

**FIN DE SIÈCLE**  
**HET SPREKEN OVER DE KUNSTENCENTRA**  
**IN DE JAREN NEGENTIG**

Joris JANSSENS

**Waarin verschillen kunstencentra in de jaren tachtig van die in de jaren negentig? Joris Janssens ontrafelt het verschuivende discours rond de kunstencentra. Over presentatie en productie, over voor en na het podiumkunstendecreet, over rustige smallige beekjes en sluiswachters.**

Toen een theaterwetenschapper in 1990 een 'topografie' wilde maken van de kunstencentra in Vlaanderen, botste hij op de onmogelijkheid van *desk research*. Node moest hij constateren dat gedrukte informatie over het fenomeen eerder schaars voorhanden was.

"Op enkele bijdragen in dit tijdschrift, de onvolprezen dokumentatiedienst van het Vlaams Theater Instituut en de zeldzame jubileumpublikaties (Beursschouwburg, Stuc) na, was de medewerking van de respectieve verantwoordelijken onontbeerlijk om een beeld te krijgen van het ontstaan, de groei en ontwikkeling."<sup>1</sup>

Tien jaar later had hij dat niet kunnen schrijven. In de jaren negentig nam het publieke spreken over kunstencentra niet zozeer een aanvang maar toch een hoge vlucht en het is niet meer gestopt. De geciteerde bijdrage maakte deel uit van een reeks artikelen waarin *Etcetera*, sinds een aantal jaren de kritische begeleider van nieuwe trends in de Vlaamse podiumkunsten, een eerste poging ondernam om het informatiedeficit te verhelpen. Niet lang nadien verscheen in opdracht van Het Theaterfestival een grondigere studie van Daan Bauwens, *Huizen van kommer en kunst*, waarin deze auteur naast eigen ervaringen ook veel cijfermateriaal verwerkte. *Etcetera*, VTi en belangenbehartiger VDP bleven de zaak nauw opvolgen. Vooral de verankering van de kunstencentra in het nieuwe Podiumkunstendecreet (1993) werd druk besproken en gemengd ontvangen. Een voor de kunstencentra erg bewogen decennium werd uiteindelijk afgesloten met de publicatie *Alles is rustig* (1999), een uitgave van VTi in opdracht van de werkgroep kunstencentra van VDP.

Dat zich precies bij het begin van de jaren negentig een publiek spreken over de kunstencentra ontwikkelt, is allicht niet toevallig. Zoals bekend hadden de ont-

wikkelingen in de Vlaamse podiumkunsten van de jaren tachtig zich grotendeels buiten het 'officiële' productie- en presentatiecircuit afgespeeld. Bij het begin van de jaren negentig voerde de sector de druk op de overheid op, om de innovaties van de jaren tachtig te erkennen en te ondersteunen. Nadat dat met het Podiumkunstendecreet (1993) ook het geval was, veranderde de toon van het vertoog, dat sterk retro- en introspectief werd. De impact van het decreet op de podiumpraktijk werd nauwlettend opgevolgd en niet altijd werd een positieve balans opgemaakt. Dat dit verhaal grotendeels werd toegespitst op de kunstencentra, is allerm minst toevallig. Tenslotte waren zij een belangrijk vehikel van de vernieuwing in de jaren tachtig, en was deze categorie een van de belangrijkste innovaties in het nieuwe decreet.

De plek van de kunstencentra werd drukbesproken maar tot eenduidigheid of consensus heeft het niet geleid. In een boekbespreking van *Alles is rustig* gaf de Leuvense socioloog Rudi Laermans aan dat dit boek niet de "feitelijke geschiedenis" dekte:

"Die moet ook na deze publicatie nog altijd worden geschreven (de eerste aanzet daartoe - Daan Bauwens' *Huizen van kommer en kwel* (*Huizen van kommer en kunst, red.*) - is onvolledig en dateert ondertussen ook al weer van 1992)."<sup>2</sup>

De feitelijke geschiedenis van de kunstencentra zal ook deze bijdrage niet brengen, maar een lezing van bovenstaand tekstmateriaal geeft wel inzicht in een kantelmoment in de recente geschiedenis van de Vlaamse podiumkunsten: een periode van consolidering, waarin de sector na het pionierswerk van de *eighties* een niet van groei pijn gaaspeende stand van zaken opmaakt.

### **Kommer en kunst**

In de jaren tachtig was het circuit van de kunstencentra nog niet scherp afgebakend. Om te beginnen waren er verschillende termen in omloop: het 'kleine circuit', 'receptieve productiecentra', 'de werkplaatsen voor multimediale initiatieven', 'de niet-officiële culturele centra' en 'kunstencentra'<sup>3</sup> (de term die na de decretale verankering ingeburgerd raakt). En niet alleen de term was aan verschuiving onderhevig, maar ook de referent. Uit de schaarse pogingen tot *mapping* bleek dat het in de jaren tachtig nog sterk fluctueerde welke huizen al dan niet deel uitmaakten van deze werkvorm-in-volle-ontwikkeling. Er was nog sprake van een heel aantal podia die niet lang daarna ophielden te bestaan ofwel een minder artistieke pro-

