verschilt van die van het Ballet van Vlaanderen of van Béjart, er muziek op een andere manier dan in de traditionele concerten op het programma te plaatsen en de aandacht voor architectuur te voeden. Nergens in Vlaanderen is een artistieke werking op zo'n consequente, coherente en continue wijze tot ontwikkeling gebracht.

Intussen heeft deSingel de lat voor iedereen hoger gelegd, voor de kunstenaars, voor het publiek én voor zichzelf. Artiesten die in deSingel willen optreden, weten dat zij daar terecht komen in een programma waar internationale topkwaliteit wordt verwacht. De seizoenoverzichten van 1983 tot 1990 vormen een indrukwekkende verzameling van namen uit de hedendaagse theater- en danskunst, uit de architectuur en de muziek. Het publiek van deSingel is kritisch en veeleisend. Het is steeds beter geïnformeerd en wil steeds het beste zien. deSingel zelf blijft met een niet aflatende dynamiek zoeken naar het betere, stelt vragen over zijn eigen aanpak, richt zijn kompas en stuurt de vaart bij. Het is nauwelijks te schatten wat deSingel in zeven jaar tijd heeft gepresteerd voor en door de kunst, voor en met de kunstenaars, voor en met het publiek.

Door zijn artistieke werking schiep deSingel in Vlaanderen iets wat er niet was en waar men tien jaar geleden ook geen naam voor had: een internationaal kunstcentrum, een Europees platform dat

Vlaamse artiesten in een internationale context presenteert en dat buitenlandse kunstenaars hierheen kan halen om het Vlaamse publiek en de Vlaamse artiesten deelachtig te laten zijn aan de levende impulsen van de hedendaagse cultuur. deSingel werd in die tien jaar deSingel, een huis met een gezicht en een hart. Dit mag niet verloren gaan. De overheid moet in de middelen voorzien om dit huis niet enkel in stand te houden, maar om het verder uit te bouwen; een tweede "gelukkige vergissing" mag zij niet riskeren. Vlaanderen, zijn kunstenaars en zijn publiek hebben deSingel nodig.

4 november 1990

*Met dank aan Caroline Derycke voor haar voorbereidend onderzoek*

Peter Benoits droom	3
Gelukkige vergissing	15
Avontuur der kunsten	33
Een huis met een gezicht en een hart	73





## Raad van Beheer

voorziter	André Leysen
ondervoorzitters	Leona Detiège Kamiel Cooremans Hugo Coveliers Eddy Frans
leden	Elsie De Raedt Jan De Groof Jan Kesteleyn Robert Meganck Alfons Mouling Jan Theuwissen
regeringscommissarissen	Marcel Van Hecke Jan Kerremans

## de Singelploeg

algemeen directeur en artistiek beleid adjunct-algemeen directeur directiesecretaresse	Frie Leysen Hugo Vanden Driessche Bernadette Scheerders
programma programmadirecteur en muziek architectuur dans jonge helden theater	Jerry Aerts Carolina De Backer Myriam De Clopper Johan De Feyter Koen Tachelet

## communicatie

coördinatie	Ronald Heiremans
grafische vormgeving	Gert Audenaert
assistent grafische vormgeving	Ann Van de Weyer

## administratie

administratief directeur	Pierre Van Diest
boekhouding	Dina Keppens
assistent boekhouding	Luk Timmermans
zaalverhuur en planning	Karel Hoet
coördinatie evenementen	Myriam Lombaert
	Els Colebrants
onthaal/secretariaat	Kristin Dobbeleir
	Freddy Kluska
besprekbureau	Anne Vandenhove
	Viviane Bruyninckx

## techniek

technisch directeur	Paul Vermeir
secretaresse technisch directeur	Karla Stessel
verantwoordelijken podiumtechniek	Jo Leys, Luc Galle
podiumtechnici	Geert Cautereels
	Jan Geivaerts
	Koen Janssens
	Dag Jennes
	Eddy Latine
	Hans Van Belleghem
	Rik Van Gyseghem
verantwoordelijken onderhoud	Maryse Henderickx
	Alex Pierloz
	Achiel Waterschoot

onderhoud

Nicole Boeren  
Nettie Dooms  
Ingrid Hooiberghs  
Claudine Lauwers  
Reinhilde Meuldermans  
Sonja Orens  
Juliette Van Den Abbeele  
Margot Wanschok  
Auxilia Westendorp  
Leo Daems  
Johnny Daems  
Raymond Nys  
Philip Raes  
Frank Schram  
Jurgen Storms  
Willem Van Gool  
Lucien Vrancken  
Krijn Scheepmaker  
Danny Tillemans

toezicht

