

DE INS & OUTS VAN PODIUMLAND EEN VELDANALYSE

Joris Janssens (red.)

Enkele jaren na de publicatie van *Metamorfose in podiumland* laat een nieuwe editie van VTi's veldanalyse zien hoe de podiumpraktijk sinds 2005 is blijven veranderen. Zetten de groei en de hybridisering van de productie zich voort? Welke zijn de belangrijkste spelers in een internationaal (co)productienetwerk? Wat is de plek van individuele kunstenaars in dit verdichtend weefsel? En zijn er werkelijk geen seizoenen meer?

De ins & outs van podiumland beschrijft trends die de podiumkunsten veel hebben opgeleverd. Tegelijk roepen ze vragen op. Hoe gaan we immers om met die veranderingen? Spitse essays van gastauteurs en kunstenaarsbijdragen gaan verder waar de cijfers stoppen. Ze tonen nieuwe pistes voor een meer duurzame praktijk en beleid in podiumland.

www.vti.be



Steunpunt voor
de podiumkunsten

DE INS & OUTS VAN PODIUMLAND EEN VELDANALYSE

Joris Janssens (red.)

met bijdragen van

Maarten Bresseleers, Guy Cassiers, Floris Cavyn, Stany Crets, Franky Devos, Erki De Vries, Ivo Dimchev, Davis Freeman, Jolien Gadeyne, Inne Goris, Joris Janssens, Stef Lernous, Dries Moreels, Jeroen Peeters, Johan Petit, Mokhallad Rasem, Marie Roofthoof, Klaas Tindemans, Simon van den Berg, Karel Vanhaesebrouck, Lien Van Steendam, Don Verboven, Benjamin Verdonck, Miet Warlop, Elizabeth Waterhouse, Nikol Wellens

met foto's van

David Bergé

Inhoud

Voorwoord <i>Don Verboven en Joris Janssens</i>	5
--	---

INLEIDING

Plug in & play Duurzame pistes voor de podiumkunsten	6
--	---

FACTS & FIGURES

De ins & outs van het Kunstendecreet Een blik op de opbrengsten en uitgaven van Kunstendecreetstructuren (2007-2008) <i>Joris Janssens en Dries Moreels</i>	25
--	----

Metamorfose revisited Zestien seizoenen podiumproducties (1993-2009) <i>Joris Janssens</i>	49
---	----

Het lexicon van de veldanalyse	50
--------------------------------	----

Groeiscenario's – andere manieren van maken en spreiden	53
---	----

Hybridisering – over producties en genres	62
---	----

Individualisering – of de positie van de individuele kunstenaar	70
---	----

Wederzijdse afhankelijkheid – (co)produceren in een zich verdichtend netwerk	77
--	----

Internationalisering – over coproducties en tournees	87
--	----

Een stroom en twee beekjes De subsidies voor structuren, projecten en kunstenaars in de podiumkunsten (1993-2011) <i>Joris Janssens, Floris Cavyn en Nikol Wellens</i>	98
---	----

De job van je leven ... Een blik op de artistieke arbeidsmarkt 2008-2009 <i>Maarten Bresseleers</i>	112
--	-----

Onbekend is onbemind Over het interculturele in de beoordelingspraktijk (2006-2012) <i>Jolien Gadeyne</i>	121
--	-----

ESTAFETTE-INTERVIEWS

Inne Goris > Guy Cassiers > Erki De Vries	137
--	-----

Davis Freeman > Ivo Dimchev > Miet Warlop	144
--	-----

Mokhallad Rasem > Stef Lernous > Stany Crets > Johan Petit	154
--	-----

Marie Roofthoof

PISTES VOOR DE PODIUMKUNSTEN

Via sukkelstraatjes naar de Avenue Louise Over kunst en economie. En hoe de een de ander probeert te vinden <i>Franky Devos</i>	167
--	-----

Van alle markten thuis Over de economische noodzaak van overheidssteun voor podiumkunsten <i>Nikol Wellens</i>	180
---	-----

Verbeelding, ervaring en betekenis als levenskwaliteit Podiumkunsten en duurzame ontwikkeling in Vlaanderen <i>Jeroen Peeters</i>	182
--	-----

De Basisinfrastructuur: ten halve gekeerd of ten dele gedraaid <i>Simon van den Berg</i>	199
--	-----

Proteus, of de nieuwe loopbaanmythe voor acteurs <i>Lien Van Steendam</i>	210
---	-----

'Geef mij een Griek, en ik speel een Dorische zuil' De theatermaker als immateriële arbeider <i>Karel Vanhaesebrouck</i>	224
---	-----

Theater na de Lehman Brothers De kritieke legitimiteit van de kunst <i>Klaas Tindemans</i>	235
---	-----

Literatuurlijst	251
-----------------	-----

Over de auteurs	253
-----------------	-----

Over de foto's	255
----------------	-----

Colofon	256
---------	-----

Voorwoord

Don Verboven en Joris Janssens

In 2007 presenteerde VTi het boek *Metamorfose in podiumland*, een eerste veldanalyse die de evoluties in de podiumsector die iedereen aanvoelde, ook objectief onderbouwde. Die stand van zaken was het begin van een nieuw parcours, vanuit een noodzaak om meer diverse cijfers te verzamelen én de besproken trends te overdenken. Van dit traject legt *De ins & outs van podiumland* getuigenis af. Nieuwe gegevens worden ontsloten, als opmaat voor een debat over een meer duurzame praktijk en beleid in de podiumkunsten.

De sokkel van dit werk is nog steeds de podiumdatabank van VTi, die met dagelijkse vlijt en op basis van veldexpertise wordt aangelegd en met regelmaat onderzoeksmatig bevroegd. Met de voeten diep in de klei van podiumland verzamelen VTi-medewerkers documentatie en data. Dit materiaal vormt de humus voor het onderzoek, waarvan we de resultaten aan de sector teruggeven. Het onderzoek is interactief. De uitwisseling op overlegmomenten, workshops, studiedagen en presentaties leidt tot steeds nieuwe ontmoetingen en nieuwe inzichten, met een impact op de onderzoeksagenda en de manier waarop we gegevens verzamelen. In dit boek is de stem van de praktijk dan ook nadrukkelijk aanwezig. Kunstenaars gaan in gesprek met andere kunstenaars. Diverse waarnemers en betrokkenen reiken toekomstpistes aan voor de podiumkunsten in de context van de bredere samenleving.

Meer dan ooit gebeuren de dataverzameling en het onderzoek in *partnership* – niet alleen met de podiumsector maar ook met de overheid, met de collega's van de andere kunstensectoren, het Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten, binnen- en buitenlandse instellingen... Zo boren we nieuwe gegevensbronnen aan die de grenzen van podiumland overstijgen. Dat is niet alleen nodig omdat de praktijk steeds meer morrelt aan de traditionele grenzen tussen disciplines, sectoren, landen... In de periode 'na de Lehman Brothers' – in diverse landen zit grote druk op de legitimering van de artistieke praktijk – is er nood aan een goed verhaal over de plek van de kunsten in een bredere maatschappelijke omgeving. Dat verhaal wordt sterker als de kunsten het samen vertellen. De cijfers en essays in dit boek zijn hoopvol. Ze laten zien dat het gesprek met open vizier gevoerd kan worden.

Tegelijk blijkt ook dat in dat verhaal vandaag nog een aantal elementen ontbreken: gegevens over spreiding bijvoorbeeld, over de grensoverschrijdende loopbanen van kunstenaars, over het niet-gesubsidieerde veld, de maatschappelijke impact van de artistieke praktijk... Om dergelijke cijfers te verzamelen is het nodig om nog fijnmaziger te rapporteren, *partnerships* verder uit te bouwen en databronnen uit binnen- en buitenland met elkaar in verbinding te brengen. Deze publicatie is dus begin- noch eindpunt, maar een nieuwe stap in een langlopend proces. Zo kunnen we in het belang van de kunsten, de kunstenaars en de samenleving vragen blijven formuleren en munitie aanleveren voor een open debat.

Want uiteraard staan de cijfers en de analyses niet op zich. Zij zijn louter een instrument om het gesprek tussen beleid en praktijk in de podiumkunsten aan te vuren, een startschot voor debat, in de aanloop naar de subsidieronde 2013-2016.

Plug in & play

Duurzame pistes voor de podiumkunsten

De ins & outs van podiumland is de tweede veldanalyse van VTi, die vier jaar na de eerste verschijnt. Die timing is niet toevallig. Bij het verschijnen kondigt de volgende meerjarige structurele subsidieronde in het kader van het Kunstendecreet (periode 2013-2016) zich immers aan. En de inzet ervan is niet gering. Het Kunstendecreet is het beleidsinstrument dat een groot deel van podiumland vorm geeft. Hier ligt voor praktijk en beleid dus een uitgelezen kans om het landschap te herijken zodat het zich kwalitatief en duurzaam verder kan ontwikkelen. In het huidige economische en politieke klimaat is de inzet groot. Het is dan ook zaak die ronde goed voor te bereiden en de beslissingsprocedure in gunstige omstandigheden te laten verlopen. Als steunpunt voor de podiumkunsten wil VTi zijn rol in de voorbereiding van die ronde opnemen. Met feiten en cijfers biedt deze publicatie een objectieve beschrijving van de actuele praktijk en beleid in de Vlaamse podiumkunsten in een historisch perspectief en in een internationale omgeving. Met die feitelijke beschrijving geeft het een debat over toekomstpistes voor praktijk en beleid in de podiumkunsten een schot voor de boeg. Ze biedt een kader voor de strategische positionering van kunstenaars en organisaties die al dan niet een aanvraag overwegen. En ze voedt alle partijen en instanties die op een of andere manier bij de beoordelings- en beslissingsprocedure betrokken zijn.

Vier jaar na *Metamorfose in podiumland* bieden deze *ins & outs* een mix van vertrouwde en nieuwe invalshoeken. De nieuwe veldanalyse is een onderzoek naar de praktijk en het beleid in de podiumkunsten. We brengen beleidsrelevante tendensen in kaart en plaatsen actuele kwesties in een historisch perspectief. Cijfermatige analyses op basis van de VTi-podiumdatabank en het door de jaren heen verzamelde materiaal in de collecties worden gecomplementeerd met kwalitatieve excursies in de diepte en bijdragen van gastauteurs. Opnieuw gebeurde het onderzoek procesmatig, in een nauwe dialoog met de sector en het beleid. In *Courant* en tijdens studiedagen presenteerden we tussentijdse analyses. Maar nieuwe data komen in het vizier. We presenteren nu ook een reeks economische kerncijfers over inkomsten en uitgaven van organisaties uit het gehele Kunstendecreet en analyseren internationale tournees. De reflectie zet een stap verder. De veranderingen worden niet alleen beschreven en geduid, zeer diverse auteurs geven een aanzet tot een debat over de manier waarop praktijk en beleid hier beter op kunnen inspelen. Midden in dit boek gaan een reeks van podiumkunstenaars met elkaar in estafettegesprek over hun praktijk. Welke zijn mogelijke pistes voor een meer duurzame praktijk in, en beleid voor, de podiumkunsten?

Facts & figures

In *Metamorfose in podiumland* analyseerden we de Vlaamse podiumproductie voor de periode 1993-2005, op basis van de podiumdatabank die sinds jaar en dag nauwgezet op VTi wordt bijgehouden. Vandaag komt een veel langere periode in het vizier: we ontsluiten productiegegevens voor vier nieuwe podiumseizoenen (2005-2006 tot en met 2008-2009). Welke producties werden gemaakt, en welke podiumkunstenaars en -producenten waren daar bij betrokken? Vandaag kunnen wij tendensen in de productie voor een periode van een zestien seizoenen (1993-2009) in kaart brengen, waarbij ook de eerste meerjarige periode van het Kunstendecreet grotendeels onder de loep komt, en wordt de VTi-collectie een onmisbaar instrument voor de geschiedschrijving van praktijk en beleid in de Vlaamse podiumkunsten.

Net als in *Metamorfose in podiumland* analyseren we ook dit keer beleidsbeslissingen vanuit een actueel en een historisch perspectief. In *Courant* 91 (najaar 2009) zoomden we, in het zog van de beslissingen voor de Kunstendecreeronde 2010-2012, in op de beslissingen voor structuren, projecten en kunstenaarsbeurzen. Vandaag actualiseren we die analyse: welke impact hadden de besparingsrondes van sinds eind 2009 op de structurele enveloppes en de projectmiddelen? En wat is het netto resultaat van de beleidsinspanningen om sinds 2006 steeds meer in te zetten op de directe ondersteuning van podiumkunstenaars?

Tegelijk opent *De ins & outs van podiumland* een aantal nieuwe perspectieven. VTi ontwikkelt die in *partnership* en dat is geen toeval. Naarmate de artistieke praktijk meer interdisciplinair en sectoroverschrijdend werkt, is het nodig om het verhaal van de podiumkunsten in de bredere context van kunstenland te situeren, en gezamenlijke argumenten in het gesprek met de overheid en een breder publiek te ontwikkelen. Het artikel 'De ins & outs van het Kunstendecreet' is een gezamenlijke analyse van de vier kunstesteunpunten – naast VTi ook BAM, Muziekcentrum Vlaanderen en Vlaams Architectuurinstituut – in samenwerking met het Agentschap Kunsten en Erfgoed. In deze bijdrage komen voor het eerst een reeks economische kerncijfers samen over de inkomsten en uitgaven van bijna alle organisaties die via het Kunstendecreet worden gesteund (periode 2007-2008). Hoe verhouden de structurele subsidies zich tot de andere inkomstenbronnen van Kunstendecreetorganisaties (de markt en subsidies van andere overheden)? Wat is het aandeel van tewerkstelling in hun uitgaven, en welk aandeel daarvan gaat naar kunstenaars? Het is een primeur dat de verschillende artistieke sectoren gezamenlijk en op die manier in het vizier komen.

Terwijl deze bijdrage vooral het perspectief van de instellingen kiest, komt in de bijdrage van Maarten Bresseleers (Het Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten) de individuele werknemer in het vizier. Hij presenteert een blik op de podiumkunstensector als arbeidsmarkt. Hoe zit het met de leeftijds- en arbeidsverdelingen binnen de sector, bij kunstenaars en andere werknemers? Hoe verhouden de podiumkunsten zich tot de bredere arbeidsmarkt?

Een laatste artikel in het luik *Facts & figures* kiest een kwalitatieve koers. In de *slipstream* van het CIMIC-onderzoek naar de impact van voormalig cultuurminister Bert Anciaux' *Actieplan Interculturaliseren* (2006-2009) onderzoekt Jolien Gadeyne op welke manier de beoordelingscommissies in het kader van het Kunstendecreet een invulling hebben gegeven aan 'interculturaliteit' als beoordelingscriterium voor Kunstendecretdossiers.

Een zich verdichtend weefsel

Een en ander levert nieuwe inzichten op over praktijk en beleid in de podiumkunsten, naast de bevestiging van een aantal eerder gedane constatering. Nieuw en opmerkelijk is de blik op het Kunstendecreet als een economisch feit. Voor wat de verschillende inkomstenbronnen van het Kunstendecreet betreft, liggen de verhoudingen helemaal anders dan vaak beweerd wordt. De kunstensubsidies van de Vlaamse Gemeenschap maken slechts 40% uit van de totale inkomsten van de Kunstendecreetorganisaties. Voor elke euro Vlaamse subsidie genereren zij een halve euro aan subsidie van andere overheden en één euro uit de markt (uitkoopsummen, coproductiebijdragen, sponsoring, horeca). Er zijn ook sprekende cijfers over tewerkstelling: van de totale uitgaven van de Kunstendecreetorganisaties gaat 40% naar tewerkstelling in dienstverband. Tellen we ook betalingen aan zelfstandigen mee, dan loopt dat op tot de helft. Kortom: als de Vlaamse overheid één euro in de kunstensector investeert, dan betalen kunstensectororganisaties 1,25 euro uit aan hun medewerkers. Een groot aandeel van de kunstensubsidies vloeit via sociale bijdragen onmiddellijk terug naar de schatkist. De veldanalyse toont duidelijk aan dat de ondersteuning geen infuus is, maar een hefboom met een grote economische impact, waarbij alleen nog maar de *directe* impact in het vizier komt. Met de structurele middelen worden mensen betaald die op zoek gaan naar aanvullende opbrengsten, niet zelden in het buitenland of in partnerships met lokale beleidsniveaus. Dat is een belangrijk element in de actuele discussie over ondernemerschap in de kunstensector, en de nood om meer eigen opbrengsten te verzamelen. De cijfers vragen aandacht voor inspanningen die vandaag op dit vlak al gebeuren.

Naast deze eerste poging om de podiumkunstenpraktijk in een bredere context te plaatsen – van het Kunstendecreet, met oog voor de verhouding tot de markt en lokale en internationale overheidsniveaus – zoomt de veldanalyse opnieuw in op podiumland. Vier jaar geleden liet de eerste veldanalyse al zien hoe ingrijpend de podiumpraktijk sinds 1993 veranderde. Een aantal sindsdien fel bediscussieerde trends kwam voor het voetlicht: de groei en ‘hybridisering’ van de productie, de veranderde positie van individuele kunstenaars, de opkomst van een transnationaal (co)productienetwerk. De geüpdatete *Metamorfose*-analyse laat zien hoe de praktijk in de productie en spreiding van podiumkunsten sinds 2005 is blijven veranderen.

In *Metamorfose in podiumland* brachten we in kaart hoe de productie van podiumkunsten vooral in de jaren negentig sterk groeide. De periode sinds 2000 bleek een tijd van consolidering. Een inhaaloperatie op het vlak van de subsidiëring (periode 2001-2005) leidde niet tot een verdere toename van het aantal producties. We zagen wel dat er opnieuw meer artistieke werkgelegenheid gecreëerd werd en dat het aantal podiumkunstenaars dat bij de productie van Vlaamse podiumkunsten betrokken was, vooral sinds 2004 toenam. Het materiaal voor de periode na 2005 bevestigt deze trends. Het aantal producties neemt na 2005 opnieuw toe, maar die toename blijkt vooral te verklaren doordat er sindsdien opvallend meer *hernemingen* zijn. Het aantal *creaties* is sinds de millenniumwissel nauwelijks gestegen. Als het aantal creaties licht stijgt, dan kan dat verklaard worden door de toenemende internationalisering: Vlaamse partners (festivals en kunstencentra) zijn de laatste jaren steeds actiever geworden in de ondersteuning van het werk van buitenlandse gezelschappen.

Het werk wordt ook steeds meer interdisciplinair. Binnen de podiumkunsten is het onderscheid tussen ‘dans’, ‘teksttheater’ of ‘muziektheater’ minder scherp te trekken, en ook de grenzen met andere

artistieke disciplines worden nadrukkelijk bevestigd. Het databankmateriaal op basis van *credits* is vooral geschikt om organisatorische veranderingen in het vizier te krijgen. De toename van de productie en het aantrekken van steeds meer kunstenaars worden geschraagd door een fundamentele verandering in de manier waarop podiumkunsten geproduceerd worden. De productie en spreiding van podiumkunsten gebeurt minder in een ‘keten’ – van creatie en productie tot spreiding, presentatie en omkadering/educatie – maar meer dan ooit in een zich verdichtend netwerk waarin diverse functies op een complexe manier met elkaar verweven zijn.

De onderlinge relaties tussen organisaties zijn dus grondig veranderd. De cijfers sinds 2005 bevestigen dat de opkomst van de coproductiepraktijk zich nog veel sterker doorzet. In navolging van ontwikkelingen in de dans sinds de jaren tachtig, is de productiemodus in de hele podiumsector veranderd. We stellen een steeds toenemende vernetwerking en wederzijdse afhankelijkheid van organisaties vast. Podiumproducenten opereren steeds minder in een vacuüm. *Connect and collaborate* lijkt het ordewoord, en dit in een internationale netwerkgeving. Subsidies worden niet meer uitsluitend gebruikt om producties te maken en te spreiden. In steeds hogere mate zijn ze een hefboom om op zoek te gaan naar partners en coproductanten (en dat verklaart mee waarom de opbrengsten uit de markt zo hoog liggen). Steeds meer producties zijn coproducties met partners uit binnen- en buitenland. Erg opvallend sinds 2005 is dat er meer en meer producties zijn met echt *veel* verschillende partners (vijf of meer, tot zelfs achttien) en dat het ook moeilijker wordt om bij een productie één organisatie als eindverantwoordelijke te markeren.

Het roept natuurlijk de vraag op welke realiteit er achter al die coproductiebijdragen en *partnerships* schuilgaat. Het lijkt geen twijfel dat er in de loop van de onderzochte periode een grotere gevoeligheid voor creditering gekomen is en een juiste vermelding van de bijdrage van alle betrokkenen. Zo worden steeds meer niet-financiële afspraken (zoals gebruik van infrastructuur of faciliteiten) als coproductiebijdrage gemarkeerd en zichtbaar gemaakt. Er is allicht ook sprake van een versnippering van de coproductiepraktijk. ‘Harde’ cijfers hebben we er niet over, maar het lijkt geen twijfel dat het financiële gewicht van een ‘coproductie’-bijdrage de laatste jaren zeker een stuk minder groot is geworden dan vroeger.

Ook uit de gegevens over de internationale tournees blijkt dat de internationalisering van de podiumpraktijk de laatste jaren alleen nog maar toegenomen is. Als we de periode 2005-2009 vergelijken met 2001-2005, dan komen er maar liefst 20 nieuwe landen op de spreekwoordelijke kaart en waren er 41 andere landen waar méér voorstellingen gespeeld werden. De internationalisering is ook veranderd van aard: ze krijgt niet enkel vorm op het niveau van organisaties, maar steeds meer ook op niveau van de individuele kunstenaar die steeds mobieler werd. Individuele kunstenaars zijn steeds vaker ook zelfstandige *players* in dit horizontale en transnationale creatiemodel. Uit de veldanalyse blijkt opnieuw dat kunstenaars anders in de praktijk staan dan decennia geleden: steeds minder als lid van een organisatie, steeds meer als individu in een freelance circuit dat in de meeste gevallen ook niet beperkt blijft tot de gesubsidieerde podiumkunsten. Uit de onderzoeksbijdrage ‘Survival in de podiumjungle’ (VTi, 2008) bleek dat hybride loopbanen in de podiumkunsten de norm werden. Het aantal spelers en makers dat binnen de gesubsidieerde podiumkunsten een continue loopbaan ontwikkelt, vormt een minderheid. Velen binden zich niet exclusief aan de (gesubsidieerde) podiumkunsten; ze combineren hun podiumactiviteiten met werk in andere disciplines en sectoren. De grote arbeidsmobiliteit wordt in *De ins & outs van podiumland* niet alleen bevestigd door VTi’s databankmateriaal. Met dank aan het Sociaal Fonds voor de

Podiumkunsten wordt het fenomeen nu ook beschreven met sociaal-economische gegevens van de Rijksdienst voor Sociale Zekerheid. Coördinator Maarten Bresseleers presenteert sprekende cijfers over de niet geringe arbeidsmobiliteit van werknemers in de kunsten en met name van kunstenaars: één exemplaar was in 2009 zelfs ingeschreven bij zeven verschillende werkgevers.

Hoe plat is podiumland?

Individualisering, globalisering, vernetwerking en interdependentie...: de metamorfosen die we vandaag opnieuw beschrijven, blijven niet beperkt tot de grenzen van de Vlaamse podiumkunsten. Ze doen zich voor in een bredere maatschappelijke omgeving en sporen met fundamentele economische verschuivingen op mondiaal niveau. In zijn boek *The World is Flat* haalt bijvoorbeeld Thomas L. Friedman, buitenlandcolumnist bij *The New York Times*, gelijksoortige ontwikkelingen aan. Friedman thematiseert globaliseringsprocessen zoals ze zich voordoen aan het begin van de eenentwintigste eeuw. Hij argumenteert dat het onvoorziene samenspel tussen sociale, politieke en technologische ontwikkelingen ertoe leidde dat de wereldeconomie steeds meer verandert in een 'vlak speelveld'. Onze metamorfosen zijn in dit relaas niet ver weg. Vooral de link tussen individualisering, internationalisering en wederzijdse afhankelijkheid is wezensbepalend voor de manier waarop die nieuwe markt volgens Friedman sinds een decennium vorm krijgt. Algemeen spreekt hij over de overgang van een verticaal naar een horizontaal productiemodel, van *command and control* tot *connect and collaborate*. Vooral door de toegenomen digitale mogelijkheden is het meer dan ooit mogelijk om op een globaal niveau samen te werken, en dit gaat niet alleen op voor naties en bedrijven maar ook voor individuele spelers.

Typisch voor de globalisering aan het begin van de eenentwintigste eeuw noemt Friedman de individualisering ervan. Daarmee onderscheidt hij een nieuwe fase in een eeuwenoud proces waarbij de wereld geleidelijk steeds kleiner werd. 'Globalisering 1.0' speelde zich af tussen 1492 en 1800 en ging over naties, de eerste spelers die zich globaal manifesteerden. Sinds 1800 manifesteren ook bedrijven, die vooral in Europa of de Verenigde Staten gevestigd waren, zich als multinationale spelers. Friedman noemt dit 'globalisering 2.0'. Multinationals gingen wereldwijd op zoek naar werkkracht en een afzetmarkt, een zoektocht die mogelijk gemaakt werd door nieuwe *hardware*: tijdens de industriële revolutie aanvankelijk door dalende transportkosten en later door dalende telecommunicatiekosten, van telegraaf en telefoon tot de eerste versie van het wereldwijde web. De wereld kromp nog meer, van middelgroot tot klein. Waar in eerste fasen naties en vervolgens bedrijven zich globaal manifesteerden, speelt 'globalisering 3.0' – in opmars sinds het einde van de jaren negentig – zich steeds meer af op een individueel niveau. Friedman spreekt over een 'empowerment of individuals to act globally'.

Naast politieke ontwikkelingen (val van de Berlijnse muur) zijn ICT-ontwikkelingen de motor achter dit proces van *flattening*. PC's, internet, de standaardisering van data-uitwisseling, de toenemende beschikbaarheid van informatie (Google), uploading, online communities en Web 2.0 zijn van belang naast wat Friedman 'ICT-steroiden' noemt: toegenomen connectiesnelheid en opslagcapaciteit, draadloze netwerken of Skype, kortom: de hardware uit globalisering 2.0 is nu toegankelijk geworden voor individuele gebruikers die in *cyberspace* geen consumenten, maar ook producenten werden. Er ontstaat ook software die samenwerking én concurrentie op wereldschaal mogelijk

maakt. De wereld blijft dus krimpen, van groot over klein tot mini. En de wereld werd ook plat, want globalisering 3.0 wordt steeds minder exclusief aangevuurd vanuit het westen:

Globalization 3.0 is going to be more and more driven not only by individuals, but also by a much more diverse – non-Western, non-white – group of individuals. Individuals from every part of the world are being empowered. Globalization 3.0 makes it possible for so many more people to plug in and play, and you are going to see every color of the rainbow. (Friedman, p. 11)

'The great sorting out'

In *The World is Flat* beschrijft Friedman dit proces van 'plat worden'. Hij overdenkt de consequenties voor overheden, organisaties en individuen en argumenteert dat de ethische en praktische implicaties van deze toch fundamentele veranderingen van het begin van de eenentwintigste eeuw nog lang niet uitgeklaard zijn. Niet alle spelregels op dit uitgevlakte speelveld zijn al even duidelijk. Friedman spreekt over 'the great sorting out' die de mensen voor de boeg hebben. Het 'plat worden' van de wereld is een recente, ingrijpende ontwikkeling die niet enkel een effect heeft op hoe bedrijven zaken doen, maar ook op de manier waarop individuen, gemeenschappen, verenigingen en overheden zichzelf definiëren en organiseren.

Friedman zelf is optimistisch. Hij benadrukt in de eerste plaats de mogelijkheden voor *empowerment* van individuen en kleinschalige organisaties die meer dan ooit zelf initiatief kunnen nemen om op mondiaal niveau mee te spelen. Dit vereist dan wel de ontwikkeling van de nodige attitudes en competenties (waaronder een combinatie van wiskundig inzicht, artistieke creativiteit, ondernemerschap, de bereidheid om levenslang te leren...) en het nodige strategisch denken, omdat de concurrentie op het vlakke speelveld – met letterlijk miljarden nieuwe spelers – navenant toeneemt. Hier ligt ook een agenda voor het onderwijs, dat meer zou moeten inspelen op het aankweken van die competenties die nodig zijn om de concurrentie op een mondiaal niveau aan te gaan. Hier ligt tevens een onverwacht nieuw argument voor de legitimering van kunst en kunsteducatie: creativiteit en innovatie zijn kerncompetenties van individuele spelers die in een hyperconcurrentiële markt het verschil maken.

Waar Friedman vooral inzoomt op de mogelijkheden op het nieuwe vlakke speelveld, manifesteert Richard Sennett – professor sociologie aan het MIT en de London School of Economics – zich onder meer in *The Culture of the New Capitalism* (2006) als een vehement criticus van wat hij de 'enthusiasts of the fresh page' noemt. Hij stelt vragen bij de positie van het individu in de 'cutting edge economy', die er, voor wat hem betreft, zeker niet vrijer op geworden. Ook Sennett heeft het over de hervorming van verticale (piramidale) en bureaucratische bedrijfsstructuren tot horizontale en flexibele samenwerkingsmodellen – van de rigide 'piramide' of 'ijzeren kooi' tot de flexibiliteit van de MP3-speler. Net als de iPod is de flexibele organisatie niet gedoemd om zich te beperken tot het herhalen van dezelfde vastliggende procedures; uit een hele reeks aan mogelijkheden kan op elk moment een selectie geactualiseerd worden, in om het even welke sequentie: 'Linear development is replaced by a willingness to jump around.' (Sennett, p. 48)

Voor het individu heeft de afschaffing van de bureaucratie niet de beloofde vrijheid opgeleverd, argumenteert Sennett, maar wel meer onzekerheid. Op institutioneel vlak identificeert hij een

drietal sociale gebreken. Individuen betonen zich weinig loyaal ten opzichte van de flexibele organisaties, die zich van hun kant ook weinig loyaal ten opzichte van hen betonen. Er is weinig informeel vertrouwen onder collega's omdat mensen niet lang genoeg samenwerken om dat vertrouwen op te bouwen. Vroeger vergaarden werknemers – ook in de lagere echelons van een organisatie – veel meer institutionele kennis dan nu het geval is. Die kennis is nu verdwenen, samen met de medewerkers.

Werknemers slagen er niet in om verder te bouwen op eerder opgedane ervaringen; hun carrière is een serie van losse projecten waarin ze zichzelf steeds opnieuw moeten uitvinden. Anders dan Friedman zoomt Sennetts boek in op vaardigheden en competenties die in het *cutting edge* model verouderd raakten: vakmanschap, ervaring, langetermijnperspectief. En er vallen veel mensen uit de boot, argumenteert Sennett. De *empowerment* die Friedman ons voor ogen houdt, blijft volgens hem beperkt tot een kleine elite van mensen die bereid zijn om opgedane ervaringen telkens opnieuw op te geven en zichzelf heruit te vinden in een steeds wisselende omgeving. In de *cutting edge* economie blijven velen in de kou staan. *Plug in and play?* Enkel met de juiste bedrading, compatibele software en een sterke processor.

Zijn dergelijke analyses van toepassing op podiumland? Is de kunstwereld ook een 'vlak speelveld', in de termen van Friedman? Behoren de podiumkunsten tot die geavanceerde, *cutting edge* economieën waarover Sennett spreekt? Niet helemaal, maar de parallellen springen in het oog. In de podiumkunsten zijn ook wij alleszins weg geëvolueerd van autonoom en hiërarchisch opererende 'ijzeren kooien' of 'piramides', naar een horizontaal, weinig hiërarchisch en transnationaal creatiemodel met organisaties die hun activiteiten sterk diversifieerden. Diverse auteurs in dit boek waarschuwen dat kunstenaars en organisaties het neoliberale denken verinwendigd hebben. Misschien is het zelfs zo dat de artistieke praktijk de trends in de globale, post-fordistische economie niet zozeer volgt, maar er een *anjager* van is. Verderop in deze publicatie wordt verwezen naar publicaties van socioloog Pascal Gielen, die argumenteert dat de artistieke praktijk zelfs het labo was waar het post-fordistische productiemodel zijn vorm gevonden heeft.

Hoe het ook zij, de nieuwe productiemodus houdt voor de verschillende actoren niet alleen meer mogelijkheden in, maar ook navenant toenemende verantwoordelijkheden. Het is geen eenduidig positieve of negatieve evolutie. Net als Friedman kunnen we ons de vraag stellen wat de nieuwe manier van werken in het verleden heeft opgeleverd en welke mogelijkheden en beperkingen dit systeem biedt voor de artistieke praktijk van de toekomst. Net als Sennett moeten we ons echter de vraag stellen om welk type van kunst en kunstenaars dit systeem vraagt. De hier beschreven trends hebben de sector ongetwijfeld heel veel opgeleverd maar toch vraagt een en ander om 'sorting out'. Hoe verhouden de podiumkunsten zich tot de hierboven geschreven ontwikkelingen, die toch ingrijpend zijn voor de economische en culturele verhoudingen op wereldvlak? Wat is de impact van economische ontwikkelingen op artistieke en culturele diversiteit? Hoe zit het met de artistieke en sociale beperkingen van de nieuwe productiemodus in de podiumkunsten? Hoe duurzaam is, met andere woorden, de actuele praktijk en het beleid in de podiumkunsten? Is de huidige beleidsmatige en organisatorische omkadering wel een goede basis voor een duurzame ondersteuning van de podiumpraktijk, met voldoende evenwicht tussen individuele spelers en instituties, tussen continuïteit en vernieuwing? De verschillende essays in dit boek voeden die analyse en reiken ook nieuwe pistes aan voor een meer duurzame praktijk en beleid voor podiumland.

Groei en duurzaamheid in een transnationaal coproductiecircuit

Dat podiumkunsten steeds meer in een transnationale netwerkgeving gemaakt en gespreid worden, heeft de podiumkunstensector heel wat opgeleverd. Er is in relatie tot de Vlaamse podiumkunsten sprake van groei en bloei, kwantitatief en kwalitatief. VTi-medewerkers krijgen heel veel vragen uit het buitenland naar het 'geheim' van het Vlaamse 'systeem'. Dan leggen wij uit dat er hier al decennialang bijzonder getalenteerde podiumkunstenaars actief zijn en daarnaast ook begaafde organisatoren die de mogelijkhedenvoorwaarden voor de ontwikkeling van de praktijk van die kunstenaars geleidelijk hebben uitgebouwd. Kijken we bijvoorbeeld naar de sector van de dans, waar in de jaren tachtig – bij ontstentenis van een cultuurbeleid op Vlaams niveau – de internationale vernetwerking ervoor zorgde dat er *überhaupt* geproduceerd kon worden. Coproducties zorgden nadien tevens voor de mogelijkheid grootschaliger te werken. Cruciaal is dat die kunstenaars en organisatoren er ook in geslaagd zijn om het beleid te laten 'volgen', en met het Podiumkunstendecreet (1993-2005) en Kunstendecreet (sinds 2006) een decretaal kader te ontwikkelen dat de bal heel sterk in het kamp van de podiumpraktijk legt om die manier van werken verder te ontwikkelen. Het private initiatief is dominant.

Het transnationale netwerkmodel heeft het verderop beschreven groeiscenario zeker mogelijk gemaakt. De vraag is echter waar de 'grenzen van de groei' liggen. De vernetwerking en wederzijdse afhankelijkheid zorgen vandaag voor een heel breed draagvlak, omdat afspraken over coproducties tegelijk ook afspraken over spreiding zijn, en kunstenaars ook kunnen intappen op het symbolisch kapitaal van niet weinig buitenlandse partners. Maar de medaille heeft een keerzijde die steeds meer evident wordt. Uit de cijfers doemt het gevaar van versnippering op. Hoeveel (co)producenten zullen er morgen nodig zijn om een productie te realiseren? Zijn podiumkunstenaars vandaag al niet aangewezen op coproductieshopping? Moet het beleid kunstenaars hiervoor wapenen, of net ingaan tegen die versnippering?

Ook de internationalisering roept vragen op. De toenemende internationale connectiemogelijkheden maakten van Vlaanderen/Brussel een interessante *hub* of uitvalsbasis in de transnationale productieruimte, met wereldwijde vertakkingen, zoals de poster als bijlage duidelijk laat zien. Een en ander is indicatief voor internationale erkenning voor de bloei van de Vlaamse podiumkunsten. Steeds functioneert dit netwerk op basis van *wederzijdsheid*, want Vlaanderen/Brussel geeft ook steeds meer terug aan buitenlandse kunstenaars, organisaties en projecten. Dat komt de vruchtbaarheid van het klimaat voor podiumkunsten in Vlaanderen en Brussel zeker ten goede. Maar de vraag naar de ecologische impact van al dat reizen wordt vandaag steeds nadrukkelijker gesteld. Het staat niet toevallig centraal in Benjamin Verdonck's 'handvest', een van de bijsluiters van dit boek. In zijn bijdrage over podiumkunsten en duurzame ontwikkeling stipt Jeroen Peeters aan dat mobiliteit natuurlijk een van de meest in het oog springende *topics* is in de discussie over kunst en ecologie die zich de laatste jaren op gang trekt. En het is 'meteen ook een lastig kluwen van vragen en paradoxen, omdat de mobiliteitskwestie raakt aan het hele systeem: aan het productiemiddel waarvan internationaal reizen, touren en creëren in residentie centrale componenten zijn; aan het hypermobiele kunstenaarstype dat haast onopgemerkt een liberaal mensbeeld heeft verinwendigd; aan onze omgang met tijd, vrijheid en vooruitgang; enzovoort.'

Het economisch rendement van de huidige productiemodus is op basis van de cijfers evident. Maar ze is evenmin onbesproken, zo laten de verschillende bijdragen in dit meerstemmige boek duidelijk zien. De gezamenlijke veldanalyse laat voor het gehele Kunstendecreet zien in welke mate de structurele subsidies functioneren als een hefboom die een groot aandeel aan diverse andere opbrengsten genereert. De sectorspecifieke analyse op basis van de podiumdatabank suggereert dat de internationale werking daar voor de podiumkunsten alvast voor veel zal tussenzitten. Er zijn echter diverse *caveats*. Om te beginnen laat de impact van de economische crisis zich nog niet in de cijfers voelen. De toekomst zal uitwijzen of de cijfers vanaf 2009 even vrolijk zullen blijven. Verderop in dit boek geeft Franky Devos aan dat veel meer inspanningen zouden kunnen gebeuren en dat - hoewel het beleid zijn verwachtingen niet altijd juist formuleert en niet de goede instrumenten ontwikkelt - vandaag heel wat mogelijkheden voor bijkomende financiering onderbent blijven. Los daarvan zullen subsidies in de toekomst ook steeds nodig blijven om al die markt- en andere opbrengsten te kunnen genereren. Nikol Wellens licht in haar bijdrage het 'marktfalen' van de podiumkunstenpraktijk toe. Net de eigenheid van de 'complexe culturele diensten' die de levende kunsten ontwikkelen, maakt dat we realistisch moeten zijn. Ook al worden er veel extra inkomsten gegenereerd, van een terugverdieneffect voor de basissubsidie zal nooit sprake zijn. Dus blijft de vraag naar de maatschappelijke legitimering van die kunstensubsidie actueel. De financieel-economische crisis heeft die discussie op scherp gezet, zo leren we uit Nederland en Engeland, maar ook uit recente discussies in eigen land. Vanuit dat perspectief is economische paden bewandelen voor de kunsten niet evident, geeft Klaas Tindemans aan in 'Theater na de Lehman Brothers'. De podiumkunsten lopen het gevaar lopen om hun legitimiteit te verliezen:

Wie zonder veel scrupules meegaat in een verhaal waarin markteconomie en overheidssteun als gelijkwaardige partners worden beschouwd, die dreigt een stuk van zijn legitimiteit te verliezen. Legitimiteit binnen het artistieke systeem, omdat de vraag naar return ongewild de artistieke zelfstandigheid bedreigt, en legitimiteit buiten het systeem, omdat de criteria waarmee artistieke productiviteit gemeten kan worden in het heersende economische discours nauwelijks ter sprake (mogen) komen. (zie p. 241)

De positie van de individuele kunstenaar

Ook de vraag naar wat de 'metamorfosen' voor individuele kunstenaars hebben opgeleverd, is niet eenduidig te beantwoorden. Een grote *pro* is alvast de relatieve openheid en laagdrempeligheid van het vigerende systeem. Ook in de Vlaamse podiumkunsten zagen we een ontwikkeling van rigide 'ijzeren kooien' naar flexibele MP3-spelers. Toen zich begin jaren 1980 een nieuwe en zeer getalenteerde generatie makers aandiende, moest die noodgedwongen aan de slag buiten het geijkte institutionele kader. De bestaande huizen stelden zich immers gesloten op voor jonge podiumkunstenaars. Die situatie is sindsdien helemaal gekeerd. De Vlaamse podiumkunsten hebben zich ontwikkeld tot een relatief open systeem. Het werk van individuele kunstenaars wordt geproduceerd door een breed spectrum van instituties: van kleine en toevalige samenwerkingsverbanden tot de grotere huizen, die allang niet meer de gesloten bastions zijn die ze in de jaren tachtig waren. In de VTi-publicatie *Pigment* (2003) sprak Rudi Laermans van 'anti-institutionalisme'. Hij noemde het gebrek aan generatiekloof typerend voor het Vlaamse podiumsysteem. Het blijkt dat veel organisaties actief een verantwoordelijkheid opnemen om

de vernieuwing van het landschap en de in- en doorstroming van individuele makers en spelers mogelijk te maken.

Maar ook hier zijn een aantal prangende vragen te stellen. Op de wijs van Richard Sennett kunnen we ons immers afvragen wat de 'cultuur' van de nieuw ontwikkelde praktijk in de podiumproductie is. Aan welke type van spelers en makers heeft dit model behoefte? En welk type artistieke praktijk zal dit model voortbrengen? 'Only a certain kind of human being can prosper in unstable, fragmentary social conditions,' zegt Sennett (p. 3). In de 'cultuur van het nieuwe kapitalisme' zijn vakmanschap en opgedane ervaringen minder van belang dan de mogelijkheid om in te spelen op mogelijkheden in de onmiddellijke toekomst, merkt hij op. Geldt dit *mutatis mutandis* ook voor de artistieke praktijk?

Die vraag heeft om te beginnen een sociale component. De bijdrage van Maarten Bresseleers laat helder zien dat de kunstensector niet goed overweg kan met mensen die ouder worden. Hoe kunnen makers dan levenslang leren en hun competenties blijven aanscherpen met nieuwe inzichten? Wat met de transmissie van opgedane ervaringen? Hoe kan een leeftijdsbewust personeelsbeleid in dit beleidskader gecombineerd worden met een gezonde instroom van talenten en competenties? Is uitstroom menselijk en financieel haalbaar?

Voor wat de artistieke kant van de zaak betreft, is het verder de vraag welke garanties de horizontale freelance praktijk in petto heeft voor artistiek langetermijndenken en ambachtelijkheid. In hetzelfde essay noemde Laermans de zogenoemde 'negentigers' een 'oeuvreloze' generatie:

Project, concept, idee...: de meeste negentigers hebben helemaal niet de behoefte om een meer algemene visie voorstelling na stuk na productie vorm te geven. Ze werken invallen uit, vaak hoogst consequent en rigoureuus maar tegelijk ook contextgevoelig. Ze zijn dan ook niet begaan met de formulering van een eigen theater- of danstaal, een persoonlijk vocabulaire of een individuele benadering van de theater- of danskunst. Essayisme is misschien nog het meest geschikte woord ter karakterisering van de artistieke praktijk van de ideaaltypische negentiger. (Laermans 2003, p. 53)

In het licht van de veranderde productieomstandigheden – geen organisaties gekneed naar de praktijk van individuele kunstenaars, de opkomst van een freelance markt – is het maar de vraag in welke mate dit 'oeuvreloze essayisme' wel ontstond als vrije keuze van deze 'negentigers' – de term lijkt al gedateerd – dan wel dat ze zich moesten plooiën naar de productiemogelijkheden die voorhanden waren. Is de ontwikkeling van een oeuvre *überhaupt* nog mogelijk, of zijn kunstenaars in hun persoonlijke traject gedoemd om zichzelf steeds opnieuw te definiëren in een reeks van opeenvolgende *site specific* projecten of creatie-opdrachten die steeds meer in een door thema's gedomineerde presentatiecontext te situeren zijn?

Er is een bepaald type kunstenaar dat goed gedijt in die freelance netwerkomgeving. Wie goed vernetwerkt is en veelzijdig inzetbaar, heeft in de podiumkunsten meer overlevingskansen, zo bleek uit de onderzoeksbijdrage *Survival in de podiumjungle* en uit het *Courant*-dossier over 'spelen' en 'maken'. Het is het type kunstenaar dat flexibel genoeg is om zichzelf in steeds wisselende projecten opnieuw uit te vinden. Het is het veelzijdige type van de 'speler-maker' dat eigen, vaak kleinschalige projecten initieert en daarbij ook verschillende rollen of functies opneemt. Maar in welke mate is er bij heel deze evolutie ook sprake van een uitsluitingsmechanisme? Betekent de opkomst van het type van 'spelers-makers' soms de introductie van een *nieuw* keurslijf?



Pistes voor de podiumkunsten

Er zijn, met andere woorden, prangende vragen te stellen bij de duurzaamheid van de hier beschreven praktijken, maar er zijn ook aanzetten tot antwoorden. Uit de cijfers, de essays en met name ook het 'handvest' blijkt ook dat kunstenaars en organisaties niet op studies als deze wachten om na te denken over meer duurzame pistes voor de podiumkunsten in een bredere maatschappelijke omgeving. We lijsten enkele suggesties op die uit de diverse analyses naar voren komen. We maken een onderscheid tussen beleidssuggesties die direct gekoppeld zijn aan de cijfermatige analyses en pistes voor de podiumkunsten, die aangereikt worden in de essays.

De uitdagingen zijn niet al bij al niet gering. De verschillende essays in de tweede helft van dit boek reiken diverse pistes voor een duurzamer beleid in de podiumkunsten aan. Die zijn in de praktijk divers. Dit boek bundelt pleidooien om te investeren in meer duurzame relaties tussen kunstenaars en organisaties en tussen organisaties onderling, voor risico en experiment, het opzoeken van grens- en sectoroverschrijdende ontmoetingsplekken en dwarsverbanden. Frequent gaat het erom bestaande, soms traditionele ideeën, kaders of noties te herijken. We lichten enkele van die steekwoorden op uit de verschillende bijdragen.

1. Mobiliteit en herlokalisering

In lijn met eerdere pleidooien van onder meer David van Reybrouck en Jan Goossens, respectievelijk op de conferenties *Joining the Dots* (Bozar, oktober 2010) en *Slow Boat* (Kaaitheater, november 2010), pleit Jeroen Peeters voor herlokalisering van de podiumpraktijk. Minder, maar vooral duurzamer reizen maar vooral ook op zoek gaan naar nieuwe en zinvolle relaties met plekken waar gewerkt wordt: 'Zijn het *producties* die op tournee gaan, of bieden ze ook aan kunstenaars, *personen* dus, voldoende mogelijkheden zich bloot te stellen aan nieuwe contexten en ermee in interactie te treden?' De vraag kan aanleiding zijn om na te denken over pistes voor een 'diepgaandere en duurzame uitwisseling met lokale artiesten en publieken, alsook samenwerkingen op langere termijn met bevoorrechte partners'.