grammering ontwikkelden en in de jaren negentig uit het vizier verdwenen (zoals De Spiegel in Beveren-Waas, De Hoop in Waregem, Proka in Gent of Piekuur te Hoeilaart). Rond 1990 raakt stilaan meer afgebakend wie of wat een kunstencentrum zou kunnen zijn. In de tweede helft van de *eighties* slaagden een aantal centra erin om zich binnen een zich vormend receptief circuit te onderscheiden door een meer artistieke, bovenregionaal relevante programmering. Belangrijk in dat distinctieproces is een eerste (projectmatige) Vlaamse subsidiëring voor wat 'receptieve productiecentra' werd genoemd - een begrotingspost waaraan nog maar weinig duidelijke inhoudelijke criteria verbonden waren. In de studie van Daan Bauwens blijven er nog negen theaters over: het Stuc (Leuven), Beursschouwburg en Kaaithater (Brussel), Vooruit en Nieuwpoorttheater (Gent), Monty en deSingel (Antwerpen), De Werf (Brugge) en Limelight (Kortrijk). Anno 1992 heeft zich met andere woorden al een eerste peloton afgescheiden en is het de auteur mogelijk om - hoe divers de werking van de centra ook moge zijn - lijnen te trekken:

"Hun werking heeft een permanent karakter, ze ontwikkelen een multimediale werking op productief en receptief vlak, de Vlaamse podiumkunsten worden er geconfronteerd met internationaal werk. In hun doelstelling staat de ambitie centraal om de ontwikkeling en vernieuwing van de hedendaagse podiumkunsten te stimuleren en te presenteren, voorop. Ze zijn allen uit partikulier initiatief ontstaan."<sup>4</sup>

Bauwens had van Het Theaterfestival de opdracht gekregen om een stand van zaken op te maken van de kunstencentra, "hun geschiedenis, hun artistieke werking, hun inkomsten en uitgaven, hun publieksbereik en aanverwante gegevens."<sup>5</sup> Zijn argumentatie beklemtoont, naast de precaire werkomstandigheden van de huizen, vooral de artistieke verdiensten:

"Op tien jaar tijd kunnen de centra dan ook een indrukwekkend artistiek palmares voorleggen waarbij ze de teatervernieuwing in Vlaanderen mee gerealiseerd hebben. Ook de internationale ontwikkelingen hebben ze opgevolgd en getoond. Voor gezelschappen als Rosas, Needcompany, Fabre en Vandekybus hebben de kunstencentra produktiemogelijkheden en een circuit ontwikkeld. Die gezelschappen zijn intussen vertrouwde gasten op buitenlandse podia en vervullen een kulturele ambassadeursfunctie."<sup>6</sup>

Niet alleen die laatste term laat zien dat hier politiek gevoelige plekjes gemasseerd worden. Bauwens wijst eveneens op de belangrijke rol van de centra bij de verjonging van het publiek en de creatie van een publiek voor hedendaagse dans. De boodschap is duidelijk: anno 1992 ligt de bal in het kamp van de beleidsmakers die de kunstencentra meer zouden moeten ondersteunen.

“Het is aan de overheid om het resultaat van tien jaar vernieuwende podiumkunsten in Vlaanderen niet teloor te laten gaan. Een structurele oplossing binnen een wettelijke regeling is voor de generatie van de tachtigers – kunstencentra zowel als podiumkunstenaars – meer dan dringend.”<sup>7</sup>

## Sluiswachters

De nood aan een betere ondersteuning was groot, maar de oplossing niet gegarandeerd. Hoewel er al jaren plannen waren om de positie van de kunstencentra in de wetgeving te verankeren, was het in augustus 1992 nog niet zeker dat het bewuste Podiumkunstendecreet er überhaupt zou komen – noch wat de rol van de kunstencentra in dat decreet zou zijn. Sommigen meenden dat het eerder de richting opging van een bijgestuurd Theaterdecreet, waarbinnen voor de kunstencentra geen plaats was. In die context was het spreken over de kunstencentra, zoals gezegd, eerder een pleidooi om sterker in te zetten op deze werkvorm. Maar er waren ook tegenstemmen.

Eveneens in 1992 verscheen in *Etcetera* een ophefmakend opiniestuk van Johan Thielemans, destijds voorzitter van de Raad van Advies voor Dramatische Kunst (de toenmalige beoordelingscommissie theater). Die hekelde de in zijn ogen te enge selectiepolitiek van de kunstencentra. Hij noemde de kunstencentra “sluiswachters bij heel smalle beekjes”<sup>8</sup>. De bezorgdheid betrof niet alleen de spreidingsmogelijkheden van een aantal kunstenaars en gezelschappen (Blauwe Maandag Cie, Sam Bogaerts). Het ging er vooral om dat de ‘macht’ van de kunstencentra zou toenemen als zij via het toekomstige decreet ook een vehikel zouden worden voor de distributie van projectmiddelen. Vanuit een economisch perspectief was dat volgens Thielemans misschien lovenswaardig, want het geld zou meer renderen als de centra aan kunstenaars een structuur konden bieden. Maar hij waarschuwde voor de al te sterke profilering van de centra, die in zijn ogen de vereiste objectiviteit in de weg stond.

