

Naar aanleiding van het verschijnen van *Humus 2, Kaaitheater 1993-1998*, maakt Pascal Gielen een analyse van het twintigjarig bestaan van het kunstenaarscentrum onder de artistieke leiding van Hugo De Greef.

Een interpretatie zoals die alleen maar achteraf kan gegeven worden.

Humus versus Humus 2: van zelflegitimering naar zelfkritiek

In *De orde van het spreken* wijst Michel Foucault op de relatie tussen een discours en de instituties waarmee het samenhangt.¹ Terwijl organisaties het spreken en schrijven over zichzelf ten dele op eigen initiatief ontwikkelen en controleren (denk maar aan de vele persconferenties en -mappen), legitimeert het discours tegelijkertijd diezelfde organisaties. Zo geraken we verzeild in een circulaire 'zelfbevestigingsmachine' waarin al het gebabbel en geschrijf instaat voor de plaatsbepaling en de identificatie van de gecommuniceerde instellingen. Deze laatste stroomlijnen dan weer de woordenvloed binnen tamelijk stabiele registers.

Het inzicht van de Franse historicus-filosoof werpt al snel zijn vruchten af indien we de zaak concretiseren. Binnen het Vlaamse podiumkunstenlandschap liggen de voorbeelden voor het rapen. Michel Uytterhoeven liet naar aanleiding van Klapstuk 85 Deborah Jowitt uit Amerika overvliegen om een workshop danskritiek te leiden, 'want daar hadden ze in Vlaanderen toen nog maar weinig kaas van gegeten'. De toenmalige Klapstuk-directeur liet eveneens een heuse reader samenstellen met essays over de choreografen die het festival uitmaakten. Zijn opvolger Bruno Verbergt zou vervolgens een publicatiebeleid uit de grond stampen. Hun voorbeeld haalden de heren echter in Brussel waar Hugo De Greef en Johan Wambacq *Etcetera* al in 1983 boven de doopvont hielden. Van 1992 tot 1998 gaf het Kaaitheater dan weer samen met enkele buitenlandse schouwburgers *Theaterschrift* uit. De uitgave moest vooral een inzicht bieden in de artistieke werking van 'hun' artiesten. Ondertussen is het aantal theater- en danspublicaties tot ongeziene hoogtes geklommen. De rol van het Vlaams Thea-

terinstituut is daar niet vreemd aan. Met de uitgave van o.m. *Carnet, Balkon* en het *Kritisch Theaterlexicon* leggen ook zij een intense discursieve praktijk aan de dag. De publicatiewoede doet sommige cynische (of nostalgische) stemmen concluderen dat er tegenwoordig meer goed geschreven wordt over theater, dan dat er nog goed theater wordt gemaakt; terwijl dat vroeger net omgekeerd was. Eén ding staat echter vast: Vlaanderen werkt vandaag meer dan ooit aan de discursieve verankering van haar eigen theater- en danshistorie. En deze geschreven geschiedenis wordt vervolgens ingezet om de bestaande theater- en dansinstituten in de symbolische weegschaal te verzwaren. Ook de eerste editie van *Humus*, die in 1993 verscheen n.a.v. vijftien jaar Kaaitheater, onttrok zich op geen enkel moment aan deze legitimeringscirkel. Zo schreef Geert Opsomer in *Etcetera 60*: 'Een mooi voorbeeld is een belangrijk historisch relaas als *Humus* (1993), de officieuze geschiedenis van het Kaaitheater, waar de Vlaamse geschiedenis van de podiumkunsten verschijnt met het Kaaitheater in het centrum. Een dergelijke geschiedenis concentreert en beweegt een niet onbelangrijk symbolisch kapitaal (het verleden) in het voordeel van een bepaalde artistieke praktijk. Helemaal legitiem vanuit een socio-artistiek standpunt, problematisch vanuit historisch standpunt.'

De samensteller van *Humus 2* had dit vuiltje waarschijnlijk geroken. In een nogal sec voorwoord staat te lezen: '*De Humus-boeken pretenderen niet de geschiedenis van het Kaaitheater te schrijven; ze bundelen materiaal dat toekomstige historici kan helpen bij hun onderzoek. En uiteraard vertolken zij de visie van het Kaaitheater zelf...*' Wanneer we het boek verder

doorbladeren blijkt niet alleen de inleider zich te vergewissen van de geopperde kritiek.