2. Ambachtelijkheid

In zijn bijdrage over de plek van spelers, makers en andere kunstenaars, houdt Karel Vanhaesebrouck – niet toevallig in lijn met de hierboven geciteerde woorden van Richard Sennett – een pleidooi voor ambachtelijkheid, een terugkeer naar het *métier*, 'naar een praktijk die duurzaamheid, oefening, continuïteit en dus traagheid vergt, naar een praktijk die zich onvoldoende kan ontwikkelen in het huidige regime van flexibiliteit en permanente innovatie.' Dit pleidooi, dat ook resoneert in de estafettegesprekken centraal in het boek, vraagt om een nieuwe invulling van een term als ambacht, geen terugkeer naar de oude kaders of een tijd waarin het onderscheid tussen spelers, makers en andere rolomschrijvingen voor kunstenaars nog duidelijk was. 'Integendeel: misschien moeten we die nieuwe, hybride typologie als uitgangspunt nemen, een typologie waarin de theatermaker een centrale rol speelt, maar waarin ook de plek en invulling van het spelersberoep herdacht kan worden.' (zie p. 234)

3. Evenwicht tussen continuïteit en flexibiliteit, en alternatieve vormen van 'zekerheid'

'Precies daar ligt (...) de uitdaging voor de kunstensector en vooral voor de overheid: een nieuw en beter evenwicht vinden tussen flexibiliteit enerzijds en continuïteit anderzijds,' schrijft Karel Vanhaesebrouck. In haar bijdrage over de plek van individuele kunstenaars op de artistieke arbeidsmarkt geeft Lien Van Steendam een concrete voorzet in haar pleidooi om traditionele noties van 'werkzekerheid als enige en ultieme vorm van zekerheid voor de werknemer' te vervangen door alternatieve vormen van zekerheid, ter compensatie van de flexibilisering in de arbeidsrelaties van acteurs. Alternatieve zekerheden die ter sprake komen zijn intersectorale jobzekerheid, werkzekerheid en inkomenszekerheid.

4. Duurzame relaties tussen kunstenaars en organisaties, bijvoorbeeld ensemblevorming

Een pleidooi voor ambachtelijkheid of voor alternatieve zekerheden mag niet betekenen dat de verantwoordelijkheid voor een herdenking of remediëring van het systeem opnieuw en exclusief bij *kunstenaars* gelegd wordt – integendeel zelfs. Duurzame relaties tussen kunstenaars en organisaties zijn vooral ook een beleidskeuze van structuren, waarbij in de actuele praktijk al goede voorbeelden bestaan die tevens resoneren in het verhaal van Jeroen Peeters:

Mogelijk biedt het traditionele model van ensembletheater – vandaag vooral vertrouwd in de Duitse stadstheaters en in traditionele balletgezelschappen – een aanknopingspunt om herlokalisering te verbinden met een regelmatige oproep om voorstellingen langer op het repertoire te houden. (...) Om dat model artistiek en qua duurzaamheid een nieuwe invulling te geven moeten we traditionele ensembles terug als plekken voor experiment gaan beschouwen. En omgekeerd moeten onafhankelijke kunstenaars bereid zijn de nieuwe samenwerkingsmodellen en artistieke strategieën die ze ontwikkelen ook in zo'n traditionele context in te zetten. (zie p. 189)

5. Sectoroverschrijdende samenwerkingsverbanden en 'proeftuinen'

'Willen we naar een duurzame samenwerking tussen kunst en economie, dan is schaalvergroting essentieel,' schrijft Franky Devos. Hier ligt niet enkel een verantwoordelijkheid voor organisaties om meer samen het gesprek met andere sectoren aan te gaan, maar ook een opdracht voor het cultuurbeleid op verschillende niveaus (lokaal, Vlaams, Europees). In andere landen en op lokaal niveau worden vaak meer inspanningen geleverd om sectoroverschrijdende ontmoetingsplekken te creëren.

6. Verbeelding en kritische betekenisproductie

Om het maatschappelijk draagvlak te vergroten moet de kunst uit zijn ivoren toren en op zoek naar zinvolle samenwerkingsverbanden, wordt dus gezegd. Dergelijke pleidooien komen voor kunstenaars en organisaties niet zelden bedreigend over omdat de eigenheid en identiteit van hun praktijk op het spel staat. En zoals Klaas Tindemans in zijn reflectie over de legitimiteit van kunst zegt, is die vrees niet onterecht.

Hoewel ze op gespannen voet lijken te staan, zijn beide visies niet tegenstrijdig. Want net in de eigenheid van kunst als systeem van kritische betekenisproductie ligt de mogelijkheid

van een maatschappelijke opdracht vervat, suggereert ook Jeroen Peeters. Nadenken over duurzaamheid in de podiumkunsten gaat er niet alleen om dat er minder en meer duurzaam gereisd wordt, of dat kunstenaars en organisaties anders gaan samenwerken. Er liggen vooral ook mogelijkheden om die andere manieren van maken en presenteren en de productievoorwaarden van het werk ook nadrukkelijk te thematiseren. 'Symbolische kwesties doen er wel degelijk toe, omdat de kunsten precies op dat vlak een bijdrage kunnen leveren aan systemische verandering, van onderuit.' De *best practices* die hij in zijn essay naar voren schuift, zijn dan ook vaak praktijken die hun eigen productie- en mogelijksvoorwaarden nadrukkelijk thematiseren. 'In de groeiende aandacht van sommige kunstenaars voor het scheppen van hun eigen productievoorwaarden én hun werk daar in thematische zin mee te verbinden, wil ik (...) graag een aanknopingspunt zien voor duurzame ontwikkeling.' Het is aan het beleid om de kunst in deze *démarche* te ondersteunen, schrijft Tindemans:

Niemand twijfelt eraan dat een begrotingsminister de rekening sluitend moet krijgen, dat de economie minister duurzame investeringen moet aanmoedigen, dat de milieuminister aan zuivering van de waterlopen moet werken. Maar dat zoiets ook geldt voor de cultuurminister, dat hij/zij de betekenisproductie moet stimuleren en dus alle denkbare experimenten moet toelaten en zelfs aanmoedigen – daar gaat het in de kunst toch om. (zie p. 250)

Vijf beleidssuggesties

We brachten al ter sprake dat het Kunstendecreet een open beleidskader is dat kunstenaars en organisaties heel wat mogelijkheden biedt om met een relatief grote autonomie zelf toekomstpistes naar voren te schuiven. Een grondige herdenking van het bestaande instrumentarium is een oefening die na deze veldanalyse moet gebeuren, nadat de sectorspecifieke veldanalyses van de verschillende subsectoren binnen de kunsten naast elkaar gelegd zijn. Op basis van de cijferanalyses verderop in dit boek, stippen wij een aantal aandachtspunten aan:

1. Afstemming van beleidsinstrumenten: een driesporenbeleid voor structuren, projecten, kunstenaars

Opnieuw blijkt uit de analyse een steeds toenemende *décalage* tussen de praktijk, waar steeds meer projectmatig gewerkt wordt, en het beleid, dat steeds meer op structuren heeft ingezet. Sinds de eeuwwisseling is het instrument van de projectsubsidies gedevalueerd, zo blijkt uit de bijdrage over de subsidiebeslissingen, en het instrumentarium voor directe ondersteuning van individuele kunstenaars staat nog niet op punt. In afwachting van een meer grondige herziening van het Kunstendecreet, pleiten wij op p. 106 voor een hernieuwde afstemming van het bestaande instrumentarium.

- *Herwaardering van projecten*, niet alleen financieel maar ook inhoudelijk (bijvoorbeeld meerjarige projecten).
- *Herwaardering van structuren*, zowel financieel als inhoudelijk. Enerzijds is er een sterk pleidooi tegen onderfinanciering voor organisaties, anderzijds is er nood aan erkenning voor de werking van projectondersteunende organisaties. Om continuïteit ook voor artistieke functies te garanderen, is een evenwicht tussen *artist-run* en intermediaire structuren noodzakelijk.

- *Herijken instrumentarium voor directe steun aan kunstenaars* – De steun aan individuele podiumkunstenaar is in het recente verleden steeds zichtbaarder geworden, maar de inspanningen hebben de versnippering van de middelen alleen maar in de hand gewerkt. Op zoek naar nieuwe evenwichten tussen continuïteit en flexibiliteit

2. Aandacht voor Kunstendecreet als economische factor

De cijfers over de inkomsten en uitgaven van Kunstendecreetorganisaties zijn een primeur en werpen licht op de plaats van het Kunstendecreet in een economische omgeving. De feiten zijn voeding voor het overheidsbeleid dat de sector wil stimuleren om op zoek te gaan naar bijkomende opbrengsten. Ze vragen erkenning voor de inspanningen die in kunstenland vandaag al geleverd worden en om inzicht in een aantal cruciale mechanismen:

- Erkenning van de subsidies als *hefboom*: het fenomeen waarbij de subsidie fungeert als een gezonde financiële basis om naar andere opbrengsten op zoek te kunnen gaan;
- Met betrekking tot de vraag om diversiteit van inkomsten moet er oog zijn voor verschillen tussen, maar ook *binnen* sectoren en/of artistieke disciplines (onderscheid tussen verschillende functies, zoals produceren, presenteren, ondersteuning en reflectie, infrastructuur, internationale werking);
- 'Marktfalen': ook al worden veel inkomsten gegenereerd, tegelijk blijkt uit economisch onderzoek dat bij 'complexe culturele diensten' nooit sprake zal zijn van een terugverdieneffect. Met het oog op een dynamisch podiumkunstenlandschap is afbouw van de subsidies niet aan de orde.
- Nood aan herijken van het bestaande instrumentarium (niet enkel op Vlaams niveau): evaluatie en desnoods aanpassing van fiscale voordelen en bestaande investeringsprogramma's.

3. Pleidooi voor een integrale en functionele benadering

Zowel uit de economische analyse als de metamorfose-update blijkt dat een traditionele benadering geënt op de 'schotten' tussen de bestaande disciplines haar beperkingen heeft. Niet alleen blijven sectoroverschrijdende parallellen uit het vizier; steeds meer praktijken vinden maar moeizaam een plek binnen een decretaal kader waar met name binnen beoordelingsprocedures de traditionele artistieke disciplines belangrijke kapstokken blijven.

- *Schrappen van gedefinieerde werkvormen binnen de podiumkunsten* omdat met name interdisciplinaire projecten in beoordelings- en beslissingsprocedures maar moeilijk hun plek blijken te vinden, zeker wanneer de druk op de beschikbare middelen toeneemt.
- *Van een categoriale naar een functionele benadering van de podiumpraktijk* – Vandaag omschrijft het Kunstendecreet al een aantal functies waarop organisaties kunnen inteken: internationaal, sociaal-artistiek, educatief. Het verfijnen en eventueel aanvullen van deze functies (bijvoorbeeld creatie, productie, presentatie, ondersteuning, infrastructuur, interculturaliseren) maakt het mogelijk om een flexibel systeem op maat van organisaties te ontwikkelen. Tegelijk krijgt de overheid de kans om het evenwicht tussen verschillende functies op landschapsniveau te bewaren.

- *Leren van ervaringen uit Nederland* – Bij de reflectie over mogelijkheden en beperkingen van een functionele benadering, kan allicht geput worden uit de ervaringen met de (kortstondige) stelselherziening in Nederland, waarover Simon van den Berg verderop meer uitvoerig bericht.

4. Bouwstenen voor een duurzaam internationaal kunstenbeleid

Welke zijn de bouwstenen voor een duurzaam internationaal beleid voor de kunsten? We verwijzen naar de recent verschenen publicatie *Joining the Dots*, waarin de vier kunstensteunpunten en de twee kunstenfondsen (Vlaams Fonds voor de Letteren en Vlaams Audiovisueel Fonds) een synthese maken van de diverse ingrediënten (speciaal dossier in *Courant 96*, februari-april 2011). Goed gedoseerd horen te zijn:

- *De internationale werking nog sterker in het Kunstendecreet en de werking van de fondsen verankeren* – Pleidooi voor een bottom-up beleid, met het Kunstendecreet en de internationale initiatieven van de fondsen als basis voor een duurzaam beleid dat inspeelt op initiatieven uit het veld.
- *Impulsbeleid: extra impulsen uit de overheid* – Pleidooi voor extra, top-down impulsen vanuit het beleid. Het gaat zowel om residentie-, onthaal- en presentatieplekkenbeleid dat vanuit het cultuurbeleid ontwikkeld wordt, maar vooral ook meer gezamenlijke initiatieven met andere beleidsdomeinen.
- *Duurzaam promotie- en informatiebeleid op een collectief niveau* – Naast financiële en beleidsmatige ondersteuning, hebben internationaal werkende kunstenaars ook nood aan een algemeen draagvlak en een grotere visibiliteit. De 'bouwstenen' zijn dan ook vaak kanalen: voor een duurzaam internationaal kunstenbeleid is een goede informatiedoorstroming *conditio sine qua non*. Het gaat zowel om collectieve promotie over artistieke activiteiten, als om een adequate informatie voor kunstenaars en organisaties over mogelijkheden in het buitenland.
- Nood aan overleg en afstemming tussen verschillende beleidsdomeinen en overheidsniveaus. Dit is natuurlijk niet alleen van belang voor het internationale, het is een terugkerend mantra in vele bijdragen in deze publicatie en is om die reden een bijzonder aandachtspunt.

5. Transversale werven & verbindingen

Beleidsdocumenten staan er ook bol en vol van, maar het is blijkbaar niet altijd eenvoudig om een transversale en sectoroverschrijdende benadering in de praktijk te brengen. Op diverse plekken in dit boek komt de noodzaak opnieuw naar boven, niet alleen met het oog op het verstevigen van het internationaal beleid voor de kunsten, maar ook in de bijdragen van Jeroen Peeters over podiumkunst en duurzame ontwikkeling of van Lien Van Steendam over de verdere ontwikkeling van een beleid gericht op zekerheid voor individuele kunstenaars. Stimuleren van dwarsverbanden en kruisbestuivingen maken ook deel uit van het pleidooi van Franky Devos voor toenadering tussen kunst en economie. Belangrijke transversale werven zijn uiteraard ook de links met onderwijs, innovatie, e-cultuur, ontwikkeling...

FACTS & FIGURES

De *ins & outs* van het Kunstendecreet

Een blik op de opbrengsten en uitgaven van Kunstendecreetstructuren (2007-2008)

Gezamenlijke veldanalyse van BAM, VTi, Muziekcentrum Vlaanderen en VAI, in samenwerking met en op basis van gegevens van het Agentschap Kunsten en Erfgoed

Joris Janssens en Dries Moreels

Onder de noemer 'kwarts.be' stelden de kunstesteunpunten en het Agentschap Kunsten en Erfgoed een dataset samen met kerncijfers met betrekking tot de structuren die tijdens de eerste vierjarige periode van het Kunstendecreet (2006-2009) gesubsidieerd werden.

De bedoelingen zijn meervoudig:

1. Er ontbreekt in Vlaanderen een gegevensbron die het Kunstendecreet in zijn volle breedte in kaart brengt en niet alleen per deelsector. Daardoor zijn bepaalde analyses onmogelijk en blijven belangrijke onderzoeksvragen onbeantwoordbaar, want in de kunstenpraktijk bestaan alsmear meer overlappingsen, uitwisselingen en hybride vormen.
2. Correcte cijfers en goed gedefinieerde indicatoren kunnen het cultuurbeleid objectief onderbouwen.
3. Individuele organisaties kunnen hun zakelijk beleid versterken door een beter inzicht in de zakelijke parameters van vergelijkbare instellingen of van de sector in zijn geheel.
4. Op basis van de jaarlijkse cijfers worden ontwikkelingen binnen de verschillende sectoren op langere termijn beter zicht- en aanwijsbaar.

In deze bijdrage presenteren de kunstesteunpunten een eerste analyse op basis van de gegevens die vandaag beschikbaar zijn. Het gaat om een cartografie van de in- en uitgaven van structuren in de periode 2007-2008. We zoomen daarbij in op de herkomst van de verschillende inkomstenrubrieken binnen het totaal van de opbrengsten van organisaties en presenteren een aantal cijfers met betrekking tot tewerkstelling.

In de aanloop naar de meerjarige subsidieronde 2013-16 worden hieruit een aantal conclusies getrokken met betrekking tot de actuele discussies over alternatieve financiering en overhead.

Daarmee zetten de kunstesteunpunten een eerste stap om gegevens op een meer systematische manier gezamenlijk te verzamelen en te ontsluiten. Het is een sokkel voor een veldanalyse die door elk steunpunt wordt aangevuld met sectorspecifieke gegevens. Voor de podiumkunsten vindt u die verderop in deze publicatie.

Methode en bronnen

Voorgeschiedenis

De pogingen om aan een geïntegreerde dataverzameling voor het kunstenveld te werken zijn niet nieuw. In de loop van 2007 en 2008 werd onder de noemer kwarts.be – in een brede samenwerking van belangenverdedigers en steunpunten – een opzet uitgewerkt rond een online vragenlijst naar het model van vergelijkbare initiatieven in Nederland. Aan structureel gesubsidieerde kunstorganisaties werd gevraagd hun gegevens zelf beschikbaar te stellen. De vragenlijst bestreek diverse domeinen van het zakelijk beleid: organisatie (rechtsvorm, controle van adresgegevens...), artistieke activiteiten (artistieke functies, profiel van de programmering en publiek, faciliteiten voor kunstenaars...), medewerkers (tewerkstelling, functies, in- en uitstroom...), infrastructuur (voor repetities, zaalcapaciteit, atelier, kantoor...), financiën (verdeling van budget, eigen inkomsten...). Na verwerking van de gegevens zou elke deelnemende organisatie de eigen cijfers kunnen vergelijken met die van de sector waarvan ze deel uitmaakt ('bench marking'). Met deze informatie zouden ze vervolgens hun beleidsplannen en financiële verslaggeving beter kunnen onderbouwen. De verzamelde gegevens zouden tegelijk een beeld geven van het volledige kunstenveld.

De vragenlijst werd eerst door de initiatiefnemers in overleg met het Agentschap Kunsten en Erfgoed op papier uitgewerkt en in oktober 2007 met een aantal organisaties uitgetest. De eerste online versie kwam tot stand in maart 2008 op basis van deze concrete feedback. Met de bevindingen uit de eerste editie werd de online vragenlijst in 2009 verder verfijnd.

Deze aanpak heeft echter niet de gewenste resultaten opgeleverd. Het invullen van een gedetailleerde vragenlijst vroeg vooral van grote organisaties te veel werk. Er werd bewust gekozen om zoveel mogelijk de beschikbare cijfers op te vragen, maar zulke 'beschikbare' cijfers zijn doorgaans niet voorhanden in een makkelijk hanteerbaar gegevensformaat. Er bestond een gevoel van 'dubbel werk' met de afrekeningen die voor het subsidiedossier opgemaakt worden. Niet-gesubsidieerde organisaties hebben in de praktijk toch niet deelgenomen, ook al was het project erop voorzien. Begrippen en instrumenten die in de ene sector als vanzelfsprekend gehanteerd worden, zoals bij voorbeeld 'creatie' of 'internationale samenwerking', zaaien verwarring in een andere sector.

Omdat de basisdoelstellingen van kwarts.be nog steeds heel relevant en urgent zijn, werd er in 2010 gewerkt met een nieuwe formule die wel een vollediger beeld van het Kunstendecreet oplevert. Daarbij kunnen we putten uit de ervaringen van het verleden. Om kwarts.be mogelijk te maken werd bijzonder veel overleg gepleegd tussen de verschillende steunpunten en de belangenverdedigers. Het hele proces van het opstellen en verfijnen van de vragenlijst heeft geresulteerd in een gedeelde terminologie en in een preciezer beeld van de data die vergelijking over de sectoren heen mogelijk maken.

Nieuwe formule sinds 2010

Nieuw is dat de dataverzameling wordt opgezet in een samenwerkingsverband van de kunststeunpunten en het Agentschap Kunsten en Erfgoed en dat het alleen gebruik maakt van de afrekeningdossiers en inspectieverslagen. Inhoudelijk is dat een beperking, maar het voordeel is dat een aantal kerncijfers voor de meeste organisaties in het Kunstendecreet voor het eerst systematisch in het vizier komen.

Welke gegevens?

Inhoudelijk impliceert de nieuwe formule een inperking ten opzichte van het oorspronkelijke opzet van kwarts.be. De klemtoon ligt immers het hanteren van de cijfergegevens die vandaag al beschikbaar zijn in afrekeningdossiers van meerjarige subsidies voor kunstorganisaties. Het gaat om de volgende data:

- ondernemingsnummer en andere identificatiegegevens
- type subsidiëring
- globale boekhoudingnummers (inkomsten / uitgaven / resultaat)
- soorten inkomsten
- tewerkstelling (werknemers en freelancers via bestaande tabel)
- betalingen aan kunstenaars

Vanaf 2009 wordt ook informatie over activiteiten verwerkt (aantallen en publiek).

De afgewerkte inspectieverslagen van structureel gesubsidieerde organisaties in alle sectoren voor de jaren 2007 en 2008 werden door de steunpunten samengevoegd in een databank en waar mogelijk werden ontbrekende gegevens aangevuld, met name uit de data van Steven Marx (Muziekcentrum Vlaanderen, naar aanleiding van de studie *Er zit muziek in de subsidies*). Ze werden verwerkt door Steven Vanackere en Dries Moreels (BAM). De inspectieverslagen van 2009 hebben een nieuw xls-format dat door het Agentschap meteen in een databank kon worden samengevoegd. Ook op de databank van 2009 werden extra controles uitgevoerd, in dit geval door Roel Devriendt (IVA Kunsten en Erfgoed). Beide databanken zullen op termijn worden opgeslagen in het Cognos databeheersysteem van de Vlaamse overheid en worden nu al door de kunststeunpunten ingezet voor de veldanalyses.

Welke structuren komen aan bod?

Het grote voordeel van de nieuwe formule is dat de meeste structureel erkende organisaties op een systematische manier onderzocht worden. Het Kunstendecreet staat, zoals bekend, een geïntegreerde benadering voor van verschillende artistieke disciplines (behalve literatuur en film). Daarbinnen onderscheidt het decreet een aantal categorieën van organisaties, waarvan de volgende meegenomen werden in het onderzoek:

- Kunstencentra (KC): organisaties die in hoofdzaak de opdracht hebben de ontwikkelingen in de nationale en/of internationale kunstproductie te volgen door middel van creatie, presentatie, reflectie en/of publiekswerking;
- Festivals (FE): organisaties die in hoofdzaak de opdracht hebben om binnen een welbepaalde tijdspanne de ontwikkelingen in de nationale en/of internationale kunstproductie te volgen door middel van presentatie, publiekswerking, reflectie en/of creatie;
- Organisaties voor Nederlandstalige dramatische kunst (NDK): organisaties die zich in hoofdzaak toeleggen op teksttheater en figurentheater;
- Organisaties voor dans (DA): organisaties die zich in hoofdzaak toeleggen op dans;
- Organisaties voor muziektheater (MT): organisaties die zich in hoofdzaak toeleggen op het

vlak van initiatieven waarin muziek, in hoofdzaak live uitgevoerd, met theater vormen verbonden wordt;

- Muziekgroepen en muziekensembles (ME): vocale, instrumentale of gemengde groepen die zich in hoofdzaak toeleggen op het uitvoeren van muziek;
- Concertorganisaties (CO): organisaties die in hoofdzaak op een continue wijze concerten programmeren;
- Muziekclubs (MC): organisaties waarvan de werking in hoofdzaak betrekking heeft op presentatie, publiekswerking en omkadering van muzikanten;
- Werkplaatsen (WP): organisaties die zich in hoofdzaak toeleggen op ondersteuning van creatie, ontwikkeling, reflectie of zakelijke dienstverlening aan kunstenaars;
- Organisaties voor beeldende kunst (BK): organisaties die in hoofdzaak initiatieven ontwikkelen op het vlak van de hedendaagse beeldende kunsten;
- Architectuurorganisaties (AR): organisaties die in hoofdzaak publieksgerichte initiatieven ontwikkelen op het vlak van architectuur, landschapsarchitectuur, vormgeving, en/of ruimtelijke ordening door middel van presentatie en reflectie;
- Organisaties voor audiovisuele kunsten (AV): organisaties, die in hoofdzaak initiatieven ontwikkelen op het vlak van de presentatie, de niet-commerciële distributie en/of omkadering (of de creatie) van audiovisuele kunsten;
- Organisaties voor kunsteducatie (KE): organisaties, met uitzondering van onderwijsinstellingen, die in hoofdzaak educatieve activiteiten opzetten waarbij men individueel of in groep leert omgaan met kunsten;
- Organisaties voor sociaal-artistische werking (SA): organisaties die in hoofdzaak procesmatige werkingen opzetten met een sociale en artistieke dimensie;
- De organisaties die door de Vlaamse regering als steunpunt worden aangewezen (STP);
- Binnen het luik publicaties en opnameprojecten, een apart artikel in het decreet, komen alleen de tijdschriften mee in de analyse (PU).

De meeste meerjarig gesubsidieerde organisaties komen daarmee onder de loep. Er zijn enkele uitzonderingen. De Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap, die vóór 2006 nominatim werden gesubsidieerd, stroomden sinds 2006 in het Kunstendecreet, maar niet allemaal tegelijk of op dezelfde manier. Door de complexiteit van deze operaties is het in eerste instantie niet mogelijk om deze instellingen nu al mee te nemen in de analyse, maar in een volgende editie (periode 2010-2013) zal dat wel het geval zijn.

Een andere uitzondering is Oase, een Nederlandse publicatie in 2008-2009 als tijdschrift werd gesubsidieerd.¹

¹ Oase is een uitgave van NAI Publishers, een Nederlandse organisatie. De Kunstendecreetsubsidies worden uitgekeerd aan de Vlaamse distributeur van het tijdschrift, drukkerij/uitgeverij Die Keure. Oase meenemen in de analyse zou de cijfers vanaf 2008 zwaar vertekenen omdat de totale opbrengsten van Die Keure, die qua schaal niet vergelijkbaar zijn met die van Kunstendecreetorganisaties, in de tabellen zouden terechtkomen.

Focus op 2007-2008 en toekomstperspectieven

Voor de organisaties die onder deze categorieën gesubsidieerd werden, zoomen we in eerste instantie in op financiële gegevens en tewerkstelling over de jaren 2007 en 2008. De gegevens voor 2009 waren in december 2010 nog in verwerking. De afrekeningen over 2009 moesten voor het eerst worden ingediend met een xls-sjabloon dat voor alle organisaties in het decreet identiek was. De verwerking ervan heeft wat nieuwe inzichten opgeleverd die zullen resulteren in een performante cijferverwerking van de afrekeningen van de nieuwe subsidieperiode (2010-2013) door het Agentschap.

Dit nieuwe sjabloon kwam echter niet in één klap tot stand. Uit de afrekeningen en inspectieverslagen van 2007 en 2008 is de groeiende interesse voor cijfermatige analyses af te lezen. Wat met de afrekeningen 2006 van de podiumkunsten werd uitgeprobeerd, werd in de jaren daarna stelselmatig in de andere sectoren toegepast. Voor de dataverzameling over 2006 is het daarom niet mogelijk om voor alle sectoren cijfers samen te voegen zonder extra opzoekwerk te doen.

In de loop van 2011 zal het mogelijk zijn om de analyse voor de eerste periode van het Kunsten-decreet te vervolledigen. Maar een vierjarige periode is sowieso te kort om evoluties op het spoor te komen. In wat volgt bekijken we 2007-2008 als een eerste steekproef die het fundament legt voor een langetermijnproces.

Deze rapportering is een eerste stap in een proces waarin op termijn meer gegevens worden ontsloten en geanalyseerd om een meer fijnmazig zicht te verkrijgen op meer aspecten van het Kunstendecreet in een bredere omgeving.

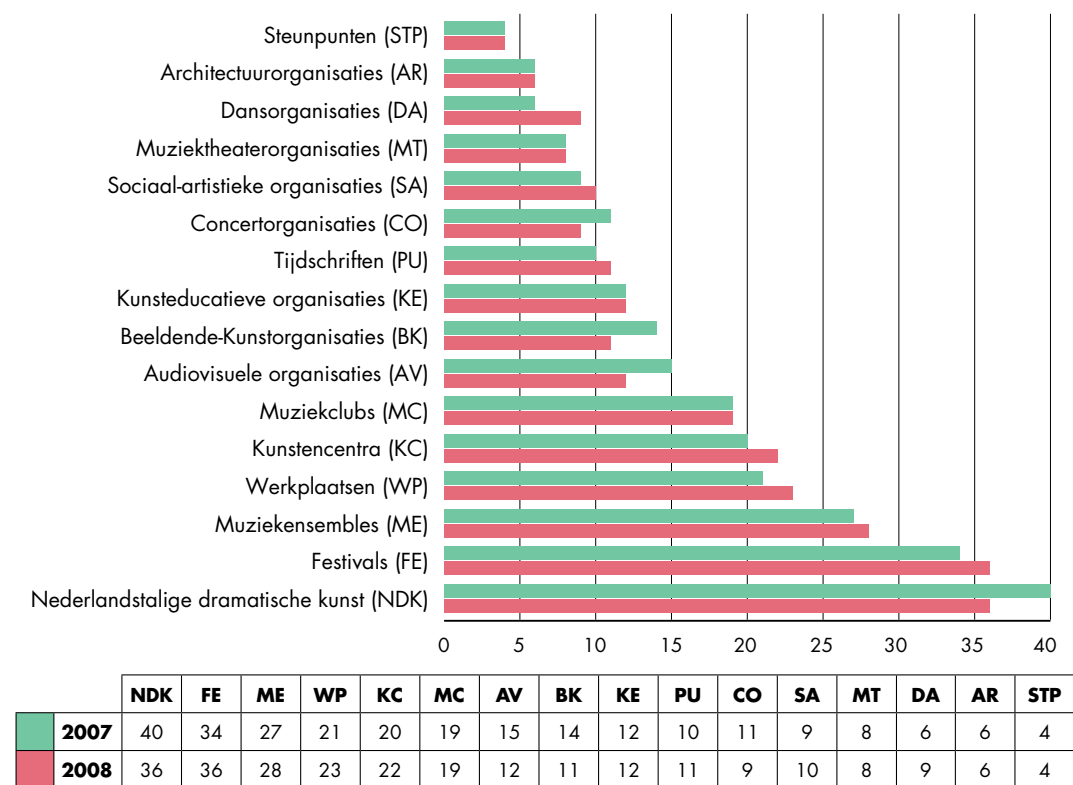
- Om te beginnen werken we aan een vollediger beeld van het Kunstendecreet (integratie van cijfergegevens over projecten en beurzen, integratie van gegevens van de grote instellingen). Op dit moment ontbreken ook gegevens over niet-gesubsidieerde initiatieven. Dit is een belangrijke *caveat* voor de interpretaties.
- We wijzen er met nadruk op dat de onderstaande analyse geen uitspraken doet over het kunstenederland in zijn geheel, maar enkel over dat deel dat door de structurele subsidies in het kader van het Kunstendecreet wordt gedekt, wat in een aantal subsectoren maar een beperkt en zeer specifiek onderdeel is. Op termijn is het de bedoeling de analyse ook open te trekken naar niet-gesubsidieerde actoren. Bestaande dataverzamelingen (RSZ-gegevens, de Cultuurdatabank) maken dat voor een aantal kwesties (spreiding van het aanbod, tewerkstelling) in principe mogelijk.
- Ten slotte is het zo dat de verschillende steunpunten deze sectoroverschrijdende analyse aanvullen en uitdiepen met sectorspecifieke veldanalyses.

Inkomsten van Kunstendecreetstructuren

In deze bijdrage presenteren we een eerste analyse van financiële en tewerkstellingsgegevens voor meerjarige structuren binnen het Kunstendecreet voor de periode 2007-2008. In het totaal spreken we over 330 verschillende organisaties die in beide jaren niet allemaal werden ondersteund. Het Kunstendecreet voorziet immers meerjarige subsidie-enveloppen voor twee en vier jaar. In 2008 stroomden er tweejarige structuren in en uit.

Zowel in 2007 als in 2008 tellen we in het totaal 256 verschillende organisaties. In 2008 was er in- en uitstroom. In 2008 werden 20 nieuwe structuren meerjarig erkend; van evenveel andere organisaties werd de subsidie eind 2007 stopgezet. Daarbij werd ook lichtjes ingegrepen op de verhoudingen tussen de verschillende decreetale categorieën. Niet alleen door de in- en uitstroom van organisaties, maar ook omdat een aantal organisaties van decreetcategorie veranderden. Grafiek 1 toont de verdeling van het aantal kunststructuren over de verschillende deelsectoren.

Grafiek 1: aantal organisaties per decreetcategorie



Wat volgt brengt voor het eerst een aantal cijfers over inkomsten en tewerkstelling van deze structuren op een systematische en geïntegreerde manier in kaart. Daarbij is het niet enkel de bedeling om verschillen *tussen*, maar vooral ook *binnen* sectoren, werkvormen en artistieke disciplines in het vizier te krijgen.

Algemene blik op het Kunstendecreet

Alle organisaties die we onder de loep nemen, ontvingen meerjarige subsidie van de Vlaamse Gemeenschap. Geen enkele organisatie is echter voor 100% gesubsidieerd. De structurele subsidie dekt in geen enkel geval het geheel van de werking. Het decreet schrijft ook voor dat structuren voor een bepaald percentage eigen inkomsten moeten verwerven. Alle organisaties hebben

dan ook verschillende bronnen van inkomsten. Naast hun structurele middelen krijgen ze ook subsidies uit andere bronnen.

Op basis van de afrekeningdossiers van het Agentschap Kunsten en Erfgoed maken wij een onderscheid tussen:

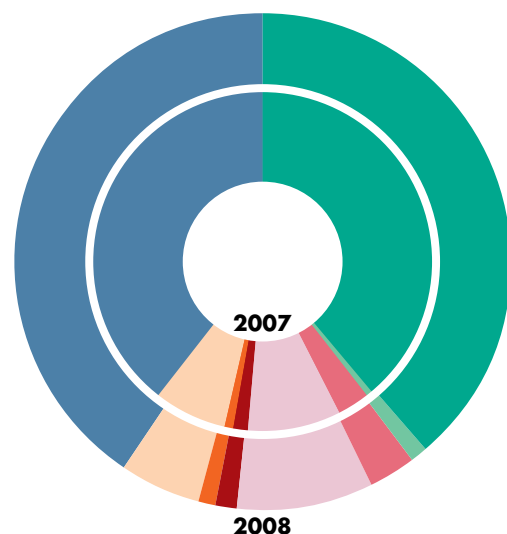
- Vlaamse cultuursubsidies
 - Meerjarige enveloppen Kunstendecreet;
 - Bijkomende Vlaamse cultuursubsidies: een aantal andere projectmatige subsidiemogelijkheden binnen het Kunstendecreet waarop structuren een beroep kunnen doen (waaronder de aanvullende ondersteuningsmogelijkheden voor internationale initiatieven, creatieopdrachten en andere projectmatige middelen, ook uit erfgoed).
- Subsidies buiten het Vlaamse cultuurbeleid:
 - Subsidies van andere overheden:
 - Steden en gemeenten;
 - Provincies;
 - De Vlaamse Gemeenschapscommissie te Brussel.
 - Buitenlandse overheden, waaronder ook EU-subsidies.
 - Rest van de subsidies: alle andere subsidies, vooral van Vlaamse departementen (bv. innovatie).
 - Alle andere opbrengsten: een restcategorie die uiteindelijk heel diverse types van opbrengsten bevat die sterk kunnen verschillen naargelang van de werkvorm of de sector (uitkoopsommen, sponsoring, coproductiebijdragen, inkomsten uit ticketverkoop of horeca, merchandising, andere diensten geleverd aan overheden of bedrijven enz.).

Voor het geheel van de onderzochte structuren kunnen we nagaan wat de verhouding is tussen de meerjarige subsidies in het kader van het Kunstendecreet en de andere inkomsten. In eerste instantie geven we de cijfers weer voor het Kunstendecreet in zijn geheel. De totale structurele subsidie van de hier besproken organisaties bedroeg 86 miljoen euro in 2007 en 89 miljoen euro in 2008. De totale opbrengsten bedroegen in die jaren respectievelijk 220 miljoen euro en 229 miljoen euro.

Grafiek 2, terug te vinden op bladzijde 32, weegt de verhoudingen tussen de verschillende inkomstenbronnen tegen elkaar af.

De structurele subsidie in het kader van het Kunstendecreet vertegenwoordigt voor beide jaren 39% van de totale opbrengsten van alle kunststructuren. Het aandeel van de andere subsidies schommelt rond de 20%. Bij andere overheden springen vooral de gemeentelijke subsidies in het oog (9%). De diverse andere opbrengsten vertegenwoordigen voor 2007 en 2008 respectievelijk 39% en 41% van de opbrengsten van kunstorganisaties.

Voor het Kunstendecreet in zijn geheel – weliswaar zonder de grote instellingen en de projectmatige middelen – staat in deze jaren van hoogconjunctuur (2007 en 2008) tegenover elke euro investering vanuit het Kunstendecreet anderhalve euro input uit andere inkomstenbronnen: een halve euro andersoortige subsidies en één euro uit de markt.

Grafiek 2: diverse inkomsten van Kunstendecreetstructuren

	2007		2008	
meerjarige structurele werkingssubsidie	86.253.403,85 €	39%	88.987.432,78 €	39%
bijkomende Vlaamse cultuursubsidies	1.287.854,94 €	1%	2.683.173,52 €	1%
subsidie Provincie	6.709.830,05 €	3%	6.625.053,40 €	3%
subsidie Gemeente	19.383.956,92 €	9%	20.696.304,63 €	9%
subsidie VGC	2.960.338,68 €	1%	2.723.078,54 €	1%
subsidie buitenlandse overheden	2.174.981,70 €	1%	2.559.094,44 €	1%
rest van de subsidies	15.022.199,94 €	7%	12.163.070,79 €	5%
andere opbrengsten	86.619.154,31 €	39%	92.919.479,60 €	41%

Grafiek 2 toont aan dat het door het Kunstendecreet gedekte veld, in tegenstelling tot wat binnen bepaalde discoursen wel eens over de artistieke praktijk wordt gesuggereerd, hoegenaamd geen sector is die voor honderd procent op publieke middelen draait. Integendeel: tegenover de subsidies vanuit het Kunstendecreet staat een aanzienlijk bedrag aan andere opbrengsten. Het decreet bepaalt dat organisaties een bepaald percentage eigen inkomsten boven op de subsidies moeten realiseren. Het uitvoeringsbesluit legt die norm tussen 5% en 12,5%, berekend in verhouding tot de artistieke uitgaven (waarbij het regime kan verschillen naargelang van de werkvorm en het subsidiebedrag). Deze norm wordt voor het Kunstendecreet in zijn geheel ruimschoots overtroffen.

Tegelijk blijkt meteen dat het Kunstendecreet organisaties met heel uiteenlopende inkomstenstructuren ondersteunt. Bij een aantal organisaties is het Kunstendecreet wel degelijk de voornaamste financieringsbron die in uiteenlopende mate als hefboom functioneert om ook vanuit andere beleidsniveaus en vanuit de markt naar inkomsten te zoeken.

Dat verschillende subsectoren en types organisaties daarbij over verschillende mogelijkheden en troeven beschikken, zal blijken uit de volgende grafieken. Maar eerst stippen we nog enkele algemene opmerkingen aan over de diverse types van andere inkomsten.

In verband met de inkomsten uit de markt kan de vraag gesteld worden in welke mate hier ook sprake is van publieke middelen. In de omzet van organisaties worden immers facturen opgenomen die betaald worden door (ten dele) gesubsidieerde organisaties – bijvoorbeeld andere vanuit het Kunstendecreet gesubsidieerde organisaties of cultuurcentra. In een boekhouding worden deze inkomsten als inkomsten uit de markt genoteerd. Subsidiemiddelen hebben immers geen kleur en worden niet apart gemarkeerd. Maar ook voor gesubsidieerde betalende, zoals festivals of concertorganisaties, geldt dat de subsidies slechts een beperkt aandeel uitmaken van hun inkomsten. Cultuurhuizen genereren vaak heel wat inkomsten uit ticketverkoop, horeca, merchandising of sponsoring en worden vaak ook door diverse overheden ondersteund. Het is in principe dus niet mogelijk om uit te maken of de middelen waarmee zij hun uitkoopsommen/coproductiebijdragen betalen subsidies zijn of andere inkomsten.

Voor wat de samenwerking tussen (ten dele) gesubsidieerde organisaties betreft, moet verder worden opgemerkt dat die in de boekhouding niet altijd zichtbaar is (bv. gebruik van infrastructuur, technische begeleiding).

Ook in verband met de bijdrage vanuit andere beleidsniveaus zijn een aantal randopmerkingen nodig. Om te beginnen zijn de verhoudingen niet indicatief voor het beleid van steden of provincies; enkel de middelen die gekoppeld zijn aan de structurele subsidies vanuit het Kunstendecreet verschijnen op de grafiek. Lokale overheden zijn belangrijke actoren in het cultuurbeleid, vooral voor vele initiatieven die niet rechtstreeks vanuit het Kunstendecreet ondersteund worden. Die subsidies verschijnen dan ook niet op de grafieken.

Verder worden de bijdragen van steden, gemeenten en provincies tegelijk onder- en overschat.

- De bijdrage van lagere overheden in de werking van Kunstendecreetstructuren wordt op de grafiek 2, en ook grafiek 3, enerzijds onderschat omdat een aantal stads- of gemeentebesturen uiteenlopende vormen van ondersteuning aanbieden: gebruik van infrastructuur, logistieke ondersteuning enz. In sommige gevallen verschijnen dergelijke vormen van ondersteuning niet in de boekhouding, omdat er geen financiële transacties mee gemoeid zijn.
- Anderzijds wordt de bijdrage van andere overheden op de grafiek ook overschat, want in een aantal gevallen vervult de rechtspersoon die de meerjarige subsidie ontvangt en beheert meer taken dan enkel die welke door het Kunstendecreet gesubsidieerd worden. Dat is met name het geval bij een aantal organisaties die in eerste instantie vanuit het gemeentelijk/provinciaal niveau ondersteund worden. Z33, Dommelhof en Zebracinema zijn voorbeelden van provinciale organisaties met een Kunstendecreetfunctie. In deze gevallen hebben sommige controle- of rapporteringinstrumenten van de Vlaamse overheid enkel betrekking op de decretale functies, terwijl andere over het geheel van de werking gaan. De boekhouding rapporteert in die gevallen ook de taken die niet via het Kunstendecreet ondersteund werden. In andere gevallen – zoals BKSM, de beeldende-kunstwerking in CC Strombeek-Bever of VK concerten in GC Vaartkapoen – is de Kunstendecreetwerking die ingebed is in lokale structuren, in een aparte vzw ondergebracht.

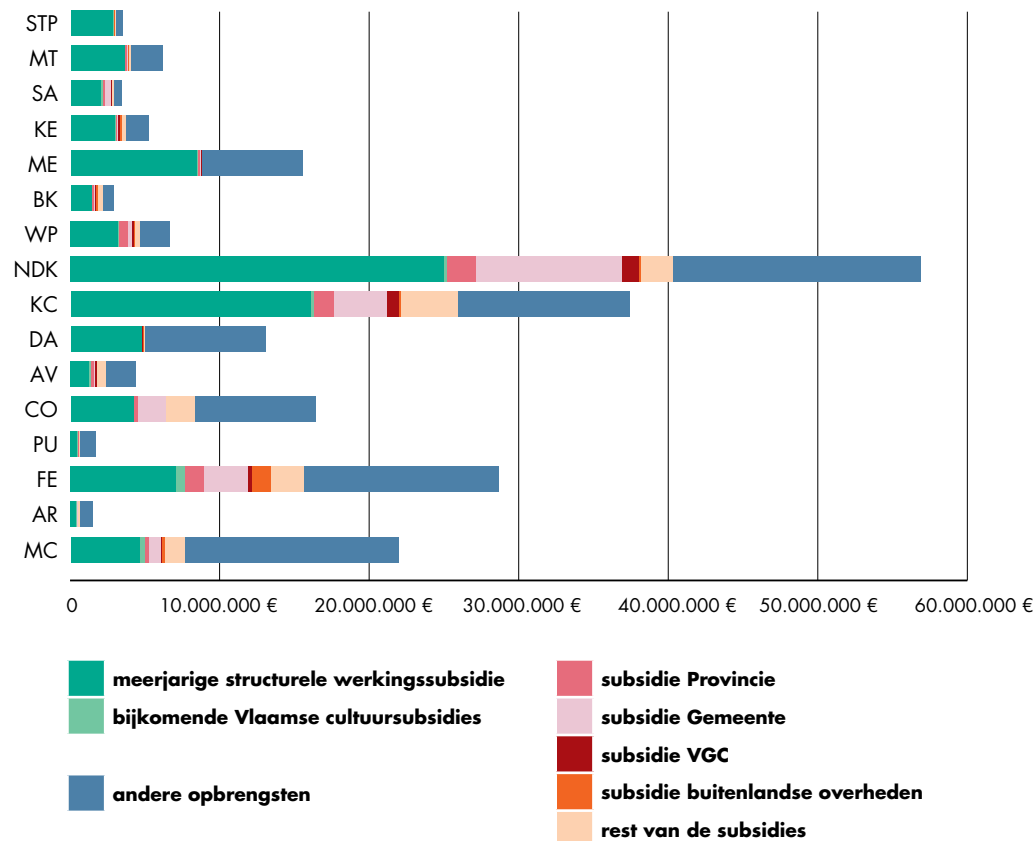
Gevalen kunnen al bij al zeer specifiek zijn: SMAK is een stedelijke structuur die op Vlaams niveau zowel vanuit het Erfgoed- als vanuit het Kunstendecreet ondersteund wordt. In wat volgt willen wij inzoomen op de verschillende inkomstenstructuren van de kunstorganisaties, met oog voor de specificiteit van dergelijke cases.

Inzoomen op de decretale categorieën

Grafiek 3 geeft voor de verschillende decretale categorieën weer hoe de verschillende inkomstenbronnen zich tot elkaar verhouden.

Grafiek 3 weegt voor de verschillende decretale categorieën de onderlinge verhoudingen af tussen de verschillende bronnen van inkomsten. Voor elke categorie is het gemiddelde bedrag voor de werkingsjaren 2007 en 2008 berekend. We hernemen dezelfde inkomstentypes als op grafiek 2. Wat voor de totale opbrengsten binnen het Kunstendecreet als geheel geldt, gaat ook op voor de diverse deelsectoren: tegenover de input van het Kunstendecreet staat een return van andere inkomsten die in de meeste gevallen hoger is.

Grafiek 3: inkomstenbronnen van de verschillende decreetcategorieën



Tegelijk brengt de grafiek een aantal sectorspecifieke elementen aan het licht. Bovenaan de grafiek staan de categorieën waar de structurele subsidie gemiddeld het kleinste aandeel in de totale opbrengsten uitmaakt. Naarmate we in de grafiek verder naar beneden gaan, wordt het aandeel van de structurele subsidies steeds belangrijker. Onderaan zien we de vier kunststeunpunten, die hun diensten doorgaans *pro bono* aan een hoofdzakelijk professioneel doelpubliek ter beschikking stellen. Op de bovenste helft van de grafiek verschijnen niet toevallig categorieën met hoofdzakelijk organisaties die een receptieve werking ontplooiën: de muziekclubs, architectuurorganisaties en festivals.

Bepaalde bedrijvigheden lenen zich beter tot het genereren van inkomsten dan andere. Een muziekclub, bij voorbeeld, heeft kassaontvangsten en ontwikkelt daarnaast vaak ook horeca-activiteiten. Meer algemeen hebben organisaties met een presentatiefunctie – zoals ook concertorganisaties en festivals – troeven in handen om inkomsten te verwerven uit sponsoring of horeca-activiteiten of dergelijke. Anderzijds zijn er ook heel wat structuren met een louter producerende werking die heel wat eigen inkomsten genereren uit andere bronnen, zoals uitkoopsommen en coproductiebijdragen. De dansstructuren en de muziekensembles hebben een hoog aandeel inkomsten uit andere bronnen dan subsidies, zo blijkt uit grafiek 3. De structuren in deze categorie hebben met elkaar gemeen dat ze internationaal erg actief zijn – zij ondervinden immers minder hinder van taalgrenzen dan anderen. Die constatering vraagt er nogmaals om niet uit het oog te verliezen dat de subsidie vanuit het Kunstendecreet als een hefboom functioneert, een solide basis die nodig is om op zoek te gaan naar andere financieringsbronnen, vaak in het buitenland.

Zowel producerende als receptieve organisaties slagen erin om inkomsten uit de markt te genereren, waarbij het type inkomsten kan verschillen naargelang van de werking. Het grote verschil tussen organisaties met een producerende dan wel receptieve werking lijkt te schuilen in de mate waarin men ook andere subsidiënten op andere overheidsniveaus kan aanspreken.