Uiteraard was er weerwerk. Eén argument ter verdediging was dat Thielemans voorbijging aan de grote verschillen tussen de kunstencentra. Maar vooral de selectiepolitiek was een heikele kwestie. Erwin Jans, toen dramaturg bij KVS, sprokkelde reacties bij artistieke en zakelijke leiders van de meeste kunstencentra, en zijn bijdrage kopte over “de noodzaak van keuzes”. Een scherpe profilering was heilzaam, gaf Mark Deputter (Stuc) aan. Het zorgde voor een sterke dynamiek waardoor de centra zich konden onderscheiden van de cultuurcentra, die eerder representatief programmeerden. In een interview met Wim Van Gansbeke adop-

teerde Guy Cools (Vooruit) de sluiswachterterm als een geuzennaam. Kunsten-centra 'sluizen' kunstenaars door naar een breder publiek. Dat de programmator daarbij keuzes moet maken spreekt voor zich.

"Dat hij (...) de vraag van elke schipper ernstig moet nemen, maar dan rekening moet houden met de afmetingen van het schip, de grootte en de ligging van de sluis en het woelige water aan de andere kant."<sup>9</sup>

Door de sluiswachtermetafoor uit te werken objectiveert Cools de selectiecriteria: de beperkingen van de infrastructuur bepalen mede de selectie. En een aantal huizen verantwoordden hun strategische keuzes in de context van een veranderend landschap. Vooruit sprak over zijn 'doorgroeiprofiel', wat erop wijst dat een verbreding in de programmering zich wel degelijk doorzette. En Willy Malysse schetste de geschiedenis van Limelight als een evolutie van een 'kunstencentrum' naar een 'kunstenaarshuis', een 'stal' die investeert in langdurige relaties met een beperkt aantal kunstenaars. Het ene huis zette dus meer in op circulering, het andere op meer continue relaties met kunstenaars.

Strategische keuzes van huizen werden meer dan vroeger geëxpliciteerd. Naarmate de kans op decretale erkenning toenam, werden selecties meer en meer een *issue*. De sluiswachterpolemie is indicatief voor een veranderende relatie tussen het beleid en het veld. Thielemans' demarche bood weerwerk tegen de eerste symptomen van een belangrijke cultuurpolitieke verschuiving, die zich sindsdien alleen maar scherper heeft doorgezet. In 1990 had toenmalig cultuurminister Patrick Dewael voor het eerst een deel van de theaterprojectmiddelen overgeheveld naar de 'receptieve productiecentra'. De overheid kent op die manier subsidies voor productie en creatie niet meer exclusief zelf en direct toe aan gezelschappen. Door de erkenning en subsidiëring van kunstencentra gebeurt dat nu ook via intermediaire structuren, via particulier initiatief. Thielemans ventileert zijn bezorgdheid dat die trend zich zou doorzetten. Hetgeen gebeurt is: zeker sinds 2000 is de verantwoordelijkheid voor de verdeling van de projectmatige middelen meer en meer bij de sector zelf komen te liggen. In de aanloop naar het Podiumkunstendecreet hadden de kunstencentra daar ook sterk op aangestuurd. De ontwikkelingen van de jaren tachtig hadden argumenten aangeleverd. De vernieuwing had zich immers buiten het officiële circuit doorgezet; de overheid schoot met andere woorden tekort bij de ondersteuning van jonge kunstenaars. In de reeks over de kunstencentra in *Etcetera* (1990) stelde Hildegard De Vuyst de vraag "of een centrale overheid al dan niet bijgestaan door een adviesraad, jong en nieuw talent kan ontdekken en of zij uit de voorgedragen dossiers een zinvolle selectie kan maken."<sup>10</sup> De centra klopten aan de deur om meer middelen, om meer verant-

woordelijkheid en meer macht. Misschien is het niet toevallig dat hier net uit de schoot van de Adviesraad vragen bij werden gesteld. Maar in de sluiswachterdiscussie kregen de centra ook de keerzijde van de medaille te zien. Naarmate de tijd vorderde, de sector groeide en de kunstencentra meer naar het centrum van het systeem opschoven, hadden ze zich steeds meer te verantwoorden voor de selecties die ze maakten. Het zou eind jaren negentig leiden tot striemende zelfkritiek.

### Consolidatie

Het Podiumkunstendecreet was erg lang *in the making*, maar kwam er in 1993 dan toch. Naast de meerjarige subsidieritmiek en de introductie van nieuwe subdisciplines als dans en muziektheater was een van de grote innovaties de introductie van de werkvorm 'kunstencentra'. De memorie van toelichting omschreef hun taak als volgt:

"Kunstencentra hebben tot doel een totaalaanbod aan het publiek aan te bieden dat bestaat uit een receptief gedeelte en een produktief gedeelte. Zij vormen als het ware de laboratoria van het toekomstig theater. Tevens kunnen zij functioneren als tussenschakel tussen de opleiding(en) in het hoger kunstonderwijs en de bestaande grotere vaste structuren."<sup>11</sup>

In de jaren negentig waren er twee grote subsidierondes in het kader van het Podiumkunstendecreet. Voor de periode 1993-1997 werden in het totaal tien centra erkend. Zeven ontvingen ook subsidies: Kaaithater, Vooruit, Limelight, Monty, Nieuwpoorttheater, Stuc en De Werf. Villanella, De Kopergieterij en Zuiderpershuis werden erkend, maar (nog) niet gesubsidieerd, deSingel en de Beursschouwburg schoven (nog) niet in het decreet. (deSingel werd nominatim ingeschreven in de Vlaamse begroting, de Beursschouwburg passeerde langs een potje voor 'Brusselse podia'.)