Olifanten en olifanten

Terwijl de vorige editie van *Humus*, vijftien jaar Kaaitheater, nog op de toonbank kwam met een fiere olifant op de cover, lijkt dat bij *Humus 2, Kaaitheater 1993-1998*, veel minder het geval. De afdruk van het dier is nog maar een vage schim van zijn voorganger: een lichtjes ontbonden exemplaar. Wat ooit stond voor het stevig icoon van het kunstenaarscentrum, heeft nu veel meer weg van een muurschildering die getuigt van een ver cultureel verleden. Misschien is deze ingreep in de grafische vormgeving niet toevallig. De façade licht namelijk een tip van de teksten die de boeken omvatten. Terwijl in de eerste publicatie verschillende auteurs zich nog in een feestelijke stemming met veel toeters en bellen over vijftien jaar Kaaitheater bogen, schrijft Peter Anthonissen in *Humus 2* een tekst met een kater. In een kritische toon gaat de theaterrecensent de ietwat narcistische zelfbevestiging van de voorgaande editie te lijf. De auteur is hier echter niet alleen voor verantwoordelijk. Ook zijn gesprekspartners, Hugo De Greef, Marianne Van Kerkhoven en Hugo Vanden Driessche, lijken we op een blauwe maandag aan te treffen. De euforie van de jaren tachtig en het begin van de jaren negentig van één van de boegbeelden van de Vlaamse kunstencentra is in een traumatische klap van de baan geveegd. Het waren inderdaad 'niet de meest prettige jaren van de twintig', verzucht De Greef. Wat is er tussen het verschijnen van de twee edities gebeurd?

Wanneer we de feiten even op een rijtje zetten, kan ik stellen: heel wat. De verhuis naar

een grotere zaal, het Lunatheater, in 1993; het ontslag van stichtend artistiek leider Hugo De Greef in 1997; het korte aantreden van een nieuwe directeur, Guy Gypens, en uiteindelijk de definitieve overdracht van de artistieke fakkel aan Agna Smisdom en Johan Reyniers. Het is inderdaad geen kleinigheidje. Terwijl Anthonissen in zijn tekst hoofdzakelijk bij de gebeurtenissen van de laatste vijf jaar blijft stilstaan – zoals hoogstwaarschijnlijk ook de opdracht luidde – zal ik hier een poging ondernemen om eveneens op het voorafgaande een blik te werpen. Hiermee beoog ik geenszins historische volledigheid of reconstructie, maar eerder een kleine sociogenese van een kunstencentrum.

Politiek en kunst in Vlaanderenland

De context waarin verschillende kunsten-

centra in de jaren tachtig haast als paddenstoelen uit de grond rezen is zeker voor de Etcetera-lezer meer dan bekend. Toch wil ik nog even stilstaan bij de politieke omgeving van die tijd, omdat haar interne spanning vandaag nog steeds te voelen valt binnen het artistieke bedrijf.

Wanneer we de Vlaamse cultuurpolitiek van de jaren '70 en het begin van de jaren '80 onder de loep nemen, detecteren we een beleid dat hoofdzakelijk stelde op waarden als emancipatie, zelfontwikkeling en cultuurspreiding; waarden die sterk geïnspireerd waren op de democratisering van het 19de-eeuwse *Bildungs*-ideaal. Zo werd onder het beleid van cultuurminister Van Mechelen en daarna De Backer zwaar geïnvesteerd in de uitbouw van hoofdzakelijk infrastructuur: de culturele centra, verspreid over heel Vlaanderen. Het doel

van deze investeringen was – het bekende verhaal – cultuur bij 'de kleine man' brengen: 'De postbode moest naar Bach kunnen luisteren.' Deze emancipatiepolitiek hanteerde echter een ander cultuurbegrip dan we vandaag gewoon zijn van de (toenmalige) artistieke avant-garde. Het ging om cultuur met een kleine 'c', wat het mogelijk maakte om het lokale culturele verenigingsleven op een gelijk plan te stellen met 'Kunst'. Kunst bedrijven of spreiden werd gezien als één van de mogelijke vormen van volksontwikkeling. Artistieke productie werd dus als een *middel* gehanteerd om een *extern doel* te bereiken. De Vlaamse overheid hanteerde dan ook het paradigma van *welzijnsbeleid* om een kunstpolitiek te voeren. De aanpak stelde op sociale noden en niet op artistieke.