Op grafiek 3 springen grote verschillen in het oog voor het aandeel van andere subsidies in de totaliteit van de opbrengsten, en dan vooral van de subsidies die vanuit andere beleidsniveaus dan het Vlaamse worden toegekend. Dat aandeel is voor een aantal categorieën veeleer klein, met name voor dansstructuren, muziekensembles, muziektheatergezelschappen en publicaties – doorgaans organisaties die geen publieksaanbod op een specifieke locatie ontplooiën en met wie lokale overheden allicht moeilijker een band kunnen uitbouwen. Anders ligt dat bij kunstcentra en festivals – maar ook bij de structuren die als concertorganisaties en audiovisuele structuren geboekstaafd staan en die in de praktijk vaak ook festivals zijn. Vele dergelijke organisaties krijgen ook middelen van steden, gemeenten en provincies.

Eerst en vooral valt op dat in nogal wat gevallen sprake is van een *joint effort* tussen verschillende beleidsniveaus. Zowel de gemeenten als de provincies investeren mee in Kunstendecreetorganisaties. Voor wat de Kunstendecreetstructuren betreft, blijkt dat deze overheidsniveaus nog eigen accenten leggen.

Een specifiek geval lijken alvast de theaterstructuren te zijn. Van de in hoofdzaak ‘producerende’ decreetcategorieën halen zij het hoogste aandeel inkomsten uit andere subsidiebronnen. De organisaties die onder de categorie ‘Nederlandstalige dramatische kunst’ vallen, zijn in de praktijk zeer uiteenlopend. Zo zijn er gezelschappen die alleen maar producties maken en daarmee op tournee gaan; zij hebben geen receptieve werking en exploiteren geen infrastructuur. Maar er zijn er heel

wat andere (niet alleen de stadstheaters, maar ook heel wat gezelschappen uit het zogenoemde 'middenveld', zoals Antigone, 't Arsenaal of Theater Zuidpool) die een eigen infrastructuur hebben.

Functionele diversiteit is echter niet de enige reden waarom theaterproducenten heel uiteenlopende bronnen van inkomsten combineren. Ook historische redenen spelen een rol. Steden en sommige provincies hebben een lange traditie in het ondersteunen van theater, en die traditie zet zich tot op heden door.

We onthouden alvast dat historische redenen vaak een grote rol spelen bij de keuze van diverse overheden om bepaalde structuren al dan niet te ondersteunen, zoals het groenboek voor de interne staatsvorming ook beschrijft. En dat problematiseert tegelijk het perspectief dat grafieken 3 en 4 oproept. Cases zoals SMAK, Z33, BKSM of de stadstheaters zijn geen uitzondering maar maken deel uit van het patroon. In niet weinig gevallen blijken trends voor bepaalde categorieën terug te voeren tot dergelijke, heel specifieke gevallen. Zo lijkt het alsof de provinciale middelen belangrijk zijn voor de categorie van de werkplaatsen, maar in de praktijk gaat het grotendeels om de provinciale middelen voor Z33. De Vlaamse Gemeenschapscommissie besteedt relatief veel geld aan festivals en kunstencentra, maar de steun aan KunstenfestivaldesArts en Kaaitheater speelt daarin een doorslaggevende rol.

Typologie van categorieën en functies

Deze voorbeelden geven aan dat we, als het gaat over de verscheidenheid aan opbrengsten, voorzichtig moeten zijn met generaliserende uitspraken in verband met de decretale categorieën binnen het Kunstendecreet. Niet alleen *tussen* de verschillende subsectoren maar ook *binnen* elke subsector zelf zijn er relatief grote verschillen in de inkomstenstructuur. Dat blijkt met name uit grafiek 4, die een voorzet geeft om anders te kijken naar de Kunstendecreetstructuren. Hij verlegt het perspectief van de categorieën naar de individuele organisaties. Alle structuren krijgen naargelang van hun inkomstenstructuur een individuele plek op de grafiek (op basis van gegevens voor 2007).

Elke individuele organisatie is op grafiek 4 een bol waarvan de grootte gebaseerd is op de totale opbrengsten van organisaties (dus niet op de subsidie-enveloppe). De kleur van die bol verwijst naar de decretale categorieën.

Elke organisatie krijgt een unieke plek al naargelang er binnen de totaliteit van de opbrengsten meer of minder gesteund wordt op subsidies (horizontale as) en op basis van wat binnen die subsidies het aandeel is van de meerjarige enveloppe in het kader van het Kunstendecreet (verticale as).

- De horizontale as weegt subsidies af tegen inkomsten uit de markt. Hoe meer de subsidies doorwegen in de totale opbrengsten, hoe rechtser zij op de grafiek staan. Hoe meer de middelen uit de markt doorwegen, hoe linkser zij op de grafiek staan.
- De verticale as duidt enkel de subsidies aan, en het aandeel daarin van de verschillende overheidsniveaus. Bij organisaties die boven aan de grafiek staan is het aandeel van de Vlaamse structurele subsidies groot. Hoe lager op de grafiek, hoe belangrijker andere subsidies doorwegen.

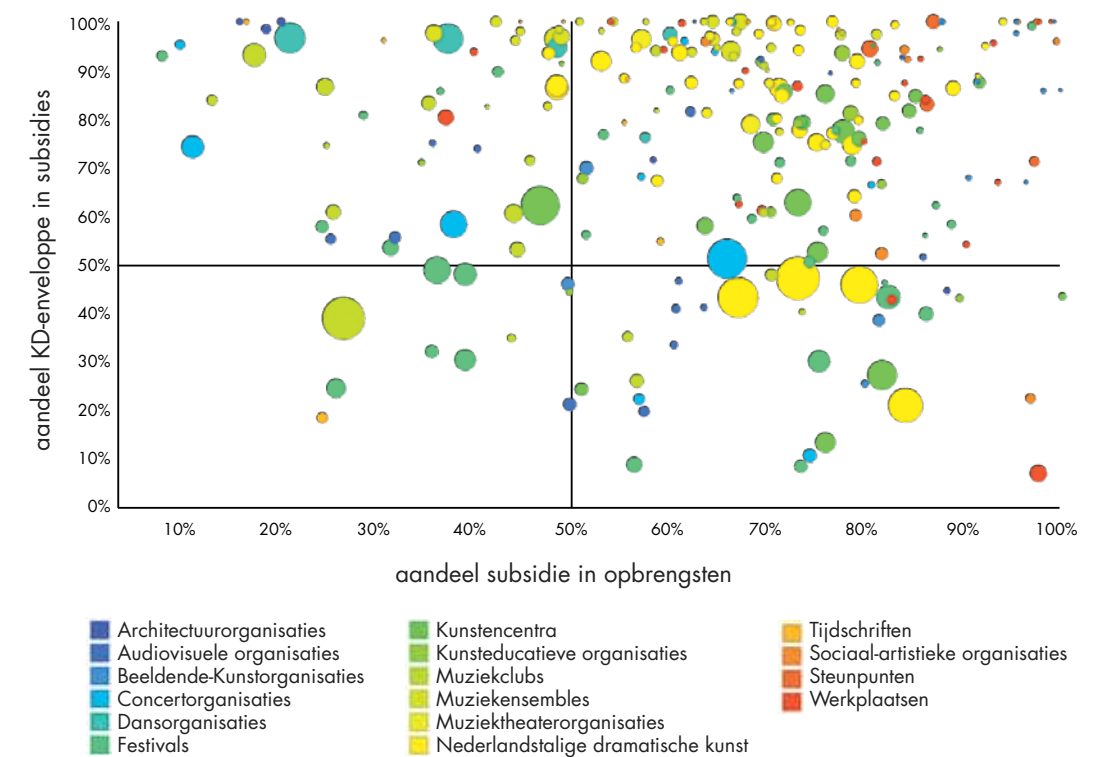
Alle organisaties kunnen dus in vier kwadranten onderverdeeld worden:

- Rechtsboven staan structuren die grotendeels op Vlaamse subsidies leunen;

- Rechtsboven staan structuren bij wie de inkomsten voornamelijk uit subsidies bestaan, maar van uiteenlopende origine zijn. De bol rechtsonder is bijvoorbeeld Z33. In dit kwadrant vinden we ook het KunstenfestivaldesArts, dat door verschillende Belgische gemeenschappen ondersteund wordt. We vinden hier ook de stadstheaters terug: de vier grote gele bollen zijn KVS, NTGent, Toneelhuis en HETPALEIS.
- Linksboven staan organisaties die minder dan de helft van hun inkomsten uit subsidies halen, die wel hoofdzakelijk Vlaams zijn. Voorbeelden zijn de architectuurorganisatie Antwerpen Averechts, dansgezelschappen als Les Ballets C de la B en Ancienne Belgique, dat in deze periode nog als muziekclub ondersteund werd.
- Linksonder zijn de minst prototypische Kunstendecreetorganisaties terug te vinden. Zij halen hun inkomsten grotendeels uit de markt. De subsidies die ze ontvangen zijn voor het merendeel andere dan structurele Kunstendecreetsubsidies. Hier vinden we niet zoveel organisaties terug: het zijn hoofdzakelijk festivals.

Grafiek 4, die organisaties weergeeft en niet alleen decreetcategorieën, opent een heel ander perspectief: hij reveleert de diversiteit aan structuren binnen het decreet – en ook *binnen* de verschillende decretale categorieën. Het verhaal van grafiek 3 wordt gedeeltelijk bevestigd.

Grafiek 4: typologie van organisaties op basis van hun inkomstenstructuur



In de rechter bovenhelft van de grafiek bevinden zich veel producenten (podiumgezelschappen, muzikensembles, maar ook tijdschriften). Dat betekent dat zij in hoofdzaak op Vlaams niveau ondersteund worden. Maar er zijn belangrijke nuances.

Linksboven vinden we heel wat dansstructuren, wat betekent dat ze heel wat eigen inkomsten genereren. De theatergezelschappen vinden we voornamelijk verspreid over de gehele rechterhelft van de grafiek. Dat betekent dat ze het grootste deel van hun opbrengsten uit subsidies halen. Ook hier is de diversiteit niet gering: een aantal zijn hoofdzakelijk Vlaamse structuren, terwijl andere een meer hybride subsidiestructuur hebben.

Ook bij de receptieve organisaties springt een diversiteit in het oog die in grafiek 3 gemaskeerd bleef. De organisaties linksonder zijn inderdaad hoofdzakelijk festivals, maar het beeld voor deze categorie in haar geheel is anders: de festivals zijn tamelijk evenwichtig verdeeld over de vier kwadranten.

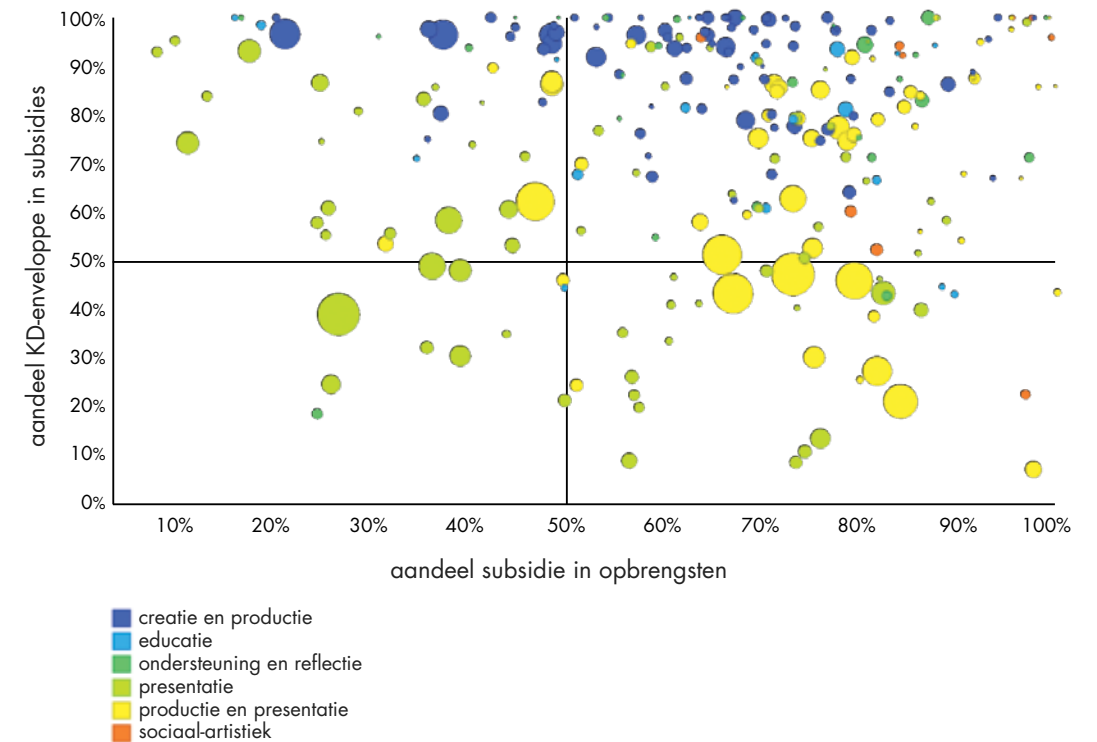
Al bij al geeft de verdeling van de decretale categorieën een tamelijk diffuus beeld. Op grafiek 4 bepalen heel uiteenlopende factoren de plek van een organisatie. De verschillen tussen werkvormen en disciplines vormen een belangrijke factor. Zij zijn ten dele gerelateerd aan functies van organisaties. Ook de internationale dimensie (buitenlandse inkomsten) en het feit dat men al dan niet een eigen infrastructuur exploiteert, spelen een belangrijke rol.

Ten slotte zijn er wisselende relaties met andere overheidsniveaus, die ten dele aan deze functies gekoppeld zijn maar vaak ook historisch bepaald zijn. Daarom geven de bovenstaande grafieken niet alleen aan dat het nodig is om de blik op 'het Kunstendecreet' niet alleen te vervullen met een blik op de eigenheid van de decretale categorieën, maar evengoed dat het nodig is om een aantal andere perspectieven en invalshoeken, meer op maat van de verscheidenheid van structuren, aan te reiken.

Grafiek 5 geeft een aanzet voor een voorstel: een typologie op basis van *functies*. Los van de bestaande decretale categorieën of artistieke subdisciplines worden de Kunstendecreetorganisaties getypeerd op basis van de functies die zij in hoofdzaak opnemen. Wij maken daarbij een onderscheid tussen:

- organisaties met een hoofdzakelijk producerende werking (alle muzikensembles, dansstructuren, niet weinig theaterorganisaties);
- organisaties met een hoofdzakelijk receptieve werking (de meeste festivals, behalve dan creatiefestivals, zoals KunstenfestivaldesArts, Antwerpen Open of Theater aan Zee);
- organisaties die een producerende en receptieve werking combineren (kunstcentra, een heel aantal theatergezelschappen);
- organisaties met een reflexieve of ondersteunende functie ten aanzien van kunstenaars en hun praktijk (hier brengen we een aantal werkplaatsen, alternatieve managementbureaus, steunpunten, residenties en publicaties onder);
- organisaties met hoofdzakelijk educatieve werking (alle kunsteducatieve organisaties, aangevuld met enkele audiovisuele organisaties);
- organisaties met hoofdzakelijk sociaal-artistieke werking (valt samen met de decreetcategorie).

Grafiek 5: kwadranten, volgens functies van organisaties



Grafiek 5 geeft een veel leesbaarder beeld dan grafiek 4:

- Producenten staan bovenaan de tabel. Zij worden op een uitzondering na op Vlaams niveau ondersteund. Tussen de producenten bestaat een tamelijk grote diversiteit – een spectrum – als het aankomt op inkomsten uit de markt. We gaven hierboven al aan dat de internationale activiteiten van de organisaties hierbij een betekenisvolle rol spelen.
- Organisaties met een louter receptieve werking hebben een meer hybride inkomstenstructuur: zij bevinden zich onderaan de grafiek.
- Organisaties die een producerende en een receptieve werking met elkaar combineren, geven een ander spectrum te zien. Zij bestrijken de twee rechtse kwadranten. Deze organisaties hebben een in hoofdzaak gesubsidieerde werking, maar werken vaak met middelen vanuit verschillende overheidsniveaus.
- Een aantal aanvullende functies – educatie, ondersteuning, reflectie – halen weinig inkomsten uit de markt en worden hoofdzakelijk op Vlaams niveau ondersteund. Zij staan dan ook meestal rechts bovenaan de grafiek.

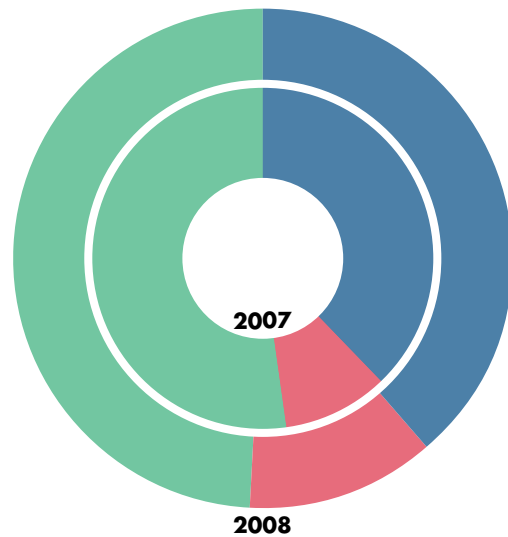
Uitgaven van Kunstendecreetstructuren

In dit deel hebben we het niet meer over de inkomsten, maar over de uitgaven van de organisaties die gesubsidieerd worden via het Kunstendecreet. Daarbij zijn we eerst en vooral geïnteresseerd in het deel van de uitgaven dat naar tewerkstelling gaat. Daarbinnen zoomen we vervolgens in op verschillende personeelstypes: artistieke medewerkers, publiekswerking, administratie, techniek, onderhoud en logistiek.

Aandeel lonen binnen het geheel van de uitgaven

Grafiek 6 geeft een algemeen beeld van de totale uitgaven van alle Kunstendecreetorganisaties samen. Hij geeft weer hoe uitgaven voor tewerkstelling zich verhouden tot andere uitgaven van de organisaties. Daarbij hebben we ook oog voor het feit dat niet alle medewerkers in dienstverband werkzaam zijn. Sommigen leveren hun diensten op zelfstandige basis, rekenen af via honoraria, incasseren vrijwilligersvergoedingen of werken via de kleine vergoedingsregeling voor kunstenaars. Er zijn betalingen via uitzendkantoren of sociale bureaus voor kunstenaars (SBK's), stagiairs, derde betalers, brugpensioen en andere. Al deze andere vergoedingen voor geleverde diensten vatten we samen onder de noemer 'andere vergoedingen'. Alle andere uitgaven die niet aan lonen of dergelijke diensten gerelateerd zijn, komen terecht in een restcategorie ('alle andere kosten').

Grafiek 6: aandeel lonen en andere vergoedingen in het geheel van de uitgaven



	2007		2008	
alle bezoldigingen	86.168.572,49 €	38%	88.886.790,09 €	39%
andere vergoedingen	22.092.205,90 €	10%	27.693.588,56 €	12%
alle andere kosten	118.267.256,64 €	52%	112.685.741,95 €	49%

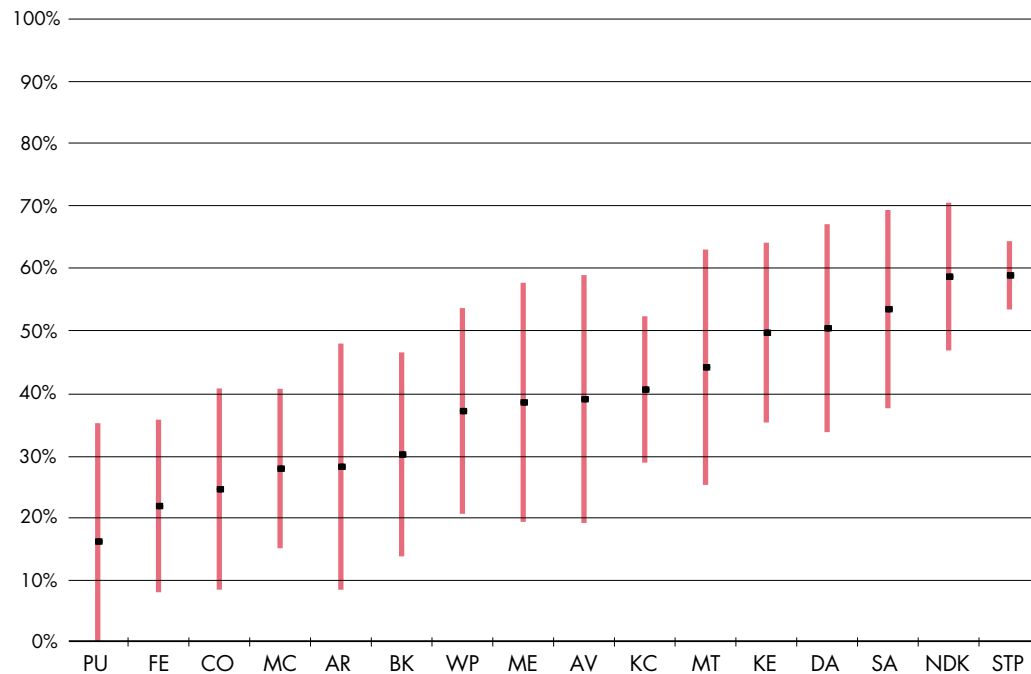
We geven de waarden voor alle onderzochte organisaties samen en maken daarbij een onderscheid tussen 2007 en 2008.

Zowel in 2007 als in 2008 gaat gemiddeld een kleine 40% van de totale uitgaven van Kunstendecreetorganisaties naar bezoldigingen. Het gaat om 86, respectievelijk 89 miljoen euro, een bedrag dat zowel in relatieve als in absolute termen vergelijkbaar is met de inkomsten die de organisaties verwerven uit hun structurele subsidies. Voor elke euro Kunstendecreet-subsidie gaat er dus tegelijk één euro naar lonen van personeel in dienstverband. Daarbij komen nog die andere vergoedingen voor administratieve, artistieke en andere medewerkers. De andere vergoedingen trekken de gemiddelde uitgaven aan tewerkstelling op tot ongeveer 50% van de totale uitgaven.

De andere vergoedingen zijn samen goed voor 10% in 2007 en 12% in 2008. In absolute cijfers is de stijging spectaculair. We zien op korte termijn een relatief sterke toename van vergoedingen voor medewerkers buiten dienstverband, een stijging die vooral toe te schrijven is aan een toenemende tewerkstelling via interim-kantoren en SBK's. Dat kan een indicatie zijn van een toenemende verfreelancing van de artistieke praktijk, die voor de podiumkunsten ook al in de publicatie *Metamorfose in podiumland. Een veldanalyse* (VTi, 2007) gesignaleerd werd. Grafiek 6 suggereert dat dit niet ten koste van de tewerkstelling in dienstverband gaat, want ook daar zien we een kleine toename – waarbij we ook vaststellen dat de loonkost sterker stijgt dan de indexering in dezelfde periode. Dat zijn interessante cijfers, maar we noteren dat we het voorlopig over een gegevensreeks van amper twee jaar hebben, en dat we dus voorzichtig moeten zijn met conclusies in verband met trendbreuken.

In grafiek 7 doen we een nieuwe poging om niet alleen verschillen *tussen*, maar ook *binnen* de decreetcategorieën aan te tonen. Voor elk van de categorieën in het decreet geeft hij het aandeel weer van de loonkost in verhouding tot de totale kostenstructuur. Voor elke categorie geeft het bolletje midden op de lijn het gemiddelde percentage weer. De lijnen geven dan weer de verschillen *binnen* de categorieën aan. Het bolletje staat midden op een lijn waarvan de uitersten de standaarddeviatie weergeven (de gemiddelde afwijking van het gemiddelde). Is de lijn langer, dan zal het gemiddelde minder representatief zijn voor de categorie in kwestie, want er zijn veel gevallen die van dat gemiddelde afwijken.

Het eerste wat opvalt zijn opmerkelijke verschillen tussen de decreetale categorieën. Het gemiddelde aandeel van de loonkost binnen de totale uitgaven loopt sterk uiteen. Bij de theaterstructuren en de steunpunten is dat bijna 60%, bij festivals iets meer dan 20%. Bij organisaties met een sterk uitgebouwde publieksfunctie ligt het aandeel van de loonkosten relatief laag. Zij zullen kunstenaars natuurlijk sneller indirect vergoeden, bijvoorbeeld via uitkoopsommen, die niet in de rubriek lonen of andere vergoedingen terug te vinden zijn. Bij de podiumkunstenproducenten – Nederlandstalige dramatische kunst, dans en muziektheater – maar ook de sociaal-artistieke en kunsteducatieve organisaties, gaat meer dan de helft van de middelen naar lonen. Naarmate productie binnen het geheel van de activiteiten belangrijker wordt, staan de organisaties veeleer rechts op de grafiek. Een uitzondering zijn de muziektheaters en -ensembles, met een gemiddelde loonkost van minder dan 50%. Daarbij hoort een *caveat*: op deze grafiek worden enkel de lonen, en niet de andere vergoedingen weergegeven. Bij muziekensembles en muziektheatergezelschappen zijn er soms grote verschillen in de manier waarop kunstenaars betaald worden, zelfstandig of in dienstverband, en dat verklaart waarom de gemiddelde loonkost hier relatief laag is, en de afwijking ten opzichte van het gemiddelde groot.

Grafiek 7: aandeel van de loonkost bij Kunstendecreetcategorieën

Andermaal blijkt dat we voorzichtig moeten zijn met gemiddelden per categorie. In nogal wat gevallen is de rode lijn immers vrij lang, wat aangeeft dat er binnen zulke categorie verscheidenheid bestaat. De lijn is zeer kort bij de kunststeunpunten en relatief kort bij kunstcentra en theaters. Dat betekent dat bij deze structuren de verhouding tussen personeelskost en andere uitgaven min of meer gelijk is. Grote verschillen zijn er dan weer bij muziekensembles, dansgezelschappen, architectuurorganisaties en audiovisuele organisaties. Dat heeft niet alleen te maken met de diverse functies die deze organisaties opnemen, maar ook met de verschillende manier waarop organisaties hun mensen betalen. Reden om straks weer in te zoomen op de specifieke positie van alle structuren. Maar eerst kijken we naar het aandeel van de verschillende personeelstypes binnen de tewerkstelling bij Kunstendecreetstructuren.

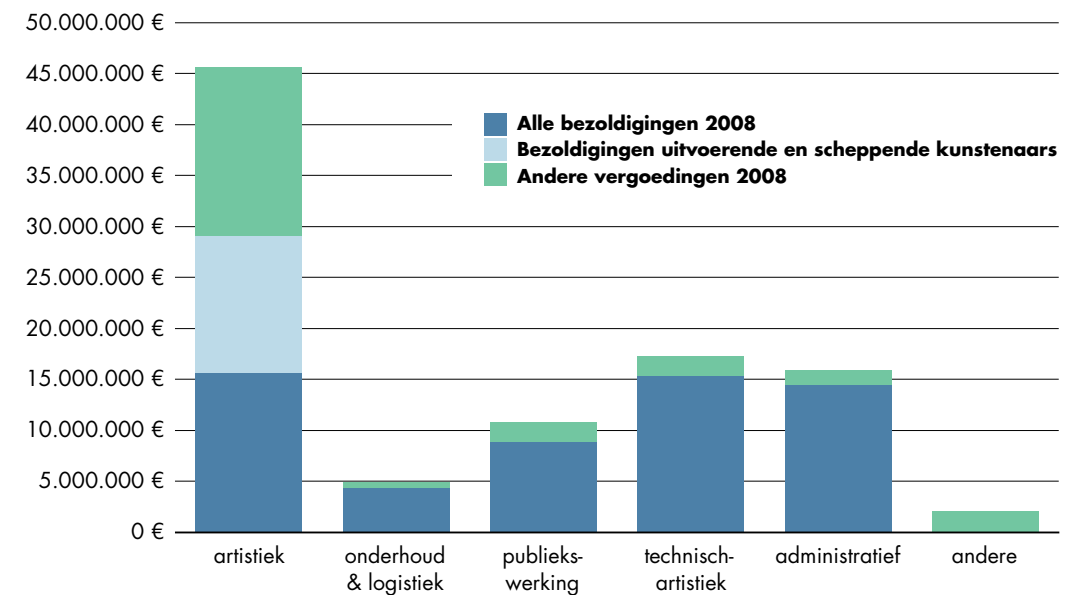
Artistieke lonen en vergoedingen

De beschikbare gegevens maken het mogelijk om, voor wat lonen en andere vergoedingen betreft, een onderscheid te maken tussen de diverse soorten vergoeding van verschillende types medewerkers. De afrekeningdossiers bevatten daarover vrij gedetailleerde informatie. Op basis van de CAO Podiumkunsten gebruikte de IVA Kunsten en Erfgoed tot en met 2008 voor alle organisaties in het Kunstendecreet een functieclassificatie met 26 categorieën, die geclusterd werden in 6 groepen:

- **Artistiek:** niet enkel (uitvoerende of scheppende) kunstenaars, maar ook artistiek leiders, dramaturgen, ontwerpers, programmatoren, regisseurs/choreografen en hun assistenten;

- **Onderhoud en logistiek:** chauffeurs, conciërges, gebouwbeheerders, schoonmaakpersoneel enz.;
- **Publiekswerking:** dramadocenten, publieksmedewerkers, pers en promotie, onthaalpersoneel, portiers en bewakers;
- **Technisch-artistiek:** grimeurs, kappers, ateliermedewerkers, theatertechnici, rekvisiteurs enz.;
- **Administratief:** zakelijk leiders, ondersteunende diensten;
- **Andere:** niet gespecificeerde of gedetailleerde 'andere vergoedingen'.

Grafiek 8 geeft weer welk bedrag de onderzochte organisaties in 2008 spendeerden aan medewerkers binnen deze verschillende personeelstypes. Voor elk van die types wordt bovendien het onderscheid gemaakt tussen bezoldigingen (in dienstverband, met kort- of langlopende contracten) en de andere vergoedingen. Voor de artistieke functies maken we een extra onderscheid: scheppende/uitvoerende kunstenaars enerzijds en de andere artistieke functies die de functieclassificatie onderscheidt anderzijds. Wij geven enkel de cijfers voor 2008 omdat de gegevens voor dit jaar voor meer organisaties compleet zijn.

Grafiek 8: verdeling van lonen en andere vergoedingen over verschillende personeelstypes

	Artistiek	Onderhoud & Logistiek	Publiekswerking	Technisch-artistiek	Administratief	Andere
Alle bezoldigingen 2008	15.598.676,55 €	4.316.694,00 €	8.830.111,09 €	15.382.250,34 €	14.467.759,48 €	
Bezoldigingen uitvoerende en scheppende kunstenaars	13.469.572,14 €					
Andere vergoedingen 2008	16.521.522,96 €	643.036,27 €	1.982.896,15 €	1.880.279,15 €	1.402.989,42 €	2.130.626,53 €

Artistieke loonkosten wegen duidelijk het meest door in wat organisaties in het totaal uitgeven aan lonen en andere vergoedingen. De grafiek toont wel dat artistieke uitgaven relatief vaak gebeuren via dergelijke 'andere vergoedingen' (dus buiten dienstverband via honoraria, SBK's, kleine vergoedingsregeling en dergelijke).

Voor de artistieke lonen kunnen we een onderscheid maken tussen scheppende en uitvoerende kunstenaars, en andere artistieke medewerkers (artistiek leiders, programmatoren, dramaturgen en dergelijke). Die verhouding blijkt ongeveer 50/50 te zijn. Voor de 'andere artistieke vergoedingen' (buiten dienstverband) is het niet mogelijk dit onderscheid tussen kunstenaars en andere artistieke medewerkers te maken. Met de huidige manier van rapporteren is het (nog) niet mogelijk om de uitgaven die rechtstreeks naar kunstenaars gaan, loepzuiver in kaart te brengen.

Grafiek 8 biedt een weergave van de verhoudingen tussen de verschillende personeelstypes, maar laat uiteraard niet toe om te bepalen welke verhouding tussen de verschillende personeelstypes nodig en/of wenselijk zou zijn, laat staan er een norm uit af te leiden. De 'ideale verhouding' tussen artistieke en andere lonen is uiteraard niet in algemene termen te bepalen en moet gerelateerd worden aan een goede kennis van de functies en kerntaken van artistieke organisaties, die – zoals hierboven al uitvoerig bleek – heel diverse functies op zich nemen en in heel uiteenlopende relaties staan tot (lokale) publieke lichamen en tot de markt.

Uitgaven aan (artistieke) lonen en vergoedingen

In wat volgt koppelen we de verhoudingen tussen de verschillende personeelstypes aan de decretale categorieën en de functie van organisaties. Grafiek 9 is opgebouwd volgens hetzelfde principe als de grafieken 4 en 5. Elke organisatie wordt voorgesteld met een bol die de grootte van de totale uitgaven weergeeft. De kleur is gebaseerd op de decretale categorie waaronder de organisatie ressorteert.

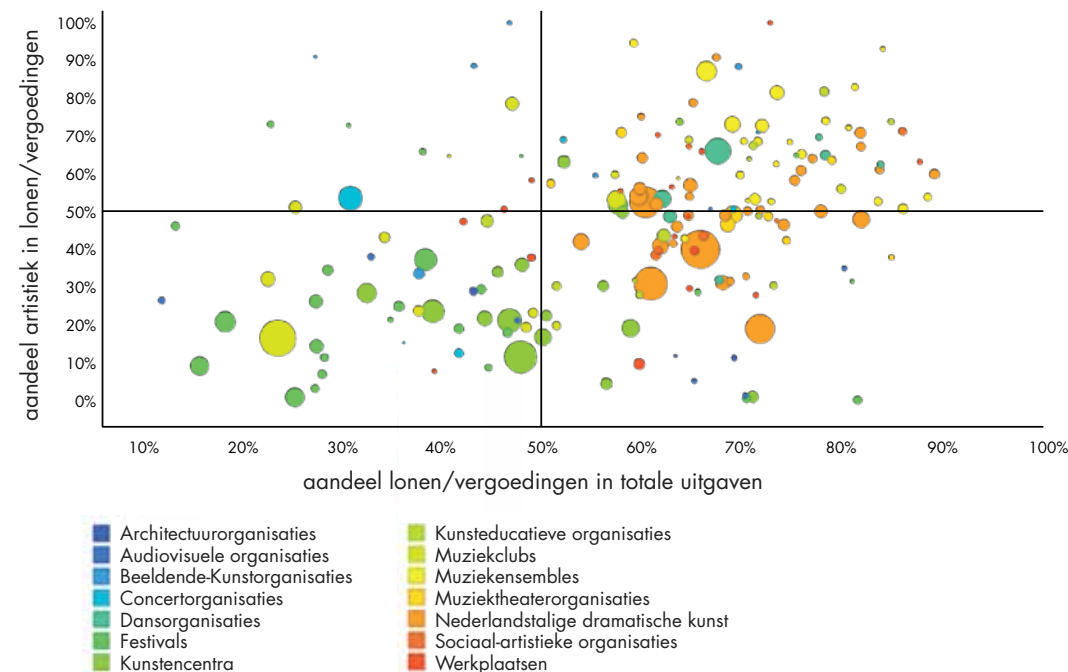
Elke structuur krijgt opnieuw een unieke plek op de grafiek op basis van twee parameters:

- De horizontale as geeft voor elke structuur het aandeel van de lonen en vergoedingen in het totaal van de uitgaven. Bij organisaties links op de grafiek is het aandeel personeelsgerelateerde kosten kleiner en wegen de andere uitgaven meer door in de totale uitgaven. Bij organisaties rechts op de grafiek nemen de loonkosten een grotere hap uit het budget.
- De verticale as geeft het aandeel van de artistieke lonen en vergoedingen in het totaal van lonen en vergoedingen. Organisaties bovenaan de grafiek hebben meer artistieke medewerkers in de personeelsploeg. Structuren onderaan werken vooral met niet-artistiek personeel.

Opgelet: wij tellen de loonkosten én andere manieren om medewerkers te vergoeden samen. Daarbinnen maken wij dus geen onderscheid tussen vergoedingen via freelance werk en lonen in dienstverband.

Op deze grafiek zijn slechts 192 organisaties opgenomen, omdat niet van alle organisaties de cijfers over tewerkstelling met evenveel detail beschikbaar zijn. Rechtsboven bevinden zich de organisaties met zwaardere personeelskosten met overwegend artistieke tewerkstelling. Linksonder vinden we structuren waar de kost van lonen en vergoedingen laag is en waar de artistieke tewerkstelling bovendien een minoriteit vormt. Bij organisaties linksboven weegt de tewerkstel-

Grafiek 9: verdeling organisaties op basis van (artistieke) lonen en vergoedingen



lingskost minder door en wordt vooral met artistiek personeel gewerkt. Rechtsonder bevinden zich de structuren waar de loonkost zwaar doorweegt binnen de totale uitgaven – daarbij zijn de artistieke lonen in de minderheid.

Opvallend is opnieuw de diversiteit binnen een aantal decretale categorieën zoals de werkplaatsen en de audiovisuele organisaties. Die structuren zitten verspreid over de verschillende kwadranten. Anderzijds zijn er ook een aantal categorieën – zoals andermaal de dansstructuren en de muziekensembles – met een relatieve homogeniteit. Het beeld middels decretale categorieën lijkt minder diffuus dan dat over de inkomsten van organisaties. Het verband met de functionele benadering is echter opnieuw evident. In het algemeen zien we dat organisaties met een receptieve functie (muziekclubs, kunstencentra, festivals) hoofdzakelijk op de linkerhelft van de grafiek gesitueerd zijn (relatief laag aandeel lonen en andere vergoedingen), maar ook dat je daarbinnen een onderscheid kunt maken tussen structuren die al dan niet door kunstenaars (of ten minste *as such* ingeschreven personeel) gerund worden. Organisaties met een producerende werking bevinden zich op de rechterkant van de grafiek.

Theaterhuizen bevinden zich meestal rechts, wat erop duidt dat de loonkosten sterker doorwegen in de totale uitgaven. Maar op de verticale as bestrijken zij een zeker spectrum: het aandeel van de artistieke binnen de totale lonen en uitgaven kan sterk verschillen van theater tot theater. Onderaan de grafiek vinden we om die reden organisaties zoals de stadstheaters, BRONKS en

HETPALEIS. Dat zijn niet toevallig organisaties die een infrastructuur met een programmering en een publiekswerking hebben. Het is een extra reden om in discussies over overhead en artistieke kosten met die functies rekening te houden. Voor dergelijke structuren maken immers niet alleen het artistieke, maar ook de exploitatie van de infrastructuur, de ontwikkeling van cultuurparticipatie en het gesprek met diverse gemeenschappen, integraal deel uit van de kerntaken waarvoor zij – niet zelden vanuit verschillende overheidsniveaus – gesubsidieerd worden.

Conclusies en aanbevelingen

Een van de primeurs in de bovenstaande analyse is dat een exhaustieve reeks kerncijfers over financiën en tewerkstelling binnen het Kunstendecreet hier voor het eerst voor de verschillende sectoren op systematische wijze onderzoeksmatig ontsloten wordt.

1. Economische blik op het Kunstendecreet

In het algemeen tonen de cijfers aan dat het Kunstendecreet werkt als een sterke katalysator van economische activiteit.

De *directe economische impact* van de subsidies vanuit het Kunstendecreet in hun geheel is groot. Voor de twee onderzochte jaren 2007-2008 staat tegenover een structurele subsidie van 86 tot 89 miljoen euro een totale opbrengst van 220 tot 229 miljoen euro. De structurele subsidie werkt dus als een hefboom: in beide onderzochte seizoenen staat tegenover elke euro subsidie een halve euro andere subsidies en een euro andere opbrengsten. De Vlaamse subsidie trekt andere overheden over de streep om de werking van organisaties ook te subsidiëren (20% van de inkomsten). En dank zij de Vlaamse subsidie kunnen deze organisaties heel wat extra inkomsten genereren uit hun economische bedrijvigheid (40% van de inkomsten).

De subsidies genereren ook tewerkstelling. Het totaal van de structurele subsidies ligt een stuk lager dan wat de organisaties samen uitgeven aan bezoldigingen en andere vergoedingen aan kunstenaars en anderen.

De gegevens zijn dus leerrijk en bruikbaar. Zij stimuleren de discussie over de kunsten in een bredere Vlaamse beleidsmatige context omdat zij reflectie over ondernemerschap en innovatie in de kunsten voeden en onderbouwen en de discussie over het versterken van de creatieve industrie in Vlaanderen en de doelstellingen van 'Vlaanderen in Actie' op een hoger niveau tillen.

2. Aandacht voor de specificiteit van structuren

De algemene cijfers frapperen. Tegelijk toont de analyse zowel voor de inkomsten als voor de uitgaven aan, dat het nodig is aandacht te hebben voor de specificiteit van de werking van de uiteenlopende structuren die onder het decreet vallen. Tussen de organisaties zijn er soms grote verschillen op het vlak van het genereren van eigen inkomsten (uit andere subsidiebronnen of uit de markt). Ook de tewerkstelling kan sterk verschillen naargelang van de arbeidsintensiviteit van de werkvorm of van de functies en de missie van organisaties. In het huidige discours over alternatieve financiering wordt die diversiteit echter niet altijd (h)erkend. Deze analyse toont aan dat het nuttig en nodig is er oog voor te hebben. Zo is het nodig dat bepalingen met betrekking

tot het percentage eigen inkomsten, of het percentage van de uitgaven dat naar (prestaties van) kunstenaars moet gaan, gebaseerd moeten zijn op een goede kennis van de werking van die organisaties en met respect voor hun functies en kerntaken. Met name in de vorige grote subsidieronde was dat niet altijd het geval. In de laatste rechte lijn naar de subsidiebesluiten werden bijvoorbeeld nieuwe criteria voor de stadstheaters toegevoegd, vanuit een oprechte bezorgdheid om de positie van individuele kunstenaars, maar met te weinig kennis van zaken over de werking van deze structuren.

Discussies over alternatieve financiering of overhead zijn nauwelijks gediend bij een veralgemenende aanpak, maar vergen een genuanceerde benadering die niet alleen rekening houdt met de verschillende functies en opdrachten van organisaties, maar ook het verband legt tussen deze functies en diverse beleidsdoelstellingen: de ontwikkeling van de kunsten, garanties voor diversiteit in het landschap, een professionele werking van organisaties, participatie, educatie en welzijn.

3. Voordelen van een functionele benadering

Meer dan de gangbare decretale categorieën zijn de functies en kerntaken van organisaties een geschikte basis om normen te ontwikkelen en te koppelen aan beleidsdoelstellingen. Klassieke verschillen tussen sectoren blijven natuurlijk belangrijk. In de beeldende kunst zijn grondstoffen cruciaal terwijl de verschillende podiumsectoren getekend worden door een hoge loonkost. In de podiumkunsten zien we dat dans- en theatergezelschappen vaak een andere inkomstenstructuur hebben (meer niet-gesubsidieerde opbrengsten bij dans, meer inkomsten van diverse overheidsniveaus bij theater). Maar ook sectoroverschrijdende parallellen springen in het oog.

Deze veldanalyse maakt het voor het eerst mogelijk om verschillende subdisciplines binnen het door het Kunstendecreet gesubsidieerde veld op een systematische manier met elkaar te vergelijken. Zo blijken bijvoorbeeld parallellen tussen de inkomstenstructuur van dansgezelschappen en muziekensembles. Beide types spreken naast het Vlaamse niveau nauwelijks andere subsidiërende overheden aan, maar tegelijk hebben zij een groot aandeel aan andere opbrengsten uit uitkoopsommen en coproductiebijdragen. En ook tussen festivals en kunstencentra springen parallellen in het oog. Net als de andere structuren die hoofdzakelijk presenteren, zijn zij vaak het instrument van diverse publieke partners. Tegelijk blijkt dat net deze decreetcategorieën getekend worden door een grote onderlinge diversiteit. De inkomsten en uitgaven van festivals, kunstencentra en werkplaatsen wijken gemiddeld af van die van producenten, maar zijn onderling erg verschillend.

Wie op zoek gaat naar een typering van organisaties op het vlak van financiële en tewerkstellingsgegevens, ziet dat de decretale categorieën grote beperkingen inhouden. Een functionele benadering biedt meer aanknopingspunten. Heeft de organisatie een producerende of receptieve werking (of een combinatie van beide)? Exploiteert de organisatie culturele infrastructuur? Heeft de organisatie een structurele internationale werking? Dergelijke vragen moeten aanleiding geven tot een maatgerichte benadering van structuren, want organisaties combineren soms zeer verschillende functies en de combinatie is soms zeer specifiek, maar maken het tegelijk mogelijk om beleidslijnen op te enten. Welke functies zijn nodig in een dynamisch kunstenveld? Waar liggen de specifieke behoeften van verschillende subdisciplines?

4. Integrale benadering, met oog voor een bredere context

Dat de organisaties verschillende functies uitoefenen, verklaart de diversiteit van inkomstenstructuren van structuren binnen het Kunstendecreet maar ten dele. Want een andere in het oog springende conclusie is dat het Kunstendecreet hoegenaamd geen eiland is. Vooreerst constateren we nogmaals dat het door het Kunstendecreet bestreken veld niet samenvalt met het kunstenlandschap in zijn geheel. Het hier gepresenteerde materiaal toont aan dat Kunstendecreetspelers zeer uiteenlopende relaties onderhouden met de *Umwelt* van het decreet: de markt en diverse andere overheidsniveaus. Zo worden sommige structuren hoofdzakelijk vanuit het Kunstendecreet ondersteund. Andere krijgen subsidies vanuit verschillende overheidsniveaus en daarbij kunnen de verhoudingen heel sterk verschillen. In sommige gevallen zijn de verhoudingen vrij evenredig verdeeld. Nog andere zijn in de eerste plaats instrumenten van een lokaal of provinciaal beleid, waarbinnen ook een aantal functies binnen het Kunstendecreet ondersteund worden. Uit dergelijke gevallen, die te talrijk zijn om als 'uitzondering' opzij te worden gezet, blijkt dat de decretale uitdrukking dat organisaties ondersteund worden voor 'het geheel van de werking', duidelijk aan herijking toe is. Dit is zeker een element om mee te nemen in de discussie over de afstemming van het Kunstendecreet en het Decreet Lokaal Cultuurbeleid, en het debat over de interne staatshervorming.

5. Nood aan meer gegevens en verder onderzoek

De hier gepresenteerde gegevens voeden diverse actuele beleidsrelevante discussies, waaronder de discussie over interne staatshervorming (culturele bevoegdheden van de provincies) en over taakverdeling tussen de verschillende overheidsniveaus en de afstemming van het Kunstendecreet op het Decreet Lokaal Cultuurbeleid. Welke overheidsniveaus moeten welke functies in een dynamisch kunstenlandschap opnemen of ondersteunen? En er is ook de discussie over alternatieve financiering of de tewerkstelling – al dan niet van kunstenaars.

Goed cijfermateriaal is hiervoor cruciaal. Daarbij merken wij nogmaals op dat deze eerste cijferanalyse van kwarts.be geen eindresultaat is, maar een eerste etappe in een breder proces en een langer traject.

Naarmate de gegevensverwerking bij de IVA Kunsten en Erfgoed verder verfijnd wordt, kunnen extra aspecten van de werking van Kunstendecreetorganisaties onderzocht worden. De kunststeunpunten willen hier alvast samen met de IVA aan werken. Dankzij het nieuwe sjabloon kunnen ook de activiteiten van organisaties vanaf 2009 geteld worden, wat de reflectie over een functionele benadering van het artistieke landschap zal verfijnen. Ook op andere vlakken zijn nog verdere verfijningen mogelijk.

We herhalen dat de steunpunten alvast sectorspecifieke elementen analyseren.

Op langere termijn is het nodig om koppelingen met andere gegevensbronnen te bekijken, zoals de activiteiten in de Uit!databank (Cultuurnet Vlaanderen) of tewerkstellingsgegevens via RSZ. Dat zal nodig zijn om ons beeld van het kunstenlandschap – in zijn volle breedte, breder dan enkel het Kunstendecreet – te vervolledigen.

Metamorfose revisited

Zestien seizoenen podiumproducties (1993-2009)

Joris Janssens

Uit de cijferanalyses die we vier jaar geleden in de studie *Metamorfosen in podiumland. Een veldanalyse* (VTi, 2007) presenteerden, bleek hoe ingrijpend de productie van Vlaamse podiumkunsten de laatste decennia gewijzigd was. Om te beginnen bleek podiumland een pak groter geworden. Er gaan meer producties in première. Die werden gemaakt door iets meer podiumkunstenaars en door een pak meer organisaties. Tegelijk werden de grenzen van de sector diffuser. Heel wat buitenlandse kunstenaars en organisaties zijn vandaag actief in de Vlaamse podiumkunsten. Ook de grenzen tussen de subdisciplines binnen de podiumkunsten bleken te vervagen en er waren meer cross-overs met andere disciplines. De internationale samenwerking nam toe.