De officiële erkenning bracht ook de zekerheid mee van een meerjarige subsidie en daarnaast een aanzienlijke, maar initieel onvoldoende financiële injectie. De zeven genoemde kunstencentra stegen van een budget van 14,8 miljoen frank (1990), over 46,7 miljoen frank in (1992) naar 100 miljoen frank in 1993. Het probleem was wel dat de middelen niet volstonden om de centra adequaat te ondersteunen. De inschatting was dat er jaarlijks 250 miljoen nodig zou zijn om de centra de kans te geven een volwaardige werking uit te bouwen. De startenvoloppen waren aan de lage kant. Ze varieerden van 7 miljoen frank (Limelight en Nieuwpoorttheater) tot 24 miljoen frank (Vooruit).



Bij de tweede subsidieronde (1997-2001) was er een lichte verhoging. Dezelfde centra passeerden langs de kassa en er waren ook enkele nieuwkomers. Dit keer kregen ook Zuiderpershuis, Kopergieterij en Villanella middelen. Netwerk Aalst, TheaterTeater en België (Hasselt) kregen jaarlijks te vernieuwen startsubsidies. Maar de enveloppes voor de kunstencentra bleven aan de lage kant. Kaaitheater en Vooruit vingen 40 miljoen frank, de laagste enveloppes (De Kopergieterij, Villanella) bedroegen acht miljoen frank. De lage bedragen waren soms problematisch omdat het decreet stipuleerde dat een kunstencentrum ook over een eigen infrastructuur beschikte; in sommige gevallen woog de subsidie nauwelijks op tegen de kost voor het *runnen* van een infrastructuur.<sup>12</sup>

Nogal wat stemmen gaven aan dat de subsidiëring van de kunstencentra in de jaren negentig niet aan de verwachtingen voldeed. Maar met de erkenning had een geleidelijke doorgroei naar een meer stabiele financiële basis zich ingezet. Het was een langzamer proces dat na de millenniumwende zijn beslag kreeg. Er was Anciaux' fameuze 'inhaaloperatie' van 2001-2005. In 2006-2009 werd ingezet op het zogenoemde 'beleid voor de grote huizen', waardoor Vooruit, Stuk en Kaaitheater plots bij de meest gesubsidieerde Vlaamse kunstorganisaties hoorden. Nog los van de grootte van de subsidiebedragen maakte de vierjarige structurele subsidie het de centra mogelijk om op langere termijn te werken en een professionele structuur op poten te zetten.

In zijn bijdrage voor *Alles is rustig* gaat Pascal Gielen vrij uitgebreid in op een aantal "consoliderende" factoren: hij wijst op de positie van de zakelijk leider (als instrument om bij kunstorganisaties een meer professionele bedrijfsvoering te introduceren), het installeren van een Raad van Bestuur, het belang van infrastructuurdossiers, de rol van de werkgeversorganisatie VDP (Vlaamse Directies Podiumkunsten, heden oKo), en - last but not least - beleidsdeelname, omdat zowel op kabinetsniveau als in de adviesraden de sector goed vertegenwoordigd was. Cruciaal was uiteraard de CAO voor de podiumkunsten die in 1993 werd afgesloten en waaraan organisaties die binnen het Podiumkunstendecreet erkend en gesubsidieerd werden, zich te houden hadden. De CAO bevatte een aantal bepalingen over loonbarema's, arbeidsregimes, anciënniteit, vakantieregelingen en dergelijke meer. Het zorgde voor professionalisering, maar bracht ook een aantal financiële verplichtingen met zich mee.

## Kunstenaars en pretendentes

De kunstencentra hebben zeker voordeel geput uit de mogelijkheden van het nieuwe decreet, maar de ontwikkeling ging gepaard met groeikramp. In eerste instantie kwam het decreet zelf in het vizier:

"De kritiek dat het decreet teveel een situatie bevriest werd eigenlijk al geuit vòòr het eigenlijk in voege ging. (...) De kunstencentra zouden alle vastgelegde 'gemeenschappelijke kenmerken' liever kwijt dan rijk zijn. Normen als *multidisciplinariteit* en *nadruk op podiumkunsten* willen ze liefst zo snel mogelijk zien verdwijnen, omdat ze daar in de praktijk niet meer aan beantwoorden."<sup>13</sup>

De werkgroep kunstencentra van VDP verspreidde in die tijd een platformtekst, waarin men enigszins defaitistisch "de discrepantie tussen elke vorm van decreet en elke vorm van contextgebonden artistieke praktijk onvermijdelijk"<sup>14</sup> noemde. Terwijl de overheid dus niet helemaal ontslagen werd uit het beklagdenbankje, nam tegelijk het besef toe dat de sector zelf een grote verantwoordelijkheid droeg voor een aantal problemen die zich voordeden.

Mark Deputter ('Verborgen agenda') en Katrien Laporte ('Liefst Een Jaar Vooraf Reserveren a.u.b.') stelden in respectievelijk de brochures van Stuc en Victoria/Nieuwpoort de toenemende productiedwang en vermarkting vast. In een interview met *Etcetera* (1996) detecteerde de regisseur Guy Cassiers een identiteitscrisis: "Eigenlijk vanaf het ogenblik dat ze over voldoende geld beschikken om goed te functioneren, is het fout beginnen te gaan." (Dit statement kwam overigens met een beleefde bijsluiter: "ik ben de laatste om te zeggen dat ze minder subsidies moeten ontvangen. Het is eerder een kwestie van gelijktijdigheid.")