De artistieke avant-garde van de jaren '80

Maria Magdalena - Kaaitheater (1981) / Willy De Smet



ging in tegenstelling tot de gangbare cultuurpolitiek, de kunstproductie als doel *an sich* beklemtonen. Zo ontstond er een discrepantie tussen het cultuurpolitieke doel, namelijk *emancipatie* (volksontwikkeling) en het doel van de theater- en dansavant-garde, namelijk *intrinsieke artistieke kwaliteit* (lees ook: *Part pour l'art*). De artistieke innovatie binnen de podiumkunsten bracht dus ook een spanning tussen twee divergerende doelstellingen met zich mee, een controversie die nog geregeld boven water komt. De aanleiding van de discussie lag echter niet alleen op het vlak van deze uiteenlopende oogmerken, maar behelsde eveneens de gelijklopende *middelen*, namelijk toelagen. Handelend vanuit een andere cultuuropvatting, kwam de overheid aanvankelijk met een beperkte hoeveelheid financiële middelen over de brug. De artistieke avant-garde moest dus alternatieve (vaak ook illegitieme) wegen zoeken om haar doel te bereiken.

De probleemsituatie werd daarenboven aangewakkerd door de introductie van een andere tijdsbeleving: die van de permanente artistieke innovatie. Met de invoering van nieuwe dans- en theatervormen werd het generatiebewustzijn binnen de podiumkunstensector in Vlaanderen geactualiseerd. Zo sloeg de strijd voor de erkenning van het jonge theater en de hedendaagse dans uiteindelijk om in een sfeer van permanente guerrilla. De discursieve productie in de jaren '80 getuigt van een opvallend discours, opgehangen aan concepten als 'vernieuwing', 'experiment', 'laboratoria', 'spits-technologie', enz. Er werd met andere woorden een atmosfeer gecreëerd van permanente verandering en opvolging. Voor de podiumkunstensector in Vlaanderen werd de moderne idee van *temporaliteit* gerehabiliteerd, namelijk de gedachte dat er een breuk met het verleden ontstond. Dit kon enkel maar doordat men het werk van verschillende individuele kunstenaars ging categoriseren of 'gelijk behandelen' als een fenomeen van een welbepaalde periode. Het is binnen dit denken dat in het Vlaanderen van de jaren '80 podiumkunstenaars van allerlei pluimage geregeld onder de noemer *Vlaamse Golf* werden gestockeerd, maar ook dat *vernieuwing* werd gelieerd aan *artistieke kwaliteit*.

De vermelde modernistische opvatting van temporaliteit impliceerde onder meer dat de levensduur van een gezelschap werd gekoppeld aan die van de creativiteit van de kunstenaar. Hierdoor werd zijn institutionele zekerheid gedestabiliseerd: wanneer de kunstenaar of zijn creativiteit 'verdween', moest ook zijn organisatie opgedoekt worden, luidde de kritiek. Binnen deze artistieke moraal werd de bestaansduur van elk creatief proces relatief.

Het was dan ook noodzakelijk dat de artistieke sector hier snel op kon inspikken. Er moesten met andere woorden alternatieve organisatievormen (andere dan de klassieke gezelschapsstructuren) ontwikkeld worden die deze nieuwe *chronopolitiek van urgentie* konden hanteren.

Het is nu op deze situatie van enerzijds schaarse (overheids)middelen en anderzijds een atmosfeer van artistieke temporaliteit, dat kunstencentra, waaronder het Kaaitheater, een structureel antwoord boden.