Deze conclusies waren gebaseerd op de podiumdatabank van VTi, die onderzoeksklare gegevens bevat over professionele Vlaamse podiumkunstenproducties vanaf het seizoen 1993-1994. In de eerste editie bekeken we gegevens over een periode van twaalf seizoenen (1993-1994 tot en met 2004-2005), grofweg de periode waarin het Podiumkunstendecreet van kracht was. Vandaag kunnen we in kaart brengen hoe de 'metamorfosen' zich sindsdien hebben doorgezet. Is de productie na 2005 nog gegroeid? Hoeveel kunstenaars en organisaties dragen bij aan de productie, en op welke manier werken ze met elkaar samen? Hoe zit het met de verhoudingen tussen de verschillende subdisciplines binnen de podiumkunsten, en welke verbanden worden er gelegd met andere sectoren? Heeft de internationalisering van de podiumpraktijk zich doorgezet?

Deze bijdrage ontsluit gegevens voor in totaal zestien seizoenen: de periode 1993-1994 tot en met 2008-2009. Decretaal is er veel veranderd. De nieuw onderzochte periode (2005-2006 tot en met 2008-2009) valt in grote lijnen samen met de invoering van het Kunstendecreet, vanaf januari 2006. Dat maakt het mogelijk om straks een aantal innovaties van dit instrument in het vizier te nemen, naast een aantal aspecten van de manier waarop het Kunstendecreet in praktijk werd omgezet. Tegelijk moeten we er ons voor hoeden om de trends die we waarnemen in hoofdzaak te lezen als een effect van beleidsinstrumenten en beleidskeuzes. Niet alleen omdat het veld dat we hieronder in het vizier nemen een stuk breder is dan de Vlaamse gesubsidieerde productie, maar vooral omdat podiumproducties in eerste instantie nog steeds worden gecreëerd en geproduceerd door kunstenaars en organisaties, uit binnen- en buitenland. Deze bijdrage zal bevestigen dat het Vlaamse kunstenbeleid één knooppunt is in een complex netwerk.

Het lexicon van de veldanalyse

Scope van de dataverzameling

Gesubsidieerde producties

Podiumproducties zijn de basiselementen van de podiumdatabank die sinds jaar en dag met dagelijkse vlijt op VTi wordt bijgehouden. Producenten en podia sturen ons flyers, brochures, affiches, (digitale) nieuwsbrieven en ander documentatiemateriaal dat de basis vormt van een uitgebreide digitale dataverzameling die het brede publiek kan raadplegen op <http://data.vti.be>. Voor oudere producties is de informatie overgenomen uit de Theaterjaarboeken, die tot het einde van de jaren 1990 nog in boekvorm verschenen. De papieren informatie is voor de periode sinds 1993 gedigitaliseerd en gecontroleerd. Vandaag wordt de informatie op het web aangevuld. Al deze gegevens hebben we voor het onderzoek bewerkt. Ze zijn onderzoeksklaar gemaakt voor een periode van zestien seizoenen: 1993-1994 tot en met 2007-2008.

Deze dataverzameling is relatief volledig voor het 'gesubsidieerde' podiumkunstenlandschap. Aan die term wordt een inclusieve invulling gegeven. Op data.vti.be komen veel meer producties terecht dan alleen maar werk van gezelschappen of producenten die door Vlaanderen rechtstreeks (projectmatig of structureel) ondersteund werden. Ook producties in partnership met gesubsidieerde producenten, festivals, kunstencentra, werkplaatsen of cultuurcentra komen in aanmerking voor opname. Sinds enkele jaren zijn de sluisen nog iets verder open gezet: ook producties die niet gecoproduceerd, maar enkel *in première* gaan in (op Vlaams niveau) gesubsidieerde infrastructuur, worden vandaag in de databank opgenomen. Commerciële circuits worden op dit moment niet opgevolgd. 'Vrije' producties spelen vaak hoofdzakelijk in niet-gesubsidieerde culturele infrastructuur. Het werk van Studio 100 of Echt Antwarps Teater zit niet in de databank. Ook kleine gezelschappen die hoofdzakelijk in scholen spelen, worden niet exhaustief opgevolgd. Maar de databankinvoer gebeurt niet door de Spaanse Inquisitie: deze criteria worden door de VTi-medewerkers heel soepel gehanteerd.

Omdat de criteria doorheen de tijd blijkbaar soms verschoven, hebben we op het materiaal van data.vti.be één belangrijke filter gezet. Specifiek voor dit onderzoek is het corpus beperkt tot de *producties van organisaties die tijdens de periode 1993-2009 op een minimale manier in contact kwamen met het Vlaamse subsidiesysteem*¹. Zeker de productie van organisaties die in deze periode geld van de Vlaamse overheid ontvingen, werd weerhouden. Daarnaast kijken we ook naar de productie van organisaties die gedurende heel deze periode tenminste één keer met een dergelijke 'gesubsidieerde' organisatie hebben samengewerkt. Alle producties van een gezelschap dat minimaal één keer coproduceerde met een gesubsidieerde instelling, maken deel uit van het corpus. Daar zitten dus heel wat producties bij die zonder subsidies tot stand gekomen zijn.

¹ Ook in *Metamorfose in podiumland* hebben we die filter toegepast, maar wel in verband met een kortere onderzoeksperiode van twaalf seizoenen. Dat gegeven – en het feit dat de laatste vier jaar is verder gewerkt op het materiaal in de databank – brengt met zich mee dat we voor de periode 1993-2005 met een lichtjes ander productiecorpus werken, vergeleken met vier jaar geleden. De absolute aantallen die verderop in deze studie aan bod komen, verschillen licht van de cijfers in *Metamorfose in podiumland*, maar de trends en verhoudingen blijven dezelfde.

Vlaams en internationaal

Voor wat de *scope* van ons corpus aan producties betreft, is nog een opmerking over nationale identiteit op zijn plaats. De focus in data.vti.be ligt op de *Vlaamse* podiumproductie. Ook daaraan geven we een inclusieve invulling. Het gaat om producties waarbij Vlaamse organisaties betrokken zijn. Niet altijd – en steeds minder – gaat het om 'exclusief' Vlaamse producties. Steeds meer zijn er ook buitenlandse organisaties bij betrokken, zoals de poster als bijlage laat zien. De internationale samenwerking gaat in vele richtingen. We turven producties waarbij Vlaamse gezelschappen ondersteund worden door buitenlandse partners. Maar we houden ook informatie bij over producties van buitenlandse makers en gezelschappen waarbij Vlaamse kunstencentra, festivals of werkplaatsen als coproducent optreden. We gaan er straks uitgebreid op in.

Gegevens over de producties

Wie een productiefiche op data.vti.be opzoekt, krijgt snel een idee van het type gegevens dat we over die producties bijhouden:

- productie (titel, premièredatum, seizoen)
- artistieke medewerkers
- producenten en coproducenten
- genres
- voorstellingen in het buitenland

Zoals gezegd worden de gegevens ingevoerd op basis van zeer uiteenlopend materiaal: flyers, brochures, allerhande informatie. De informatie over de zestien onderzochte seizoenen is door verschillende handen gegaan. Om de fouten te beperken zijn er verschillende stappen gezet. Bij twijfel of onduidelijkheid wordt er bij de première contact gezocht met de producent, om zeker de laatste informatie te krijgen. Op het einde van het seizoen worden organisaties stelselmatig uitgenodigd om de informatie over hen na te kijken en geverifieerde data worden gemarkeerd. Specifiek voor dit onderzoek is er bij de producenten een systematische controle gebeurd op de gegevens voor de periode 2005-2009. Tegelijk blijft een dergelijke dataverzameling mensenwerk. Bij het lezen van de gegevens moet dan ook rekening worden gehouden met een zekere foutenmarge.

Seizoenen en hernemingen

Seizoenen beginnen steeds op 1 juli. Elke speeldatum in een ander seizoen betekent dat er een nieuwe fiche begonnen wordt en dat er sprake is van een nieuwe productie. Ook taalversies en hernemingen met gewijzigde cast worden als aparte producties geregistreerd. Hernemingen worden gekoppeld aan de oorspronkelijke productie.

'Credits'

Op basis van de productiefiches op data.vti.be kunnen eenvoudige overzichten gemaakt worden van alle voorkomende personen en organisaties, telkens met de producties erbij. In deze lange alfabetische lijsten brengen we met de veldanalyse reliëf aan. De eerste stap daarin is de personen- en organisatielijsten in te dikken volgens frequentie, zoals een index in een encyclopedie. Daar gaan we in de analyse mee aan de slag.

Credits voor producenten: 'hoofdproducenten' en 'partnerships'

De inbreng van organisaties in een productie wordt op diverse manieren omschreven. In de periode van zestien seizoenen is produceren in (vaak internationaal gekleurde) partnerships een van de sterkst groeiende fenomenen. Daarbij is de precieze inhoud van gebruikte termen niet altijd eenduidig. Wat houdt een 'coproductie' in? En wat heeft het te betekenen als een productie 'in samenwerking met' een bepaalde organisatie tot stand komt? Allicht is de inhoud van dergelijke termen door de jaren heen verschoven. Je hoort wel eens zeggen dat coproducties niet meer zijn wat ze ooit waren.

Om de precieze inhoud van al die samenwerkingsverbanden te achterhalen, zou je de contracten moeten nalezen, en dat is binnen het bestek van dit onderzoek natuurlijk niet mogelijk. Maar we kunnen wel *iets* doen. Om te beginnen zijn we op zoek gegaan naar de productionele verantwoordelijkheid. Een orkest of vaste groep uitvoerders tellen ook mee. Alleen het beleefde maar nietszeggende 'met dank aan' werd genegeerd. Zo komen uiteenlopende vormen van partnerships in het vizier: inbreng in natura, verhoogde uitkoopsommen, afspraken over premièrereeksen, diverse financiële regelingen en daadwerkelijke gezamenlijke productie. Om hierin een hiërarchie aan te brengen, maken we een onderscheid tussen 'hoofdproducenten' – niet alleen gezelschappen, maar ook uitvoerende producenten met eindverantwoordelijkheid – en alle andere partnerships. In de mate van het mogelijke werd geprobeerd om voor elke productie één enkele hoofdproducent met eindverantwoordelijkheid te identificeren.

'Artistieke credits' voor kunstenaars

In de totale lijst van de betrokken personen isoleren we diegenen die specifiek artistieke credits kregen. Alleen deze gegevens zijn voor de hele periode beschikbaar, omdat het papieren theaterjaarboek van oudsher een onderscheid aanbrengt tussen technische uitvoering en artistiek auteurschap. Dat laatste is waar we in dit onderzoek naar op zoek zijn. Hieronder verstaan we uiteraard het werk van spelers en makers, van regisseurs en acteurs, van choreografen en uitvoerende dansers, maar we nemen het vrij breed. Artistiek auteurschap omvat in deze oefening iedereen die op de scène staat, en daarnaast alle betrokken artiesten, auteurs en vormgevers (video, foto, tekst, muziek, enzovoort).

Genrelabels

Voor de organisatie- en personencredits baseren we ons op de gedrukte jaarboeken of op de informatie die door de organisaties (gezelschappen, cultuurcentra, kunstencentra, impresario's enzovoort) werd aangeleverd. Voor de vermelding van de genres ligt dat anders: hier is nadrukkelijk een interpretatie van de VTi-databankmedewerkers in het spel. Verderop in deze bijdrage, waar we de producties clusteren volgens genres, gaan we dieper in op welke labels daarbij gebruikt zijn.

Internationale voorstellingen

Vergeleken met *Metamorfose in podiumland* ontsluiten we nieuw materiaal. De podiumdatabank bevat informatie over alle internationale voorstellingen van de producties in de databank. Voor wat de internationale tournees betreft, beschikken we over gegevens voor een iets kortere periode van acht seizoenen (juli 2001 tot juni 2009). Straks betrekken we die bij de analyse.

Groeiscenario's – andere manieren van maken en spreiden

Algemene aantallen

Voor de zestien onderzochte seizoenen bevat data.vti.be gegevens over in totaal 9.620 producties. 6.324 daarvan zijn creaties, 3.296 zijn hernemingen (soms van producties die vóór 1993 in première zijn gegaan). Aan die producties werkten in totaal 16.276 verschillende kunstenaars en 1.848 organisaties mee.

Niet iedereen leverde een even substantiële bijdrage. De podiumproductie is het collectieve werk van een zeer diverse club, met een aantal vaste waarden en heel wat toevallige passanten. Zo werkten 15 podiumkunstenaars mee aan tenminste 50 verschillende producties (als we enkel creaties en niet de hernemingen tellen). Onder hen bevinden zich de voormalige Dito'Dito's (Willy Thomas, Guy Dermul en Mieke Verdin) en ook Jaak Van de Velde, Sam Bogaerts, Anne Teresa de Keersmaeker, Marianne van Kerkhoven, Bernard van Eeghem, Mieke Versyp, Tania Van der Sanden, Robby Cleiren, Jan Fabre, Sofie Declair en Jo Roets. William Shakespeare staat ook in die lijst, wat meteen duidelijk maakt dat je niet in leven of Nederlandstalige Belg moet zijn om tot de meest productieve Vlaamse podiumkunstenaars van de laatste jaren gerekend te worden.

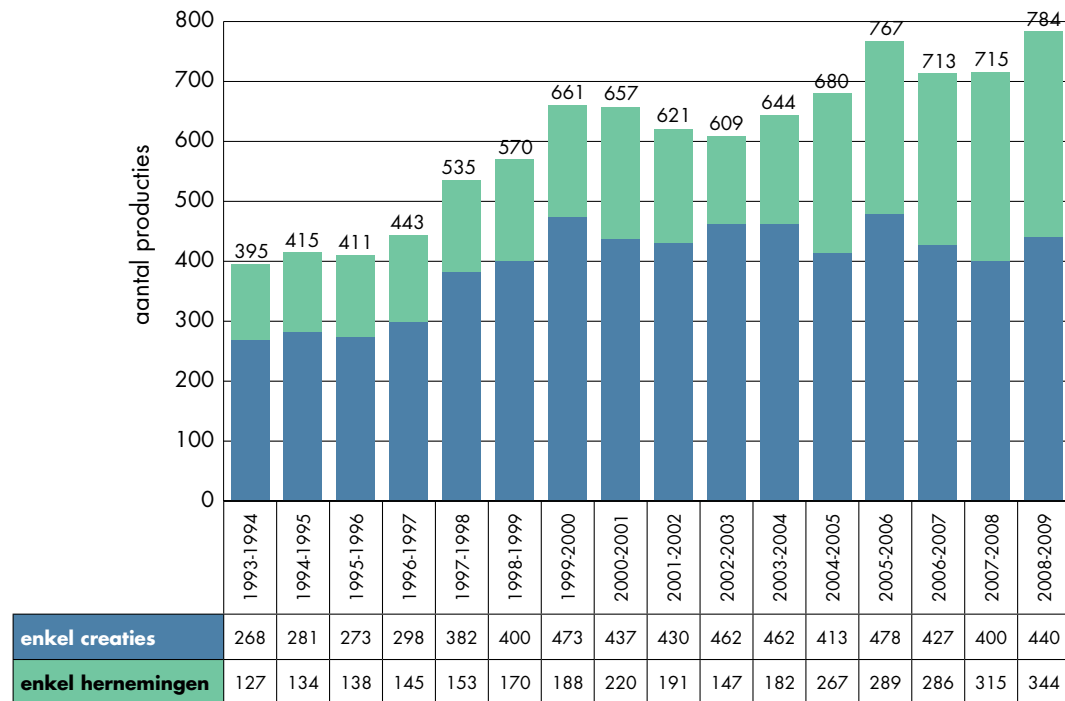
Na die indrukwekkende top van veelmakers volgt een 'lange staart' van mensen die op meer toevallige basis een bijdrage leverden aan de podiumproductie. Van alle podiumkunstenaars werkte op zestien seizoenen net iets minder dan de helft slechts mee aan één enkele productie (7.486 mensen om precies te zijn).

Voor die 1.848 organisaties geldt dat nog sterker. 65% procent van die producenten duikt in de loop van zestien seizoenen amper één keer op in de databank. Ook hier is de top hoog en smal. Vaste waarden, zoals de grotere kunstencentra en producenten, verzamelden op 16 seizoenen tijd credits in het kader van honderden producties. De meest productieve organisaties – als hoofd- of coproducent – waren Kaaitheater, Vooruit, De Munt, KVS, KunstenfestivaldesArts en het Parijse Théâtre de la Ville, dat in totaal 233 verschillende producties ondersteunde waarbij ook Vlaamse partners betrokken waren.

Hieronder brengen we op nog andere manieren reliëf aan in deze ietwat massieve cijfers. Om te beginnen brengen we per seizoen evoluties in kaart voor het aantal producties, het aantal kunstenaars en het aantal producenten.

Aantal producties per seizoen

Hoeveel producties waren er tijdens elk onderzocht seizoen te zien? Grafiek 1 geeft voor elk jaar het totale aantal weer. Hij maakt ook een onderscheid tussen originele creaties en hernemingen van producties uit eerdere seizoenen.

Grafiek 1: aantal producties per seizoen

Grafiek 1 laat om te beginnen zien dat de podiumproductie in de onderzochte periode gegroeid is. In het seizoen 1993-1994 telden we net geen vierhonderd producties. Zestien seizoenen later is dat aantal bijna verdubbeld.

Het tempo van de groei is echter niet constant. De productie groeide vooral in de jaren 1990. Tot ongeveer 2005 bleef het niveau van de productie stabiel. In de vorige editie van de veldanalyse spraken we van een 'geknakte' groei sinds de millenniumwissel. Maar sinds 2005 zijn er opnieuw meer producties bijgekomen. Sinds het seizoen 2005-2006 ligt het aantal producties per jaar telkens boven de 700.

Van 'overproductie' is echter geen sprake. Grafiek 1 maakt een onderscheid tussen *creaties* en *hernemingen*. Als we enkel naar de creaties kijken, dan wordt het beeld van de 'geknakte' groei bevestigd. Sinds een jaar of tien gaan er elk seizoen ongeveer 450 nieuwe podiumproducties in première. De toename van het aantal producties sinds 2005 is volledig toe te schrijven aan de groei van het aantal hernemingen. Voordien was elk seizoen ongeveer één op drie producties een herneming, maar sinds 2005 ligt dat aantal boven de 40%, tot zelfs 45% in de laatste twee onderzochte seizoenen.

Zijn er meer succesproducties dan vroeger? Slagen gezelschappen er meer in om bepaalde producties op het repertoire te houden? Hoe kunnen we de toename van het aantal hernemingen verklaren? Allicht spelen zeer diverse factoren een rol.

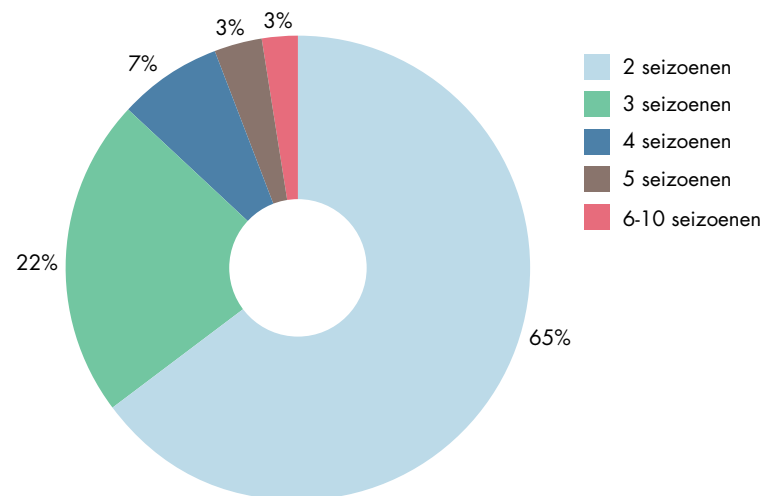
- Op zoek naar een antwoord is het nodig even stil te staan bij de manier waarop de data verzameld worden. In het bovenstaande 'lexicon' staat geschreven dat de podiumdatabank een vrij strikte seizoenslogica hanteert. Een nieuw 'seizoen' begint op 1 juli. Als er van een productie nadien nog voorstellingen gespeeld worden, dan wordt een nieuwe productiefiche aangemaakt en is er ook sprake van een herneming. Dat dit zoveel meer gebeurt dan vroeger heeft mogelijk te maken met het feit dat de seizoenslogica verouderd geraakt. Meer dan vroeger programmeren podia, maar vooral ook festivals, tijdens de zomer. Meer zomerprogrammering betekent ook meer 'hernemingen'.
- Wat ook meespeelt is dat producenten hun speelreeksen anders zijn gaan plannen. Steeds vaker is er sprake van een korte premièrereeks tijdens het voorjaar, met het oog op een bredere spreiding in het volgende seizoen en – in het geval van internationale spreiding – soms zelfs langer op voorhand. Nogal wat van onze 'hernemingen' zijn dus in feite goed geplande tournees.
- Een derde factor die een rol zou kunnen spelen is dat er meer dan vroeger projectmatig wordt gepresenteerd. Kunsten- en cultuurcentra in binnen- en buitenland zetten steeds meer festivals op met een thematische programmering. Niet zelden worden producties die aansluiten bij zo een maatschappelijk of artistiek thema – van economische of ecologische crises over activisme tot videogames – eenmalig hernomen zonder dat er sprake is van een nieuwe speelreeks.

Kortom: er wordt anders gespreid en gepresenteerd dan vroeger en daardoor raakt de manier van tellen wat verouderd. Er zijn immers geen 'seizoenen' meer. Tegelijk hebben we sinds de millenniumwissel wel wat succesproducties gezien die verscheidene seizoenen na elkaar hernomen werden, denk maar aan *Missie* (KVS), *Bezonden Rood* (Toneelhuis/ro theater) of *Ruhe* (Muziektheater Transparant), naast vele andere voorbeelden. Voor producenten is het organisatorisch niet altijd makkelijk om een herneming op poten te zetten, zeker wanneer er met veelgevraagde freelancers gewerkt wordt. Men zoekt vaak strategieën om hiermee om te gaan, zoals tourneeplanning op zeer lange termijn, of werken met wisselende casts. Een aantal organisaties – zoals Rosas, Ensemble Leporello en NT Gent – onderhouden nog steeds een ensemble, waardoor het gemakkelijker is om producties langer aan te bieden.

Geven de cijfers in meer algemene zin aan dat dergelijke strategieën de laatste seizoenen succesvol zijn geweest? We kunnen een onderscheid maken tussen producties die slechts één keer hernomen worden en andere die twee of meer seizoenen hernomen worden.

3.296 producties in de databank zijn hernemingen. De databank koppelt ze ook aan de originele producties. De 3.296 hernemingen waren *reruns* van in het totaal 2.082 verschillende producties (waarvan sommige vóór juli 1993 in première gingen en dus geen deel uitmaakten van ons corpus). Grafiek 2 geeft voor elk van die 2.082 producties aan hoeveel keer zij in de onderzochte zestien seizoenen hernomen werden.

Grafiek 2: hoeveel seizoenen stonden de 2.082 hernomen producties op het repertoire?



Van die 2.082 'oerproducties' werden er 1.353 (65%) één enkel seizoen hernomen; zij werden dus in de onderzochte periode twee seizoenen aangeboden. 459 (22%) producties stonden drie seizoenen lang op het repertoire. 12% was tussen 4 en maximaal 10 seizoenen te zien. 102 producties stonden 5 of meer seizoenen op de speellijst.

Dat er anders gespreid en gepresenteerd wordt, vormt dus slechts ten dele een verklaring voor het hoge aantal hernemingen. Er zijn heel wat succesproducties die verscheidene jaren hernomen werden. De meest hernomen producties in de onderzochte periode zijn *De figuurrijke reis* (Theater Taptoe) en *sand table* (Meg Stuart/Damaged Goods), die beide gedurende tien van de onderzochte seizoenen speelden. Ook lang op het repertoire staan/stonden *Un Tartuffe* (Ensemble Leporello), *Uitieme misverstanden* (Paljas Producties) en *Peep & Eat* (Laika): telkens negen seizoenen opgevoerd. Acht seizoenen kon je naar *Hoe schoon was mijn school* (Paljas Producties), *Disfigure Study* (Meg Stuart/Damaged Goods), *Patatboem* (Laika), *Endless medication* (Buelens Paulina), *Ars Amatoria/Handleiding voor minnaars* (Barre Weldaad), *Le Jardin* (Peeping Tom) en *Ook* (Theater Stap). De lijst is uiteindelijk erg gevarieerd: er zijn producties in diverse genres en van producenten met een zeer uiteenlopende artistieke invalshoek en subsidiestatus: vrije producties, projectgezelschappen en structureel erkende gezelschappen. Er zijn kleinschalige voorstellingen bij, maar ook producties van ensembles. Sommige producties leidden allicht vooral in Vlaanderen een lang leven, anderen speelden een lange internationale tournee.

Hoeveel kunstenaars zijn er jaarlijks actief?

Hoeveel verschillende kunstenaars werkten er mee aan al die producties? Grafiek 3 geeft het antwoord.

Grafiek 3: aantal kunstenaars (en hun credits) per seizoen



Grafiek 3 geeft niet alleen weer hoeveel kunstenaars er elk seizoen actief zijn. Voor elk seizoen is ook de som gemaakt van alle 'credits'. Veel podiumkunstenaars werkten gedurende één seizoen immers mee aan verschillende producties. De som van de credits is de som van het aantal rollen.

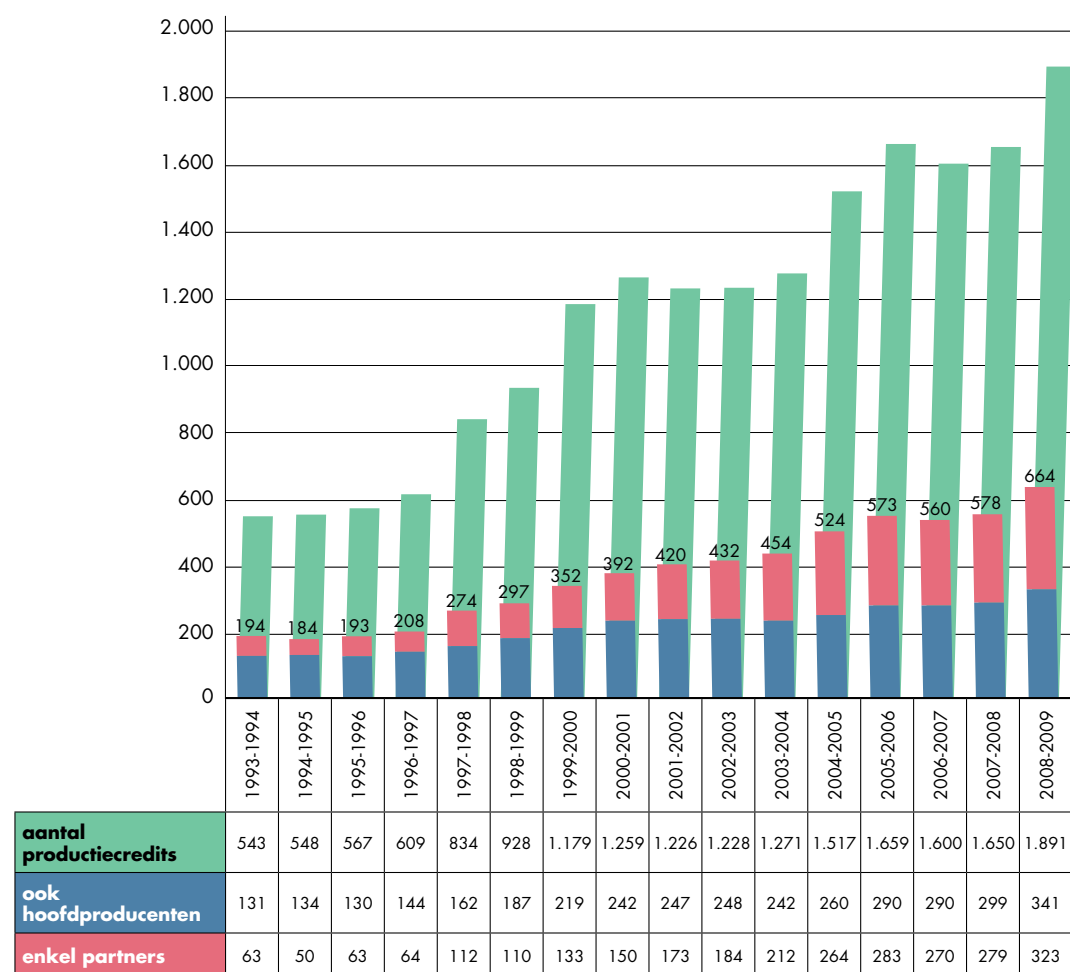
Grafiek 3 toont dat ook het aantal podiumkunstenaars in de loop van de onderzochte periode sterk gestegen is. In 1993-1994 werkten 2.332 verschillende kunstenaars mee aan 395 producties. In het seizoen 2008-2009 werkten 3.614 podiumkunstenaars mee aan 784 verschillende producties.

Ook het aantal kunstenaars neemt dus toe, maar het groeitempo wijkt duidelijk af van dat van de producties. Waar de productie vooral in de jaren 1990 sterk groeide, is de instroom van kunstenaars meer recent: hij is te situeren in de periode vanaf het seizoen 2004-2005. We stelden hem reeds vast in *Metamorfose in podiumland*, waar het laatste onderzochte seizoen een opmerkelijk hoge waarde vertoonde. De trend zet zich duidelijk door. Als we de groei van het aantal producties vergelijken met de toename van het aantal kunstenaars, dan mogen we spreken van een al bij al vrij recente inhaalbeweging.

Hoeveel producenten zijn er elk seizoen actief?

Een nog ander groeipatroon zien we als we kijken naar het aantal organisaties dat jaarlijks betrokken bij de podiumproductie is. Grafiek 4 werpt enig licht op de zaak.

Grafiek 4: aantal organisaties (en hun credits) per seizoen



Grafiek 4 geeft weer hoeveel organisaties er jaarlijks actief zijn en maakt daarbij een onderscheid tussen 'hoofdproducenten' en 'partnerships'. Met 'hoofdproducenten' bedoelen we – zoals het lexicon hierboven toelicht – het aantal organisaties dat in dat seizoen voor tenminste één productie ook de eindverantwoordelijkheid droeg, als gezelschap of uitvoerend producent. Onder 'partnerships' groeperen we organisaties die een bijdrage aan de productie leverden, maar enkel als coproducent of in een ander samenwerkingsverband zonder eindverantwoordelijkheid. De som van het aantal credits is het aantal keer dat een organisatie per seizoen als producent bij een productie vermeld werd.

Ook het aantal producenten is in de onderzochte periode sterk toegenomen, zo toont grafiek 4. In het seizoen 1993-1995 werkten 194 organisaties mee aan 395 verschillende producties. Zestien seizoenen later tekenden 341 verschillende organisaties voor 784 producties. Niet al die producenten droegen eindverantwoordelijkheid: een toenemend aandeel van de producenten is louter als *partner* bij de productie betrokken. In 1993-1994 is 32% van de organisaties enkel partner. Sinds 2004-2005 is dat aandeel opgelopen tot ongeveer de helft.

Nog sterker dan het aantal producerende organisaties stijgt het aantal productiecredits. We zagen al dat het aantal producties op zestien seizoenen tijd verdubbelde. Het aantal productiecredits is maar liefst verdrievoudigd.

Er wordt steeds meer gecoproduceerd. In 1993-1994 werkten aan een gemiddelde productie 1,37 organisaties mee; in 2008-2009 is dat 2,38. Er zijn vandaag duidelijk meer partners nodig om een project te kunnen realiseren. De groei van het aantal producenten is dus nauw verbonden met de opkomst van de coproductiepraktijk, waarop we straks dieper ingaan.

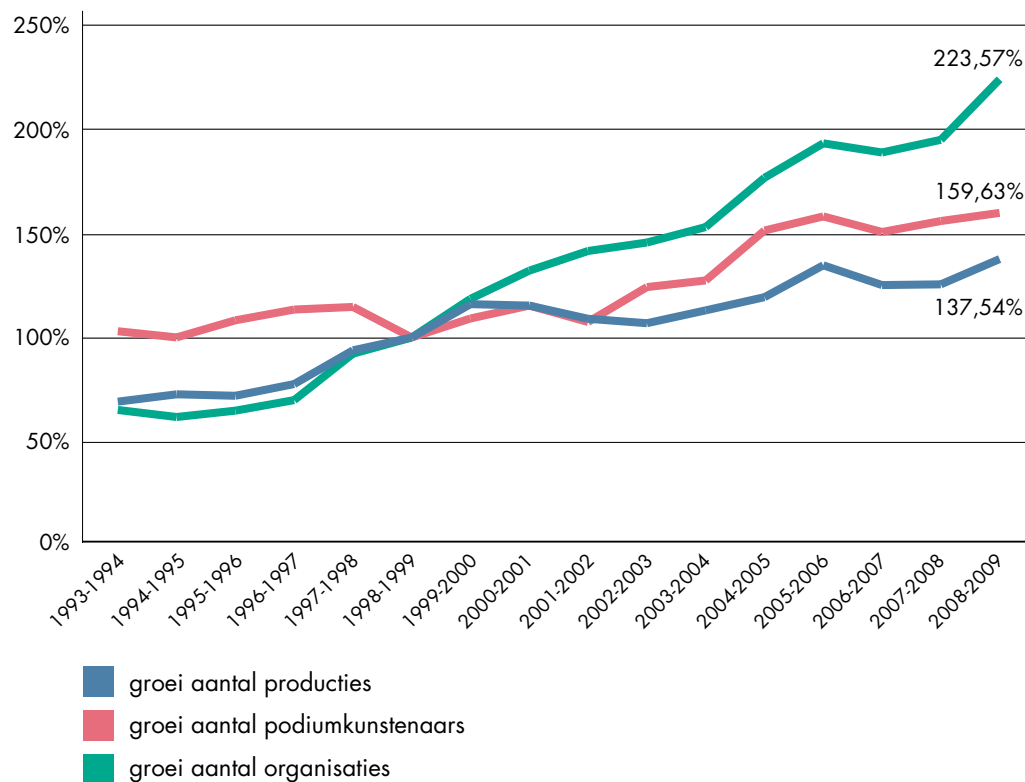
Samenvattend: het weefsel verdicht

Bekeken over de hele onderzochte periode is het aantal producties groter geworden, en ook het aantal verschillende podiumkunstenaars en organisaties dat voor deze producties tekenden nam toe. De eerste drie grafieken suggereerden al dat de toename van het aantal producties, kunstenaars en producenten volgens andere tempi verliep. Grafiek 5a maakt nu een eerste vergelijking tussen de verschillende groeicurves.

Grafiek 5a weegt voor elk onderzocht seizoen het aantal producties, podiumkunstenaars en organisaties af tegen een normwaarde die we aan het einde van de jaren 1990 situeren. We vergelijken alle waarden met die uit het seizoen 1998-1999. De grafiek laat zien dat het aantal producties, organisaties en podiumkunstenaars steeg, maar met verschillende snelheden.

- Het aantal producties steeg, maar vooral einde jaren 1990. Ook vanaf 2005 is er opnieuw een toename. Die schrijven we toe aan het feit dat er meer producties hernomen worden.
- De groei van het aantal producenten en productiecredits verloopt volgens een nog ander patroon dan de groei van het aantal producties of podiumkunstenaars. De groei is doorheen de hele periode constant.
- Het aantal kunstenaars dat er jaarlijks actief is, vertoont sinds 2005 een opmerkelijke inhaalbeweging. Terwijl het aantal producties vooral in de jaren 1990 snel steeg, groeide het aantal kunstenaars niet mee. De toename van het aantal kunstenaars is een relatief recent fenomeen: vooral vanaf 2004-2005 is het echt opvallend.

Grafiek 5a: eerste vergelijking van de groeicurves voor producties, podiumkunstenars en organisaties

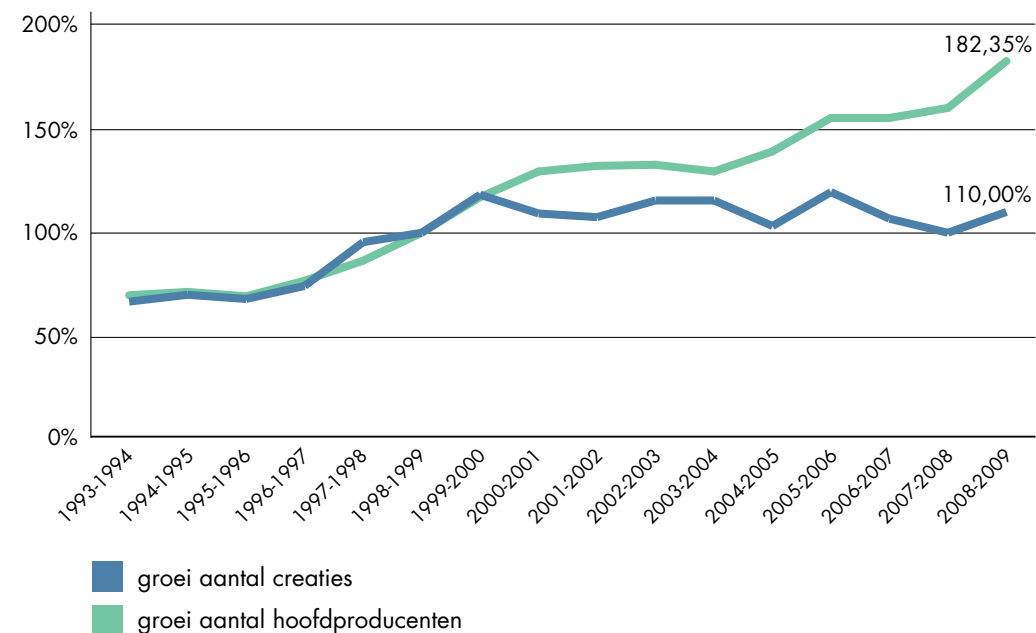


Het toenemend aantal hernemingen en coproducties is treffend. Maar wat gebeurt er als we de fenomenen even *entre parenthèses* plaatsen? Welke groeicurves krijgen we dan te zien? Grafiek 5b vergelijkt de toename van het aantal hoofdproducenten en het aantal creaties. Opnieuw vergelijken we elk seizoen met de waarden van 1998-1999.

De toename van het aantal creaties en hoofdproducenten geeft een ander beeld. Het aantal hoofdproducenten stijgt veel minder snel dan het totale aantal organisaties (respectievelijk 182% en 223%). De toename is natuurlijk niet gering, maar wat tevens blijkt is dat deze toename van gezelschappen en uitvoerende producenten niet heeft geleid tot een evenredige stijging van het aantal *nieuwe* producties. Vergeleken met het einde van de jaren 1990 is het aantal creaties min of meer stabiel gebleven, zo toont de *blauwe* lijn op grafiek 5b. Er zijn op onze podia elk jaar meer verschillende producties te zien (grafiek 5a), maar het is niet zo dat er ook meer nieuwe producties gemaakt worden (grafiek 5b).

De groeiscenario's bevestigen ten dele het verhaal uit *Metamorfose in podiumland* (verschillende groeiscenario's voor producties, kunstenaars en organisaties). De analyse voor de periode 2005-2009 brengt een aantal nieuwe elementen aan het licht:

Grafiek 5b: vergelijking van de toename van het aantal hoofdproducenten en het aantal creaties



Een andere manier van produceren en spreiden

Om te beginnen heeft de groei van de productie in niet geringe mate te maken met het feit dat tournees en speelreeksen anders gepland worden – er zijn immers geen seizoenen meer – en met een verdere intensivering van de coproductiepraktijk. Er wordt meer en meer in een netwerkconstellatie geproduceerd. Groei blijft dus een belangrijke trend, maar is vooral ook te relateren aan belangrijke kwalitatieve veranderingen. We zien vooral dat podiumkunsten op een andere manier gemaakt en gespreid worden.

Een sterke toename van het aantal podiumkunstenars

Het meest opmerkelijke fenomeen is wel de toename van het aantal verschillende kunstenaars dat er elk jaar actief is – een inhaaloperatie vergeleken met de groei van de productie. Die zette zich in het laatste seizoen van de periode 2001-2005 al voorzichtig in, maar heeft zich sterk doorgezet in de periode 2005-2009.

Hoe kan die toename van het aantal kunstenaars verklaard worden? Iedereen weet dat Vlaanderen en Brussel voor kunstenaars interessante werkplekken zijn. Verschillende factoren spelen mee: de aanwezigheid van internationaal gerenommeerde dans- en theaterproducenten, een opleiding als P.A.R.T.S., maar ook het feit dat de huurprijzen in Brussel best meevallen in vergelijking met andere steden binnen en buiten Europa.

Of is de toename van het aantal kunstenaars een gevolg van het Vlaamse podiumkunstenbeleid? Mogelijk is de podiumpraktijk daarmee tegemoetgekomen aan een belangrijke bezorgdheid die de laatste jaren beleidsmatig sterk leefde. Een van de aandachtspunten in het beleid van toenmalig cultuurminister Bert Anciaux (sp.a) was immers de tewerkstelling van individuele kunstenaars. Hij gaf in zijn subsidiebeslissingen voor de periode 2006-2009 wel aan dat hij geen nieuwe structuren rond individuele kunstenaars meer wilde ondersteunen. Tegelijk legde hij een grote verantwoordelijkheid bij intermediaire structuren – kunstencentra, werkplaatsen en producerende organisaties zoals theater-, dans- en muziektheatergezelschappen – om aan podiumkunstenaars kansen te geven.

Voorlopig geven de grafieken te kennen dat er sinds 2005 inderdaad meer podiumkunstenaars aan de slag zijn gegaan. Maar meer kunstenaars betekent niet vanzelf dat er ook meer werk is. Is het aantal beschikbare rollen en functies versnipperd? Leveren al die nieuwe kunstenaars wel een significante bijdrage, of zijn er veel toevallige passanten bij? Of is de artistieke werkgelegenheid sinds 2005 wel degelijk toegenomen? Straks gaan we dieper in op de positie van individuele kunstenaars, eerst komen de verhoudingen tussen de subdisciplines binnen de podiumkunsten aan bod.

Hybridisering – over producties en genres

De podiumdatabank bevat informatie over artistieke genres of subdisciplines binnen of buiten de podiumkunsten waarmee producties verwantschap vertonen. VTi-medewerkers kennen aan alle producties een of meer genrelabels toe. Daarvoor baseren ze zich op informatie die toegestuurd wordt: flyers, brochures, programmaboekjes, websites van producenten en speelplekken. Die informatie is niet altijd eenduidig. Wat in het ene huis een ‘dansvoorstelling’ heet, is op een andere plek een ‘performance’. En niet alle huizen maken bijvoorbeeld het onderscheid tussen ‘theater’ en ‘muziektheater’. De communicatiediensten van verschillende speelplekken hebben vaak eigen strategieën ontwikkeld die niet zelden afwijken van de manier waarop makers en gezelschappen hun werk zien. Los daarvan is het minder en minder evident om voorstellingen onder te brengen binnen de vakjes. Uit de vorige veldanalyse bleek dat er steeds meer cross-overs en interdisciplinaire projecten zijn. Geregeld maken ook nieuwe genrelabels opgeld om een veranderende praktijk te beschrijven (‘zintuiglijk theater’, ‘lecture-performance’,...). Soms, maar niet altijd, zetten die zich door als een heuse trend.

Het is dus niet eenvoudig, misschien zelfs onmogelijk, om bij het labelen van producties 100% consequent te zijn. Als we kijken naar de manier waarop genrelabels in de loop der jaren werden toegekend, dan zien we dat heel uiteenlopende motiveringen daarin een rol speelden. Niet alleen de eigenschappen van producties, maar ook de achtergrond van producenten zal mee bepalen hoe een productie gepercipieerd wordt. Producties van dansstructuren worden iets sneller als ‘dans’ herkend, ook al wordt er niet zoveel bewogen en vooral veel gezegd.

Door de jaren heen zijn er meer dan 100 verschillende genrelabels gebruikt: van ‘acrobatiek’ en ‘amusement’ tot ‘vormingstheater’ en ‘workshop’. Voor de veldanalyse hebben we een manier ontwikkeld om daar lijn in te krijgen en met deze gegevens aan de slag te gaan voor het onderzoek. De hele reeks van gebruikte labels groeperen we tot vijf ‘tags’:

- theater
- dans
- muziektheater
- andere artistieke disciplines
- kinderen/jongeren

We hebben de onderzochte producties niet exclusief in één van die vijf hokjes ondergebracht. In heel veel gevallen is het (nog steeds) geen probleem om producties te labelen. Maar soms niet, en als dat nodig is, dan krijgen producties verschillende tags toegekend. Enkele voorbeelden. *Brandhout. Een irritatie* is voor de databank gewoon ‘theater’, net zoals de meeste producties van tg STAN. En een productie als *Skènè* van Etienne Guilloteau (wpZimmer en ccBE, 2005-2006) wordt in data.vti.be zonder veel problemen een dansvoorstelling genoemd. Net als *At Large* van Eleanor Bauer (2007-2008) overigens, hoewel die voorstelling ook rijkelijk putte uit straatdans, YouTube-filmpjes, documentaire technieken en dergelijke meer. Ook al morrelde deze voorstelling aan de grenzen van dans als discipline, zoals een journaliste opmerkte, toch kon ze nog steeds zonder meer als ‘dans’ worden gezien.

Dat is echter lang niet altijd het geval en waar nodig hielden we de hybriditeit van producties intact door er verschillende tags aan toe te kennen. Dat doen we om te beginnen als er aan producties initieel té uiteenlopende genrelabels zijn gekleefd. *Bezongen rood* (Toneelhuis en Ro Theater) is volgens de databank een combinatie van ‘monoloog’ en ‘multimedia’. Wij brengen deze productie – én de hernemingen gedurende alle latere onderzochte seizoenen – onder in twee clusters: ‘theater’ en ‘andere artistieke disciplines’. *pitié* (Alain Platel, 2007-2008, met bijdrage van Aka Moon) is ‘dans’ en ‘muziektheater’.

We noemen producties die op data.vti.be slechts één genrelabel gekregen hebben ook hybride, als dat genrelabel moeilijk tot een van onze tags gereduceerd kan worden. Producties die bijvoorbeeld het label ‘performance’ kregen – zoals *Thriller* van Diederik Peeters (2007-2008) of *Airplanes & Skyscrapers* van Ricky Seabra (2008-2009, geproduceerd door nOna en Gasthuis) – brengen we zowel onder bij ‘theater’, ‘dans’ en ‘andere disciplines’. Alle voorstellingen die ‘kinderopera’ zijn, horen zowel in het cluster ‘muziektheater’ als onder ‘kinderen/jongeren’.

In het rijtje tags is de categorie ‘kinderen/jongeren’ natuurlijk *the odd one out*. Als een productie voor kinderen/jongeren gemaakt wordt, dan zegt dat op zich niets over de discipline dan wel over de *doelgroep* voor wie deze producties gemaakt worden. Producties behoren dan ook nooit exclusief tot dit cluster, ze krijgen telkens ook genre-informatie mee. Vroeger ging het doorgaans om theater, maar de laatste tijd is de productie voor kinderen en jongeren zeker diverser geworden. Dat zal blijken uit de eerste van een reeks grafieken, waarbij we de genreclusters gebruiken om iets over onze producties te vertellen. (De grafieken in dit luik zijn beperkt tot informatie over 9.459 producties, omdat over een aantal producties geen genre-informatie beschikbaar is).

Hoe groot en divers is het aanbod voor kinderen en jongeren?