Cassiers' kritiek koppelde elementen uit de sluiswachtersdiscussie aan kritiek op het decreet, dat een al te scherpe profilering zou uitlokken.

"De overheid heeft dit in de hand gewerkt, door vragen te stellen als: waarin bestaat je eigenheid, welk is je profiel, welke plaats neem je in in je stad, enzovoort. Het resultaat: er gaat veel energie en aandacht naar het benadrukken van verschillen en het promoten van de eigen uniciteit."<sup>15</sup>

Volgens Cassiers beconcurrerden de centra elkaar, ten koste van jonge makers. "Voor de jongere generatie is er totaal geen circuit meer, want vanaf het moment dat je ergens staat, weet je dat je het kan vergeten op de andere plaatsen."<sup>16</sup>



Cassiers bekeek de kwestie ook vanuit zijn eigen praktijk als *freelance* kunstenaar. Het is moeilijk om een oeuvre uit te bouwen als je niet meer in aanmerking komt voor de projectsubsidies en als je werk aansluit bij het profiel van slechts weinig producenten. “De druk om bij een gezelschap aan te sluiten wordt enorm groot, want er zijn haast geen mogelijkheden om als onafhankelijk artiest samen te werken met een gezelschap. (...) voor wie vanuit een artistiek idee vertrekt, zijn er geen mogelijkheden in Vlaanderen.”<sup>17</sup> Een jaar later vertrok Cassiers naar Nederland, om er artistiek leider te worden van Ro Theater.

Met zijn kritiek op het decreet en de werking van de kunstencentra speelde Cassiers allerm minst cavalier seul. *Naar een ontwikkelingsbeleid voor de podiumkunsten*, een studie die VTi in 1996 in opdracht van de toenmalige cultuurminister Luc Martens samenstelde, legde de noden van de niet structureel gesubsidieerde initiatieven (de ‘pretendenten’) onder de loep. Wat de kunstencentra betreft, kwam onder meer de generationele dynamiek ter discussie:

“Het probleem voor de pretendenden is echter dat de kunstencentra hun rol als presentator, producent of coproducent sterk gelinkt hebben aan kunstenaars van hun eigen generatie. Bepaalde kunstencentra ontwikkelen momenteel wel initiatieven voor jonge kunstenaars. Dat neemt niet weg dat vele pretendenden met niet ingevulde verwachtingen achterblijven. Ook hier speelt gebrek aan geld een rol. (...) Dit betekent dat kunstencentra onmogelijk tegemoet kunnen komen aan alle vragen naar productiefaciliteiten.”<sup>18</sup>

Ook de zogenoemde ‘ontwikkelingsnota’ gaf aan dat “de doorgedreven profilering” door de pretendenden als een grote drempel werd ervaren. Het leidde tot een pleidooi voor nieuwe “knoei- en experimenteerplekken” en de rechtstreekse subsidiëring van individuele makers om beter te kunnen inspelen op een bestaande wil om meer in te spelen op de individualisering van de podiumkunstenpraktijk:

“Er is een praktijk ontstaan van zelfstandig werkende regisseurs en acteurs die opteren voor een andere produktiewijze. De huidige regeling dwingt hen hun creativiteit toch te onderwerpen aan de profielen van bestaande huizen, of zich te mengen in de projectenpot met als gevolg artistieke “kortademigheid”.”<sup>19</sup>

Het zijn suggesties die anno 2004 hun neerslag zouden vinden in het nieuwe Kunstendecreet.

## Een kneedbare crisis

Aan het einde van de jaren negentig was de balans met andere woorden niet over de hele lijn positief. De discussie over selectie en profilering bleef woeden, en het idee leefde dat het decreet teveel vastlegde. Onderzoek van VTi leert dat de podiumproductie in deze periode sterk groeide: steeds meer kunstenaars en steeds meer gezelschappen maakten steeds meer producties<sup>20</sup>. Dat is allicht een van de factoren die de discussie over selectiemechanismen en een vernieuwde nood aan een kunstenaarsbeleid op scherp zette.

Het reservoir van veel onbehagen bleek in *Alles is rustig. Het verhaal van de kunstencentra* (1999), een publicatie van VTi in opdracht van de werkgroep kunstencentra van de belangenbehartiger VDP. *Alles is rustig* is opgevat als een *patchwork* van interviews met en essays over programmatoren, kunstenaars, technici, zakelijk leiders,... tot zelfs het publiek. Binnen dat kader reiken diverse sprekers andere perspectieven aan, maar het algemeen opdoemende beeld is dat van een scherpe crisis. Dat is tenminste de tendens van *De verloren eer van de kunstencentra*, de briefwisseling tussen Geert Opsomer en Klaas Tindemans die als concluderende bijsluiter bij het boek werd gevoegd, en van de bijdrage van Marianne van Kerkhoven, *De paradox van Dr. Hinckfuss*. Net als in eerdere essays constateert zij dat de kunstencentra hun oorspronkelijke doelstellingen uit het oog verloren zijn en dat institutioneel zelfbehoud en marktdenken vigeert:

“Dat waar het oorspronkelijk om ging – in het geval van de kunstencentra is dat: de artistieke creatie mogelijk maken (het produceren) of zich dienstbaar van haar opstellen (het receptieve werk) – verschuift meer en meer naar de achtergrond en het dodelijke mechanisme van de ‘structuur om de structuur’, het zich verzelfstandigen van de organisatie, het ‘doel op zich’ worden en niet meer ‘middel tot’ zijn, treedt in werking en gaat de geesten beheersen. Bij deze ‘vermolming’ die van binnenuit komt, die drang tot zelfbehoud van de structuren, voegt zich nog eens de druk van de buitenwereld, van de economische en politieke realiteit waar de ijzeren wetten van de markteconomie de verstening, het afwijken van de oorspronkelijke doelstellingen alleen maar komen bekrachtigen. Ook hier gaat het niet meer om het ondersteunen van de creatie, maar om de verkoopbaarheid van producten.”<sup>21</sup>

In *De verloren eer van de kunstencentra* vatte Geert Opsomer het in enkele regels samen:

“De dominante markt, de kijkcijfers, macdonaldisering, productiedwang, de dictatuur van het jonge en het nieuwe, de elitarisering van het publiek, de behoudsgezindheid van structuren, kwaliteitslabels, voorschriften van het decreet en de overheid, profileringsdruk, verlies van het vijandbeeld e.d. hebben de kunstcentra vervreemd van hun oorspronkelijke strijdvaardigheid en ze in een impasse gebracht. Ze moeten voortaan beantwoorden aan de hoge kwaliteitseisen van publiek en kritiek, zijn afhankelijk van de grillen van markt en macht, én toch wordt van hen de nodige sereniteit verwacht om jonge makers naar autonomie te begeleiden.”<sup>22</sup>

De citaten laten zien dat de veronderstelde crisis zich aftekent als een complex van zeer diverse, interne en externe factoren. De analyse is echter allerminst eenduidig. Zo stelt Van Kerkhoven een organisatorische crisis vast, terwijl in de bijdrage van Tindemans de crisis eerder discursief van aard is:

“De cultuurpolitieke argumenten waarmee kunstcentra, in het eerste stadium van hun ontwikkeling, de falende politiek scherp ondervroegen, zijn niet meer op dezelfde manier geldig na de ‘institutionalisering’. En zolang achterhaalde argumenten gebruikt worden om het beleid – in zijn conservatisme of in zijn voortvarendheid: dat is bijkomstig – te analyseren, verliezen de instituten hun legitimiteit.”<sup>23</sup>

Andere auteurs wezen ook op de voordelen van bijvoorbeeld de professionalisering of suggereerden concrete pistes voor de centra om beter in te spelen op een veranderend landschap. Het is zelfs maar de vraag of er überhaupt sprake kon zijn van een echee. In *Etcetera* hekelde Rudi Laermans het “enigszins misplaatste crissentiment” van *Alles is rustig* en stelde zich de vraag of het boek wel de “feitelijke geschiedenis” van de kunstcentra dekt: “Ik durf dat te betwijfelen en vraag mij hardop af of menige geïnterviewde of scribe de beginjaren niet ten onrechte verheerlijkt.” Dat zou mede veroorzaakt zijn doordat hier vooral de pioniersgeneratie zelf aan het woord kwam: “De programmatoren en hun medewerkers, de artiesten en een groot deel van hun toeschouwers worden samen oud.”<sup>24</sup> Mocht het boek meer aandacht besteden aan deze generationele dynamiek, aan veranderende omgevingsfactoren, aan de internationalisering van de podiumkunstenpraktijk, de grensvervaging tussen kunst en entertainment en aan de heterogeniteit van de kunstcentra als werkvorm, dan had de analyse tot andere conclusies kunnen leiden:

“Er was noch is zoiets als een gemeenschappelijke identiteit, laat staan een verloren oorsprong. Zowel de geschiedenis als de actuele werking van de

kunstencentra nodigen kortom uit tot het vertellen van niet één maar van vele verhalen. Wie deze pluraliteit ernstig neemt, moet vandaag de dag ook een gedifferentieerde beleidsvoering voorstaan.”<sup>25</sup>

In welke mate de veronderstelde crisis een kneedbaar en veelzijdig inzetbaar argument was, bleek enkele jaren later in de studie *Upstream of product markets*, het praktijkproject waarmee dichter en essayist Dirk van Bastelaere aan de UA het diploma GAS Cultuurmanagement verwierf. “In de jaren tachtig ontstaan als een alternatief platform voor de toenmalige podium-avantgarde, behoren de meeste kunstencentra vandaag tot het establishment,”<sup>26</sup> schrijft Van Bastelaere. In eerste instantie lijkt hij weinig afstand te nemen van het vertoog uit *Alles is rustig*, dat hij als volgt introduceert.

“De crisis en haar implicaties werden hier in detail geanalyseerd, maar blijkens de gesprekken die we in het kader van dit onderzoek hadden, duurt ze nog altijd voort. Sinds het verschijnen van ‘De verloren eer...’ is de concurrentiële positie van de kunstencentra verder verzwakt.”<sup>27</sup>

Op het eerste gezicht lijkt Van Bastelaere zich dus in te schrijven in het crisisvertoog uit *Alles is rustig*, maar in de parafrase installeert hij een radicaal ander paradigma, met de nodige consequenties. Van Bastelaeres punt is dat de core-business van de kunstencentra geïmiteerd is door diverse nieuwe spelers op het veld: stadstheaters en andere gezelschappen die zich ontwikkelden van vaste ensembles tot multidisciplinaire productie- en presentatieplekken, de werkplaatsen, grote cultuurcentra, creatiefestivals, nieuwe instellingen als Concertgebouw Brugge... Ook Van Bastelaere koppelt de noodzakelijke functie van de kunstencentra erg sterk aan de oorspronkelijke doelstelling – de ‘ontwikkeling van de kunsten’ en artistieke research and development. Maar waar de crisis voor nogal wat betrokkenen in de jaren negentig precies voortkwam uit het feit dat zich in de podiumkunsten een ‘economisch denken’ nestelde<sup>27</sup>, verschijnt voor Van Bastelaere de crisis van de kunstencentra als een managementvraagstuk. Hoe kunnen de centra hun verloren concurrentievoordeel herwinnen?