Cultureel bankieren

In het begin van de jaren '80 gingen de kunstencentra naast hun receptieve werking jong artistiek werk produceren. Op die manier onderscheidde ze zich van de meeste culturele centra. Het alternatieve circuit distantiëerde zich eveneens van de toenmalige decreetgezelschappen doordat ze een receptieve werking plaatsten naast hun productieve arbeid. Door beide werkvormen te combineren kon men de eigen producties laten delen in het aura van de geprogrammeerde (eventueel grote internationale) namen. Het gaat hier om een mechanisme van cultureel bankieren dat Hugo De Greef in het begin van de jaren '80 voor de podiumkunsten in Vlaanderen institutionaliseerde. De genese van zijn organisatie – die we nu kennen onder de naam Kaaitheater – laat helder zien hoe beide werkingen (receptie en productie) aanvankelijk nog door twee aparte organisaties werden uitgevoerd. In 1988 heeft De Greef ze dan samengebracht in één organisatie.

Het Kaaitheaterfestival was op het einde van de jaren '70 en begin jaren '80 niet de enige Vlaamse programmator van vernieuwende podiumkunsten. Zo hadden enkele culturele centra, waaronder de Warande in Turnhout, eveneens oog voor het jonge theater. Alleen de combinatie met een internationale festivalformule was een nieuw gegeven, waardoor het gebeuren meer in de kijker kwam te staan dan de permanente programmering van andere huizen. Maar De Greef zou ook, samen met enkele kunstenaars, in 1978 de vzw Schaamte oprichten, een organisatie die zich ging toeleggen op de artistieke productie van Vlaamse en hoofdzakelijk Brusselse kunstenaars.

Zoals bekend, bood Schaamte kunstenaars als Josse De Pauw, Pat Van Hemelrijck, Dirk Pauwels, Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Lauwers, Luk Desmet, Eric De Volder, Michèle Anne De Mey, enz. de mogelijkheid om eigen werk te maken. In een cultuurpolitieke context van non-financiering werd dit gerealiseerd door een eenvoudig systeem van *financiële solidariteit* tussen de kunstenaars of gezelschappen. Door verschillende artiesten samen te bren-

gen kon De Greef geld 'overhevelen' van het ene gezelschap naar het andere. Zo kon de ene kunstenaar gedurende een periode werken aan een productie terwijl de andere geld binnenbracht via een tournee. Het ging hier om een systeem van een *opgesplitste boekhouding*, waarbinnen iedere artiest of elk gezelschap zijn eigen budget had. Geld binnengebracht via een tournee, kon dan door het ene gezelschap uitgeleend worden aan een ander, dat op dat moment productiekosten maakte.

De Greef moest aanvankelijk echter alternatieve financieringsbronnen zoeken voor 'zijn' kunstenaars, omdat de opzet, namelijk artistieke kwaliteit brengen, niet paste binnen de cultuurpolitiek van volksontwikkeling. Hier was de inbreng van het buitenland – zowel via uitkoopsommen als via coproducties – van immens belang. De input via eigen inkomsten kon De Greef enkel maar bewerkstelligen door een grote 'afzetmarkt' voor de Schaamte-producties aan te kaarten. Het Kaaitheaterfestival vormde hiervoor een ideaal forum. Via het festival kon de artistiek leider de Schaamtekunstenaars introduceren op de internationale podiummarkt.

Binnen het internationaliseringsproces trok het succes van de ene kunstenaar een spoor voor de andere. Zo bood het internationale aura rond Radeis een ideale voedingsbodem voor andere Schaamte-artiesten: 'Bij het begin zijn we met Radeis zachtjes kunnen doorstoten op de internationale scène; maar het heeft enkele jaren geduurd voor dit vlot gebeurde. Door het vertrouwen dat je krijgt bij de eerste realisatie die goed verlopen is, is het ook mogelijk om andere projecten op een vlottere wijze te laten spelen in een internationale context. Bij wijze van voorbeeld kunnen wij het festival in Zürich (Zwitserland) aanhalen, dat in 1981 en 1982 Radeis op het programma had, in 1983 Rosas en in 1984 het Epigonentheater en *Balatum* van Michèle Anne De Mey. Het festival in Polverigi (Italië) nodigde Radeis uit in 1982 en het Epigonentheater in 1984 en is van plan om Rosas volgend jaar op het programma te zetten.' (De Greef, beleidstekst, 1984)