In eerste instantie gaan we evoluties na in het segment ‘kinderen/jongeren’. Op basis van de informatie in de genreclusters brengen we op een eerste grafiek de productie onder in drie types:

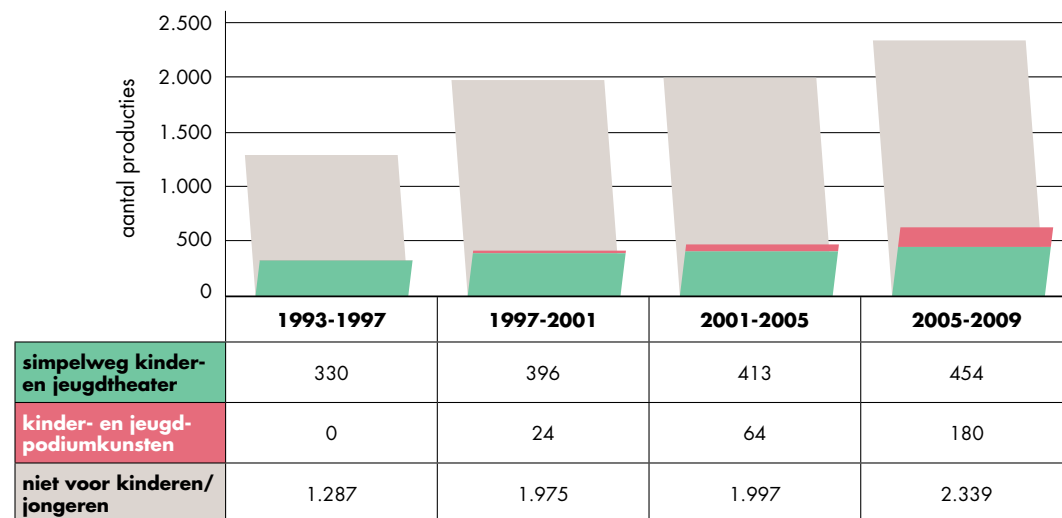


- *Kinder- en jongerentheater* – Producties voor kinderen/jongeren die verder enkel tot het cluster 'theater' behoren (al dan niet figuren- en objectentheater);
- *Kinder- en jongerenpodiumkunsten* – Producties voor kinderen/jongeren die mogelijk theater zijn, maar zeker ook tot andere genreclusters behoren (bijvoorbeeld dans, muziektheater of andere disciplines);
- *Niet voor kinderen en jongeren* – Producties zonder specifieke vermelding dat ze voor kinderen/jongeren bedoeld zijn.

Grafiek 6 geeft voor vier periodes van vier seizoenen weer hoe die verschillende types van producties zich tot elkaar verhouden.

Grafiek 6 laat opnieuw zien dat het aantal producties tijdens de onderzochte periode toenam. Ook het aantal producties voor kinderen en jongeren nam toe. De verhoudingen tussen het aantal producties dat zich tot kinderen/jongeren richt en de rest van de productie blijkt lichtjes te schommelen. In 1993-1997 maakte het kinder- en jongerensegment 20,40 % uit van het totale aantal producties. Dat daalde in de periode 1997-2001 tot 17,32 procent. Nadien is er een remonte: het aandeel in de periode 2005-2009 is 21,32%.²

Grafiek 6: aantal producties voor kinderen/jongeren binnen de totale podiumproductie



² Voor meer en meer verfijnd cijfermateriaal over de productie van kinder- en jongerenpodiumkunsten verwijzen we naar Joris Janssens, 'Osmose in de kinderkunsten. Tendensen in de productie van kinder- en jongerenpodiumkunsten (1993-2005)', in: *Pop-up! De plek van kinderen en jongeren in een dynamisch podiumlandschap*. Brussel, VTi 2009, pp. 33-64. In verband met de vergelijkbaarheid van de gegevens stippen we aan dat we in *Pop-up!* met een licht anders corpus van producties werken: waar we ons binnen dit bestek moeten beperken tot informatie op basis van genrelabels, was het voor *Pop-up!* mogelijk om een correctie door te voeren op basis van leeftijdsgerelateerde doelgroepinformatie. De benadering in *Pop-up!* is dus iets inclusiever: het aandeel 'kinderen/jongeren' ligt iets hoger (die schommelt rond 23%) maar op de evoluties doorheen de tijd heeft de andere manier van tellen geen impact.

Wel opvallend is de hybridisering van de podiumproductie voor kinderen en jongeren. In de periode 1993-1997 viel de gehele productie voor kinderen/jongeren nog te situeren binnen het theatersegment. Die situatie verandert gaandeweg: de producties voor kinderen en jongeren worden diverser. Het segment 'kinder- en jongerenpodiumkunsten' – muziektheater, dans, of combinaties met andere artistieke disciplines – verschijnt stilaan op de kaart en wint vrij explosief terrein. In de periode 2005-2009 maken deze producties al 28,39% van de totale productie voor kinderen en jongeren uit.

Hoe evolueren de verhoudingen tussen de subdisciplines binnen de podiumkunsten?

Grafiek 7 zet het verschil tussen kinderen/jongeren en volwassenen tussen haakjes en kijkt naar de verhoudingen tussen de verschillende subdisciplines binnen de podiumkunsten en de verhouding tot andere artistieke disciplines. Op basis van onze genreclusters maakt grafiek 7 een onderscheid tussen volgende combinaties:

- Monodisciplinaire producties
 - Producties die simpelweg theater zijn
 - Producties die simpelweg dans zijn
- Diverse interdisciplinaire producties
 - Producties die theater en dans zijn
 - Muziektheaterproducties (eventueel in combinatie met dans of andere disciplines)
 - Alle andere cross-overs (hoofdzakelijk theater en/of dans in combinatie met andere disciplines)

De vraag of die producties al dan niet voor kinderen en jongeren bedoeld zijn, doet op de onderstaande grafiek niet ter zake.

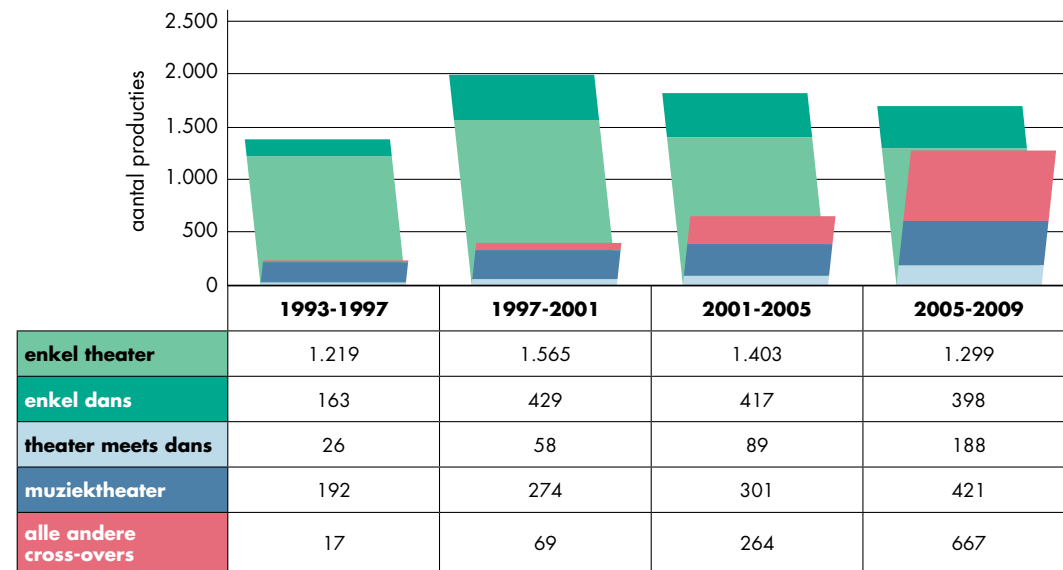
In 1993-1997 is het grootste deel van de producties nog simpelweg theater (75%). Dans en muziektheater eisen een bescheiden aandeel op in de eerste subsidieperiode waarin dans- en muziektheaterproducenten structureel ondersteund worden. In deze periode maken de diverse interdisciplinaire producties (danstheater, muziektheater en alle andere cross-overs) nog maar 15% van de productie uit.

Nadien zijn de verhoudingen grondig gewijzigd. Als de productiviteit in de periode 1997-2001 groeit, dan is dat voorlopig nog in de 'monodisciplinaire' segmenten. De 'monodisciplinaire' theater- en dansproductie neemt nog toe. Vooral dans krijgt een enorme impetus in de periode 1997-2001: de productie verdubbelt. Maar sinds de eeuwwisseling zit de toename enkel nog in interdisciplinaire producties. Dat viel al op voor 2001-2005, maar sindsdien heeft de hybridisering zich nog veel sterker doorgezet. In de periode 2005-2009 is de verhouding tussen louter theater en de interdisciplinaire producties ongeveer één-op-één geworden (respectievelijk 44% en 43% van de producties).

Grafiek 7 laat de recentste evoluties zien en die bevestigen de trend die in 2007 haar naam gaf aan de eerste veldanalysepublicatie: wat ooit een door theater gedomineerd landschap was, ver-

andert naar een meer divers podiumkunstenlandschap, met steeds meer interdisciplinaire producties. De trend zet zich zeer nadrukkelijk door. Vergelijken we 2005-2009 met 2001-2005, dan zien we dat het aantal 'cross-overs' bijna *verdubbelde* (van 654 naar 1.276). Daarbij gaat het zowel om kruisbestuivingen binnen de traditionele podiumkunsten (danstheater, muziektheater) als om cross-overs met andere artistieke disciplines (performance, multimedia, video, installaties en parcours etc.).

Grafiek 7: evolutie van het aantal producties volgens genre



Productdifferentiatie bij organisaties

De toenemende diversiteit van de podiumproductie valt voor een deel samen met de historiek van de subsidiëring van de podiumkunsten. 1993 was het eerste jaar waarin niet alleen de werking van theatergezelschappen structureel werd ondersteund. Met de invoering van het Podiumkunstendecreet (1993-2005) konden ook andersoortige organisatievormen meerjarige subsidies aanvragen: dansorganisaties, muziektheaterorganisaties en kunstcentra (waar diverse artistieke disciplines werden geproduceerd en gepresenteerd, maar waar de klemtoon vaak toch op de podiumkunsten lag). Veel organisaties in die nieuwe decreetcategorieën kregen in de eerste subsidieperiode 1993-1997 nog zeer bescheiden startenvelopen, maar konden geleidelijk door-groeien. Dat laat zich aflezen uit de genre-informatie bij de producties: dans en muziektheater komen pas aan het einde van de jaren 1990 opvallend sterk in het vizier.

Tegelijk kan de diversificatie van het aanbod niet gereduceerd worden tot de structurele ondersteuning van nieuwe structuren. Ook bestaande organisaties veranderden en gingen meer diverse activiteiten ontplooiën. Zo betekende de introductie van het Podiumkunstendecreet – en later het Kunstendecreet – voor de theatergezelschappen allerminst *business as usual*. Ze kregen steeds

meer inhoudelijke vrijheid. Het Theaterdecreet (1975-1993) omschreef nog bepaalde *inhoudelijke* opdrachten. Je had repertoiregezelschappen, reisgezelschappen, middenveldstructuren en experimentele theaters. Dat onderscheid werd in het Podiumkunstendecreet overboord gegooid. En ook de terminologie werd gaandeweg minder stringent: waar aanvankelijk kwantitatieve normen bestonden voor aantallen voorstellingen en producties, spreekt het Kunstendecreet enkel nog over de meer algemene term 'activiteiten'.

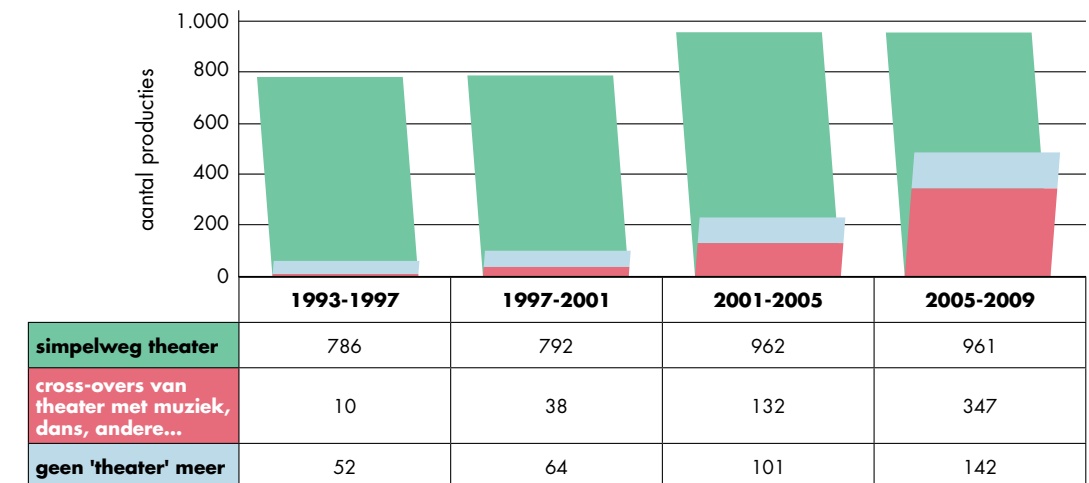
Welke impact had die nieuwe vrijheid op de werking van theaterstructuren? Grafiek 8 zoomt in op louter dat deel van de productie dat door structureel erkende theaterorganisaties is gemaakt of gecoproduceerd. We vergelijken 1993-1997 met 2005-2009. We tellen alle producties die door erkende theaters werden geproduceerd, hetzij als hoofdproducent hetzij in partnership.

Grafiek 8 typeert drie categorieën van producties:

- Producties die louter theater zijn (al dan niet voor kinderen/jongeren);
- Producties die wel theater zijn, maar ook iets anders (dus combinaties met dans, muziek of andere artistieke disciplines);
- Producties die niet als theater herkend zijn (dus dans, muziektheater of cross-overs hiervan met andere artistieke disciplines).

Grafiek 8 laat zien dat de *output* van de theaterstructuren in de loop der jaren erg gediversifieerd is. In 1993-1997 waren 93% van hun producties nog louter theater. 6% van de producties zijn wel theater, maar ook iets anders. In 2005-2009 is nog 66% 'gewoon' theater en al 30% ook iets anders: theater, maar ook dans, ook muziek of ook multimedia, installaties en dergelijke.

Grafiek 8: evolutie output theaterstructuren



Het aandeel van de producties die geen theater zijn (maar enkel dans, muziektheater en/of andere disciplines) blijft al bij al beperkt. Daarbij dient natuurlijk opgemerkt dat enkel *podium-producties* op deze grafiek verschijnen, en dat de activiteiten van theaterhuizen nog veel meer gediversifieerd zijn. Veel structuren ondernemen ook andere activiteiten: lezingen, debatten, feesten en fuiven, concerten en benefietavonden enzovoort.

Ook al verschijnen dergelijke fenomenen niet op deze radar, toch laten deze cijfers zien dat de hybridisering van de theaterstructuren een feit is. Het aandeel louter-theaterproducties loopt terug. Maar je kunt het ook van een andere kant bekijken. De *core business* van de theaterhuizen is nog steeds theater, maar wat we vandaag 'theater' noemen krijgt wel een andere artistiek-inhoudelijke invulling dan begin jaren 1990. Theater verandert van binnenuit. Er worden steeds meer bruggen gelegd naar andere disciplines, binnen en buiten de podiumkunsten.

Individualisering – of de positie van de individuele kunstenaar

In de volledige onderzochte periode leverden 16.276 verschillende personen een artistieke bijdrage aan de Vlaamse podiumproductie. We gaven hierboven al aan dat er daarbij heel wat vaste waarden zijn, maar ook veel 'passanten' met een veeleer incidentele bijdrage. Tevens zagen we dat podiumland door de jaren heen iets dichter bevolkt is geraakt. In eerste instantie leidde een toename van de productie er niet toe dat er meer podiumkunstenaars aan de slag gingen. Vooral de laatste jaren – 2005-2009 – kwamen er steeds meer podiumkunstenaars bij. In dit hoofdstuk bekijken we die toename van dichterbij. Is ze te relateren aan het feit dat er meer werkgelegenheid is, of is er sprake van een toegenomen concurrentie (steeds meer kunstenaars voor een beperkt aantal rollen of credits)?

Hoe groot is de artistieke bezetting van podiumproducties?

Hoeveel kunstenaars werkten er gemiddeld mee aan een productie? Hoe groot is de artistieke bezetting van de producties in onze databank? Zit daar evolutie in? Behoren de stukken met grote bezetting definitief tot het verleden? En als de productie groeit, is er dan vooral een toename van kleinschalige producties?

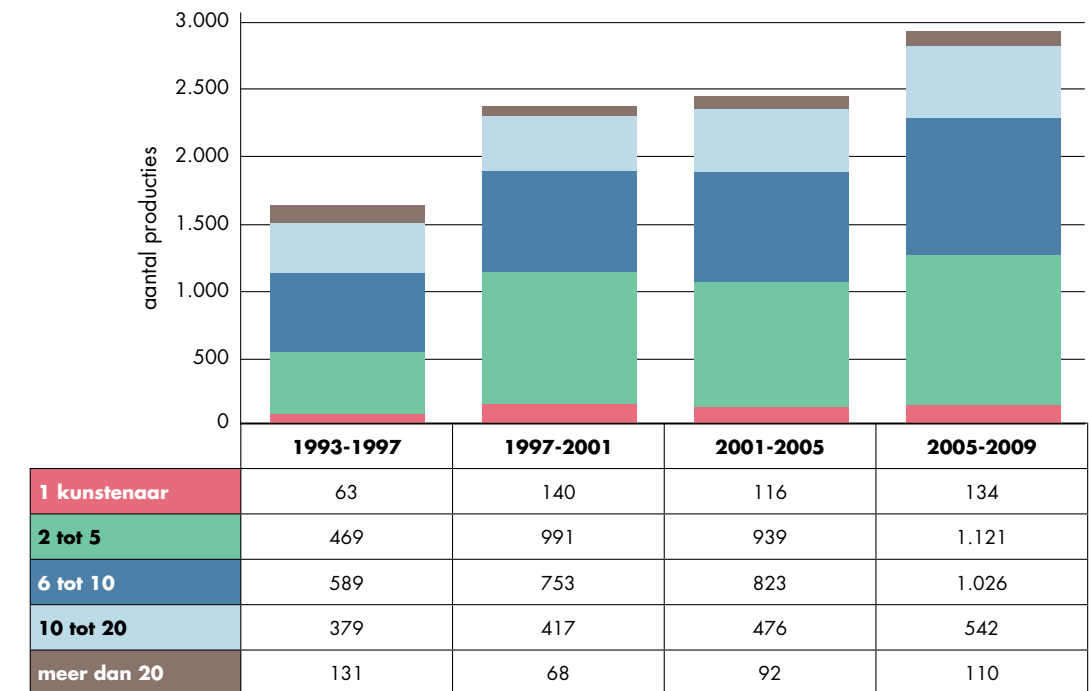
Grafiek 9 telt hoeveel podiumkunstenaars er aan de producties in de podiumdatabank meewerkten. Hij geeft voor elk van de vierjarige periodes weer hoeveel podiumkunstenaars er aan die producties meewerkten. De grootte van de artistieke bezettingen loopt sterk uiteen. Er zijn producties met soms tot 80 artistieke medewerkers. Anderzijds is er een (beperkt) aantal producties waarvan de productiefiche in onze databank slechts één artistieke medewerker vermeldt. (In een aantal cases sluit dat allicht aan bij de realiteit, maar tegelijk moeten we rekening houden met een foutmarge omdat de informatie over credits voor kunstenaars niet altijd even exhaustief wordt gecommuniceerd.)

Grafiek 9 laat zien hoe de verhoudingen tussen groot- en kleinschalige producties in de vier opeenvolgende vierjarige periodes schommelen. Vooral in de jaren 1990 was de toestand even dramatisch. In een vorig hoofdstuk zagen we dat de productie in 1997-2001 heel snel steeg. Die toename was echter te wijten aan een toename van het aantal kleinere producties. Het aantal

producties met een grote artistieke bezetting werd abrupt een stuk kleiner. In de periode 2001-2005 is er dan een kleine correctie. Er waren in die periode opnieuw iets meer producties met een grotere artistieke bezetting. Het aantal producties met een kleine bezetting (5 of minder kunstenaars) kromp licht.

In *Metamorfose in podiumland* brachten we dit fenomeen in verband met de financiële inhaaloperatie waarvan de podiumkunsten tijdens de eerste regeerperiode onder cultuurminister Bert Anciaux mochten genieten. De totale enveloppe steeg met een half miljard Belgische frank (ongeveer 12.500.000 euro). Grafiek 9 geeft aan dat dit niet leidde tot een toename van het aantal producties, want het balkje van 2001-2005 is niet veel hoger dan dat van 1997-2001. Wel zien we dat sindsdien het aantal kunstenaars toenam en dat er opnieuw iets meer 'grootschalige' producties zijn.

Grafiek 9: evolutie grootte bezettingen



De periode 2005-2009 wijkt niet af van die trend. We zien dat er opnieuw meer producties zijn – iets wat we toeschreven aan het feit dat er meer hernemingen zijn. Daarbinnen nemen de grootten de kleinschalige producties evenredig toe. De verhoudingen tussen de grotere en kleinere producties is sinds 2001 nauwelijks gewijzigd. Dat is een beetje opmerkelijk, omdat het ingaat tegen wat vanuit een economisch perspectief als de meest logische evolutie kan worden beschouwd. Er werd immers druk gediscussieerd over de zogenoemde 'kostenziekte' van de podiumkunsten. De productie van theater, dans of muziektheater is heel arbeidsintensief. Daardoor kan de productiviteit in podiumsectoren niet zo sterk doorgedreven worden als in andere sectoren, waar auto-

mativering zich door technologische ontwikkelingen gemakkelijker doorzet. In de podiumkunsten heeft de 'kostenziekte' op langere termijn zeker geleid tot een kleiner worden van de casts en artistieke bezettingen. Allicht speelt ze ook een rol bij het feit dat er steeds minder ensembles zijn en er steeds meer projectmatig gewerkt wordt. Maar het is opmerkelijk dat het kleiner worden van de artistieke bezettingen sinds het einde van de jaren 1990 een halt toegeroepen is.

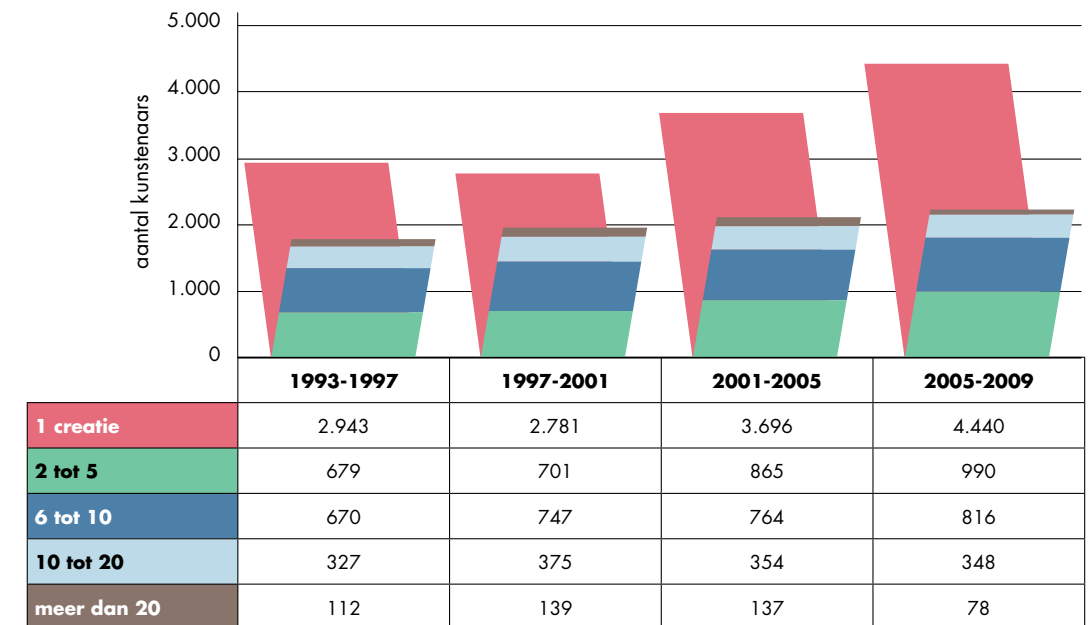
Tegelijk is het maar de vraag of de 'automatisering' door technologische innovaties de podiumpraktijk wel gespaard heeft. Er zijn indicaties van het tegendeel. De cijfers tonen wel aan dat er na een dip in de tweede helft van de jaren 1990 opnieuw meer grotere producties kwamen, maar een nadere blik op het materiaal suggereert dat de aard van die meer grootschalige producties wel veranderd is. De grootste producties uit de periode 1993-1997 waren *The Sound of Music* en *Antwerp-New York*, niet toevallig beide producties van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen, dat destijds ook een musicalafdeling had. Het ballet en ook de operahuizen maken vandaag nog steeds grote producties, maar de musicalafdeling is intussen geschrapt. En verder wijst de toplijst van de grootste artistieke bezettingen van de laatste jaren misschien wel op een aantal trends. In die lijst staan *Rent a Kid, no bullshit!* (Ultima Vez), *Baekelandt* (Unie der Zorgen/Nieuwpoorttheater), *The Woman Who Walked Into Doors* (Het muziek Lod, Ro Theater, De Munt), de 'Wayn Wash'-reeks van Wayn Traub, daarnaast ook operaproducties, *de noces* (Walpurgis), *Het moment waarop we niets van elkaar wisten* (Ruud Gielens bij Kaaitheater), *9x9* (Christine De Smedt voor Les Ballets C de la B), *Sentimenti* (ZT Hollandia/NT Gent)... Dat zijn zeer uiteenlopende producties die tegelijk een idee geven van de diversiteit van grootschalige producties. Het gaat in mindere mate om werk van ensembles, en meer om grootschalige producties die op projectmatige basis tot stand komen. Verder zijn er sociaal-artistieke producties bij en andere projecten met niet-professionele spelers en makers, naast muziektheaterproducties (veel zangers en muzikanten), projecten die film en live spel met elkaar combineren (dus veel acteurs die niet op scène staan maar meespelen in een begeleidende film).

Er is een duidelijk verband met de hybridisering en het toenemend interdisciplinaire karakter van de podiumpraktijk én met het feit dat er minder ensembles zijn en meer projectmatig wordt gewerkt. Laat de fameuze 'kostenziekte' zich toch gevoelen, waardoor er minder met professionele acteurs en dansers wordt gewerkt en meer met niet-professionelen en opnames? Het zijn aandachtspunten voor toekomstig onderzoek.

Aan hoeveel producties werkt elke podiumkunstenaar mee?

Op de volgende grafieken plaatsen we ons helemaal in het perspectief van individuele kunstenaars. Als er meer kunstenaars aan de slag zijn, gaat het dan om kunstenaars die een regelmatige bijdrage leveren aan de productie? Of gaat het veeleer om passanten, die slechts incidenteel meewerken? *Metamorfose in podiumland* suggereerde dat de toename van het aantal kunstenaars vooral in deze laatste categorie gezocht moet worden. Grafiek 10a brengt om te beginnen in kaart aan hoeveel verschillende producties elke podiumkunstenaar gedurende de vier meerjarige periodes meewerkte. Hij laat dus zien of de toename van het aantal 'passanten' zich sinds 2005 heeft voortgezet.

Grafiek 10a: aantal premières per kunstenaar op vier seizoenen tijd

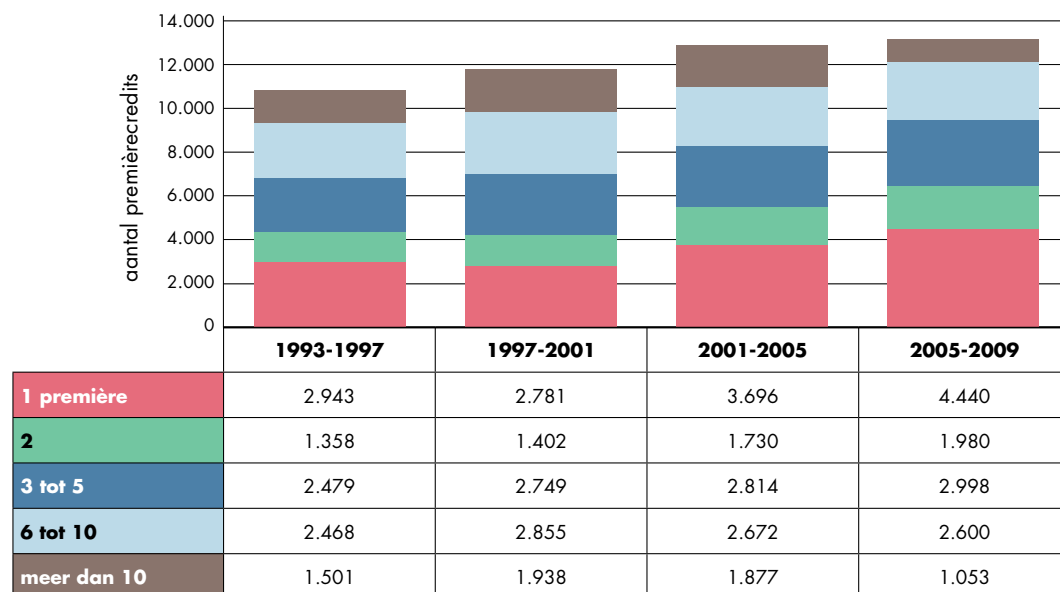


Voor elke vierjarige periode tellen we het aantal actieve podiumkunstenaars op. We brengen ze onder in vijf groepen, al naargelang ze meer of minder actief waren. Omdat we hierboven zagen dat er in de periode 2005-2009 zoveel meer hernemingen waren, beperken we de grafiek tot de informatie over originele creaties. Hernemingen worden dus niet meegerekend. We spreken over premières: hoeveel ruikers bloemen mocht elke kunstenaar in een periode van vier seizoenen in ontvangst nemen?

Het onderste blok zijn kunstenaars die op een vierjarige periode slechts één enkele keer de bloemen in ontvangst mochten nemen – we noemen hen hier 'passanten'. De andere podiumkunstenaars leverden een meer regelmatige bijdrage. Sommigen werkten in vier seizoenen tijd zelfs mee aan meer dan tien verschillende creaties.

Grafiek 10a laat zien dat het fenomeen van de 'passanten' op zich niet nieuw is. Sterker nog: in elk van de onderzochte periodes maken de passanten de meerderheid van de actieve podiumkunstenaars uit. (Vergeleken met de cijfers in *Metamorfose in podiumland* is het overwicht van de passanten nu nog meer uitgesproken, omdat we hier enkel met informatie over creaties werken.) Maar het fenomeen wordt frequenter. De stijging van het aantal kunstenaars dat slechts één keer meewerkt, valt vooral op in de periode 2001-2005, maar zet zich wel licht door in de periode 2005-2009.

Tegelijk moet de versnippering nu ook weer niet overdreven worden. Ook het aantal kunstenaars dat meermaals meewerkt, is in de onderzochte periode licht gestegen. En net doordat de 'passanten' slechts een eenmalige bijdrage leveren, weegt hun aandeel in de totale podiumproductie veel minder sterk door dan op basis van grafiek 10a het geval zou kunnen lijken. Veelmakers

Grafiek 10b: spreiding premièrecredits over veelmakers en passanten

hebben immers veel meer premières dan passanten, ze zijn veel prominenter aanwezig in podiumland. Grafiek 10b is om die reden een variant op de vorige, waarbij we kijken hoeveel premièrecredits die verschillende types – veelmakers en passanten – voor hun rekening nemen. Als ik naar het toneel ga, hoe groot is dan de kans dat ik zo een ‘passant’ te zien krijg?

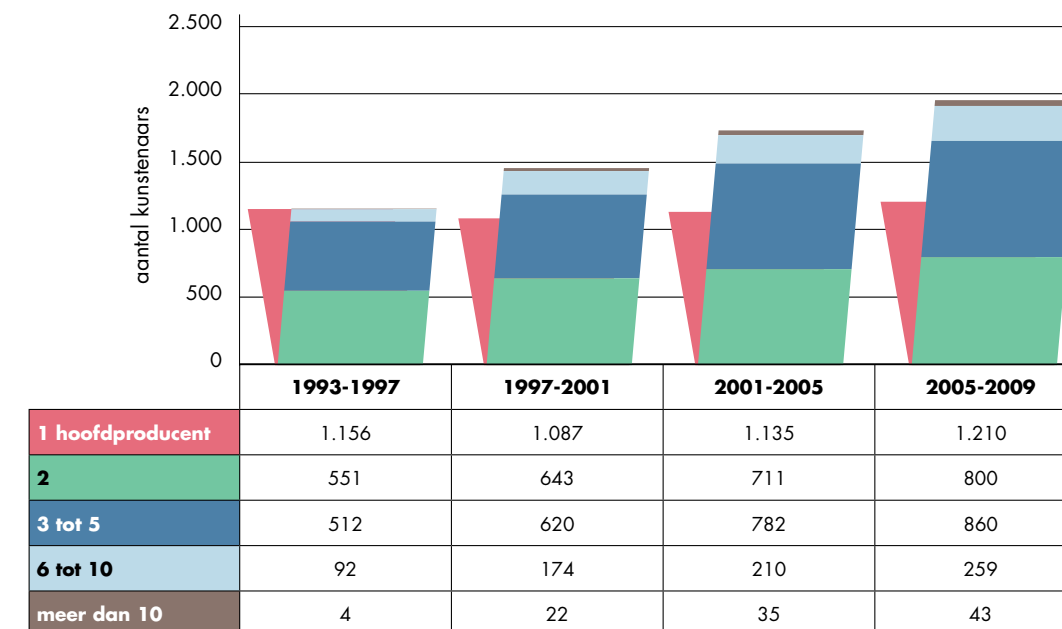
Hoeveel premièrecredits verzamelen de vijf types makers gedurende een periode van vier seizoenen? In de periode 2005-2009 zijn er 4.440 passanten aan de slag, die – toegegeven, het is tautologisch – hun productie samen 4.440 keer in première wisten gaan. De bijdrage van de 426 veelmakers die aan meer dan vijf creaties meewerkten, blijkt natuurlijk plotseling een stuk groter: zij kregen samen 3.653 bloemenruikers. Afgewogen aan het totale aantal premièrecredits weegt de bijdrage van de ‘passanten’ veel minder sterk door dan op grafiek 10a. Maar ook hier is hun aandeel geleidelijk gestegen. Waar de credits van de passanten in 1997-2001 minder dan 25% van het totale aantal premièrecredits uitmaken, is dat in de periode 2005-2009 gestegen tot bijna 35%. Als je naar een podiumproductie gaat kijken, dan is de kans dat je een kunstenaar die eraan meewerkte, later niet meer terugziet vandaag ongeveer één op drie. Het aandeel kunstenaars die op vier jaar tijd meer dan tien verschillende producties in première zagen gaan, is dan weer sterk gedaald.

Met hoeveel hoofdproducenten werkt een podiumkunstenaar samen?

Een van de meest opvallende trends in *Metamorfose in podiumland* was de veranderende relatie tussen individuele kunstenaars en organisaties. We maakten een onderscheid tussen verschillende types kunstenaars: ‘huisartiesten’ die hun praktijk binnen een zelfde structuur ontwikkelden,

en ‘jobhoppers’ die tegelijk of serieel bij verschillende gezelschappen aan de slag zijn. Alvorens grafiek 11 hen voor het voetlicht zet, zijn enkele dienstmededelingen aan de orde:

- We geven opnieuw enkel informatie weer over creaties en niet over hernemingen.
- De ‘passanten’ uit de vorige grafiek hebben we uit de data gefilterd, omdat de kwestie die hier aan de orde is, voor hen niet relevant is. (Omdat zij aan slechts één productie meewerkten, zouden zij in hoofdzaak als ‘huisartiesten’ op de grafiek verschijnen, terwijl zij misschien net de ‘jobhoppers’ *par excellence* zijn). Op de grafiek staan dus enkel gegevens over spelers en makers die op vier jaar tijd aan tenminste twee producties meewerkten.
- We tellen daarbij enkel hun relatie tot hoofdproducenten, en niet de talloze partnerships. Grace Ellen Barkey is op deze grafiek ‘huisartiest’ bij Needcompany. Dat dit gezelschap met zeer diverse partners samenwerkt, plaatsen we tussen de spreekwoordelijke haakjes.

Grafiek 11: aantal hoofdproducenten per podiumkunstenaar (creaties, zonder passanten)

Alle actieve podiumkunstenaars krijgen een plek op grafiek 11. Voor elke vierjarige periode geven we weer met hoeveel organisaties een podiumkunstenaar in een vierjarige periode samenwerkte. Grafiek 11 laat vervolgens zien dat de toename van het aantal kunstenaars zich volgens het eerder vastgestelde patroon doorzet.

Gedurende de hele periode heb je ‘huiskunstenaars’ en ‘jobhoppers’. Er zijn altijd wel mensen die trouw zijn aan één organisatie. Dat geldt voor een aantal kunstenaars die een eigen productiestructuur hebben uitgebouwd, zoals Hans van den Broeck met Cie Soit of ook de kern

van Braakland/ZheBilding, figurentheater de Maan of Ensemble Leporello. Verder zijn er ook gezelschappen die een meer of minder vaste band onderhouden met hun kunstenaars en medewerkers. Sommige dansers van Rosas verschijnen als 'huisartiest'. De artistieke kern van Theater Taptoe bleef doorheen de hele onderzochte periode relatief stabiel.

Aan de andere kant van het spectrum zijn er de druk bezette 'freelancers', die veel credits verzamelen bij veel verschillende organisaties. Niet zelden gaat het om auteurs of ontwerpers. Mensen die niet elke avond bij de voorstelling aanwezig hoeven te zijn, kunnen sneller aan een volgende opdracht beginnen. Toch zijn er ook heel wat spelers, regisseurs of 'spelers-makers' die met een groot aantal producenten samenwerken. De verfreelancing binnen verschillende artistieke functies zet zich zonder twijfel door.

Grafiek 11 laat zien dat de eerder gesignaleerde trend zich doorzet. Het type van de trouwe 'huiskunstenaar' wordt in de onderzochte periode steeds minder frequent en er zijn steeds meer 'jobhoppers'. In 1993-1997, het linkerstaafje op de grafiek, is het roze blok het grootst. De meeste mensen (1.156) werkten toen maar met één enkele organisatie samen. Die manier van werken is op dat moment de norm; ze gaat op voor ongeveer de helft van de groep. Enige jaren later is de maatstaf verschoven. De groep honkvaste huisartiesten blijft in absolute cijfers ongeveer even groot. Maar hun aandeel zakt onder veertig procent. De groep 'jobhoppers' – die met meer dan vijf verschillende huizen samenwerkt – is echter drie keer groter geworden (302 podiumkunstenaars in de laatste periode).

In onze cijfers zie je hoe de opkomst van een freelance markt voor podiumkunstenaars zich sinds 2005 heeft doorgezet. De artistieke arbeidsmigratie binnen de sector is duidelijk toegenomen.

Samengevat: de positie van individuele kunstenaars

Het onderzoek laat zien dat de positie van de individuele podiumkunstenaar tijdens de periode 1993-2009 aan mutatie onderhevig was. Aanvankelijk konden podiumkunstenaars nauwelijks hun voordeel doen met de groei van de sector. Meer producties betekende in 1997-2001 niet dat er plotseling ook meer werk was. Er was vooral een toename van monologen en producties die draaiden op een klein artistiek team. Sinds het seizoen 2004-2005 is er sprake van een inhaalbeweging. De artistieke bezetting wordt groter, het aantal credits voor kunstenaars neemt opnieuw toe. Die herstelbeweging is vanuit het perspectief van veel individuele podiumkunstenaars misschien niet voelbaar geweest. Ze blijft in hoofdzaak beperkt tot het segment van 'passanten' die maar aan één creatie meewerkten.

In afwachting van verder onderzoek suggereert de versnippering van de artistieke credits en de toename van het aantal 'passanten' in podiumland dat ook de externe arbeidsmigratie toeneemt. Allicht zijn het niet allemaal quasi-werklozen of amateurs die toevallig in een professionele productie beland zijn. Een factor zou kunnen zijn dat podiumkunstenaars steeds vaker ook in andere sectoren (reclame, televisie, onderwijs, ...) aan de slag zijn. Omgekeerd zou het ook kunnen dat de podiumkunsten steeds meer tijdelijke krachten uit andere sectoren aantrekken. Uit wat volgt blijkt dat de praktijk meer interdisciplinair wordt. Dat kan leiden tot occasionele samenwerkingsverbanden met experts – beeldende kunstenaars, videasten en dergelijke – die uit andere sectoren gerekruteerd worden. Verder staat het vast dat de voortschrijdende internationalisering de toenemende passage in de hand werkt.

Al bij al is de toename van het aantal kunstenaars sinds 2005 een in het oog springend fenomeen. Het is ook duidelijk dat het aantal beschikbare rollen of credits over steeds meer verschillende kunstenaars gespreid wordt. De cijfers geven aan dat podiumkunstenaars zich in een werkomgeving bevinden die meer dan ooit een *concurrentiële* omgeving is. Tevens constateren we dat de opkomst van een freelance markt zich ook na 2005 verder doorzet. Het zijn allemaal elementen die erop wijzen dat de onzekerheid voor podiumkunstenaars alleen maar toeneemt.

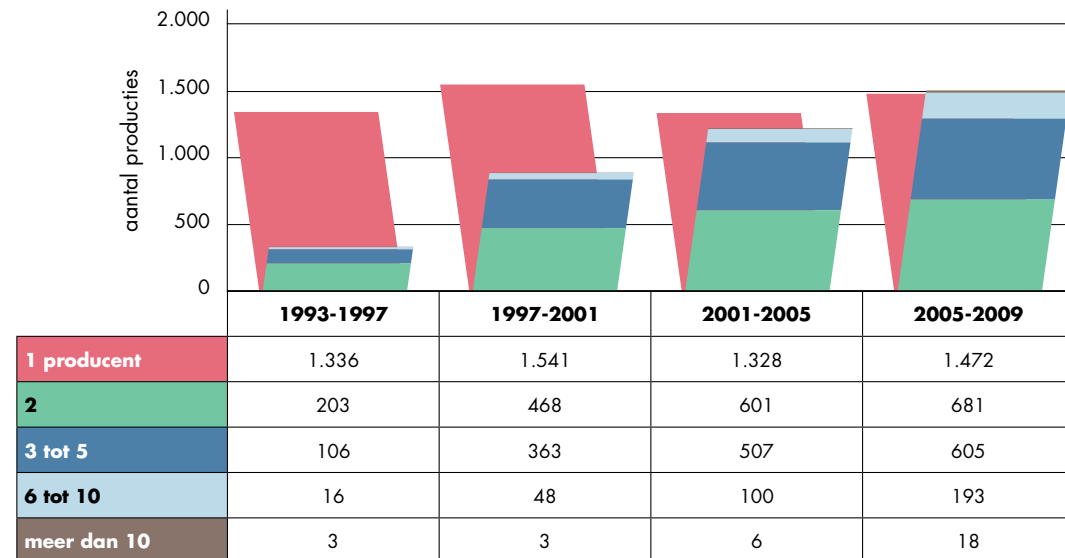
Wederzijdse afhankelijkheid – (co)produceren in een zich verdichtend netwerk

Hierboven schetsten we verschillende groeiscenario's voor de podiumkunstenproductie. Er zijn meer producties, meer actieve podiumkunstenaars en meer producenten, maar de aantallen groeiden met verschillende snelheid. De stijging van het aantal producenten was nog het meest spectaculair. Het aantal organisaties dat betrokken was bij de productie van podiumkunsten, is sinds de eerste helft van de jaren 1990 verdrievoudigd. Die sterke toename van het aantal producenten moet uiteraard in verband gebracht worden met het reeds in *Metamorfose in podiumland* gesignaleerde fenomeen dat er steeds in een steeds internationaler wordend netwerk meer ge(co)produceerd wordt. Maar ook in eigen land wordt er steeds meer samengewerkt. In dit deelhoofdstuk zoomen we in op de toenemende interdependentie in podiumland en spitsen we onze aandacht toe op de situatie sinds 2005. Zet de toename van de coproductiepraktijk zich door? Welke organisaties zijn betrokken bij de toenemende (co)productie van podiumkunsten? Wat is hun adres en subsidiestatus? Is er ook hier sprake van versnippering?

De opkomst van de coproductiepraktijk

Grafiek 12 geeft voor elke productie (creaties en hernemingen) in ons corpus weer hoeveel organisaties eraan meewerkten. Heel wat producties werden en worden gemaakt door één enkel gezelschap. Andere zijn coproducties met bijdragen van soms heel veel partners uit binnen- en buitenland. Hoe zijn de verhoudingen tussen die verschillende types producties en coproducties geëvolueerd?

Opnieuw typeren we voor elke vierjarige periode alle producties: het onderste blok geeft een overzicht van de producties die door één enkele structuur gemaakt worden. Alle andere producties kwamen in partnership tot stand. In nogal wat gevallen waren daar twee organisaties bij betrokken, maar soms veel meer. Soms zelfs echt veel. *Top of the bill* zijn een aantal producties van Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio (uit Italië). *Purgatorio en Paradiso* – twee episodes uit de *La Divina Commedia*-trilogie – werden ondersteund door respectievelijk 18 en 17 organisaties, waaronder KunstenfestivaldesArts. In deze topcategorie bevinden zich wel meer producties van buitenlandse makers (ook Akhram Kahn en Boris Charmatz), ten minste wanneer hun productie tot stand kwam met Vlaamse coproductenten. We vinden hier ook producties van onder meer Needcompany, Meg Stuart, Sidi Larbi Cherkaoui en Alain Platel terug. In die regio's van 'supercoproducties' vinden we duidelijk vooral werk uit de internationale circuits. We gaan er straks dieper op in.

Grafiek 12: aantal producenten en partners per producties

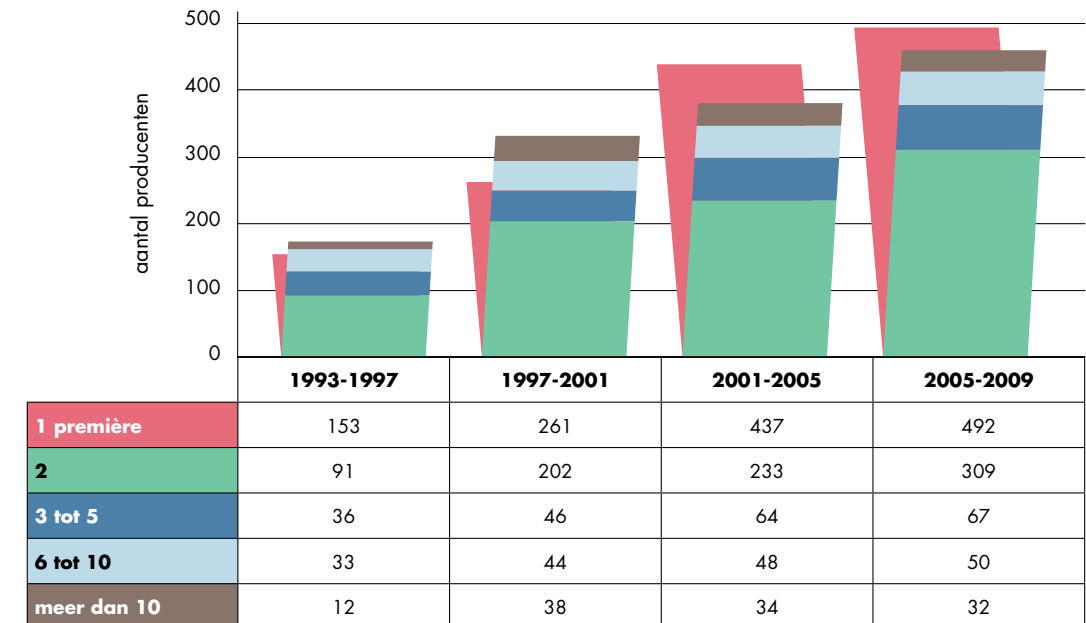
Grafiek 12 onthult een ondubbelzinnige normverschuiving. In absolute cijfers zijn er nog steeds evenveel producties die gewoon door één gezelschap gemaakt worden. Maar in relatieve termen zijn vooral de coproducties op de kaart gekomen. In de periode 1993-1997 was één op vijf producties een coproductie. In de periode 2005-2009 kwam iets meer dan de helft van alle producties tot stand in partnership. Op zich ligt dat aandeel niet veel hoger dan in de periode 2001-2005, maar binnen de partnerships zien we toch een toename van het aantal producties waaraan meer dan vijf verschillende partners meewerkten: dat aantal verdubbelt van 106 tot 211.

Aan hoeveel verschillende producties werken organisaties mee?

