

stelligheid – indien diezelfde historiek zou worden gelezen in termen van een actieve wisselwerking tussen de kunstcentra enerzijds en allerhande maatschappelijke ontwikkelingen anderzijds. Tot die laatste reken ik trouwens ook – in *Alles is rustig* alweer onderbelichte – recente algemene tendensen binnen het kunststelsel, zoals de sterk gestegen internationalisering of de grensvervaging tussen kunst en ontspanning. Als we het over een gewijzigde context hebben, moeten we echter allicht in de eerste plaats oog hebben voor het eenvoudige gegeven dat de kunstcentra vanaf eind jaren tachtig rekening dienden te houden met de overname van de tonen-en-(co)produceren-formule door eerst een aantal grotere culturele centra, vervolgens ook de zogeheten stadstheaters.

Hèt pijnpunt van een diagnose die zich aan een hoofdzakelijk ‘autonomistisch’ verhaal over de kunstcentra houdt, is de impliciete en vooral paradoxale moralisering van de verantwoordelijkheid voor de vastgestelde ontwikkeling richting Grote Malaise (richting ‘legitimiteitscrisis van de kunstcentra’). Marianne Van Kerkhoven spreekt in dit verband duidelijke taal – de andere Cassandra’s houden zich veel meer op de vlakke: ‘Met pijn in de ziel moeten we vaststellen dat we (de) recuperatie weer eens “hebben laten gebeuren”, dat ondanks de inzet en het harde werk van de voorbije jaren we niet op tijd gezien hebben waar het misliep, we niet op tijd ingrepen hebben uitgevoerd die de verwording van de oorspronkelijke (alweer! – RL) intenties teniet konden doen. Is wat er nu gebeurt ons ‘overkomen’ of hebben we dit gewild?’ Die laatste vraag klinkt nogal retorisch, want de tekst van Van Kerkhoven geeft een ondubbelzinnig antwoord: wij waren, blijven en zijn schuldig – wij, de programmatoren, de kunstenaars, het publiek, en ongetwijfeld ook de zakelijk leiders (de technici klagen van hun kant nog steeds, en wellicht terecht, over ondermaatse werkomstandigheden).

Het zwakgebod van deze interpretatie is niet zozeer dat de critici ook meteen zichzelf als boosdoeners voor het vastgestelde kwaad aanwijzen. Met die zelfbeschuldiging valt het trouwens nogal mee omdat de veelvuldige verwijzingen naar het Podiumkunstendecreet tevens de Vlaamse overheid in de rol van zondebok duwen. Het probleem met dit soort diagnose ligt voor alles in het feit dat ze zonder veel omwegen de schuldvraag stelt, moraliseert en niet objecteert, de kunstcentra voor een gelukkig imaginaire rechtbank laat verschijnen en hun geschiedenis niet als een contextueel mede gestructureerd veld van (on)mogelijkheden begrijpt. Vragen betreffende ethische verantwoordelijkheid lijken mij echter enkel

zinnig als niet benutte kansen of handelingsalternatieven ook effectief worden gethematiseerd, zoniet vervallen we in een in alle betekenissen van het woord *blind* moralisme (genre ‘political correctness’ ter linkerzijde of *gesundes Volksempfinden* ter rechterzijde).

6

Nu is het in *Alles is rustig* lang niet altijd kommer en kwel. Zo beoordelen de geïnterviewde zakelijk leiders de gestegen professionalisering helemaal niet negatief. Maar zij vertellen dan ook helemaal niet ‘het verhaal van de kunstcentra’: Denis Van Laeken (Monty), Hugo Vanden Driessche (Kaaitheter), Erik Temmerman (Vooruit) en Marijke Vandebuerie (Beursschouwburg) hebben het gewoonweg over de manier waarop zij de zaken runnen, met nog altijd te schaarse financiële middelen een kunstorganisatie draaiende houden. Hun nuchtere uitspraken getuigen in de eerste plaats van een toekomstgerichte aanpak: voor hen is het verleden een gedane zaak en niet meteen een bron van nostalgie.