Het Kaaitheater hanteerde dus een mechanisme van cultureel bankieren waarbij het Belgische artiesten liet delen in het aura van grote internationale namen. Het succes van Radeis was hierbij voor Schaamte een doorslaggevende factor. Hiermee kon de Brusselse organisatie voldoende symbolisch krediet vergaren waardoor ook andere van haar kunstenaars een kans kregen op de internationale markt. De organisatie van Hugo De Greef werkte dus als *aurabesmetter* of *geleider van symbolisch krediet* van de ene kunstenaar naar de andere. Schaamte vormde het bindmiddel tussen de verschillen-

de artiesten, dat garant stond voor artistieke kwaliteit. Dit laatste moest uiteraard aanwezig zijn opdat een artiest überhaupt internationaal kon doorbreken.

Free-rider Hugo

Over zijn artistieke selectie stelt De Greef in *Humus 2*: 'Die keuzes waren bij Kaaitheater zeer specifiek. Het was een enge keuze, geen brede keuze, zoals meestal gebeurt in de theaterwereld. Daarin zijn de mensen voor mij steeds belangrijk geweest. Met een groot kunstenaar wiens werk ik fantastisch vind, maar met wie ik persoonlijk niet kan opschieten, zou ik nooit gewerkt hebben, dat is duidelijk. Omgekeerd geldt natuurlijk ook dat er weinig overblijft als je voor iemands werk niet warm loopt of erdoor gecharmeerd wordt.'

Ondanks de scherpte van zijn keuzes vinden we in de argumentatie van De Greef zelden grootse artistieke concepten, dramaturgische lijnen of contextuele (b.v. kunsthistorische, maatschappelijke) reflecties. De ex-artistiek leider koos eenvoudigweg wat hij koos. Hiermee laat De Greef zich kennen als een romantische programmator die vooral vanuit 'den buik' beslissingen nam. Tegelijkertijd werpt hij een licht op de tijdsgeest waarin hij aan het werk ging. Binnen zijn artistieke lijnen kon De Greef op het einde van de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig nog tamelijk doen wat hij wou. Het podiumkunstenlandschap in Vlaanderen bood niet al te veel concurrentie. Het artistieke veld was nog niet erg ontwikkeld of geprofessionaliseerd. Samen met o.m. Michel Uytterhoeven (*Klapstuk*) en Frie Leysen (*de Singel*) kon de programmatorengeneratie van De Greef zich dan ook een free-riders-positie permitteren. Dit verklaart ook ten dele de volgehouden alliantie met specifieke artiesten. Het gaat om een ingesteldheid die we vandaag veel minder tegenkomen bij de nieuwe generatie. Engagements met artiesten op een al te lange termijn worden door de band als 'ongezond' omschreven voor het betrokken kunstencentrum. Een richtlijn van drie à vier jaar samenwerking lijkt de norm. De selectie laat zich daarenboven veel meer leiden door de (Vlaamse) artistieke context van vandaag. Wie werkt al met welke artiesten? Of, hoe kunnen we met onze artistieke keuzes ons markeren ten aanzien van andere huizen? Op enkele uitzonderingen na spelen deze vragen tegenwoordig een belangrijke rol bij de samenstelling van een programma.

Kaaitheater, zijn eigen grafdelver?

Met Mickery in het achterhoofd, was Marianne Van Kerkhoven de enige voorstander om het Kaaitheater na Hugo De Greef eenvoudigweg op te doeken. Met haar standpunt