Steeds meer producties komen in partnership tot stand: het aantal organisaties betrokken bij de Vlaamse podiumkunsten is dan ook sterk gestegen. Maar hoe duurzaam is de bijdrage van al die partners? Zijn er misschien steeds meer organisaties die alleen maar een eenmalige bijdrage leveren? Om interferentie van het toenemende aantal hernemingen uit te sluiten, tellen we op grafiek 13a opnieuw alleen maar de creaties en niet de hernemingen. We maken in eerste instantie geen onderscheid tussen hoofdproductiecredits en partnerships.

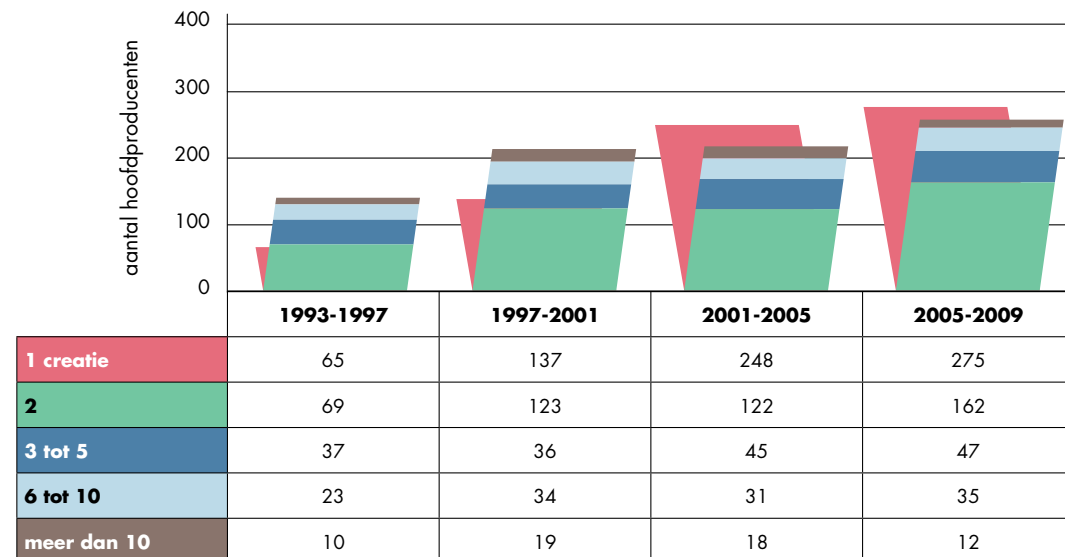
Bij hoeveel premières waren organisaties betrokken? Grafiek 13a typeert elke organisatie die in een vierjarige periode actief was, naargelang van het aantal premières dat die producenten in die vier seizoenen mochten vieren. Wat onmiddellijk opvalt is dat het balkje in zijn geheel snel groter wordt, tot zelfs drie keer groter dan het balkje voor 1993-1997. We zagen eerder al dat het aantal producenten sterk is toegenomen.

In elk balkje maken we een onderscheid tussen zeer actieve producenten, die aan veel verschillende producties meewerkten, en structuren die slechts een incidentele bijdrage leverden. In de

Grafiek 13a: aantal creaties per producent

periode 1993-1997 waren 153 organisaties slechts bij één enkele creatie betrokken; in 2005-2009 waren er dat 492. Aan de top vinden we uiteraard organisaties die veel produceren en faciliteren, zoals de grotere kunstencentra, de stadstheaters en De Munt. KunstenfestivaldesArts is een opmerkelijke nieuwkomer in dit lijstje. De cijfers laten duidelijk zien hoe het festival zich ontpopte van een in hoofdzaak presentatieplatform (7 premières als coproducteur in 1993-1997) tot een echt productiefestival (als coproducteur werkte KFDA in de periode 2005-2009 mee aan 69 creaties). Om verder een idee te geven: Abbatoir Fermé, Unie der Zorgelozen en Hebbel Am Ufer zijn voorbeelden van producenten die in de periode 2005-2009 15 creaties tellen. HAU houdt domicilie in Berlijn: we tellen hier dus enkel hun producties waarbij ook Vlaamse organisaties betrokken waren. Vijf premières werden gevierd door kleinere producenten zoals Tristero, Ward/Ward, Compagnie Cecilia, Action Malaise en Le Bjarne Riiss Ensemble, naast heel wat buitenlandse coproducteurs (bijvoorbeeld Sadler's Wells, Springdance en Salzburger Festspiele). Onderaan wordt de club wel zeer heterogeen: er bevinden zich daar zeer veel buitenlandse organisaties, muziekensembles en niet-artistieke organisaties.

De stijging van het aantal producenten kan niet specifiek in één van die groepen gesitueerd worden. Ze voltrekt zich in de verschillende segmenten. Voor elke vierjarige periode geldt dat telkens ongeveer de helft van de organisaties slechts aan één enkele première meewerkte. (Let wel: voor de jaren negentig lag dat net onder de helft, sinds 2001 net erboven.) Van versnippering lijkt op het eerste gezicht niet echt sprake. Tegelijk doet de enorme toename van het aantal partnerships sterk vermoeden dat een coproductie of partnership vandaag veel lichter weegt dan een aantal jaar geleden. Als producenten aan steeds meer producties meewerken, dan betekent dat niet noodzakelijk

Grafiek 13b: aantal creaties per hoofdproducent op vier jaar tijd

dat ze een groter engagement opnemen, integendeel zelfs. Het zou evengoed kunnen dat ze hun *efforts* over steeds meer producties spreiden. Onze databank bevat geen gegevens over de inhoud van coproductiecontracten, maar in gesprekken met professionals vangen we zulke geluiden wel op.

Grafiek 13a telde alle producenten en bevestigt dus vooral de opkomst van de coproductiepraktijk. Om die reden is er een variant – grafiek 13b – waarin we specifiek inzoomen op de bijdrage van hoofdproducenten. Hoeveel organisaties waren er in de verschillende meerjarige periodes actief als producent *met eindverantwoordelijkheid*? We tellen opnieuw enkel de *credits* voor oorspronkelijke creaties: hernemingen worden uit de cijfers gefilterd.

Grafiek 13b maakt een onderscheid tussen hoofdproducenten die met grote regelmaat meewerken en andere die een veeleer incidentele bijdrage leverden. In 2005-2009 tellen we 12 producenten die op vier seizoenen tijd meer dan 20 première mochten vieren. In die periode waren er 275 die maar één keer de bloemen in ontvangst mochten nemen.

Ditmaal zijn de verhoudingen in de loop der jaren wél gewijzigd. In 1993-1997 werkte 31% van de hoofdproducenten mee aan slechts één enkele productie. In de periode 2005-2009 is dat meer dan 50% geworden. De toename van dit soort ‘passanten’ in de loop van de onderzochte periode is opmerkelijk. Meer en meer producties worden gemaakt door kleinere structuren of ad hoc initiatieven.

Er zijn in podiumland dus meer en meer hoofdproducenten actief, die elk voor zich een stuk minder creaties realiseren. Welke factoren spelen een rol? Is het soms de subsidiepolitiek van de Vlaamse Gemeenschap? Elders in deze publicatie verschijnt immers een analyse van de subsidiebesluiten, waaruit blijkt dat steeds meer structuren erkend werden, terwijl de gemiddelde koopkracht van die structuren er sterk op achteruit ging. De structuren die sinds 2001 instroomden, zijn relatief kleine structuren, en op het vlak van subsidies liggen groeiscenario’s minder dan ooit voor de hand.

Heeft dit versnippering in de hand gewerkt? Neen, integendeel zelfs: van de 275 ‘one-offs’ van de periode 2005-2009 tellen we 123 hoofdproducenten met domicilie in het buitenland. In de praktijk speelt bij de ‘versnippering’ dus vooral de toenemende internationalisering een rol. Steeds vaker treden Vlaamse kunstcentra en festivals op als partner van steeds meer buitenlandse gezelschappen. Waar de internationale samenwerking vroeger veeleer een kwestie van ‘nemen’ was – het zoeken naar middelen uit het buitenland – is er in toenemende mate sprake van wederzijdsheid tussen binnen- en buitenland.

Types producenten

Wie zijn dan al die verschillende organisaties die in de onderzochte periode produceerden en coproduceerden? Aan alle 1.693 organisaties die tussen 1993 en 2009 aan tenminste één productie meewerkten, hebben we een label toegekend dat iets zegt over hun achtergrond. In eerste instantie werken we met vier overkoepelende categorieën op basis van adres of subsidiestatus: ‘(Podium)Kunstendecreet’, ‘buitenlandse organisaties’, ‘andere subsidies’ en een restcategorie van ‘niet-gesubsidieerde, Belgische organisaties’. Daarvan nemen we er nadien enkele meer gedetailleerd onder de loep.

Als ‘(Podium)Kunstendecreet’ (PKD) typeren we organisaties die gedurende een bepaalde subsidieperiode een beroep deden op structurele of projectmatige middelen van de Vlaamse Gemeenschap in het kader van het Podiumkunstendecreet (1993-2005) of het Kunstendecreet (2006-2009):

- Hieronder vallen om te beginnen de structureel erkende organisaties. In de periode 1993-1997 betrof het enkel theater-, dans- en muziektheaterorganisaties en kunstcentra; sinds 1999 ook festivals. Werkplaatsen zijn pas erkend sinds 2006 met het in werking treden van het Kunstendecreet. (Voor de periode sinds 2006 voorziet het decreet naast vier- ook tweejarige erkenningen; binnen de categorie van de meerjarige structuren maken we hiertussen geen onderscheid. Voor de periode 2005-2009 rekenen wij bijvoorbeeld ook de dansproducenten Cie Soit of deepblue tot deze categorie, ook al zijn ze pas sinds 2008 structureel erkend.)
- Projectmiddelen werden volgens het decreet aan *producties* toegekend, niet aan organisaties. In wat volgt werken we toch met een subcategorie ‘projectgezelschappen’. Daarmee bedoelen we organisaties die in een bepaalde subsidieperiode tenminste één keer aanspraak konden maken op projectsubsidies, zoals bijvoorbeeld De Parade, Compagnie Barbarie, Rubber Duck of Stilllab in de periode 2005-2009.
- Tussen 1993 stroomden verschillende organisaties in en uit het (Podium-)Kunstendecreet. Om die reden hebben we organisaties niet voor de hele periode één label toegekend. Hun label werd voor elk van de drie subsidieperiodes opnieuw bekeken. Opera Mobile was in 1993-1997 een structureel erkende muziektheaterorganisatie, realiseerde in 1997-2001 een muziektheaterproject en verdween na 2001 uit de databank.

‘Buitenlandse organisaties’ hebben een buitenlandse domicilie. In deze politiek onzekere tijden definiëren we ‘het buitenland’ nog steeds als dat stukje wereld dat niet in België ligt. Nederland hoort daar dus bij, Wallonië niet. We brengen een onderscheid aan op basis van geografische criteria, waar we in het volgende deelhoofdstuk dieper op ingaan.

De categorie 'andere subsidies' omvat organisaties die gesubsidieerd zijn, maar niet vanuit het Podiumkunsten- of Kunstendecreet. Er zijn enkele deelcategorieën:

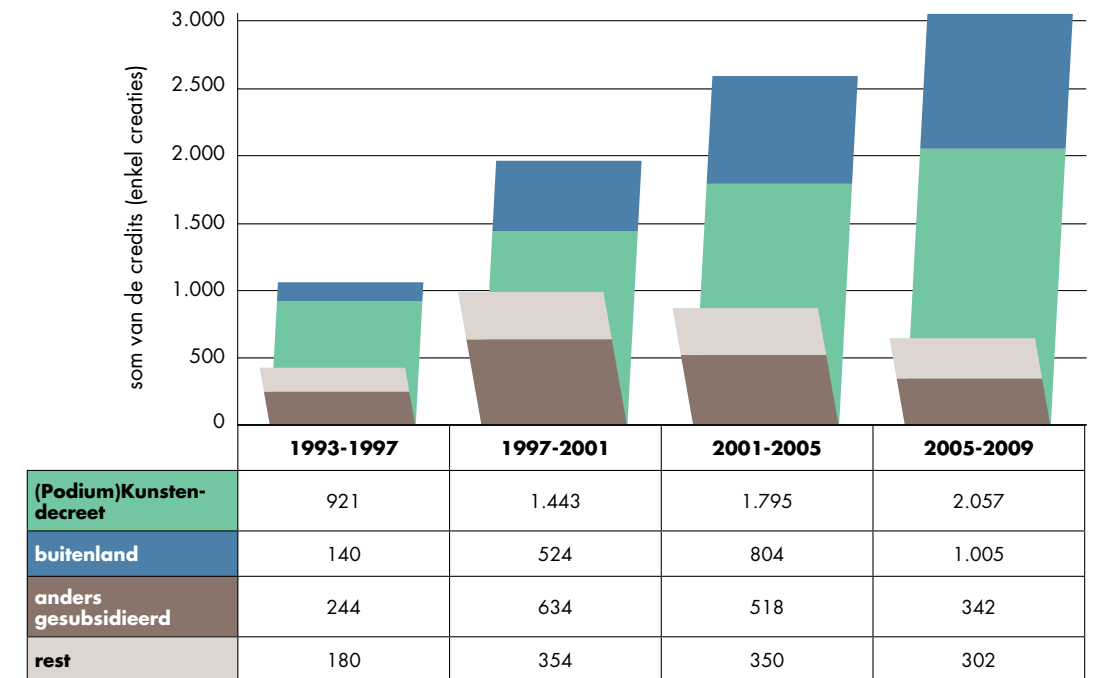
- *Andere overheden/ministeries*. Hieronder vallen organisaties die gesubsidieerd worden vanuit andere bronnen dan het Kunstendecreet: Vlaamse subsidies van buiten de cultuurbegroting, van andere Vlaamse ministeries dan cultuur of van overheden op andere niveaus (federaal, lokaal, Europees). In een aantal gevallen treden deze overheden ook zelf op als producent. In de periode 2005-2009 kreeg de Stad Leuven 5 credits als partner van verschillende producties (van Braakland/ZheBilding en fABULEUS).
- *Nominatim subsidies*. In het verleden waren er nogal wat organisaties die middelen krijgen vanuit *ad hoc* posten in de Vlaamse cultuurbegroting. Zo werden Bronks en Beursschouwburg tot 2001 betaald uit een potje 'Brusselse podia'. Nadien stroomden ze in in het Podiumkunstendecreet. Tot de periode 2005-2009 vallen ook de 'Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap' hier onder (waaronder deSingel, de Vlaamse Opera, Koninklijk Ballet van Vlaanderen). Vanaf 2006 werden ook zij decretaal verankerd in het Kunstendecreet.
- *Cultuurcentra* krijgen middelen van lagere overheden en Vlaamse cultuursubsidies buiten het (Podium)Kunstendecreet. Een aantal grotere cultuurcentra, zoals de Warande (Turnhout) en ccBe (Berchem), zijn ook zeer actief als producent.
- Ook afstudeerprojecten van *podiumopleidingen* vinden hun weg naar de podiumdatabank van VTi.

'Niet-gesubsidieerd', ten slotte, is een restcategorie van Belgische organisaties die uiteindelijk erg verschillende werkvormen en trajecten omvat:

- Niet-gesubsidieerde producenten zoals Black Vlaming, Avec Jan Jib Co (Jan Ritsema), of Theaterproducties Kip met Kop (van wie het Agentschap Sociaal-Cultureel Werk de spreiding wel ondersteunt via het zogenoemde 'Aanbod Podium'). Sommige van die organisaties bouwen een professionele werking uit in de zogenoemde 'vrije sector', zoals Fakkeltheater of Paljas Producties. Andere stromen later in het gesubsidieerde systeem in. Ben Benouisses gezelschap Latrinité zou later projectsubsidies krijgen, maar maakte in de periode 1993-1997 al een productie: zonder subsidies, maar wel onder de vleugels van Victoria.
- Organisaties uit andere kunstensectoren, zoals muzikensembles (bijvoorbeeld B!ndman) en galerijen (bijvoorbeeld Etablissement d'en Face te Brussel).
- Een échte restcategorie van organisaties waarvan we de achtergrond niet meer konden achterhalen: wie weet wat of wie er achter 'Volle Petrol', 'Koterie Flamand' of 'Chez Jean-Jacques' schuil gaat, mag zich bij de redactie komen melden. Vandaag laat iedereen zich zonder uitzondering gelden via Google, maar voor de duistere jaren negentig zijn er wel wat twijfelgevallen.

In de inleiding gaven we al aan dat dit onderzoek niet de pretentie heeft 'de vrije sector' in kaart te brengen. Alle organisaties in onze databank, dus ook de niet-gesubsidieerde, hebben op zijn minst een link met het gesubsidieerde systeem: ze moeten tijdens de onderzochte periode tenminste één productie gerealiseerd hebben in samenwerking met een gesubsidieerde producent (uit het decreet of via de categorie 'andere subsidies').

Grafiek 14a: verdeling credits over types producenten

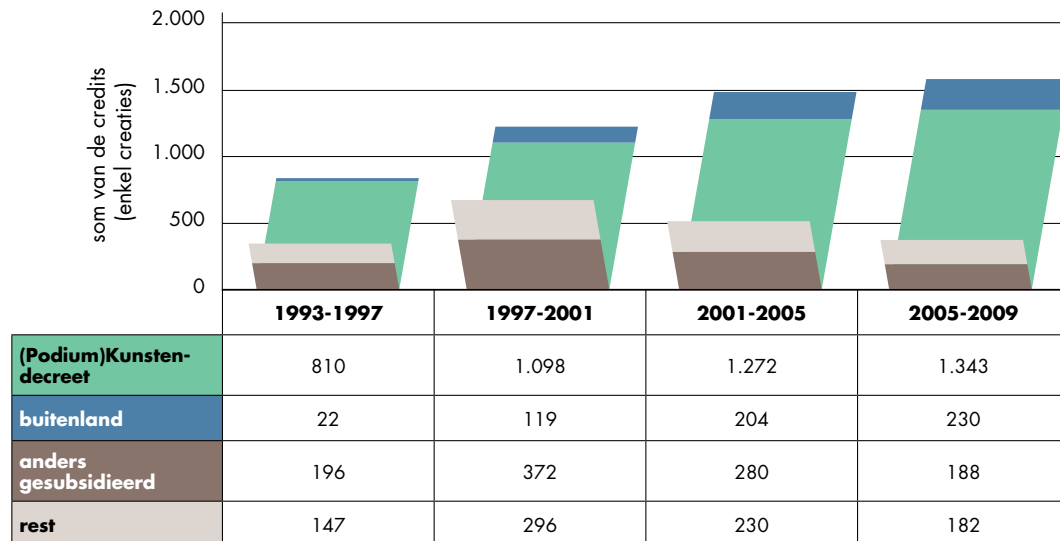


Na deze ietwat omstandige bijsluiter kan grafiek 14a met een betrekkelijke eenvoud weergeven hoeveel credits deze vier organisatietypes tijdens de verschillende vierjarige periodes verzamelden. Waar moeten we die toenemende vernetwerking van de podiumkunstenproductie precies situeren? We sluiten opnieuw het effect van de hernemingen uit: we geven voor elk van deze types de som van het aantal credits, uitsluitend voor hun creaties.

Grafiek 14a telt voor elke vierjarige periode op hoeveel premièrecredits alle producenten tijdens een vierjarige periode verzamelen en hoe de verdeling eruit ziet over de verschillende types. Zo verzamelen de via het Podiumkunstendecreet erkende structuren in de periode 1993-1997 samen 921 credits; in 2005-2009 liep dat op tot 2057. De buitenlandse organisaties verzamelden in 1993-1997 140 credits, in 2005-2009 is dat meer dan verzevenvoudigd tot 1005. Verschillende elementen speelden bij de sterke algemene toename van het aantal premièrecredits een rol:

- tijdens de jaren 1990 nam het aantal creaties sterk toe;
- in de loop van de gehele onderzochte periode werd steeds meer in partnership geproduceerd, wat op deze grafiek voor een multiplicatie van het aantal credits zorgt. Daardoor blijft het aantal credits voor creaties ook na 2001 nog toenemen.

Sinds de millenniumwissel is het aantal credits plotseling anders verdeeld over de verschillende types. In de jaren 1990 is de stijging zichtbaar in alle categorieën: gesubsidieerde en niet-gesubsidieerde partners, en ook steeds meer buitenlandse organisaties. Allicht spelen vele factoren

Grafiek 14b: verdeling credits over types hoofdproducenten

een rol. De introductie van het Podiumkunstendecreet gaf medio jaren 1990 een enorme *boost*: er waren erg veel subsidieaanvragen, maar de instroom van structuren binnen het decreet bleek uiteindelijk zeer beperkt. We zagen al dat er in de periode 1997-2001 toch een groei was in het aantal producties, en nu zien we dat die groei geschaagd werd door zeer uiteenlopende partners. De stijging van het aantal credits is op dat moment terug te vinden in alle categorieën. Binnen het Podiumkunstendecreet werd meer onderling samengewerkt. Men ging op zoek naar partners in het buitenland. De enveloppes voor dansgezelschappen en kunstencentra werden toch groter, waardoor zij actiever op zoek konden naar die partners. En men zette samenwerkingsverbanden op met zeer uiteenlopende organisaties: cultuurcentra, opleidingen, diverse maatschappelijke actoren.

Na 2001 verandert het groeipatroon. Er is bij de anders- of niet-gesubsidieerde organisaties geen groei meer waar te nemen. Het aantal credits van deze types gaat achteruit. De toename van de premièrecredits is volledig te situeren binnen het (Podium)Kunstendecreet en de internationale samenwerking. Het zich ontwikkelende coproductienetwerk is vooral decretaal en internationaal. We gaan straks dieper in op de achtergrond van die decretale en de buitenlandse organisaties.

Ook van grafiek 14a is er een variant, met name grafiek 14b, waarin we inzoomen op de achtergrond van enkel de *hoofdproducenten* die in de vier opeenvolgende meerjarige periodes actief waren. Net zoals in de vorige grafiek tellen voor elk van de verschillende types de som van het aantal credits (enkel creaties, de hernemingen zijn eruit gefilterd).

Als we kijken naar de bijdrage van enkel de hoofdproducenten, dan zien we dat het beeld van grafiek 14a bevestigd wordt: ook de toename van het aantal premièrecredits voor hoofdproducenten vertoont sinds de millenniumwissel een ander patroon. Waar de groei in de jaren 1990 nog evenwichtig gespreid was over de verschillende types producenten, tekent die zich sinds

2001 toch vooral af binnen het decreet en in een internationale omgeving. Interessant is vooral dat bevestigd wordt dat er – ook voor wat de hoofdproducenten betreft – steeds meer credits naar buitenlandse organisaties gaan. In de periode 2005-2009 leverden Vlaamse partners een bijdrage aan 230 verschillende producties van buitenlandse gezelschappen/productanten. Dat is tien keer meer dan in de periode 1993-1997. Het duidt op een toenemende wederzijdsheid in de internationale relaties, die in het verleden vooral een kwestie van ‘nemen’ waren en nu steeds meer op een vermenging op voet van gelijkheid.

De toenemende vernetwerking speelt zich sinds 2001 vooral af in een internationale omgeving en binnen een decreetale omgeving. Het is vooral de samenwerking tussen decretaal ondersteunde en buitenlandse organisaties die intenser is geworden – en steeds meer wederzijds. In wat volgt zoomen we in op deze twee types organisaties. In het volgende deelhoofdstuk – en op de poster als bijlage – richten we ons vizier op de immer voortschrijdende internationalisering van de coproductiepraktijk in de podiumkunsten. Maar eerst zoomen we in op de toename van het aantal *credits* binnen het (Podium)Kunstendecreet.

Inzoomen op de organisaties in het (Podium)Kunstendecreet

Vóór we meer in detail gaan kijken naar de bijdrage van de verschillende decreetcategorieën, moeten we een meer algemene opmerking maken over de toename van het aantal credits voor decretaal ondersteunde organisaties. Een factor van belang is dat het beleid in de onderzochte periode systematisch heeft gewerkt aan de decreetale verankering van de subsidies voor de kunsten. Vroeger was het minder uitzonderlijk dat kunststructuren *buiten* het decreet werden ondersteund. Hun subsidies stonden dan *nominatim* ingeschreven in de Vlaamse begroting. Zo was er in de jaren 1990 een begrotingspost voor ‘Brusselse podia’, waaruit onder meer BRONKS en Beursschouwburg hun middelen putten. Sinds 2001 zijn zij een theatergezelschap en een kunstencentrum. Tot 2005 stonden ook de ‘Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap’ (cf. supra) *nominatim* ingeschreven. Sinds 2006 stroomden ook zij in het decreet in.

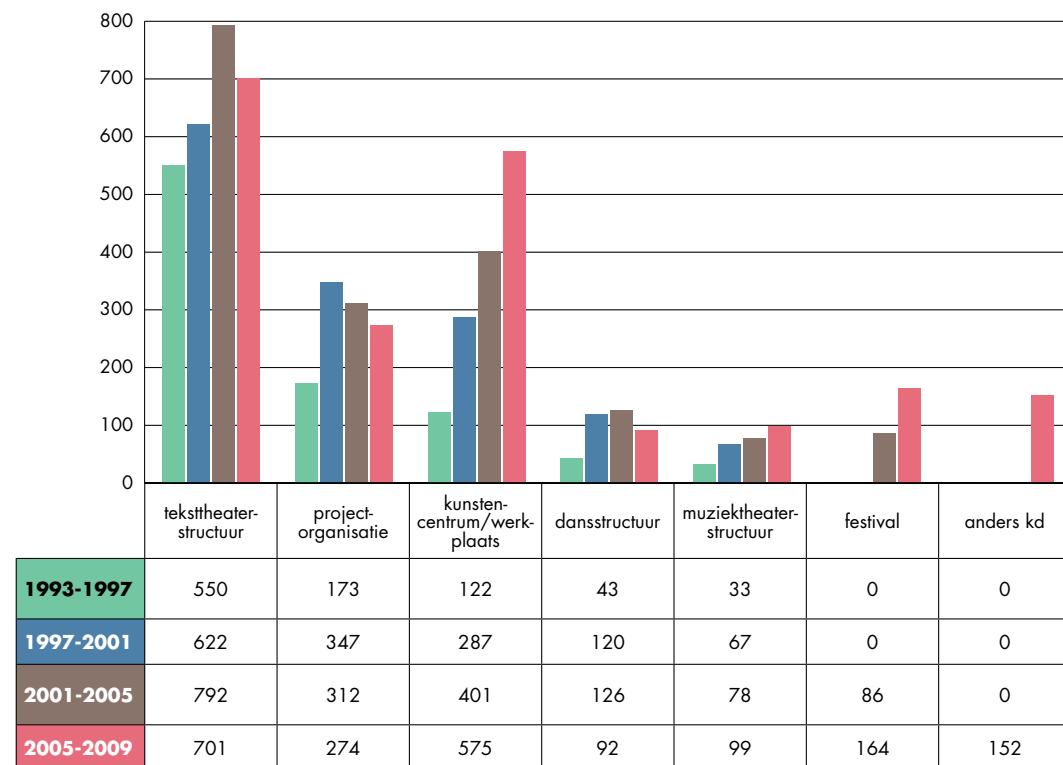
Grafiek 15 zoomt in op de credits die alle decretaal ondersteunde gezelschappen in de vier meerjarige periodes verzamelden. Het gaat over credits voor creaties (geen hernemingen) van organisaties als hoofdproducent of in partnership. In die zin is hij een verfijning van de gegevens op grafiek 14a (enkel het groene balkje).

Waar is de toename van het aantal credits sinds de eeuwwisseling te situeren?

- De groei zit weinig of niet bij producenten. Theater- en dansstructuren verzamelen sinds 2005 zelfs iets *minder* credits dan in de periode 2001-2005. Bij de in hoofdzaak producerende categorieën is muziektheater een uitzondering. (We merken op dat een weergave die niet alleen creaties maar ook hernemingen laat zien, resulteert in een ander beeld: de output van de theaterstructuren vertoont dan wél een opmerkelijke stijging, voor dans is er weinig verschil. Vergelijk met de waarden bij grafiek 8.)
- De grote toename zit vooral bij de kunstencentra en werkplaatsen. Het beleid heeft recent dan ook sterk ingezet op intermediaire structuren: niet alleen met een beleid voor ‘grote huizen’ – dat zich opmerkelijk genoeg niet aftekent bij de theaterstructuren – en de instroom van heel wat kleinere intermediaire structuren (werkplaatsen, alternatieve managementbureaus).

- Ook het proces van decretale verankering is hier af te lezen. 'Anders KD' omvat sociaal-artistische en kunsteducatieve organisaties en de 'Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap'. Samen zijn de instellingen in 2005-2009 goed voor 87 premièrecredits.
- Er zijn steeds meer premièrecredits voor festivals. De metamorfose van KFDA speelt zoals gezegd hierbij een doorslaggevende rol. KFDA tekent in de periode 2005-2009 voor de helft van het totale aantal premièrecredits.
- We zien het effect van de verdere devaluatie van de projectsubsidies als instrument. Een bijdrage elders in deze publicatie toont met cijfers aan hoe sinds 2001 systematisch minder projectsubsidies werden toegekend.

Grafiek 15: inzoomen op premièrecredits (Podium)Kunstendecreet



Internationalisering – over coproducties en tournees

Uit bovenstaande cijfers blijkt zonneklaar dat de internationalisering van de coproductiepraktijk, die sinds de jaren tachtig op gang kwam, zich ook de laatste jaren onverminderd heeft doorgezet. Steeds meer komen 'Vlaamse' producties tot stand in grensoverschrijdende samenwerkingsverbanden. In dit deelhoofdstuk – én op de poster als bijlage – verfijnen we onze blik op de internationale werking binnen de podiumkunsten.

In eerste instantie brengen we het transnationale productienetwerk achter de Vlaamse podiumkunstenproductie meer gedetailleerd in kaart. We gaan dieper in op de herkomst en de toenemende diversiteit van de buitenlandse partners gedurende zestien onderzochte seizoenen. Aansluitend lichten we de poster toe die als bijlage bij dit boek verschijnt: die brengt het netwerk van steden in kaart dat een bijdrage leverde tot de podiumkunstenproductie in de periode 2005-2009, de laatste vier onderzochte seizoenen. Daarnaast ontsluiten we ook nieuwe gegevens. De podiumdatabank bevat zoals gezegd ook informatie over internationale voorstellingen van de Vlaamse producties waarover we het verder hebben. Inzake de internationale tournees beschikken we over gegevens voor een iets kortere periode van acht seizoenen (juli 2001 tot juni 2009). Hoe is het in die acht seizoenen gesteld met de internationale aanwezigheid van de Vlaamse podiumkunsten in het buitenland? Hoeveel organisaties en producties staken de landsgrenzen over? In welke steden en landen waren er het meeste Vlaamse voorstellingen te zien?

Een globaliserende productieruimte

De cijfers voor de periode 1993-2009 laten nadrukkelijk zien dat de 'Vlaamse' podiumproductie steeds meer ingebed is in een 'transnationale' productieruimte: van bij aanvang zijn projecten een samenwerkingsverband met internationale partners. Die internationalisering van de productie is organisch gegroeid. In *Kanaries in de koolmijn. Masterplan voor dans in Vlaanderen en Brussel* lieten we voor de periode 1993-2005 zien dat dans, vanzelfsprekend minder tekstgebonden dan andere podiumgenres, een voortrekker in de systematische internationalisering van de Vlaamse podiumkunsten was en is. Voor dans waren de cijfers sinds de jaren 1990 het hoogst, maar ook in het theater en het muziektheater zijn er steeds meer gezelschappen die de meerderheid van hun voorstellingen in het buitenland spelen.

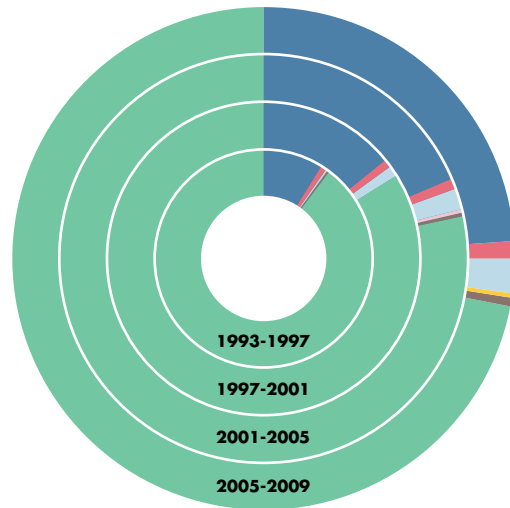
Grafiek 16 is nu een eerste weergave van hoe de trends zich in de periode van het Kunstendecreet hebben voortgezet. Hij plaatst vier donuts op elkaar. Elke donut staat voor één periode van vier jaar. De periode 1993-1997 is de middelste ring en 2005-2009 is de buitenste. Elke ring laat voor één periode het aandeel zien van de 'binnenlandse' credits ten opzichte van de buitenlandse, onderverdeeld per continent. Het gaat zowel over credits voor hoofdproducenten als voor partnerships, en zowel over nieuwe creaties als hernemingen van oudere producties. Grafiek 16 brengt in de geografische herkomst van de binnen- en buitenlandse productiecredits wat meer reliëf aan. We maken een onderscheid tussen:

- *Binnenland*: bij het sluiten van de redactionele deadline bestond België nog.
- *EU-15 (1995)*: De credits uit de 15 landen die in 1995 lid waren van de Europese Unie.
- Die categorisering is intussen wel een anachronisme, maar de grenzen van de EU tot 1995

vallen ongeveer samen met het westelijke deel van Europa. Hieronder is het de vraag in welke mate die grenzen nog een rol van betekenis spelen in de internationale uitwisseling.

- *Rest Europa*: alle andere Europese landen.
- *Afrika, Azië, Noord-Amerika, Latijns-Amerika, Australië*: de overige credits clusteren we per continent.

Grafiek 16: Herkomst van de internationale productiecredits 1993-2009



	1993-1997	1997-2001	2001-2005	2005-2009
Afrika	0	2	6	15
Australië	0	0	4	1
Azië	1	4	8	33
EU-15 (1995)	204	577	904	1.495
rest Europa	7	36	83	135
Noord-Amerika	20	40	31	61
Zuid-Amerika	0	3	8	11
binnenland	2.024	3.378	3.761	4.437

Grafiek 16 bevestigt dat bij de *terminus post quem* van ons onderzoek de internationalisering van de podiumproductie al een aanvang had genomen. In de periode 1993-1997 komt al een tiende van de organisatiecredits op het conto van buitenlandse producenten. Tijdens de rest van de onderzochte periode neemt het internationale aandeel nog toe. In de recentste periode is er een stijging tot maar liefst 31%. Opvallend is ook dat zich daarbij een toenemende diversificatie voordoet. In de eerste periode valt de buitenlandse inbreng vooral te situeren binnen de EU-15

– West-Europa dus. De grenzen van West-Europa blijven gedurende de rest van de onderzochte periode wel belangrijk. In verhouding worden de cijfers van de andere continenten wat weggedrukt door het feit dat de coproductiepraktijk ook in eigen land en binnen West-Europa *boomde*. Nadien komen ook de rest van Europa en andere continenten op de kaart. Maar in absolute cijfers is de trend onmiskenbaar: er is een al bij al bescheiden, maar duidelijk toenemende interactie met de rest van Europa, Azië, Afrika en Latijns-Amerika.

'Metro area', of het transnationale productienetwerk achter de Vlaamse podiumkunsten

Een meer intuïtieve benadering om naar de internationale uitwisseling te kijken is via steden, veeleer dan via continenten en landen. Welke steden waren in de periode 2005-2009 betrokken bij de productie van Vlaamse podiumkunsten? Hoe intens waren de relaties tussen organisaties uit die steden? Het affiche in bijlage geeft ons een totaal andere kijk op het databankmateriaal. De poster geeft ons niet alleen een uitzicht op de steden waar de partners van Vlaamse organisaties gehuisvest zijn, maar ook op de relaties tussen die steden en de intensiteit van de uitwisseling. Wegens de complexiteit en densiteit van het netwerk beperken we de gegevens tot vier seizoenen (2005-2009).

Dit affiche is opnieuw gebaseerd op de gegevens in de podiumdatabank van VTi (<http://data.vti.be>). In het totaal waren in de periode 2005-2009 1.055 organisaties uit 308 verschillende steden als hoofdproducent of in partnership actief bij de productie van Vlaamse voorstellingen. De grafiek is een visuele weergave van de bijdrage van de 50 belangrijkste steden. Van de overige steden is de bijdrage geclusterd volgens land (als dat zich binnen Europa bevindt) of continent (buiten Europa). In het totaal zijn er tussen Aalst en Zürich 76 datapunten.

De grafiek bevat verschillende gegevens over die 76 steden, landen en continenten.

1. **Ligging** – De *kleur* van de verschillende datapunten zegt iets over de ligging van de steden, landen of continenten: blauwe steden liggen in België, groene binnen de EU-15 (situatie 1995), violet in de rest van Europa en magenta ergens anders op de aardbol.
2. **Aantal organisaties** – Het *cijfer* bij elk datapunt geeft het aantal *organisaties* weer dat in die stad, dat land of continent actief was. De Vlaamse producenten onderhielden relaties met 37 verschillende partners in Amsterdam, 31 in Parijs en 4 in Toulouse.
3. **Aantal producties** – In de balk boven elk datapunt staat het aantal gekleurde lijntjes voor het totale aantal producties waarbij organisaties uit die stad betrokken waren. De 5 organisaties uit Barcelona waren betrokken bij 20 producties, 127 Antwerpse bij 927 verschillende producties. Elk lijntje staat voor drie producties. Er is naar beneden afgerond.
4. **De relaties tussen datapunten** – De langere gekleurde lijnen verbinden de verschillende datapunten en geven relaties aan. Als een of meer organisaties uit één stad in het kader van een productie samenwerkten met een of meer organisaties uit een andere stad, dan spreken we van één *relatie*. Zo werkten Brusselse en Antwerpse organisaties samen in het kader van 140 verschillende producties. Elke gekleurde lijn die twee datapunten met elkaar verbindt, staat voor drie zulke relaties. Ook hier is naar beneden afgerond. Als datapunten aan minder dan drie verschillende producties samenwerkten, dan staat die relatie niet op de kaart.

5. **Type relaties** – De kleur van de relaties tussen de datapunten is eveneens informatief: blauwe lijnen zijn intranationale relaties tussen Belgische steden, alle andere lijnen gaan over samenwerking met of tussen buitenlandse partners.

Het beeld dat vervolgens ontstaat, geeft een beeld van het internationale productienetwerk dat verbonden is aan de producties in de podiumdatabank van VTi. We herhalen: het criterium op basis waarvan wij een productie in het onderzoek opnemen, is dat er tenminste één Vlaamse producent of coproducent bij betrokken was. Het gaat niet alleen om producties van Vlaamse gezelschappen die ondersteund werden door bijvoorbeeld Théâtre de la Ville te Parijs – de meest actieve buitenlandse partner. Het gaat, zoals hierboven aangegeven (grafiek 14b), ook om producties van buitenlandse gezelschappen waarbij Vlaamse kunstencentra of festivals betrokken waren. En het gaat ook om de relaties die dergelijke partners *onderling* aangaan. Producties van Needcompany zorgen soms voor relaties tussen Rotterdam en Parijs. Relaties tussen Rotterdam en Parijs waarbij geen Vlaamse partners betrokken waren, staan uiteraard niet op de kaart.

De poster laat vervolgens zien hoe dat netwerk dat de Vlaamse podiumkunsten produceert eruit ziet:

- Het netwerk is heel internationaal: de top-50 van de steden kleurt grotendeels buitenlands, want er zitten 29 buitenlandse steden in. Parijs, Amsterdam, Berlijn en Wenen staan in zelfs in de top-10.
- Brussel is de meest vernetwerkte stad in België. 141 Brusselse organisaties gaan relaties aan met maar liefst 65 verschillende datapunten, in het kader van 1.056 verschillende producties.
- Binnen België wordt ook veel samengewerkt. Er is sprake van een driehoek Brussel-Gent-Antwerpen die als sokkel voor de Vlaamse podiumproductie functioneert. Maar ook centrumsteden als Leuven, Kortrijk en Mechelen leveren een grote bijdrage en zijn ook internationaal vernetwerkt.
- Voor internationale samenwerking is de as Brussel-Parijs de grootste *highway*. Brusselse en Parijse organisaties werkten samen aan 123 producties. Gezien er 1.056 Brusselse producties zijn, kunnen we stellen dat er bij meer dan tien procent daarvan ook een Parijse partner betrokken was. Het gaat om producties van Rosas met Théâtre de la Ville als coproducent, maar ook om het werk van Jérôme Bel of Boris Charmatz via KunstenfestivaldesArts en/of Kaaitheater.
- Soms is het aantal relaties groter dan het aantal producties. Soms is het aantal producties groter dan het aantal relaties.
- Het internationaal netwerk is globaal: alle continenten staan op de kaart. Tegelijk is de top veeleer Europees en zelfs vooral West-Europees getint. Buiten de EU-15 tellen we binnen Europa enkel Zürich en Genève. De enige niet-Europese steden die in de top-50 staan zijn New York City en Montréal.

Internationale voorstellingen van Vlaamse producties

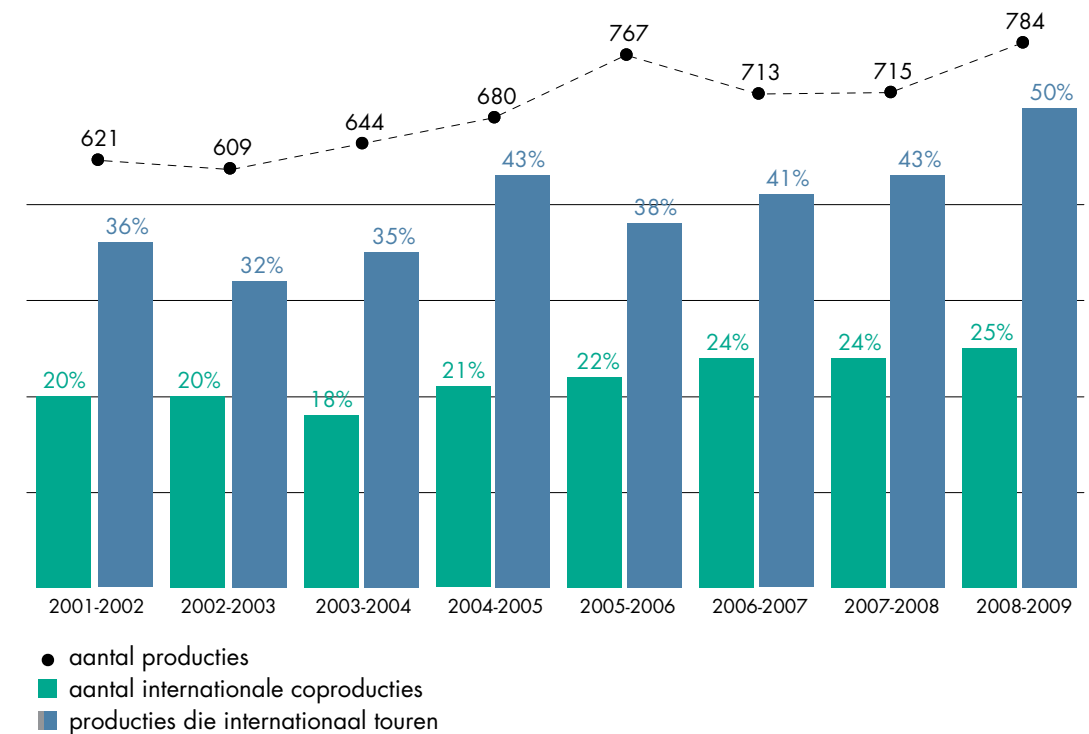
In wat volgt betrekken we ook de gegevens over internationale tournees bij de productie. Zoals aangegeven beschikken we slechts over gegevens van de laatste acht seizoenen: 2001-2002 tot en met 2008-2009. Grafiek 17 geeft een algemeen beeld van de podiumproductie in de periode

2001-2002 tot en met 2008-2009. Hij geeft opnieuw weer hoeveel producties elk jaar gemaakt werden, en dit keer hoe internationaal die producties waren. De zwarte lijn toont om te beginnen voor elk van de acht seizoenen het totale aantal producties in de podiumdatabank. De twee balkjes geven vervolgens voor elk seizoen aan welk aandeel van die producties een internationaal leven hebben geleid:

- Groene balkjes – omdat de productie tot stand kwam als een internationaal samenwerkingsverband. Er was dan tenminste één buitenlandse (co)producent betrokken.
- Blauwe balkjes – omdat de productie een internationale speelreeks had. Van die producties werd tenminste één voorstelling in het buitenland gespeeld.

Om te beginnen toont grafiek 17 opnieuw dat het aantal producties in de periode 2005-2009 licht toegenomen is, wat zoals gezegd vooral te wijten is aan de toename van het aantal hermeningen. De internationale dimensie van al deze producties is door de jaren heen sterk toegenomen. Vergelijken we 2001-2002 met 2008-2009: het aandeel producties met in dat jaar tenminste één internationale voorstelling stijgt van 36% naar 50%. Het aandeel internationale coproducties is eveneens toegenomen. In 2001-2002 was bij een vijfde van de producties tenminste één buitenlandse partner betrokken. Dat aandeel stijgt van 20% tot 25%.

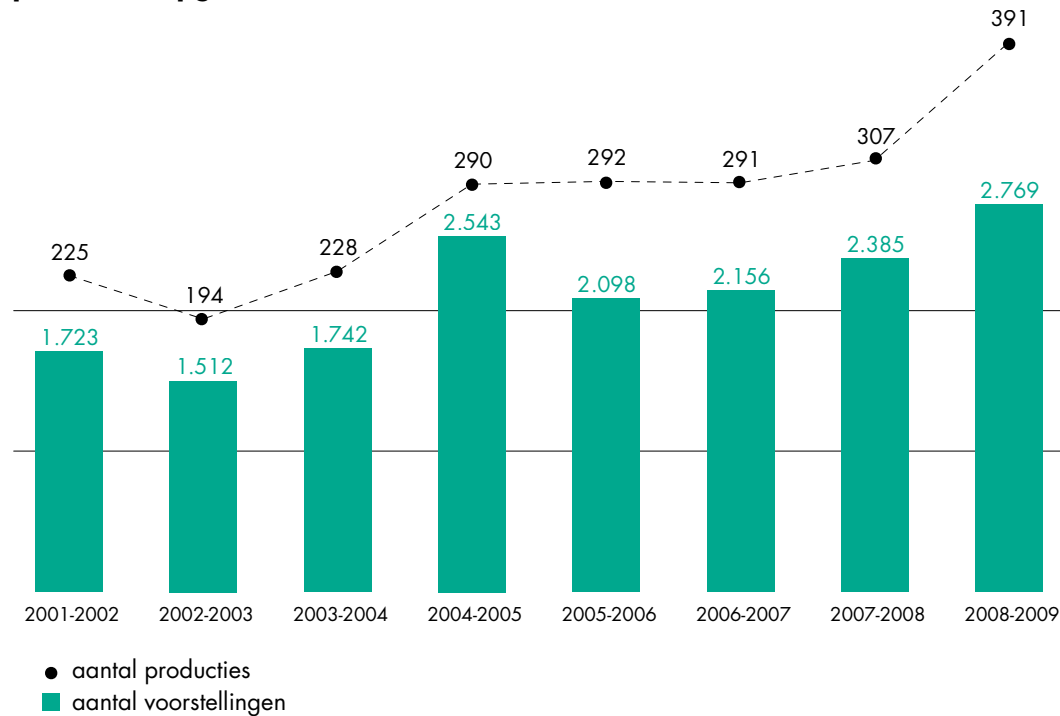
Grafiek 17: hoeveel producties leiden een internationaal leven (speellijst of coproductie)?





Grafiek 18 geeft voor elk seizoen weer hoeveel producties dat seizoen in het buitenland speelden, en het aantal voorstellingen dat er elk jaar van gespeeld werd.

Grafiek 18: hoeveel internationale voorstellingen werden van de Vlaamse producties opgevoerd?



Tijdens het seizoen 2001-2002 waren er 1.723 voorstellingen van 225 producties (gemiddeld 7,66); acht jaar later 2.769 voorstellingen van 391 producties (gemiddeld 7,08). Het aantal buitenlandse voorstellingen neemt dus toe. Vergelijken we 2001-2002 met 2008-2009, dan zien we een toename van maar liefst 60%. Het gemiddelde per productie daalt echter licht.

