

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 onderscheidden 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 Keersmaecker, 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-