sluit ze dan ook het dichtste aan bij het discours dat Schaamte in de beginjaren zelf ontvouwde. De organisatie was namelijk één van de vaandel dragers van de modernistische temporaliteitsopvatting, die ik zonet schetste. Wanneer we de programmaboeken van de beginjaren erop naslaan, zien we dan ook een kleine ideologie zich ontpinnen die zich sterk afzet tegen alles wat naar instituties, conservatie, traditie, vaste structuren en gezelschappen ruikt. De organisatie moet daarentegen flexibel in dienst worden gesteld van de individuele creativiteit van de jonge kunstenaar. Ondanks die harde stellingname van de beginjaren lijkt het erop dat Kaaitheater door zijn eigen geschiedenis is ingehaald. De organisatie is uiteindelijk een instituut geworden. Niet alleen de stap naar het Lunatheater, maar eveneens de beslissing om de zaak open te houden zijn hier tekenend voor. Het kunstenaarscentrum krijgt tegenwoordig 40 miljoen frank subsidies, is tamelijk verankerd in het beleid en stelt een grote groep mensen tewerk. Sluiting heeft dus niet alleen artistieke gevolgen. Was het niet deze erflast die de zaak openhield? Was het daarenboven niet symbolisch dat het directeurschap van een artistiek naar een zakelijk leider verschoof? Eén ding staat alvast als een paal boven water: wanneer we het Schaamtevertoog van de jaren tachtig als standaard nemen, moest de zaak eenvoudigweg sluiten.

De scherpe identiteit die De Greef en Van Kerkhoven uitbouwden, lijkt met het ontslag van de artistiek leider daarentegen plaats te ruimen voor een lege plek. Van het Kaaitheater blijft nog enkel een structuur over met een historische glimp die vanaf nu door elk – weliswaar capabel – artistiek leider kan ingevuld worden. Toch benadert de metafoor van een lege plek niet helemaal de realiteit. Aan de gebouwen van het Kaai kleeft wel degelijk een erfenis. De scherpe artistieke keuzes van De Greef bezorgen zijn opvolgers op z'n minst een kleine artistieke maar ook financiële erflast. De langdurige alliantie met artiesten heeft de identiteit van het kunstencentrum nu eenmaal gefixeerd, een probleem dat ook De Greef onder ogen zag. Wat ooit de slagkracht uitmaakte van het huis, wordt nu zijn eigen grafdelver. Een te gefixeerde identiteit beperkt in die mate de keuzemogelijkheden dat het zichzelf vastrijdt. Een harde sociologische wetmatigheid leert ons nu eenmaal dat voorgaande beslissingen toekomstige beslissingalternatieven in de weg staan. De Duitse systeemtheoreticus Niklas Luhmann noemt zo een fenomeen 'redundantie', namelijk een sterke structurele inperking of grote voorspelbaarheid van beslissingen. In deze context wijst hij op de problematiek van *Entscheidungslast*: 'Nach der Ent-

scheidung steht die Auswahl fest: Ich habe moniert und muss die Konsequenzen tragen.' (Luhmann, 1984: 321) In navolging van de Duitse socioloog gingen anderen de metafoor van een melodielijn gebruiken. Hoe meer de melodie zich ontwikkelt, des te waarschijnlijker worden bepaalde noten en des te onwaarschijnlijker andere.

Als een goed cultureel bankier zag De Greef ook wel dat zijn organisatie was meegegroeid met een welbepaalde generatie. Wou hij het kunstencentrum in de toekomst laten voortbestaan, moest hij wel een frisse wind laten waaien. Vandaar dat we in de beleidstekst 1997-2000 op de opmerkelijke titel stoten *Consolidatie en vernieuwing*. Via een tweesporenbeleid wou de artistiek leider namelijk een jonge garde laten aanrukken in de Studiowerking. De artistiek leider wou de al te hoge redundantie dus oplossen door de variëteit te verhogen. Dit kan je bereiken door binnen één bedrijf uiteenlopende beslissingen toe te laten. Op die manier determineren opeenvolgende beslissingen mekaar minder sterk. De toename van variëteit opent de poorten voor vernieuwing. Probleem met een dergelijke optie is echter dat de organisatie kan verzeilen in een ongeordend kluwen van onsamenhangende beslissingen. Dit zagen we dan ook gebeuren met het Kaaitheater. Doordat de artistieke keuzes voor het grote en kleine podium te weinig op elkaar waren afgestemd bouwde men aan twee identiteiten tegelijk. Sommigen concludeerden dan ook dat 'De Greef eigenlijk twee kunstencentra uitbouwde'. Wanneer de artistiek leider beide werkingen niet voldoende kan integreren, houdt de dubbele optie inderdaad het risico van een identiteitscrisis in. Daarenboven is het prijskaartje van een dergelijk tweesporenbeleid erg hoog. Aangezien de overheid hierin niet wou bijtreden restte de organisatie dan ook nog maar één mogelijkheid: koerswijziging. Het Kaaitheater zal in de toekomst bijgevolg een andere positie moeten innemen in het artistieke veld, een verschuiving die eveneens het Vlaamse landschap door mekaar kan schudden.