Opmerkelijk is wel dat twee onderzochte seizoenen hogere waarden vertonen. Is het toeval dat dit telkens het laatste seizoen van een meerjarige subsidieperiode is? Mogelijk speelt mee dat internationale tournees organiseren om een langetermijnplanning vraagt, waardoor de waarden aan het einde van een subsidieperiode hoger liggen dan bij het begin. Een andere factor is dat organisaties op het einde van een subsidieperiode meer geneigd zijn om opgebouwde reserves aan te spreken en te investeren in hun internationale werking en minder lucratieve speelplekken.

Sommige van de hierboven vermelde producties hebben een langere speellijst dan andere. Elf producties kregen tijdens de acht onderzochte seizoenen meer dan honderd voorstellingen in het buitenland: *La Cuccina dell'Arte* (Circus Ronaldo) is de topper met 169 internationale voorstellingen gedurende drie seizoenen. Daarna volgen *Isabella's Room* (Needcompany, 163), *Quando l'uomo principale è una donna* (Fabre/Troubleyn, 131), *Le Salon* (Peeping Tom, 127), *üBung* (Victoria, 119), *Import/Export* (Les Ballets C de la B, 115), *Blush* (Ultima Vez, 110), *Sensazione* (Laika/

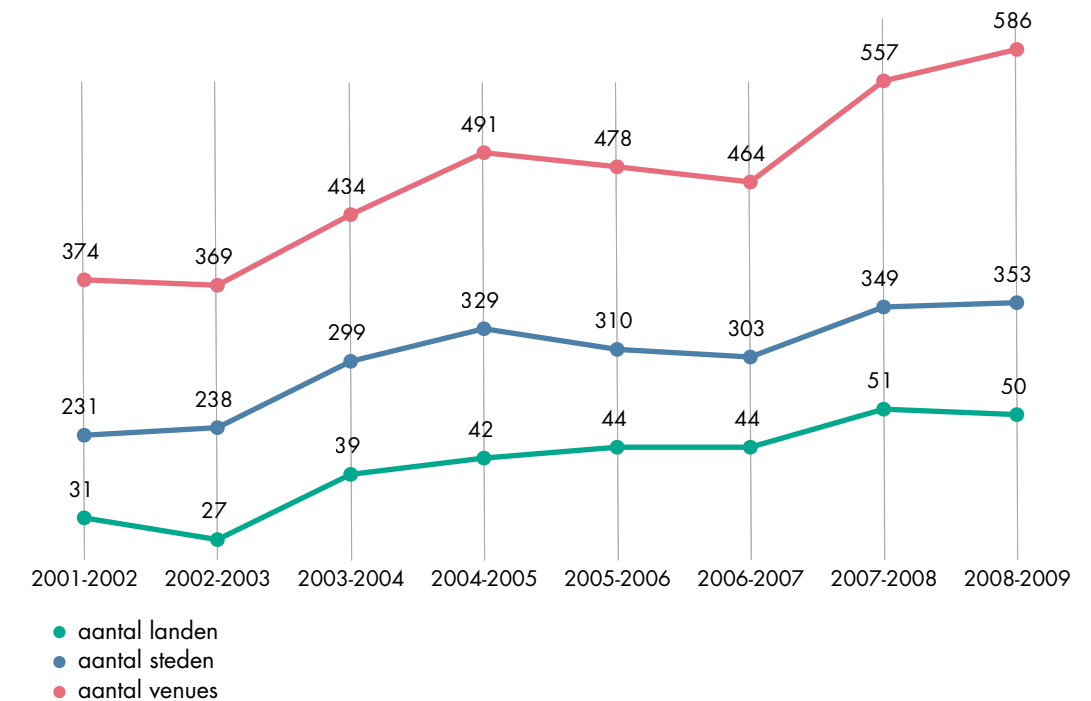
Time Circus, 107), *Spiegel* (nogmaals Ultima Vez, 105), *The Smile Off Your Face* (Ontroerend Goed, 105) en *Savent-ils tout?* (Ensemble Leporello, 103).

Het aantal producties die slechts één keer in het buitenland gespeeld worden is in onze tabellen relatief beperkt: slechts 15% van de in totaal 1.458 verschillende producties die soms gedurende één of meer seizoenen in het buitenland hernomen worden. De internationale levensduur van producties kan erg lang zijn. Bij de hernemingen schiet *Le Jardin* van Peeping Tom de hoofdrol af, opmerkelijk genoeg een met projectsubsidie gerealiseerde productie. Die speelde gedurende alle acht onderzochte seizoenen in het buitenland. *Once* (Rosas), *Endless Medication* (Buelens Paulina) en *Peep & Eat* (Laika) speelden zeven van de acht onderzochte seizoenen internationaal. Uiteindelijk speelt één op drie producties verschillende seizoenen in het buitenland. De toenemende internationalisering is met andere woorden zeker ook een factor van belang die het grote aantal hernemingen verklaart: de afzetmarkt voor Vlaamse podiumproducties lijkt in de onderzochte periode sterk gegroeid.

De diversiteit van speelplekken

De volgende grafieken laten zien waar de Vlaamse gezelschappen en kunstenaars dan wel actief geweest zijn: de speelplekken waar ze hun werk opvoerden. Grafiek 19 laat zien in hoeveel landen, steden en huizen elk seizoen werd opgetreden.

Grafiek 19: evolutie aantal speelplekken (2001-2008)



Grafiek 19 laat voor acht seizoenen zien op hoeveel plekken Vlaamse werk te zien was: het aantal landen en het aantal verschillende steden en podia in die landen. We zien dat de reisbestemmingen van de Vlaamse producties sinds de eeuwwisseling steeds talrijker geworden zijn. Tijdens het seizoen 2001-2002 werden Vlaamse producties gespeeld op 374 verschillende podia in 231 steden in 31 landen. Acht jaar later waren er Vlaamse voorstellingen te zien in maar liefst 50 verschillende landen (op 586 podia in 353 verschillende steden). We zien inderdaad dat de conjunctuur van een meerjarige subsidieperiode een rol speelt: aan het einde van een subsidie-termijn treedt een grotere verscheidenheid aan speelplekken op.

De meest frequent bespeelde landen zijn uiteraard de buurlanden: Nederland (6.342 voorstellingen op acht seizoenen, i.e. 38% van alle voorstellingen), Frankrijk (4.577, 27%) en Duitsland (1.162, 7%). Nadien volgen Oostenrijk (639), Groot-Brittannië (581), Zwitserland (495), Spanje (430), Italië (321), Portugal (312) en de VS (273). Maar achter deze top van zeer frequente reisbestemmingen komt een lange staart. In totaal staan er 69 verschillende landen op de kaart, van Argentinië tot Zimbabwe.

Op zoek naar evoluties in de periode 2001-2009 constateren we binnen de buurlanden dat de spreiding in Nederland stagneert en in Frankrijk en Duitsland vooral sinds 2005 sterk is toegenomen. Frankrijk is veruit de grootste groeimarkt. Vergelijken we de periode 2001-2005 met 2005-2009, dan zien we dat in Frankrijk 483 meer voorstellingen plaatsvonden in de laatste vier seizoenen dan in de eerste, een toename met 24%. In de meeste landen zien we een toename. Vergelijken we 2001-2005 met 2005-2009, dan zien we dat er in slechts 5 landen minder voorstellingen gespeeld zijn, in 3 exact hetzelfde aantal en in 61 meer. In de periode 2005-2008 verschijnen zelfs achttien nieuwe landen op de mentale landkaart: onder meer DR Congo (20 voorstellingen), Indonesië (12), Slowakije (11), Burkina Faso (8), Libanon (8), Roemenië (7) en Peru, Syrië en Marokko (telkens 5).

Niet zelden kunnen groeiscenario's in verband gebracht worden met zeer specifieke impulsprojecten, die vaak ook met extra middelen gefinancierd werden. Zo is er de Congowerking van KVS en een aantal andere gezelschappen. We zien een sterke stijging van het aantal voorstellingen in Hongarije, waar in 2008 en 2009 een festival over de Lage Landen plaatsvond. Of in China, waar de organisatie Theatre in Motion een tijdlang als *interface* tussen de Vlaams-Nederlandse en de lokale scène functioneerde.

Of de Vlaamse aanwezigheid zich in deze landen ook voorbij deze projecten structureel zal verankeren, is maar de vraag. VTi blijft deze data verzamelen en het zal op langere termijn mogelijk zijn ze te beantwoorden. Maar voorbij het specifieke van dergelijke projecten is de trend duidelijk. We zien dat de afzetmarkt van de Vlaamse podiumproductie in de loop van de onderzochte periode uitgebreid is. Er is zonder enige twijfel sprake van diversificatie en globalisering op een al bij al zeer korte termijn.

We constateren dat de internationalisering – zelfs voorzichtige globalisering – van de podiumpraktijk de laatste jaren alleen nog maar intenser is geworden. De verhoudingen op al deze grafieken komen niet van de ene dag op de andere tot stand. Sinds de jaren 1970 en 1980 is de Vlaamse podiumpraktijk steeds sterker ingebed in grensoverschrijdende netwerken, waarin wordt geproduceerd, gepresenteerd, geprospecteerd, genetwerkt, getelefoneerd, gemaïld, gefaceboekt, gegeten en gelogeed.

Uiteindelijk zijn deze cijfers de optelsom van zeer uiteenlopende verhalen, perspectieven, werkmodellen en motiveringen, die zowel van economische, artistieke als maatschappelijke aard zijn. Gezelschappen vinden in het buitenland de nodige financiële ondersteuning om hun creatie te realiseren. Daarnaast is de samenwerking met internationale partners verrijkend voor de artistieke inhoud: het vormt de humuslaag van de artistieke praktijk. Het werk van CREW bijvoorbeeld, dat zich op de snijlijn tussen kunst en wetenschap bevindt, moet aansluiting zoeken met het buitenland omdat daar veel mogelijkheden liggen met betrekking tot nieuwe technologieën. Bij andere structuren zoals KVS is de doorgedreven toenadering tot Congo meer maatschappelijk van aard, een verlengstuk van de artistieke werking die op een nieuwe manier relaties aangaat met de verschillende gemeenschappen in Brussel. Voor een deel is de motivering ook economisch. Zo is het aantal speelplekken voor dansgezelschappen in Vlaanderen te klein om een structurele werking continuïteit te geven.

De bovenstaande cijfers zijn uiteraard te beperkt om al die aspecten van internationaal werken in de podiumkunsten exhaustief in kaart te brengen. Internationalisering beperkt zich uiteraard niet uitsluitend tot het spelen of maken van voorstellingen. Coproducties of buitenlandse voorstellingen zijn meestal geen eenmalige of losstaande fenomenen, maar het resultaat van duurzaam opgebouwde en vaak wederzijdse relaties. Gezelschappen en kunstenaars willen met hun buitenlandse partners een langdurig traject afleggen dat het eenmalige karakter overstijgt. Vlaanderen en Brussel zijn aantrekkingspolen voor kunstenaars van over de hele wereld, die met hun zeer diverse achtergronden het netwerk rond de Vlaamse podiumkunsten enorm hebben uitgebreid – door de aanwezigheid van internationaal gerenommeerde gezelschappen en ook de dansopleiding P.A.R.T.S. Bovenstaande cijfers geven aan waar dat toe leidde.

Spelen en maken, waarover wij cijfers hebben, is slechts het topje van een hele ijsberg. We constateren dat dit topje dus een echte top werd, wat suggereert dat ook de ijsberg niet verkleinde. Wat de cijfers wel laten zien, is dat het internationale netwerk waarin de Vlaamse podiumkunsten een plek innemen, in de jaren 1990 en 2000 gevoelig uitgebreid en verbreed is, zelfs in de mate dat de positie van Vlaamse podiumkunstenaars, gezelschappen en producenten in vergelijking met andere Europese landen bijzonder sterk is. Vergelijkbare cijfers bijeenprokkelen is moeilijk, maar slechts weinig andere landen zullen even straffe exportcijfers kunnen voorleggen.

Een stroom en twee beekjes

De subsidies voor structuren, projecten en kunstenaars in de podiumkunsten (1993-2011)

Joris Janssens, Floris Cavyn en Nikol Wellens

Hoe zijn de subsidiebedragen voor de structurele en projectmatige ondersteuning van de podiumkunsten de laatste decennia geëvolueerd? Einde 2009, in het zog van de structurele subsidiebeslissingen voor de periode 2010-2012, presenteerden we in *Courant 91* (najaar 2009) een historiek van de projectmatige en structurele subsidietoekenningen, respectievelijk sinds 1993 en 2001. Zowel voor de structurele als de projectsubsidies stelden we door de jaren heen een versnippering vast. Het totale budget voor structuren steeg wel, maar het aantal gehonoreerde aanvragen ook. Daardoor daalde de gemiddelde koopkracht. Voor de projecten werd het totale subsidiebedrag sinds 2001 steeds kleiner, maar werden steeds meer projecten ondersteund. Het gevolg was dat de hoogste, laagste en gemiddelde projectbedragen kleiner werden en op een historisch dieptepunt kwamen. Met beurzen voor individuele podiumkunstenaars werd in een opstartfase geëxperimenteerd.

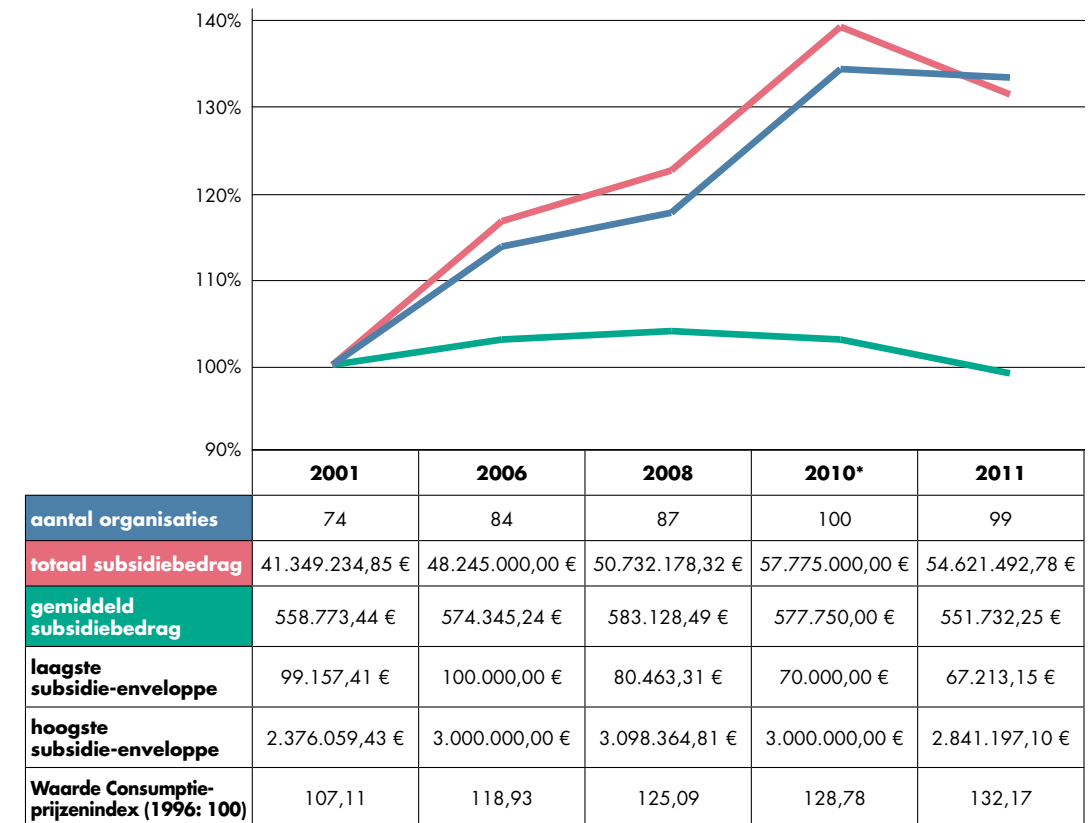
Intussen zijn die cijfers toe aan actualisering. De structuren en projecten werden door de besparingen ook niet ongemoeid gelaten. De bij de structurele beslissingen (april 2009) aangekondigde bedragen voor 2010-2012, waarop we destijds onze analyse baseerden, werden uiteindelijk nooit daadwerkelijk uitbetaald. Welke impact hebben de twee besparingsrondes, volgens de bewuste 'kaasschaaf'-methode, op de koopkracht van Kunstendecreetstructuren binnen de podiumkunsten? Ook op projecten werd bezuinigd. De projectenpot werd voor 2010 een stuk kleiner, maar de subsidie werd ook veel selectiever toegekend. Zorgde dat ervoor dat de gemiddelde bedragen toch weer iets gestegen zijn?

Structurele subsidies: dalende koopkracht

Hoeveel organisaties actief in de podiumkunsten werden er sinds 2001 structureel ondersteund? Hoe evolueerde het totale bedrag voor de structurele podiumsubsidies, en het gemiddelde bedrag per organisatie? Tabel 1 en grafiek 1 zetten de cijfers op een rijtje. De tabel geeft de absolute waarden weer. De grafiek toont het relatieve groeiscenario van een aantal parameters, waarbij de situatie in 2001 (100%) als uitgangspunt wordt genomen.

De tabel en de grafiek bevestigen dat er zich een groeiscenario voltrekt – althans tot 2010. Tot dan gingen trapsgewijs steeds meer middelen naar de structurele enveloppen voor podiumkunstenorganisaties – van een dikke 41 miljoen naar bijna 58 miljoen euro, die beloofd werd bij de subsidiebeslissingen voor 2010-2012. Die cijfers presenteerden we in *Courant 91*: de stijging bedroeg op dat ogenblik ongeveer 40%. Maar sinds 2009 trad de kaasschaaf twee keer in werking. De in april 2009 aangekondigde bedragen werden in 2010 nooit toegekend. Op het

Grafiek 1 & tabel 1: evolutie van de structurele subsidiebeslissingen (2001-2011)



* (toegekend bedrag volgens beslissingen april 2009)

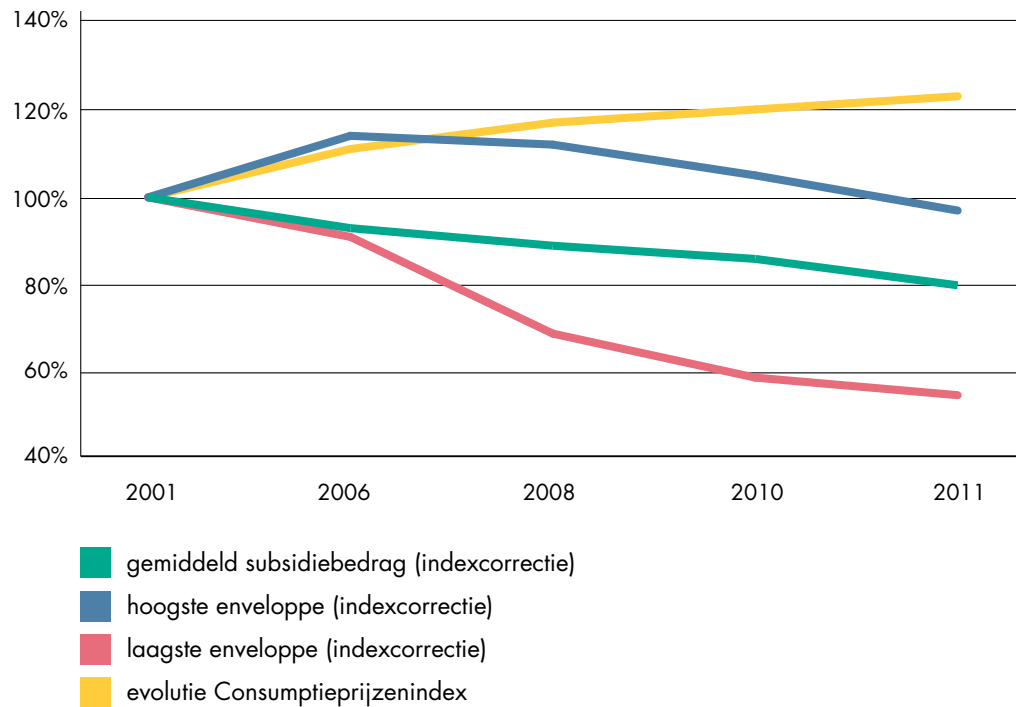
einde van 2009 werd een lineaire besparing voor alle structuren goedgekeurd. Een jaar later werd voor 2011 een bijkomende besparing beslist, waarbij voor organisaties diverse percentages werden doorgerekend naargelang van de grootte van de subsidie-enveloppe. Die twee besparingsrondes zijn verrekend in de laatste kolom in tabel 1. In 2011 wordt ongeveer 54,5 miljoen euro toegekend, wat nog steeds een stijging is van 32% in vergelijking met 2001.

Niet alleen het totale subsidiebedrag nam echter toe, ook het aantal structureel erkende organisaties. In 2001 werden 74 organisaties structureel gesubsidieerd om zich met podiumkunsten bezig te houden. In 2010 zijn dat er maar liefst 100, een stijging met 35%. Sindsdien zorgden toestanden ervoor dat BAFF/Raamtheater zijn subsidie verloor. Toen waren ze nog met 99.

Het subsidiebedrag mag dan al gestegen zijn, het aantal organisaties is dat ook. Maar niet evenredig, waardoor de gemiddelde subsidie-enveloppe lager ligt dan tien jaar geleden. Ondanks het groeiscenario voor de podiumkunsten in zijn geheel daalt de gemiddelde subsidie-enveloppe in absolute cijfers lichtjes, zo blijkt uit tabel 1 en grafiek 1. Vergelijken we 2001 met 2011, dan zien we een daling van 1%. Intussen is het leven wel duurder geworden. Tussen 2001 en 2011 werd het leven

23% duurder, als we afgaan op de stijging van de index van de consumptieprijzen. Op grafiek 2 is de stijging van de levensduurte verrekend in de gemiddelde, hoogste en laagste subsidie-enveloppen.

Grafiek 2: evolutie van de koopkracht van structurele subsidies 2001-2009



Als we rekening houden met de levensduurte, dan blijkt dat de gemiddelde subsidie-enveloppe danig is ingekrompen: in 2011 is ze 20% kleiner dan anno 2001.

Iedereen blijkt te moeten inboeten. Zowel de grootste als de kleinste enveloppen gaan erop achteruit. Het hoogst toegekende bedrag is lang blijven stijgen. Vooral in 2006 was er een stijging. Het bedrag van de grootste enveloppe steeg net iets sterker dan de index. Het fenomeen valt allicht in verband te brengen met het zogenoemde 'beleid voor de grote huizen': bij de subsidiebesluiten voor de periode 2006-2009 gaf toenmalig minister Anciaux aan dat hij sterker wilde inzetten op de stadstheaters en de grotere kunstencentra. In 2008 is er voor de grootste enveloppe in absolute cijfers nog wel een stijging (iets minder dan 100.000 euro) maar als we een correctie doorvoeren op basis van de index dan zien we dat er sprake is van een daling. Sindsdien valt een duidelijke daling waar te nemen. In april 2009 werd nog beslist het ronde bedrag van 3 miljoen euro toe te kennen, maar daar wordt nu (2011) toch nog 5% op bespaard. De koopkracht van de grotere structuren is sinds 2001 gedaald, althans voor wat hun Vlaamse kunstensubsidies betreft. (Elders in deze publicatie laten we zien dat de grotere theaters en kunstencentra ook andere inkomstenbronnen hebben. Voor andere subsidies en opbrengsten uit de markt hebben we geen gegevens die teruggaan tot 2001. Het gegeven 'koopkracht' heeft in deze bijdrage dus enkel betrekking op de Vlaamse enveloppe.)

Heel anders verliep het met de evolutie van de kleinste enveloppe. In 2001 bedroeg die in absolute cijfers nog een kleine 100.000 euro (Humorologie en Internationaal Mimefestival). Als we de indexcorrectie doorvoeren, dan zien we dat het bedrag voor de kleinste enveloppe is blijven dalen. Historisch laag wordt dat bedrag in 2011. De kleinste enveloppe – die anno 2011 nog amper 67.213,50 euro haalt – wordt toegekend aan het alternatieve managementbureau Mokum, de werkplaats Scheld'apen en Young Arab Theatre Fund. Rekening houdend met de stijging van de levensduurte is dat voor de kleinste organisatie een koopkrachtdaling van 45%. Een structurele subsidie is duidelijk niet meer wat ze geweest is.

De devaluatie van de projectsubsidies

Hoe zit het met de projecten? Tabel 2 en grafiek 3 tonen gegevens over de subsidies voor theater-, dans-, en muziektheaterprojecten sinds 1993. Voor elk jaar is er informatie over het aantal projecten dat werd goedgekeurd. Daarnaast zien we het laagste, gemiddelde en hoogste bedrag dat elk jaar aan een podiumkunstenproject werd toegekend.

De tabel bevat de absolute bedragen. Voor de grafische weergave werd opnieuw rekening gehouden met de stijging van de levensduurte. Ook hier hebben we de feitelijk toegekende bedragen voor alle jaren opnieuw herberekend in functie van de index van de consumptieprijzen, met het jaar 1996 als norm (100%). In functie van de indexwaarde zijn de bedragen van de jaren ervoor op onderstaande grafiek iets opgetrokken, en van de jaren nadien naar beneden gecorrigeerd. Dat maakt het mogelijk om de bedragen beter met elkaar te vergelijken, want het zegt iets over de koopkracht.

De cijfers en de grafiek laten zien dat projectsubsidies als steunmaatregel in de loop van de periode 1993-2010 een bewogen geschiedenis hebben doorgemaakt en op zeer uiteenlopende wijze werden ingezet.

De eerste jaren van het Podiumkunstendecreet waren een voorzichtige opstartfase. In 1993 was het totale bedrag voor de projectsubsidies een equivalent van 540.407,88 euro. In de loop van de jaren 1990 werden projectsubsidies stelselmatig uitgebouwd. In 1996 steeg de projectenpot al tot 867.627,34 euro, wat gelijk staat aan een toename van 60%. In de periode 1997-2000 steeg de projectenpot het meest, tot meer dan driemaal het bedrag van 1993. Het bedrag schommelde die jaren net onder het equivalent van 1,8 miljoen euro.

In verhouding werd later nooit nog ingezet op projecten als in de periode 1997-2000. Die projectsubsidies moesten de gebrekkige instroom bij de beslissingen voor de grote subsidieronde van 1997 ten dele remediëren. Bij de tweede uitvoering van het Podiumkunstendecreet was al snel duidelijk dat er veel meer dossiers werden ingediend dan er geld voorhanden was. De toenmalige Vlaamse Directie Podiumkunsten (VDP, belangenbehartiger van podiumkunsten, nu oKo) sloeg op tafel met de eis om een 'ernstige verhoging' van de middelen voor het decreet. Toenmalig minister Luc Martens (CVP) ging op tocht en kon wel uitpakken met een dikke vijf miljoen euro extra, maar er kwam scherpe kritiek op de verdeling daarvan. Het geld ging naar de zogenaamde 'grote instellingen' en de verdere uitbouw van bestaande structuren. Dat leidde tot klachten over de beperkte instroom van nieuwe gezelschappen. Heel wat ernstige subsidiepre-

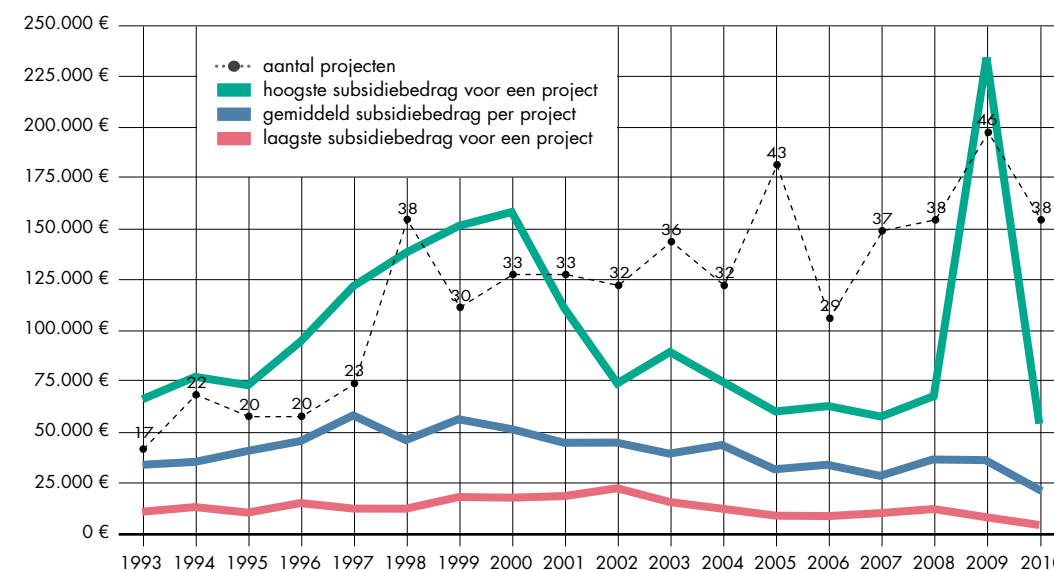
Tabel 2: evolutie van de projectsubsidies sinds 1993

	aantal projecten			totaal bedrag (alle sectoren)	Laagste bedrag (alle sectoren)	Gemiddeld bedrag (alle sectoren)	Hoogste bedrag (alle sectoren)
	dans	theater	muziektheater				
1993	5	10	2	540.407,88 €	9.915,74 €	31.788,70 €	61.973,38 €
1994	10	9	3	746.159,51 €	12.394,68 €	33.916,34 €	73.996,22 €
1995	9	8	3	795.738,21 €	9.915,74 €	39.786,91 €	71.393,34 €
1996	7	8	5	867.627,34 €	14.873,61 €	45.364,52 €	94.199,54 €
1997	7	11	5	1.362.174,92 €	12.394,68 €	59.225,00 €	123.946,76 €
1998	14	18	6	1.789.791,25 €	12.394,68 €	47.099,77 €	141.299,31 €
1999	10	16	4	1.742.691,48 €	18.592,01 €	58.089,72 €	156.172,92 €
2000	12	16	5	1.784.833,38 €	18.592,01 €	54.085,86 €	166.088,66 €
2001	12	17	4	1.586.518,56 €	19.831,48 €	48.076,32 €	118.988,89 €
2002	12	15	5	1.585.395,00 €	24.800,00 €	49.543,59 €	81.800,00 €
2003	13	17	6	1.587.500,00 €	17.300,00 €	44.097,22 €	100.000,00 €
2004	9	17	6	1.587.000,00 €	13.700,00 €	49.593,75 €	85.000,00 €
2005	16	19	8	1.587.000,00 €	10.000,00 €	36.906,98 €	70.000,00 €
2006	14	12	3	1.175.000,00 €	10.000,00 €	40.517,24 €	75.000,00 €
2007	11	20	6	1.280.000,00 €	12.000,00 €	34.594,59 €	70.000,00 €
2008	14	16	8	1.742.000,00 €	15.000,00 €	45.842,11 €	85.000,00 €
2009	19	18	9	2.140.000,00 €	10.000,00 €	46.521,74 €	300.000,00 €
2010	11	19	8	1.122.961,61 €	5.000,00 €	29.944,91 €	70.000,00 €

tendentes werden naar de projectenpot verwezen: *Damaged Goods*, *de Roovers*, *Contrecoeur* (Bert van Gorp), *Hyena* (Marc Vanrunxt), *Ceremonia*, *Plateau*, *Ensemble Leporello*... Veel van die gezelschappen kregen jaar na jaar een aanzienlijke projectsubsidie – waardoor informeel de ironische term 'structurele projecten' ingeburgerd raakte.

Een en ander laat zich aflezen uit de cijfers. Het totale bedrag van de projectenpot wordt in deze periode gevoelig opgetrokken. De bijhorende grafiek laat zien dat projecten op alle niveaus daarvan hebben kunnen profiteren. Het aantal gesubsidieerde projecten nam toe; het gemiddelde, hoogste en laagste bedrag voor een project ook (de hoogste bedragen zijn in deze jaren telkens voor grootschalige projecten van Meg Stuart/*Damaged Goods*, zoals *Highway 101*). We zien dat in deze periode ook het laagste en het gemiddelde bedrag stijgen: de druk op de projectenpot leidde tot een extra injectie, niet tot een versnippering van de middelen. Die trend zou pas later komen.

Grafiek 3: evolutie van de projectsubsidies sinds 1993 (correctie op basis van de index van de consumptieprijzen)



Bij de subsidieronde van 2001-2005 wordt opnieuw sterker ingezet op structurele subsidies. Een aantal van de bovengenoemde 'structurele projecten' krijgt sinds 2001 een meerjarige enveloppe. Tegelijk wordt de projectenpot afgeroomd. In de periode 2001-2005 daalt die stelselmatig tot 1.175.000 euro, om pas op het einde van de periode 2006-2009 een opmerkelijke remonte te maken, die uiteindelijk slechts schijn blijkt.

2009 springt op de grafiek duidelijk uit de band. De projectenpot is weer groter geworden. In de aanloop naar de grote ronde 2010-2012 experimenteert de subsidiënt met de projectmiddelen. Opmerkelijke veelvrat in de projectenpot van 2009 zijn de vzw's van musicalproducent Geert Allaert. In het theater kreeg Publiekstoneel drie keer 55.000 euro, waarbij het Agentschap Kunsten en Erfgoed in zijn communicatie overigens aangaf dat deze middelen niet uit de projectenpot afkomstig waren: 'De financiering van deze projecten gebeurt via de participatieprojecten.' Die opmerking vinden we niet terug bij de muziektheaterprojecten, waar Musical van Vlaanderen voor de productie *La Bohème* 300.000 euro bemachtigde, een nooit gezien bedrag in de geschiedenis van de projectsubsidies. (Anders dan bij Publiekstoneel was de projectsubsidie voor Musical van Vlaanderen ook een voorschot op een structurele enveloppe voor 2010-2012.)

Het musicalexperiment springt op de grafiek dan ook onmiddellijk in het oog. De curve die het hoogste subsidiebedrag per jaar weergeeft, bereikt hier een ongekennde piek. Zelfs wanneer we een correctie op basis van de index van de consumptieprijzen doorvoeren (met 1996 als norm, wat de 300.000 iets naar beneden trekt), worden de waarden uit de periode 1997-2001 ver overtroffen.

Deze ingreep luidde geen herwaardering van het stelsel van de projectsubsidies in. We gaven hierboven aan dat de stijging van de projectmiddelen einde jaren 1990 over de hele lijn voel-

baar was. Dat is nu niet het geval, integendeel zelfs. Ondanks het enorme bedrag voor het musicalproject blijft het gemiddelde subsidiebedrag per project in 2009 verder dalen.

Dat de projectenpot kleiner werd, betekende echter niet dat minder projecten steun ontvingen. Het aantal projecten nam integendeel toe. Dat betekent dat de investering in de projecten op alle vlakken devalueerde: zowel het hoogste, gemiddelde als het laagste bedrag daalden.

Voor de situatie 2010 is een noot op zijn plaats: vanaf dat jaar is het decreet gewijzigd en worden projectsubsidies niet alleen aan organisaties, maar ook rechtstreeks aan individuele kunstenaars toegekend. In tabel 2 en op grafiek 3 maken we voor 2010 de som voor beide types van projecten.

De decretale ingreep heeft voor 2010 niet geleid tot een trendbreuk, integendeel: de projectenpot is nog kleiner geworden en de bedragen zijn nog meer gefragmenteerd.

In het algemeen blijft de projectenpot dalen. Er werd in 2010 ook bespaard op het totale bedrag voor projecten. In absolute cijfers bevinden de totale projectmiddelen zich opnieuw op het niveau van medio jaren 1990, nog los van indexcorrectie. Terug naar af dus. Terwijl het totaalbedrag slinkt, worden ook scherpere keuzes gemaakt. Het totale aantal projecten dat goedgekeurd wordt is in 2010 – vergeleken met een jaar eerder – lichtjes gedaald: 46 in 2009, 38 in 2010 (21 voor organisaties, 17 voor individuele podiumkunstenaars). Dat betekent helaas niet dat de gemiddelden, minima en maxima erop vooruitgegaan zijn, integendeel. We hoeven zelfs geen indexcorrectie door te voeren om de historische anticlimax zichtbaar te maken. In absolute cijfers staat de gemiddelde projectsubsidie op een historisch dieptepunt: het equivalent van 31.788,70 euro in 1993 en 29.944,91 euro in 2010. Passen we de indexcorrectie toe, dan zien we dat de gemiddelde projectsubsidie in 2010 nog maar 40% van het gemiddelde van 1997 bedraagt.

Ook de laagste enveloppe bereikt een penibel niveau. Dat de steun direct naar kunstenaars gaat, heeft de laagste enveloppe nog verkleind: de laagste subsidie is 10.000 euro voor een organisatie en 5.000 euro voor een individuele kunstenaar. Na indexcorrectie zijn beide historisch het laagste projectsubsidiebedrag sinds 1993. Ter vergelijking: in 2002 kreeg het minst gesubsidieerde project nog 24.800 euro.

Experimenten met beurzen en projecten voor kunstenaars

In de eerste structurele ronde van het Kunstendecreet (2006) besliste de Vlaamse overheid om geen nieuwe organisaties rond individuele kunstenaars te subsidiëren. Nieuwe kleine structuren werden in het kader van het 'beleid voor de grote huizen', doorverwezen naar stadstheaters of grote kunstencentra. Tegelijk riep toenmalig minister Anciaux individuele podiumkunstenaars op om meer gebruik te maken van de mogelijkheid om beurzen aan te vragen. Aan de hand van onderstaande tabel gaan we na op welke manier de toepassing van dit beleidsinstrument evolueert. De tijdspanne waarover we spreken beslaat de periode 2006-2010.

Tabel 3: toegekende beurzen en projecten aan podiumkunstenaars 2006-2007-2008-2009-2010

	2006		2007		2008		2009		2010	
	Aantal	Totaal	Aantal	Totaal	Aantal	Totaal	Aantal	Totaal	Aantal	Totaal
Kleine ontwikkelingsgerichte beurs	2	14.150 €	4	29.800 €	7	36.000 €	16	85.200 €	32	332.786,63 €
Grote ontwikkelingsgerichte beurs	2	45.000 €			20	275.000 €	24	303.000 €		
Kleine projectbeurs	1	4.000 €	3	35.000 €	8	57.000 €	19	92.638 €	niet van toepassing	
Grote projectbeurs	1	8.500 €			4	66.500 €	2	13.000 €		
Projecten voor individuele kunstenaars (vanaf 2010)	niet van toepassing								17	264.961,61 €
Totaal	6	71.650 €	7	64.800 €	39	434.500 €	61	493.838 €	49	597.748,24 €

Tabel 3 geeft een overzicht van het aantal beurzen en projectsubsidies die tussen 2006-2010 aan individuele kunstenaars volgens de verschillende categorieën werden toegekend.

De directe ondersteuning aan individuele kunstenaars is binnen de podiumkunsten een nieuwheid met de introductie van het Kunstendecreet vanaf 2006. Het Podiumkunstendecreet ondersteunde uitsluitend organisaties. In eerste instantie voorzag het decreet enkel reflectie- en ontwikkelingsbeurzen voor kunstenaars en geen projectsubsidies, omdat de redenering was dat die door organisaties moesten aangevraagd worden. De tabel laat nu zien dat dit instrument pas vanaf 2008 echt op kruissnelheid kwam. Ten dele kwam dat omdat de beurzen in dat jaar een opvangnet waren voor wie bij de structurele subsidieronde (2006-2009, en de tweejarige aanvragen voor 2008-2009) of projecten (2007) uit de boot gevallen was. In 2008 kwam bijna 500.000 euro meer vrij voor projectsubsidies (zie hierboven, tabel 2) en beurzen. In 2009 steeg het budget minder snel dan het aantal beurzen: met dubbel zoveel kleine beurzen tot gevolg.

In 2010 is de situatie voor individuele kunstenaars die subsidies willen aanvragen grondig veranderd. Het onderscheid tussen grote en kleine beurzen wordt niet langer gemaakt. Belangrijk is de beslissing van het beleid om projectsubsidies binnen de podiumkunsten niet enkel aan rechtspersonen, maar ook aan individuele kunstenaars toe te kennen. Daartoe werd tot herziening van het decreet overgegaan. De gegevens over de projectsubsidies voor individuele kunstenaars voor 2010 geven we weer in de tabellen 2 én 3. Een en ander maakt het voor de steun aan individuele kunstenaars moeilijk om 2009 met 2010 te vergelijken. Het totaalbedrag voor directe subsidiering aan kunstenaars neemt wel toe, maar gaat ten koste van de projectsubsidies voor organisaties. In het totaal gaat het bedrag voor niet-structurele ondersteuningsvormen er in 2010 op achteruit: van 2.633.838,00 euro (2009) naar 1.455.748,24 euro (2010).

Slotsom: pleidooi voor een driesporenbeleid voor structuren, projecten en kunstenaars

Door de jaren heen werd het totale bedrag voor de structurele subsidies ten koste van de projectmiddelen verhoogd. Terwijl de projectenpot sinds 2001 stelselmatig kleiner werd, nam het totaalbedrag voor structurele subsidies toe – dat is, tot 2010. Tegelijk is het beeld gelijklopend: er werden steeds meer structuren en steeds meer projecten gehonoreerd, maar dat leidde tot een versnippering van de beschikbare middelen. Zowel projecten als structuren zijn dus aan herwaardering toe. Verder is het – zeker in het licht van de cijfers en essayistische bijdragen in dit boek – zeker legitiem dat het cultuurbeleid de ondersteuning aan individuele kunstenaars binnen de podiumkunsten ter harte neemt. Uit de experimenten tot op heden vallen zeker al enige lessen te trekken om het stelsel van de steun aan kunstenaars te optimaliseren.

1. Evenwicht tussen projecten en structuren: een 'tweesporenbeleid'

De gelijklopende analyses voor projecten en structuren maken duidelijk dat het geen zin heeft om beide subsidie-instrumenten tegen elkaar uit te spelen. Zowel projecten en structuren zijn aan herwaardering toe. Dat inzicht lijkt in de aanloop naar de meerjarige subsidieronde overigens breed doorgedrongen: zowel bij het beleid als in de kunstensector. Cultuurminister Schauvliege geeft in haar Beleidsnota Cultuur 2009-2014 aan op zoek te zijn naar een 'evenwichtiger verhouding' tussen projectmatige en structurele ondersteuning in de kunsten. De steunpunten en belangenbehartigers uit de verschillende artistieke disciplines stelden een 'charter' op dat hiervan een concrete vertaling biedt in de aanloop naar de structurele subsidieronde voor het Kunstdecreet (2013-2016). Die tekst spreekt enerzijds van een meer gerichte inzet van de middelen om de onderfinanciering van structuren en projecten tegen te gaan, anderzijds pleit hij voor een nieuw evenwicht tussen structuren en projecten in het kader van een tweesporenbeleid dat beide werkvormen versterkt. Het leidt tot een aantal aanbevelingen die door de bovenstaande analyse onverkort ondersteund worden. Er is een nadrukkelijk pleidooi voor een 'tweesporenbeleid' dat zowel projecten als structuren versterkt: 'Beide mogen immers niet los van elkaar worden gezien of tegen elkaar uitgespeeld. De omkadering die structuren aan projecten bieden, is cruciaal. Een performant samenspel tussen projecten en structuren is essentieel binnen een levendig kunstlandschap.' Niet alleen moeten meer middelen naar projecten gaan, ook de rol van projectondersteunende structuren moet naar waarde geschat worden. 'Werkplaatsen, alternatieve managementbureaus, kunstencentra maar ook andere structureel ondersteunde organisaties hebben een specifieke taak ten aanzien van projecten. Ze laten toe dat de projectkern zich geheel kan concentreren op het inhoudelijk-artistieke. Deze structuren kunnen ook knowhow en garanties bieden voor de correcte opvolging van de sociale, fiscale en juridische regelgeving.'

2. Herwaardering van projecten

Inzake projectsubsidies is niet alleen een financiële, maar ook inhoudelijke herwaardering nodig. De analyses elders in dit boek geven duidelijk aan dat projectmatig werken in de podiumkunsten de norm is geworden. De trend in de subsidiepolitiek gaat in de omgekeerde richting. In de ondersteuning van de overheid mag dit niet gereduceerd worden tot een 'opstapje naar het echte werk', een proefperiode of tweederangs subsidie. De laatste jaren heeft de versnippering van de

projectsubsidies dan ook geleid tot een toenemende bezorgdheid in de sector. De druk op de projectmatige middelen is heel groot en de dalende gemiddelde subsidiebedragen baren zorgen.

Om echt te kunnen inspelen op de noden van een veranderende arbeidsmarkt in de podiumkunsten, zou het voor projectsubsidies op zijn minst een minimumbedrag gegarandeerd moeten worden, voldoende om de lonen te kunnen betalen. De vraag is of de nu toegekende bedragen het mogelijk maken om ook op projectmatig niveau een professionele werking te ontwikkelen, waarbij de betrokken kunstenaars behoorlijk (volgens de CAO-normen) vergoed worden. Eind jaren 1990 was dat nog een bewuste beleids optie, maar sindsdien is die steeds meer onder druk komen te staan.

Op termijn zal een decreetwijziging zich opdringen om meer flexibiliteit mogelijk te maken: bijvoorbeeld meer diversiteit in de duur van de ondersteuning.

3. Herwaardering van structuren

Voor wat de structuren betreft is er sprake van een groeiscenario. Er zijn duidelijk meer middelen voor de meerjarige werking van podiumstructuren – tot sinds 2010 ook hier een daling werd ingezet. Maar meer middelen voor een sector betekent niet dat organisaties meer marge krijgen. De gemiddelde koopkracht van podiumkunstenorganisaties daalt (alvast voor wat de opbrengsten via Kunstendecreetsubsidies betreft). Een gemiddelde podiumorganisatie kan in 2011 20% minder besteden dan in 2001. Dat cijfer betekent uiteraard niet dat elke organisatie een vijfde moest besparen. Het is deels te verklaren door een toenemende instroom van kleinere structuren, met steeds lagere subsidiebedragen. Op enkele uitzonderingen na zijn de talrijke instromers kleine structuren. Kort samengevat: er is een steeds grotere sector met steeds kleinere spelers. Het probleem daarbij is op zich niet het bestaan van grote en kleine enveloppen, maar wel van een gevaar van onderfinanciering, die een bedreiging inhoudt voor een professionele en kwalitatieve werking. Het hierboven vermelde 'charter' stelt: 'Als er subsidies verleend worden aan structuren, dan zou het toegekende bedrag moeten volstaan als hefboom om het volgende te garanderen: een professionele en inhoudelijk kwalitatieve werking; een correcte invulling van het wettelijk kader, met speciale aandacht voor tewerkstelling; een efficiënte en effectieve realisatie van de verschillende functies in het onderschreven beleidsplan; de mogelijkheid om een antwoord te bieden op het spreidingsprobleem.'

4. Een derde spoor: verfijning van directe ondersteuning aan individuele kunstenaars

De zorg voor de individuele kunstenaars is – zeker in het licht van de kwantitatieve en kwalitatieve analyses elders in dit boek – zeker legitiem. De bovenstaande tabellen laten duidelijk zien dat het Vlaamse cultuurbeleid de laatste jaren meer wil inzetten op de directe ondersteuning van individuele kunstenaars en dat daarmee ook danig geëxperimenteerd is. Aanvankelijk was het beurzensysteem veeleer een lapmiddel om een aantal kunstenaars die bij de structurele rondes uit de boot gevallen waren toch te kunnen opvangen. Gaandeweg werden de mogelijkheden uitgebouwd. De meest in het oog springende vertaling van de wil om de podiumkunstenaars direct te ondersteunen was de mogelijkheid om projecten aan te vragen (sinds 2010). In de praktijk verandert die maatregel echter weinig. De administratieve last bij de aanvraag van de subsidie vermindert. Maar als men voor een project met andere kunstenaars wil samenwerken, dan moet de aanwerving nog steeds door een rechtspersoon gebeuren. En in de praktijk zien we dat de versnippering van de projectmiddelen

sinds de projectmiddelen direct naar de kunstenaars gingen, alleen nog maar is toegenomen. De gemiddelde bedragen voor een project zijn nog kleiner geworden dan ze al waren.