Het opent perspectieven voor de historiografie van de kunstencentra. Inzicht in de levenscyclus van organisaties biedt een kader voor een lectuur van de geschiedenis van deze decretale categorie. Van Bastelaere verwijst naar het model van Noordman, dat destijds ook al in de ontwikkelingsnota van VTi ter sprake kwam. De levenscyclus van organisaties verloopt vaak volgens herkenbare fases, waarin de organisatie ook specifieke noden heeft. In een opstartfase, in het geval van kunstorganisaties gekenmerkt door een gebrek aan subsidies en een solide

organisatiestructuur, is pioniersgeest en ondernemerschap van cruciaal belang. In de zogenoemde 'investeringsfase' zijn leidinggevende managementkwaliteiten belangrijk om de organisatie continuïteit en structuur mee te geven. Vervolgens treedt de continuïteitsfase in, waarbij tevens het idee van een monopoliepositie belangrijk is.

"Anders dan in de profit wordt dit monopolie niet gebruikt voor een prijsstelling ver boven de kostprijs, maar om concurrentievoordeel te handhaven tegenover nieuwe toetreders en organisaties in de investeringsfase die aan uitbreiding denken."<sup>29</sup>

Toegepast op de ontwikkeling van de kunstencentra 'als categorie', krijgt het idee van identiteitsverlies een nieuwe invulling. Om de crisis te boven te komen, en hun concurrentievoordeel te herwinnen, moeten de kunstencentra de juiste strategische keuzes maken. Van Bastelaere ziet potentieel in de zogenoemde *resource based theory*: kunstencentra horen dus niet in te spelen op wat de markt verlangt, maar moeten innoveren, concurreren en de ontwikkeling van de kunsten bevorderen door in te zetten op de uniciteit van hun *resources* (infrastructuur, organogram).

### Fin de siècle

Binnen dit kader zijn de jaren negentig een tijd geweest van consolidering. Dat die ontwikkeling met de nodige groeipijnen verliep, is op basis van het bovenstaande wel duidelijk. Al bij al moet de balans van de kunstencentra in die tijd uiteindelijk genuanceerd worden. De pioniersfase was voorbij. Het Podiumkunstendecreet is voor de consolidering een belangrijk vehikel geweest, en zorgde voor een gestage toename aan werkingsmiddelen. Op vraag van de sector nam de overheid een volgende houding aan. Het nieuwe decreet speelde sterk in op de manier waarop de sector zichzelf had georganiseerd in de jaren tachtig. Steeds meer werden selectiemechanismen uitbesteed, en kwamen projectmiddelen in handen van het particuliere initiatief.

"Dit is een wezenlijke doorbraak in vergelijking met een periode dat de organisatie van de podiumkunsten, via culturele centra en schouwburgen, alleen via overheidsinitiatief (gemeentelijk of provinciaal) tot stand kwam."<sup>30</sup>

En dat de werking van de kunstencentra in deze periode door vele andere organisaties geïmiteerd werd, illustreert het succes van deze werkvorm. De keerzijde van deze ontwikkeling was echter dat het vijandsbeeld wegviel en de verantwoordelijkheden toenamen. Selecties maken werd moeilijker, ook al omdat de sector in de jaren negentig sterk groeide. De generatie van de jaren tachtig was nog steeds

actief en succesvol, intussen dienden ook nieuwe collectieven, gezelschappen en productiestructuren zich aan voor structurele ondersteuning en daarnaast – de casus Cassiers is illustratief – waren er steeds meer individuele kunstenaars die met moeite een plek vonden in de bestaande structuren.

Die ontwikkeling laat zijn sporen na in het spreken over de kunstencentra in de jaren negentig. Terwijl de discussie steeds meer gevoerd wordt in de publieke arena, hebben de jaren negentig inderdaad niet die exhaustieve, ‘feitelijke’ geschiedenis van de kunstencentra opgeleverd. Dat het plotse spreken van de centra niet onbaatzuchtig was, had Frank Peeters in 1990 al aangestipt, bij de redactie van zijn topografie.

“De openheid en bereidheid tot medewerking (van de *key players* uit de kunstencentra, JJ) vervult indirect een signaalfunctie voor de behoefte van deze centra om hun activiteiten kenbaar te maken aan een publieksgroep die de harde maar vaak kleine kern van loyale sympathisanten overstijgt. De nabijheid van het nieuwe decreet, waarin expliciet plaats wordt ingeruimd voor de kunstencentra (...), zullen aan deze openhartigheid wel niet vreemd zijn.”<sup>31</sup>

Het *fin de siècle* markeert echter een trendbreuk. Na 1993 verdween cultuurpolitiek opportunisme naar de achtergrond en overheerste een sterk retrospectieve zelfreflectie, met zelfs een zweem van *décadence*. Weliswaar was het niet zonder gevaar om “de theatergeschiedenis te beschouwen als een aanenschakeling van op- en neergaande cycli en van daaruit de huidige periode te interpreteren als een neergaande fase na het artistieke elan dat begon in de jaren '80”, zo gaf Marianne van Kerkhoven medio jaren negentig aan in *Etcetera*, “toch is vandaag het gevoel aanwezig dat een vorige periode is afgesloten en dat een nieuwe begint of zou moeten beginnen.”<sup>32</sup> Dat nieuwe verhaal werd in de jaren negentig toch nog hoofdzakelijk geformuleerd in functie van *the wonder years*, die onherroepelijk voorbij waren.