Dramaturgie en modernisme

Naast de organisatorische reddingspoging sprong een dramaturgische ingreep van 1996 echter veel minder in het oog. Onder impuls van het Kaaitheater werden namelijk enkele gesprekken georganiseerd met – hoofdzakelijk hun – artiesten over de politieke stellingname van de kunstenaar vandaag. Achteraf bleek deze dramaturgische interventie echter een slag in het water. Zo concludeerde Van Kerkhoven dat op een paar uitzonderingen na, 'wij er meer mee bezig waren dan de kunstenaars zelf'. En

inderdaad, wanneer we het werk van Jan Lauwers, Anne Teresa de Keersmaecker of Jan Fabre bekijken, kunnen we hierin moeilijk een politiek engagement ontwaren. Uiteindelijk hoeft dit ook niet, elke artiest heeft nu eenmaal recht op zijn of haar autonome artistieke ethica.

Wat mij hier echter interesseert is de ingreep van het kunstenaarscentrum zelf. Terwijl aanvankelijk de organisatie en de dramaturgie ten dienste werden gesteld van de individuele artiest, leek in 1996 het omgekeerde te gebeuren. Niet alleen het Lunatheater ging op de kunstenaar wegen, maar ook de dramaturgie bewandelde voor heel even de omgekeerde weg. Van Kerkhoven probeerde namelijk aansluiting te vinden met een debat dat elders in de podiumsector was opgelaaid. De artiesten van het Kaaitheater hadden hier echter weinig kaas van gegeten. Meteen stoten we op de onmacht van een (bepaald soort) dramaturgie. Marianne Van Kerkhoven heeft voor het Kaaitheater namelijk altijd gepoogd om gemeenschappelijke lijnen te vinden in het artistiek

programma. Volgens een modernistische logica probeerde ze een orde te ontwaren in een op het eerste gezicht impulsieve selectie. Naar het midden van de jaren negentig viel deze discursieve praktijk echter steeds zwaarder. Gemeenschappelijke ankerpunten begonnen te vervagen, maar ook de afstand tot de oude vijand – de stadstheaters en het klassiek ballet – nam nog maar een minimale proportie aan. Twee zo typische ingrediënten van een modernistische dramaturgie, namelijk collectivisering en (eventueel impliciete) stellingname tegenover één of meerdere negatieve referenten, verdwenen hiermee op de achtergrond. Het verhaal van het kunstenaarscentrum viel daarmee ook niet meer te vertellen als een consistent, temporeel en lineair project. Deze kleine teleologie mondde met andere woorden uit in een compleet onrationaliseerbare differentie. In het midden van de jaren negentig detecteren we een kortsluiting tussen discours en artistieke praxis. Hierdoor ging de geschetste zelflegitimeringscirkel eroderen.

Maar ook hiervoor gaf Van Kerkhoven in de vroege jaren tachtig zelf het startschot. Was het niet zij die een sterke individualiteit van de artiest beklemtoonde? Was het niet het Kaaitheater dat even later met de naam kunstenaarscentrum uitpakte? De uniciteit ging alvast steeds meer terrein winnen van een collectieve lijn. Waarschijnlijk stoten we hiermee op de eeuwige ambivalentie van een huisdramaturg die tevens ook gezelschaps- of kunstenaarsdramaturg is. Als het erop aankwam koos Van Kerkhoven altijd voor de laatste. De artiest stond centraal en niet de organisatie. In die zin was de 'oude' Kaaitheaterformule eveneens discursief haar eigen grafdelver.

Anthoissen, Peter (1998). *Humus 2. Kaaitheater 1993-1998*. Brussel: Kaaitheater.

1. Michel Foucault (1988) *De orde van het spreken*. Boom Meppel, Amsterdam.

Maria Magdalena - Kaaitheater (1981) / Willy De Smet