Ook in de woorden van de programmatoren of kunstenaars hoor je meer dan eens de wil weerklinken om het in de nabije toekomst anders aan te pakken. Ze onderschrijven vaak de gedachte dat het met de kunstcentra de verkeerde kant opgaat, maar ze zien ook nieuwe mogelijkheden, kansen om het beter te gaan doen. ‘We moeten samen de modellen hertekenen. Het is een verantwoordelijkheid van de sector zelf. We zijn intussen genoeg geprofessionaliseerd om daarin zelf een beleidsplan te ontwikkelen,’ aldus Stef Ampe van het Nieuwpoorttheater. Het is een beetje de filosofie van ‘niet getreurd, als het misloopt moeten we gewoonweg gaan sleutelen.’ Dat is allicht een toe te juichen houding, vooral wanneer ze in alle consequentie de vraag durft op te werpen of het kunstcentramodel nog wel actueel is. Heeft dit soort organisatie nog een centrale plaats in het huidige ‘landschap’? (ongetwijfeld de metafoer van de jaren negentig; ze werd ondertussen ook geofficialiseerd, en wel met het gewijzigde Podiumkunstendecreet).

De door de samenstellers van *Alles is rustig* als ‘het verhaal van de kunstcentra’ gepresenteerde pessimistische diagnose beantwoordt deze vraag op een al te gemakkelijke manier. Iets ging verloren: persoonlijke inzet, moreel engagement, artistiek geloof,... Dat verlies moet worden goedgeemaakt, en wel door de oorspronkelijke identiteit van de kunstcentra te heroveren op politiek-administratieve en andere maatschappelijke krachten. Dixit nogmaals Geert Opsomer in zijn correspondentie met Klaas Tindemans: ‘De afgelopen vier jaar zijn de kunstcentra m.i. te veel bezig ge-

weest met produceren, programmeren en presenteren. Hun *aanvankelijke* onderzoeksfunctie is daaraan ten onder gegaan. Het wordt hoog tijd dat de kunstcentra *opnieuw* hun positie opnemen als centra van artistiek onderzoek: onderzoek-in-de-kunst’ (mijn cursiveringen – RL).

Oorsprong als doel – daar komt dit soort van pleidooi pro herbronning uiteindelijk op neer. Deze gedachtegang zet welhaast automatisch aan tot een ‘deconstructivistische’ kritiek in het spoor van – vooruit dan maar – Jacques Derrida’s analyses van ‘de metafysica van de aanwezigheid’. Maar laat ik de verleiding tot zo’n alvast vanuit academisch oogpunt hoogst voorspelbare zet weerstaan en bij de leest blijven. Met een tegelijk indringende en ‘praktisch’ (versta: beleidsmatig) vrijblijvende analyse is het debat over de huidige positie van de kunstcentra immers weinig gebaat.

7

Tot nader order – tot ‘feitelijk’ het tegendeel is bewezen – ga ik er vanuit dat het alternatieve distributie- en productiecircuït dat zich tijdens de jaren tachtig in Vlaanderen uitkristalliseerde, géén homogene identiteit bezat. Van meet af aan was sprake van divergerende intenties, uiteenlopende werkvormen, verschillende modellen. De Vooruit was Netwerk niet, het Stuc bewandelde andere paden dan het Kaaitheter. Het is overigens bepaald merkwaardig dat voortrekker Hugo De Greef in *Alles is rustig* niet aan het woord komt. Johan Wambacq roept in zijn openingsbijdrage de Beursschouwburg tot ‘de moeder van alle kunstcentra’ uit, wat ik betwijfel: Wambacq huidige werkgever kan die titel met veel meer recht claimen. Immers, eerst het Kaaitheterfestival en Schaamte, vervolgens Kaaitheter trokken resoluut die internationale kaart, ook en vooral op het vlak van (co-)producties, die een waarmerk was en is van alvast de toonaangevende kunstorganisaties in Vlaanderen.

Maar laat ik, nogmaals, bij de leest blijven – bij zowel de ontstaansgeschiedenis als de huidige werking van die huizen die sinds het Podiumkunstendecreet ook officieel kunstcentra heten. Zowel toen als thans was en is sprake van een grote mate van heterogeniteit. De in *Alles is rustig* toonaangevende, als hèt verhaal van de kunstcentra voorgestelde interpretatie – van een voorstelling of representatie gesproken! – doet daar geen recht aan. Ze legt aan de decretaal als kunstcentra ingeschaalde organisaties een eenduidige identiteit op: werkplaats, laboratorium, onderzoekscentrum,... Sommige van de huidige kunstcentra waren en zijn dat in meerdere of mindere mate, andere niet. Precies een meer afstandelijke en voor-