## Noten

<sup>1</sup> PEETERS, Frank: ‘Van werkplaatsen en kunstencentra’, in: *Etcetera*, jg. 8, 1990, nr. 31, p. 5.

<sup>2</sup> LAERMANS, Rudi: ‘Succes als trauma?’, in: *Etcetera*, jg. 18, 2000, nr. 72, p. 92.

<sup>3</sup> BAUWENS, Daan: Huizen van kommer en kunst. De groei en werking van de kunstencentra. Nota in opdracht van Het Theaterfestival 92, p. 5.

<sup>4</sup> BAUWENS, Daan, *idem*, p. 8.

<sup>5</sup> BAUWENS, Daan, *idem*, p. 5.

<sup>6</sup> BAUWENS, Daan, *idem*, p. 160.



- 7 BAUWENS, Daan, *idem*, p. 161.
- 8 THIELEMANS, Johan: 'Sluiswachters'. In *Etcetera*, jg. 10, 1992, nr. 38, p. 5.
- 9 VAN GANSBEKE, Wim, 'Sluiswachters bij heel smalle beekjes', in: *De Morgen*, 19 mei 1992.
- 10 DE VUYST, Hildegard: 'Politici, wat is er van de kunstencentra?', in: *Etcetera*, jg. 8, 1990, nr. 31, p. 3.
- 11 Geciteerd in: Raad voor Kunstencentra, *Advies 1997-2000*.
- 12 BAETEN, Marleen: 'De esprit bewaren. Produceren in een kunstencentrum.' In: *Etcetera* jg 16, nr. 58, 1999, p. 44.
- 13 BAETEN, Els en MARCOEN, Kristel: De dingen op tafel. Productie en spreiding van de podiumkunsten in Vlaanderen. Brussel, VTi, 1995, p. 39.
- 14 BAETEN, Els en MARCOEN, Kristel, *idem*, p. 41.
- 15 BAETEN, Marleen: 'In de hoop dat er beweging komt. Gesprek met Guy Cassiers'. In: *Etcetera* jg. 14, nr. 66, 1996, pp. 43-50.
- 16 BAETEN, Marleen, *Ibidem*.
- 17 BAETEN, Marleen, *Ibidem*.
- 18 BAETEN, Els, OLAERTS, Ann, en OPSOMER, Geert, Naar een ontwikkelingsbeleid voor de podiumkunsten. De noden van de niet structureel gesubsidieerde initiatieven. Brussel, VTi 1996.
- 19 BAETEN, Els, OLAERTS, Ann, en OPSOMER, Geert, *Ibidem*.
- 20 JANSSENS, Joris en MOREELS, Dries, *Metamorfose in podiumland*. Brussel, VTi 2007.
- 21 VAN KERKHOVEN, Marianne: 'De paradox van Dr. Hinckfuss', in: DE VUYST, Hildegard (red.), *Alles is rustig*. Brussel, VTi, 1999.
- 22 TINDEMANS, Klaas en OPSOMER, Geert, 'De verloren eer van de kunstencentra'. Bijlage bij DE VUYST, Hildegard (red.), *Alles is rustig*. Brussel, VTi, 1999, p. 12.
- 23 TINDEMANS, Klaas en OPSOMER, Geert, *Ibid*, p. 4.
- 24 LAERMANS, Rudi, 'Succes als trauma. Rudi Laermans over het boek Alles is rustig - het verhaal van de kunstencentra (VTi - VDP)', In: *Etcetera* jg 18, nr. 72, 2000, p. 93.
- 25 LAERMANS, Rudi, *Ibid*, p. 95.
- 26 VAN BASTELAERE, Dirk, Upstream of product markets. Onderzoek en innovatie in de kunstencentra. Een strategisch kader voor de creatie van concurrentievoordeel (Ongepubliceerde scriptie Cultuurmanagement, UAMS). 2006-2007, p. 8.
- 27 VAN BASTELAERE, Dirk, *Ibidem*.
- 28 VAN KERKHOVEN, Marianne, 'Enkele knelpunten in de podiumsector', in: *Etcetera*, jg. 14, 1996, p. 6.
- 29 VAN BASTELAERE, Dirk, *Ibidem*.
- 30 VAN ROMPAY, Theo, 'Nieuw theaterlandschap. Frisse wind waait aan uit stoffige zaaltjes. De grote zorgen van het "klein circuit"', in: *Etcetera* jg. 1, nr 2, maart 1983, p. 47.
- 31 PEETERS, Frank, 'Van werkplaatsen en kunstencentra', In: *Etcetera*, jg. 8, nr. 31, 2000, p. 5.
- 32 VAN KERKHOVEN, Marianne, 'Enkele knelpunten in de podiumsector', in: *Etcetera*, jg. 14, 1996, p. 5.