Ter overweging: om in het debat over steun aan kunstenaars een verschil te maken, en om hen in een soms grillig en onzeker klimaat meer zekerheid en continuïteit te geven en te wapenen in het gesprek met organisaties (waar zich nog steeds de productiecapaciteit bevindt), zou het beter zijn om niet alleen de projectmatige, maar vooral ook de continue ondersteuningsvormen voor individuele kunstenaars uit te bouwen. De beleidsbrief van Joke Schauvliege verwijst naar de introductie in het Vlaamse kunstenbeleid van trajectbeurzen, naar het voorbeeld van de Vlaamse Gemeenschapscommissie (VGC). Het bestaande instrument van de ontwikkelingsgerichte beurzen biedt nu al mogelijkheden, maar er zijn ook nadelen aan verbonden. Individuele kunstenaars kunnen hiermee immers geen sociale rechten opbouwen.

De kleine lettertjes: met welke gegevens werken we?

In deze cijferoefening werken we met gegevens over structurele en projectmatige subsidies voor podiumkunsten. Voor de projecten bekijken we de subsidies voor dans-, theater- en muziektheaterprojecten die sinds 1993 werden toegekend – aanvankelijk binnen het Podiumkunstendecreet (tot en met 2005) en nadien via het Kunstendecreet. De analyse van de meerjarige enveloppen omvat alle structureel gesubsidieerde kunstorganisaties uit de meerjarige subsidieperiodes sinds 2001 met een werking op het gebied van de podiumkunsten. We werken ook hier met gegevens uit het Podiumkunstendecreet (2001-2005) en het Kunstendecreet (sinds 2006-2009). Vooral voor de structurele subsidies hebben beide decreten een andere focus, en verschilt ook het instrumentarium. Daarom zijn enkele opmerkingen over hoe we de cijfers vergelijkbaar hebben gemaakt, op hun plaats.

Focus op podiumkunsten

Met het Kunstendecreet worden ook organisaties ondersteund die actief zijn in andere disciplines (multi- dan wel monodisciplinair). Om de cijfers uit de verschillende subsidieperiodes vergelijkbaar te maken, bewaren we in de tabellen de focus op de podiumkunsten. Voor de subsidieperiode 2001-2005 spreken we met andere woorden over alle organisaties die erkend werden via het Podiumkunstendecreet. Voor wat het Kunstendecreet betreft, nemen we alleen organisaties op die een werking ontplooiën op het domein van de podiumkunsten.

- We hebben het uiteraard over theater-, dans- en muziektheaterstructuren, maar ook over multidisciplinaire kunstcentra, werkplaatsen en festivals, voor zover zij activiteiten ontplooiën op het vlak van de podiumkunsten.
- We hebben het *niet* over mono- dan wel multidisciplinaire festivals en kunstcentra die geen podiumkunstenactiviteiten ontwikkelen (zoals Z33, Argos, Passaporta, Recyclart, Behoud de Begeerte, Humorologie, FOAM, Constant). We hebben het ook niet over grote instellingen van de Vlaamse Gemeenschap, zoals deSingel, de Vlaamse Opera en het Koninklijk Ballet van Vlaanderen. Ook gezelschappen die nominatim in de Vlaamse begroting opgenomen zijn (Theater Stap) of op andere overheidsniveaus gesubsidieerd worden (De Munt), zijn in deze cijfers niet meegenomen.

Subsidietermijn

Het Podiumkunstendecreet voorzag enkel meerjarige enveloppen met een vierjarige looptijd (2001-2005). Het Kunstendecreet voorziet naast vierjarige ook tweejarige enveloppen. Er zijn nu in 2006 en 2008 twee tweejarige rondes geweest. In januari 2010 ging uitzonderlijk een driejarige subsidieperiode in (2010-2012), wat volgens de recentste decreetwijziging telkens zal voorkomen als meerjarige beslissingen genomen moeten worden in Vlaamse verkiezingsjaren. Voor de structurele cijferoefening maakt de lengte van de subsidieperiode niet veel uit: we vergelijken de dwarsdoorsneden voor 2001, 2006, 2008, 2010 en 2011 (de actuele situatie).

Vergelijkbaarheid van de cijfers

Om de cijfers uit de verschillende structurele subsidieperiodes vergelijkbaar te maken, werden een aantal ingrepen gedaan:

- alle bedragen uit het pre-eurotijdperk (vóór 2002) werden omgerekend naar de eenheidsmunt (1 euro = 40,3399 Belgische frank);
- er werd een correctie uitgevoerd op de subsidiecijfers van 2001. We houden er bij deze cijfers rekening mee dat de internationale werking tot 2006 via jaarlijkse enveloppen verliep, maar dat die sedert de invoering van het Kunstendecreet bij nogal wat organisaties tot de meerjarige structurele enveloppe behoort. Daarom hebben we voor 2001 het bedrag aan internationale gelden in 2001 bij de structurele enveloppen gevoegd. Verschillen in subsidieverdeling voor internationale werking in de jaren nadien, laten we buiten beschouwing;
- naast internationale subsidies zijn nog alternatieve financieringsbronnen weggevalen (de lottogelden, de DAC-toelagen zijn geregulariseerd). Voor deze subsidieverdelingen ontbraken de gedetailleerde historische cijfergegevens, maar net zoals de correctie met internationale middelen de ranking maar weinig heeft veranderd, zullen ook deze bescheiden bedragen dat nauwelijks doen;
- de berekeningen voor het jaar 2010 zijn gebaseerd op de bedragen die in april 2009 aangekondigd werden door de Vlaamse Regering. Er werd nog geen rekening gehouden met de bezuinigingen na de begrotingsronde van einde 2009. Die werd wel doorgerekend in het cijfer voor 2011, samen met een aanvullende besparing die einde 2010 werd aangekondigd.



De job van je leven ...

Een blik op de artistieke arbeidsmarkt 2008-2009

Maarten Bresseleers

De artistieke sector en zijn bevoogdende ministers roepen al jaren om meer cijfergegevens over de artistieke sector. Die cijfers zouden de dynamiek van de sector wat tastbaarder moeten maken en tegelijkertijd het belang en de specificiteit van de sector verder kunnen onderstrepen. Een beleid kan je tenslotte maar bouwen op becijferde fundamenten. In dit artikel doen we een eerste poging om aan die verzuchtingen tegemoet te komen. We zullen ingaan op één domein van die in getallen omgezette werkelijkheid: *de medewerkers uit de sector van de professionele muziek en podiumkunsten*. Wie zijn ze en hoe verhouden ze zich tot de globale arbeidsmarkt? Hoe anders is de kunstensector, die energieke niche op de arbeidsmarkt?

Als inrichter van het aanvullend sectoraal pensioen van PC 304, de zogenaamde 'vermakelijkheidsbedrijven', beschikt het Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten over gegevens die op deze vragen een antwoord kunnen geven. Uiteraard hebben die gegevens ook hun beperkingen. Zo zijn ze beperkt tot organisaties die behoren tot de Vlaamse Gemeenschap binnen PC 304 en dienen werkgevers deel uit te maken van het sectoraal pensioenplan. Desondanks kunnen we meer dan voldoende vertellen over welgeteld 413 organisaties in 2009, waarvan 152 organisaties dat jaar structurele subsidies van de Vlaamse Gemeenschap ontvingen, 33 organisaties die projectsubsidies ontvingen en 228 organisaties die van de Vlaamse Gemeenschap geen subsidie ontvingen.

De verdeling over de diverse werkvormen van de structureel gesubsidieerde organisaties in 2009 volgens de hierboven gestelde criteria is als volgt:

structureel gesubsidieerde organisaties volgens werkvorm	aantal wkg 2009
concertorganisatie	6
dans	8
festival	20
instellingen van de Vlaamse Gemeenschap	2
kunstencentrum	14
muziekclub	8
muziekensemble	24
muziektheater	8
sociaal-artistieke werking	5
theater	35
werkplaats	9

We spreken over 5.514 mensen die tenminste één dag in *dienstverband* hebben gewerkt voor een werkgever uit PC 304, waarvan 3.900 voor structureel gesubsidieerde, 277 voor projectmatig gesubsidieerde en 1.337 voor niet-gesubsidieerde organisaties. 2.505 van hen hebben *artistieke prestaties* verricht.

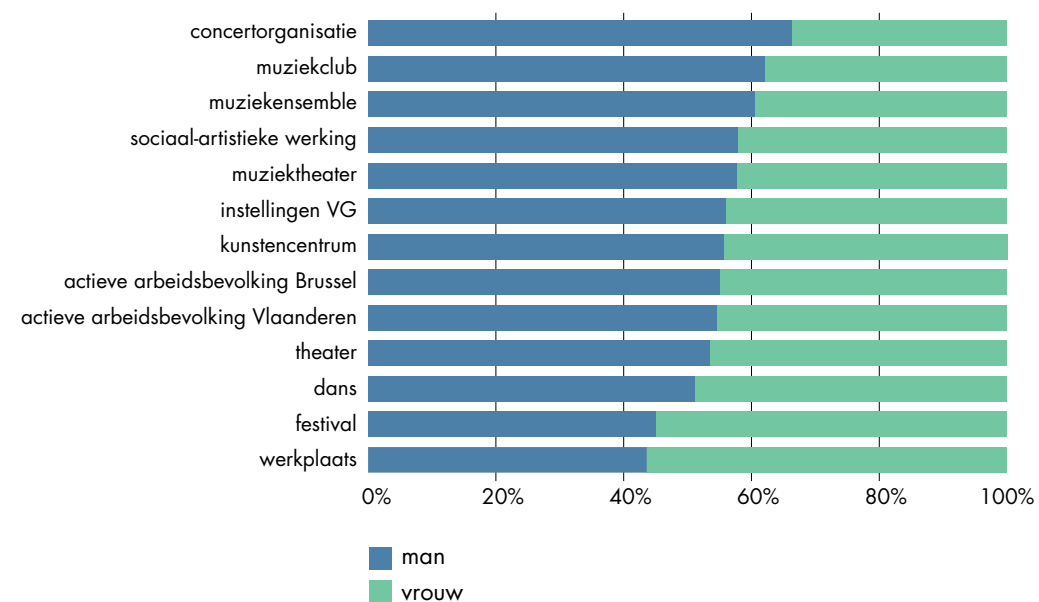
We werpen een blik op enkele aspecten van het profiel van deze medewerkers, in eerste instantie de gender- en leeftijdsverhoudingen. Daarna zoomen we in op de kenmerken van de kunstenaars onder hen. Om te zien of er bepaalde evoluties kunnen worden waargenomen, zetten we de gegevens van 2008 en 2009 naast elkaar. Waar er te weinig organisaties of te weinig medewerkers in de data voorkomen, zullen we geen gedetailleerde resultaten tonen.

Genderverhoudingen (algemeen)

Hoe liggen de genderverhoudingen in de sector en hoe verhouden die zich tot de algemene situatie op de arbeidsmarkt? In het algemeen zijn er op de arbeidsmarkt nog steeds minder vrouwen (45%) actief dan mannen (55%). Structureel gesubsidieerde organisaties blijken zich in 2009 in het algemeen in de buurt van de algemene gemiddelden te bevinden (45,3% vrouwen), terwijl de organisaties die projectsubsidies ontvangen (49,1%) en niet-gesubsidieerde organisaties (53,3%) duidelijk feminieer zijn. In vergelijking met 2008 is deze trend zelfs meer uitgesproken geworden.

Wanneer we inzoomen op de werkvormen van de structureel gesubsidieerde organisaties, dan zien we wel duidelijke verschillen: in werkplaatsen en festivalorganisaties zijn vrouwen duidelijk oververtegenwoordigd, terwijl concertorganisaties veeleer mannenbastions zijn. Opvallend is dat alle muziekorganisaties sowieso masculieer zijn.

Grafiek 1: genderverdeling structureel gesubsidieerde organisaties 2009

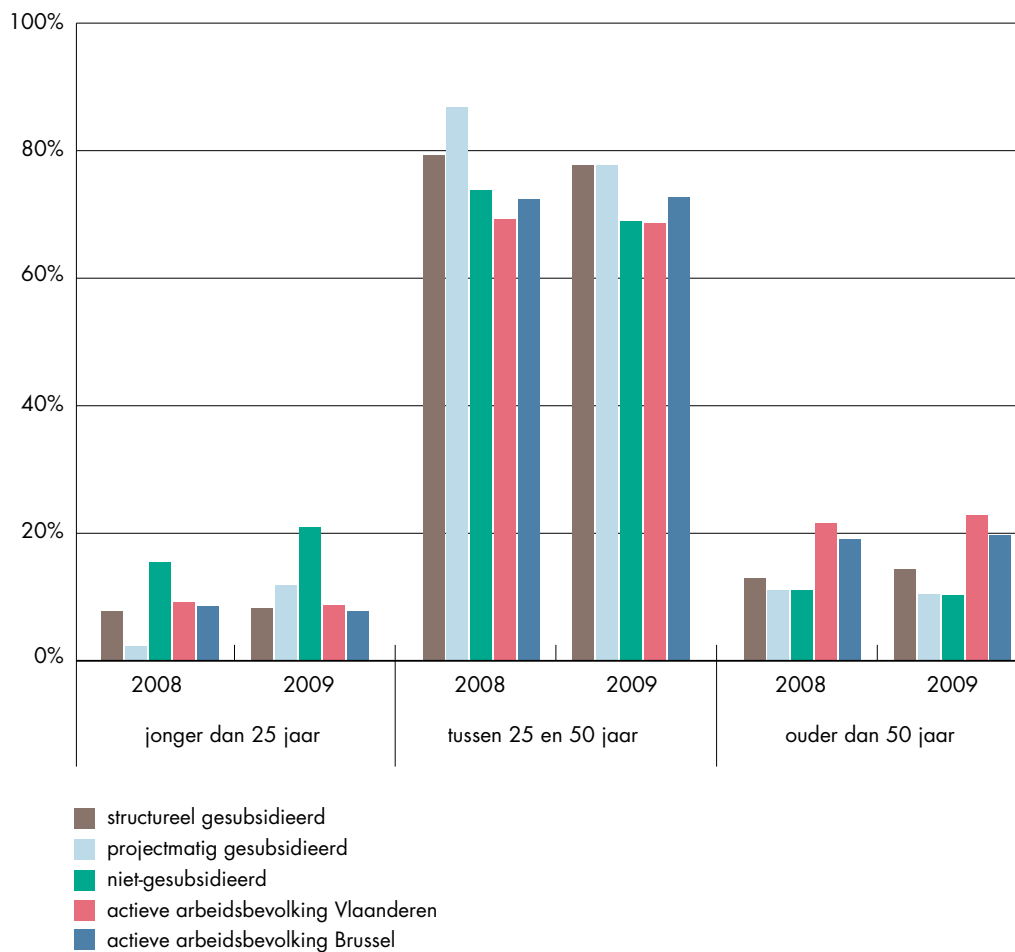


Deze vaststellingen roepen onmiddellijk enkele andere vragen op, die we met de loop der jaren hopelijk verder kunnen beantwoorden of verklaren:

- Is er een evolutie naar vervrouwelijking van de sector ingezet?
- Is een toenemende vervrouwelijking een gevolg van een veranderde maatschappelijke perceptie over werken in de sector?
- Belanden vrouwen sneller dan mannen in kwetsbaardere en tijdelijke functies (zie festivals, projecten, niet-gesubsidieerde organisaties)?

Leeftijdverhoudingen (algemeen)

Grafiek 2: leeftijdsverdeling



Wanneer we de leeftijdsverdeling van de medewerkers bekijken, dan constateren we een *duidelijke ondervetegenwoordiging van mensen ouder dan 50 jaar*. Er zouden tot dubbel zoveel 50-plussers actief moeten zijn om in de sector tot een juiste afspiegeling van de arbeidsmarkt te komen. Terwijl de maatschappij meer en meer nadruk legt op langer werken, kan dit verschil nog groter worden als de verhoudingen in de sector op het huidige niveau blijven.

Aan het begin van de loopbaan merken we dat niet-gesubsidieerde organisaties aanzienlijk meer jonge medewerkers engageren dan de gesubsidieerde organisaties, een tendens die zich ten opzichte van 2008 nog meer doorzette. Bij de niet-gesubsidieerde organisaties ligt het aandeel 50-plussers dan weer verhoudingsgewijs lager dan bij de gesubsidieerde organisaties.

Wanneer we ook de genderverhoudingen bekijken, dan merken we dat vrouwen licht oververtegenwoordigd zijn bij de leeftijdsgroep jonger dan 25 jaar (49,7%), terwijl dit voor de oudste leeftijdsgroep net het omgekeerde is.

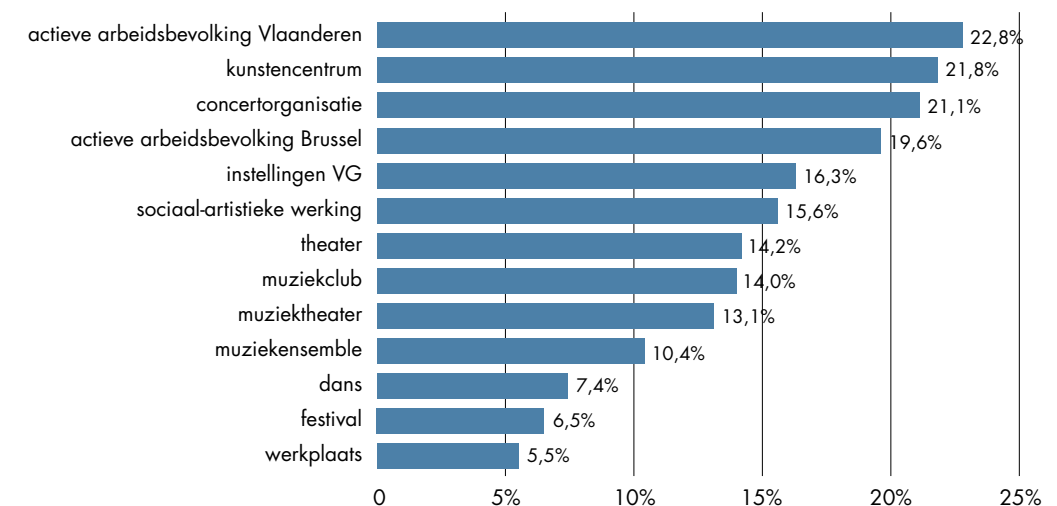
Per werkvorm bij de structureel gesubsidieerde organisaties zien we ook enkele opmerkelijke verschillen bij het percentage 50-plussers dat er actief is.

Werkplaatsen en festivals blijken jonge organisaties te zijn, terwijl kunstcentra en concertorganisaties meer naar het maatschappelijke gemiddelde neigen.

De ondervetegenwoordiging van 50-plussers in onze sector roept een aantal bijkomende vragen op:

- Haken medewerkers af gedurende hun loopbaan in onze sector? Of valt het te verklaren doordat de artistieke sector nog relatief jong is, waarbij de laatste jaren veel organisaties ontstaan zijn en medewerkers samen met hun organisatie ouder worden? Het combineren van de stichtingsdatum van een organisatie met onze data zou daar een antwoord op kunnen geven.
- Indien de ondervetegenwoordiging veroorzaakt wordt door een voortijdig afhaken, welke redenen geven dan de doorslag om in andere sectoren aan de slag te gaan?

Grafiek 3: aandeel 50+ bij structureel gesubsidieerde organisaties 2009



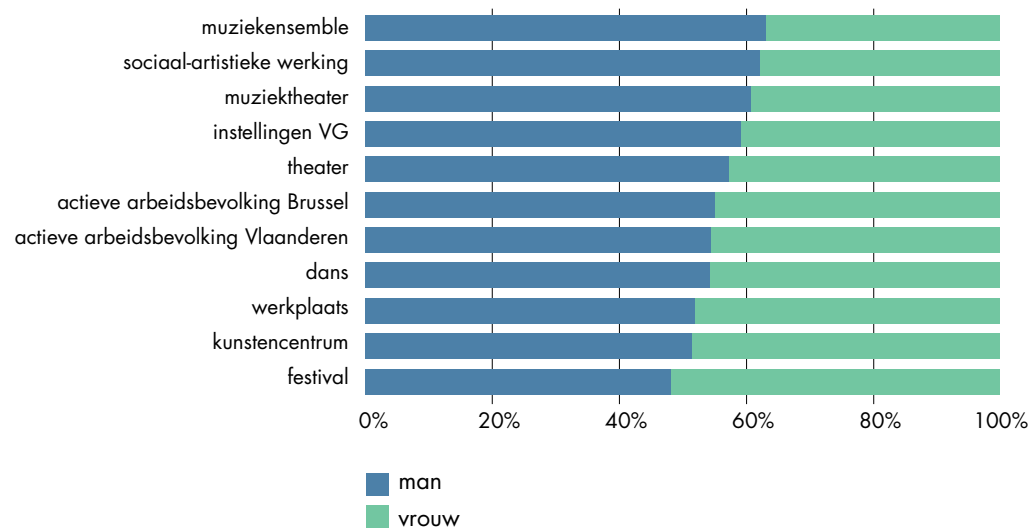
Genderverhoudingen (kunstenaars)

Hoe zit het eigenlijk met de kunstenaars in onze sector? Hoe ziet de verhouding tot de algemene krachtlijnen er voor hen uit? In volgende tabel bekijken we medewerkers die artistieke prestaties verrichtten voor een opdrachtgever binnen PC 304¹. Het gaat om 2.505 kunstenaars in 2009, waarvan 2.033 kunstenaars bij structureel gesubsidieerde organisaties, 236 bij projectmatig gesubsidieerde en 411 bij niet-gesubsidieerde organisaties. Jammer genoeg is het onmogelijk iets te zeggen over de specifieke kunstdiscipline van de betrokken kunstenaars, aangezien we enkel kunnen zien welke specifieke organisaties hen engageerden.

De verhouding tussen mannen en vrouwen ligt bij de totale groep van de kunstenaars in de buurt van de algemene gemiddelden, maar ook hier merken we verschillen tussen de werkvormen waarvoor ze geëngageerd werden.

Zo blijken kunstenaars bij muzikensembles voornamelijk mannen te zijn, terwijl bij festivals vooral vrouwelijke artiesten actief zijn, net zoals we in het algemeen voor de sector al hadden vastgesteld.

Grafiek 4: genderverdeling kunstenaars bij structureel gesubsidieerde organisaties 2009

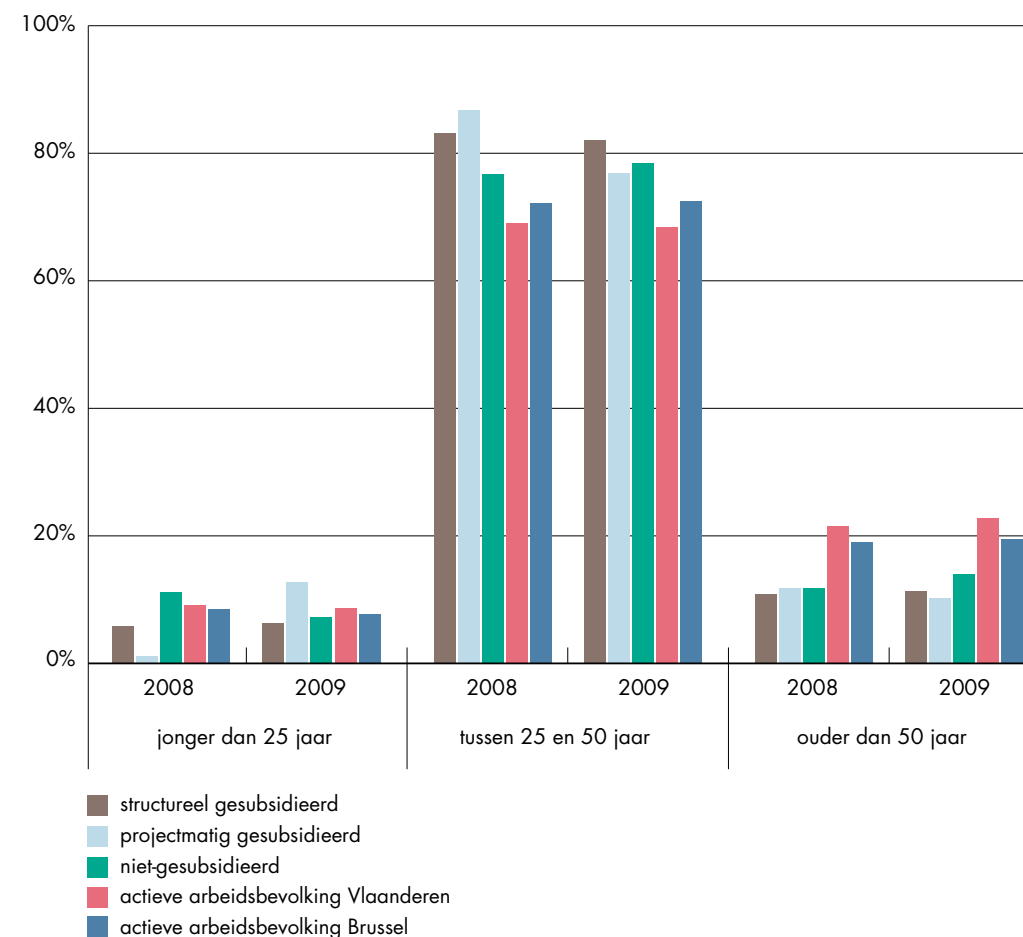


¹ Artistieke prestaties worden administratief geregistreerd onder werknemerscode 46, dit wil zeggen, voor deze prestaties zijn de RSZ-verminderingen voor artistieke prestaties toegekend.

Leeftijdsverhoudingen (kunstenaars)

Eind 2009 was de jongste artiest 19 jaar oud. De oudste was 82. Je kunt, met andere woorden, niet te oud zijn om artiest te zijn, maar toch wijken de verhoudingen sterk af van die van de algemene arbeidsmarkt. Ook bij artiesten is er een *duidelijke ondervertegenwoordiging van 50-plussers*. Dat gaat van een derde tot de helft te weinig actieve artiesten ouder dan 50 jaar. En ook hier lijkt gendergevoeligheid te bestaan: vrouwelijke artiesten ouder dan 50 jaar zijn bijna dubbel zo zwaar ondervertegenwoordigd als hun mannelijke tegenhangers. Dat roept dezelfde vragen op als hierboven: haken vrouwelijke artiesten vroeger af? Hebben zij minder kansen op de artistieke arbeidsmarkt?

Grafiek 5: leeftijdsverhoudingen bij kunstenaars 2009

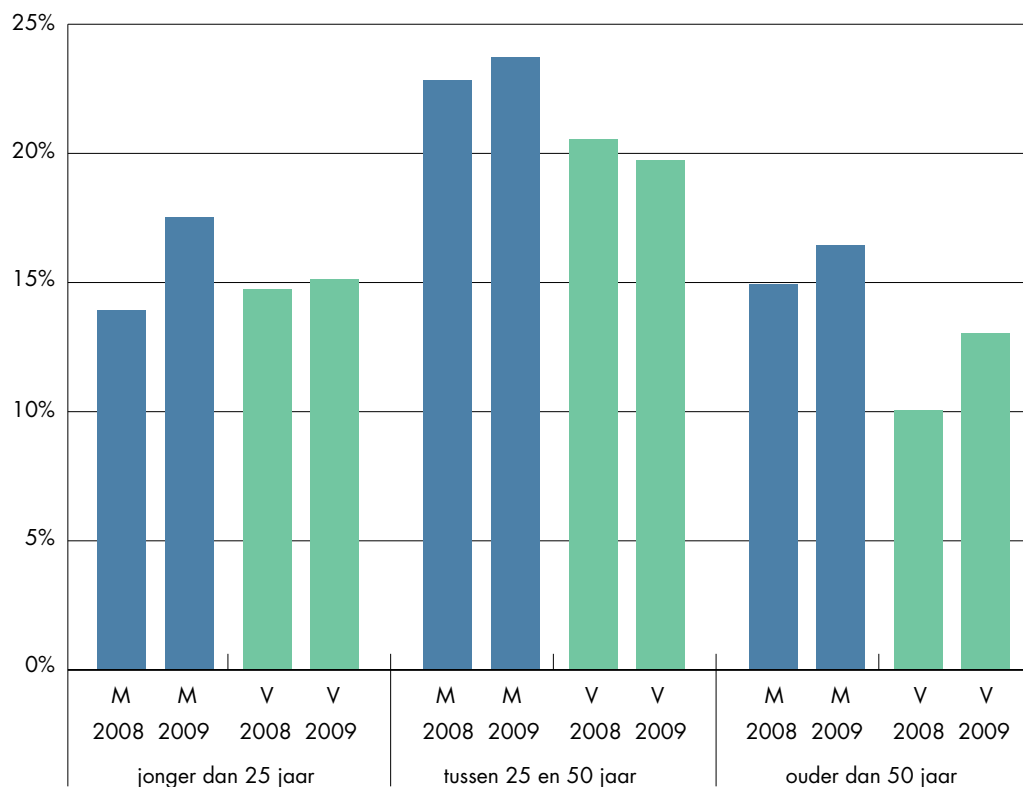


Kunstenaars en mobiliteit (binnen PC 304)

In tegenstelling tot in het verleden zijn kunstenaars vandaag minder actief bij één enkele werkgever. Artiesten verrichten hoe langer hoe meer prestaties bij meer dan één werkgever, binnen en buiten de sector. Binnen PC 304 zien we dat een goede 20% van de kunstenaars in 2009 bij tenminste twee verschillende werkgevers actief geweest is - een lichte stijging ten opzichte van 2008. Voor de meerderheid hiervan (72%) bleef het bij twee werkgevers, voor 21% waren er drie werkgevers en 6% had vier opdrachtgevers. De ijverigste was zelfs bij 7 verschillende werkgevers actief.

We zien wel duidelijk enkele actievere periodes in een loopbaan. In de 'actiefste' periode (tussen 25 en 50 jaar) werkt het merendeel van de kunstenaars voor verscheidene werkgevers. In het begin van de loopbaan (jonger dan 25) ligt die verhouding lager, wat verklaard zou kunnen worden door het feit dat maar pas begonnen werd met de uitbouw van een netwerk. Aan het andere uiteinde van de loopbaan zien we dat de ervaren kunstenaars weer minder voor verscheidene werkgevers werken, vooral dan de vrouwen. Dit zou een bijkomende indicatie kunnen zijn dat oudere vrouwelijke artiesten het op de artistieke arbeidsmarkt niet gemakkelijk hebben.

Grafiek 6: aandeel kunstenaars met prestaties bij meer dan één werkgever



Kunstenaars en mobiliteit (over alle sectoren heen)

Het is meer en meer de gewoonte om artiesten hetzij via derde betalers (PC 218) hetzij via uitzendkantoren (PC 322) te engageren. Om onze artiesten daardoor toch niet uit het oog te verliezen en evoluties te kunnen blijven volgen, tonen we hier enkele gegevens over de tewerkstelling van artiesten in andere paritaire comités. In de gevallen waar er geen specifiek paritair comité aan bepaalde werkgevers toegewezen is – bijvoorbeeld bij federale culturele instellingen – worden zij administratief geregistreerd onder PC 999.

aantal individuele kunstenaars*	2006	2007	2008	evolutie 06-08
Brussels Hoofdstedelijk Gewest	8.491	10.032	11.754	38,43%
Vlaams Gewest	4.032	4.055	4.015	-0,42%
Waals Gewest	1.639	1.739	1.627	-0,73%
totaal België	14.162	15.826	17.396	

* gegevens: Kruispuntbank van de Sociale Zekerheid

In 2008 waren er 17.396 individuele kunstenaars die activiteiten in dienstverband verricht hebben. Zij worden hier onderverdeeld naargelang van het gewest waarin met deze activiteiten het hoogste brutoloon verdiend werd.

Het eerste wat opvalt is dat er in Brussel een duidelijke explosie merkbaar is. Als we het gepresenteerde arbeidspakket verdeeld over de betrokken paritaire comités van naderbij bekijken, dan zien we die evolutie nog duidelijker.

som aantal VTE op jaarbasis per belangrijkste PC's			2006	2007	2008	evolutie 06-08
Brussels Hoofdstedelijk Gewest	218	aanvullend bedienden	490,50	653,98	934,91	+ 90,6%
	304	vermakelijkheidsbedrijf	373,41	353,36	357,08	- 4,4%
	322	uitzendarbeid	121,66	251,69	284,59	+ 133,9%
	999	niet toegekend	243,60	254,78	240,02	- 1,5%
Vlaams Gewest	304	vermakelijkheidsbedrijf	538,01	518,60	589,20	+ 9,5%
	322	uitzendarbeid	101,07	132,55	152,16	+ 50,6%
	999	niet toegekend	229,94	231,17	148,73	- 35,3%
Waals Gewest	304	vermakelijkheidsbedrijf	265,11	260,45	244,13	- 7,9%
	303	filmbedrijf	15,62	17,64	16,36	+ 4,7%
	322	uitzendarbeid	17,58	14,95	16,63	- 5,4%

* gegevens: Kruispuntbank van de Sociale Zekerheid

Uit deze tabel blijkt duidelijk dat de derde betalers (PC 218) en de uitzendkantoren (PC 322) de afgelopen jaren een ongeziene groei doormaakten, zowel in het aantal kunstenaars dat een beroep op hen deed, als in het arbeidspakket dat zij hiermee vertegenwoordigen. Binnen het Brussels Hoofdstedelijk Gewest is die evolutie het duidelijkst zichtbaar. Het concept van freelance artiesten is dus meer en meer een realiteit.

Lessen voor de toekomst

Uiteraard geeft het bovenstaande een onvolledig beeld van wat er op de artistieke arbeidsmarkt beweegt. We hebben immers nog niet gesproken over het aantal gepresteerde dagen of de verdiende brutolonen, wat de bevindingen meer diepgang zou kunnen geven. Daarnaast is dit ook slechts een momentopname en zegt het weinig over individuele verhalen: hoeveel mensen komen jaarlijks voor de eerste keer in de sector werken en wie zijn ze? Hoeveel zijn er vertrokken, om welke redenen zijn ze vertrokken en waar gaan ze naar toe? Uit een andere studie bleek reeds dat jaarlijks 25% van de medewerkers het jaar nadien niet meer in de sector actief is, en dat 6% binnen de sector² van stoel veranderd is. We kunnen dus nog veel meer te weten komen over de dynamiek en de evoluties binnen de sector.

Als sectorfonds is het voor Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten (SFP) erg belangrijk om een duidelijke kijk te hebben op die evoluties van het artistieke werkveld, aangezien het de vooropleidingen waar mogelijk adviseert en waar nodig probeert bij te sturen. Jaarlijks studeren immers talloze studenten af in de hoop in de podiumsector te kunnen werken. Het Sociaal Fonds streeft hierbij naar een optimale kwalitatieve én kwantitatieve afstemming tussen de arbeidsmarkt en het onderwijs. Tegelijk wil het Sociaal Fonds werkgevers attent maken op dezelfde evoluties. Later in 2011 zal SFP met een uitgebreider arbeidsmarktrapport komen, dat verder bouwt op de hier gepresenteerde resultaten.

² Sectorfoto opgemaakt het Departement WSE op http://werk.be/assets/werk.be/cijfers-en-onderzoek/cijfers/sectoren/sectorfotos/sectorfoto_vermakelijkheid_tag.pdf.

Onbekend is onbemind

Over het interculturele in de beoordelingspraktijk (2006-2012)

Jolien Gadeyne

De samenstelling van de Belgische bevolking verandert zienderogen. Steeds vaker wordt onze samenleving een cultureel diverse samenleving genoemd. Veel kunstorganisaties nemen de opdracht op zich om die verscheidenheid aan culturen een plaats in hun werking te geven. Tal van actoren doen grote inspanningen om veranderingsprocessen op gang te brengen. Die inspanningen hebben niet altijd even veel succes of leveren niet altijd het gewenste resultaat op. Het was dan ook niet toevallig dat de rondetafelgesprekken die op 24 maart 2010 door KunstZ georganiseerd werden, de titel *Diversiteitsmoetheid? Noodzaak?* mee kregen.

Ook op beleidsniveau is een groeiende aandacht voor diversiteit in onze samenleving merkbaar. Met de invoering van het Actieplan Interculturaliseren¹ (20 februari 2006) wilde Bert Anciaux (SP.A, toenmalig Vlaams minister van Cultuur, Jeugd, Sport en Brussel) interculturaliseren stimuleren binnen zijn bevoegdheidsdomeinen. Dat Actieplan verankerde het beoordelingscriterium 'de concretisering van de interculturaliteit op het vlak van programmering, participatie, personeelsbeleid en bestuur' (Art. 8., § 1, 9°) in alle decreten waarop het Actieplan van toepassing was. Met de term 'interculturaliteit' focuste Anciaux op de etnisch-culturele diversiteit. Subsidieaanvragen in het kader van het Kunstendecreet worden sinds de beleidsperiode 2010-2012 door de beoordelingscommissies dus ook op interculturele werking beoordeeld.

Met dit onderzoek willen we een beeld krijgen van de evolutie die met de invoering van dat nieuwe beoordelingscriterium heeft plaatsgevonden. We gaan in de adviezen en landschapsschetsen van de beoordelingscommissies van vóór en na de invoering van het beoordelingscriterium na welke aspecten, thema's en begrippen zij met interculturaliseren associeerden.

Wat vooraf ging

In het Actieplan tekende Anciaux twee beleidssporen uit. Met zijn eerste spoor wilde hij de aandacht voor interculturaliteit structureel verankeren. Dat deed hij enerzijds door het invoeren van de verplichting voor adviesraden, beoordelingscommissies en andere overheidsactoren om een bepaald percentage personen met een etnisch-cultureel diverse achtergrond in hun rangen op te nemen. Anderzijds werd het beoordelingscriterium 'de concretisering van de interculturaliteit

¹ Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap (2006). *Vlaams actieplan interculturalisering van, voor en door cultuur, jeugdwerk en sport*. Geraadpleegd op 12 september 2010, op http://www.interculturaliseren.be/fileadmin/user_upload/pdf/actieplan_interculturaliseren.pdf.

op het vlak van programmering, participatie, personeelsbeleid en bestuur' (Art. 8., § 1, 9°)² verankerd in alle decreten. Met een tweede spoor wilde Anciaux ruimte creëren voor begeleiding, experiment en ondersteuning. Naast het vrijmaken van extra budgetten voor interculturele projecten en de oprichting van een Kennisknooppunt Interculturaliseren moesten de adviesraden en beoordelingscommissies gecoacht worden om dit beleidsspoor te realiseren. Enkel zo zouden zij de subsidieaanvragen correct op het nieuwe criterium kunnen beoordelen en interpreteren.

Ondertussen is de implementatie van het Actieplan Interculturaliseren voor de beleidsperiode 2006-2009 afgelopen. Tijd voor een evaluatie, die werd uitgevoerd door het Centrum voor Intercultureel Management en Internationale Communicatie (CIMIC, een afdeling van de Katholieke Hogeschool Mechelen). CIMIC bracht in een (iets te) uitgebreid onderzoeksrapport³ de effecten van het Actieplan Interculturaliseren in kaart. Tevens inventariseerde en evalueerde het de acties die de sectoren cultuur, jeugdwerk en sport sinds 2006 opzetten om de doelstellingen van het Actieplan te realiseren. Daarnaast bundelde het centrum de noden en behoeften die de drie sectoren met betrekking tot interculturaliseren formuleerden.

Een opmerkelijk fragment uit het onderzoek is de analyse van de opdrachten die voor de overheid in het Actieplan werden uitgeschreven. Daaruit blijkt dat enkel het diversiteitsproject *All Different-All Equal* van de Raad van Europa en de volwaardige deelname aan de campagne Interculturele Dialoog van de Europese Unie gerealiseerd werden. De andere opdrachten werden niet of slechts 'ten dele' uitgevoerd. 'De verankering van de aandacht voor interculturaliteit in de decreten' is een dergelijke opdracht. Het beoordelingscriterium werd opgenomen in het Kunstendecreet, maar er is, zo concluderen de CIMIC onderzoekers, 'weinig ruimte tot *successful failures*' door de koppeling van subsidies aan resultaten en er is nood aan 'kwalitatieve criteria en contextualisering'.

We stelden ons dan ook de vraag: welke betekenis(en) werd(en) sinds de invoering van het Actieplan door de beoordelingscommissies in de podiumkunsten aan het begrip 'interculturaliteit' gegeven? Antwoorden op die vraag werden gezocht in alle (twee- en vierjarige) adviezen voor structurele subsidie van de commissies Theater, Muziektheater, Kunstencentra en Werkplaatsen, Festivals, Sociaal-artistieke praktijk en dans tussen 2006 en 2010. Sinds de beleidsperiode 2010-2012 zijn de commissie Festivals en de commissie Kunstencentra en Werkplaatsen vervangen door de Multidisciplinaire commissie. Die beoordeelt multidisciplinaire festivals, kunstencentra en werkplaatsen die hun aanvraag niet bij de monodisciplinaire theater-, muziektheater- of danscommissie kunnen indienen.

De adviezen werden aangevuld met de landschapsschetsen van de commissies voor diezelfde periode. Door de adviezen en landschapsschetsen voor de beleidsperiode 2006-2009 mee in het onderzoek op te nemen, kan ook nagegaan worden of de beoordelingscommissies sinds de invoering van het Actieplan een evolutie hebben doorgemaakt.

2 Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap (2008). *Decreet houdende de subsidiëring van kunstorganisaties, kunstenaars, organisaties voor kunsteducatie en organisaties voor sociaal-artistieke werking, internationale initiatieven, publicaties en steunpunten*. Geraadpleegd op 12 september 2010, op <http://www.kunstenenergoed.be/ake/view/nl/699826-Decreet.html>.

3 De Graef, G., Detroy, D., Kroels, Y., Matheusen F., & Simons, J. (2010, juni). *Het Actieplan Interculturaliseren: Rewind and Fast forward. De effecten van het Actieplan Interculturaliseren van, voor en door Cultuur, Jeugdwerk en Sport*. Geraadpleegd op 13 november 2010, op <http://lasso.be/node/4779>.

Definities

CIMIC baseerde zijn onderzoek op de begrippenlijst van het Kennisknooppunt Interculturaliseren, waarin interculturaliseren wordt gedefinieerd als 'een uit te dragen filosofie die stelt dat er moet gecommuniceerd worden met, in plaats van over, personen met een etnisch-cultureel diverse achtergrond'⁴. Dergelijk uitgangspunt staat in contrast met de strakke definitie die het Actieplan Interculturaliseren hanteert:

1. Personen die al geruime tijd in Vlaanderen wonen en door de migratiegeschiedenis van henzelf of van hun (groot)ouders affiniteit hebben met meer dan één cultuur, waarvan één niet met West-Europa geassocieerd wordt.
2. Personen uit niet-West-Europese landen die zich recent in Vlaanderen vestigden, bijvoorbeeld door asiel of gezinshereniging.

In het Kunstendecreet krijgt het begrip een al iets mildere afbakening. Interculturaliteit wordt gedefinieerd als 'dialoog, wederzijdse verkenning of ontmoeting met of tussen bevolkingsgroepen van diverse etnisch-culturele achtergrond'. De auteurs van het CIMIC-onderzoek stellen dat de beoordelingscommissies criteria en indicatoren nodig hebben om het nieuwe criterium interculturaliteit in hun beoordeling op te nemen. Daarvoor is volgens hen voldoende praktijkkennis aanwezig. Ze verwijzen naar publicaties als *Een olifant in de Kamer*⁵ en *Tracks. Artistieke praktijk in een diverse samenleving*⁶.

Tracks ging op zoek naar een antwoord op de vraag: hoe gaan kunstenaars en culturele werkers op de werkvloer om met diversiteit?. Op basis van de analyse van twintig praktijkverhalen werden gemeenschappelijke 'kwaliteiten' geformuleerd die bijdragen tot een succesvol interculturaliseringsproces. Het gaat om het uitwerken van een visie op lange termijn, aandacht hebben voor de context waarbinnen gewerkt wordt, een sterk netwerk uitbouwen, samenwerkingsverbanden aangaan, de eigen werking op geregelde basis kritisch bevragen en op zoek gaan naar vernieuwende ideeën, methoden en trajecten. De onderzoekers stellen dat die kwaliteiten samen een uit te dragen basishouding vormen, veeleer dan praktische *do's* en *don'ts*. Die basishouding is nodig om een kwaliteitsvol interculturaliseringsproces op gang te brengen, maar ze kan ook aanwezig zijn zonder dat een organisatie die houding aan een interculturaliseringsproces verbindt. In *Metamorfose in podiumland* stelt Laurien Saraber dat de succesfactoren omschreven in *Tracks* niet alleen voor cultuurinstellingen een goede checklist zijn: ook de beoordelingscommissies kunnen die factoren implementeren om zichzelf op geregelde tijdstippen te bevragen.

Een olifant in de kamer, een onderzoek naar etnisch-culturele diversiteit in Nederlandse cultuurinstellingen, stelt dat culturen een plaats moeten krijgen in de identiteit van organisaties, hun publiek, aanbod, partners, personeel en bestuur. Als een interculturaliseringsproces vanuit al deze

4 Kennisknooppunt Interculturaliseren (z.d.). *ABC Interculturaliseren*. Geraadpleegd op 4 december 2010, op <http://www.interculturaliseren.be/index.php?id=25>.

5 LAGroup (2008, december). *De olifant in de kamer. Staalkaart culturele diversiteit in de basisinfrastructuur*. Geraadpleegd op 7 februari 2011, op <http://www.komjeook.org/page/9980/nl>.

6 Dienderen, A. van, Janssens, J., & Smits, K. (2007). *Tracks. Artistieke praktijk in een diverse samenleving*. Berchem: Uitgeverij EPO vzw.

niveaus ondersteund wordt, dan is er sprake van een integrale benadering. De invalshoeken uit *Tracks* en *Een olifant in de kamer* werden aangewend om relevante fragmenten uit de adviezen en landschapsschetsen van de beoordelingscommissies voor dit onderzoek te selecteren.

Algemene visie op interculturaliteit

Vóór we het begrip 'interculturaliteit' benaderen vanuit de verschillende hierboven besproken deelaspecten die samen een vruchtbare basishouding vormen om interculturaliseringsprocessen op te starten, bespreken we passages uit documenten van de beoordelingscommissies waarin zij hun standpunt ten aanzien van interculturaliteit in meer algemene zin expliciet formuleren.

Al in haar landschapsschets 2006-2007 erkent de theatercommissie dat 'het begrip interculturaliteit een specifieke plaats inneemt binnen de ruime definitie van de sociaal-artistieke praktijk en de maatschappelijke relevantie van een artistieke praktijk. Een segment van het podiumkunstenlandschap koppelt deze wil tot het aftasten van horizonten immers uitdrukkelijk aan het erkennen en bevorderen van interculturaliteit [...]. Zij willen die groepen aan bod laten komen die normaliter over het hoofd worden gezien.'

Naast het erkennen van deze toenemende belangstelling voor interculturaliteit in de podiumkunsten formuleert de commissie twee voorwaarden waaraan volgens haar voldaan moet worden om van een kwaliteitsvol interculturaliseringsproces te kunnen spreken. Interculturaliseren gebeurt 'niet vanuit een betuttelend of romantisch uitgangspunt [...], maar vertrekt vanuit de radicale overtuiging dat die groep over een even groot potentieel beschikt. Een tweede voorwaarde is dat de sociaal-artistieke werking gedragen wordt door kwaliteitsvolle kunstenaars.' Tegelijk vindt de theatercommissie dat 'interculturaliteit niet als criterium kan opgelegd worden aan alle theatermakers'.

In de beleidsperiode 2008-2009 en 2010-2012 zijn ook in de landschapsschetsen van de andere beoordelingscommissies uitspraken over interculturaliseren terug te vinden. Dat betekent echter niet dat alle commissies een even uitgesproken visie ontwikkeld hebben als de theatercommissie in 2006 al deed. Zo vermeldt de muziektheatercommissie in haar landschapsschets 2008-2009 enkel dat 'verschillende gezelschappen binnen het muziektheaterlandschap ... bewust bezig [zijn] met interculturaliteit'. In haar landschapsschets 2010-2012 drukt ze al een sterkere belangstelling uit door te stellen dat de commissie zich verheugt 'op initiatieven die [...] participatie en interculturaliteit integreren in de artistieke zoektocht'. Ze merkt daarbij op dat 'voldoende gereflecteerd [moet] worden over wat die keuze inhoudt aan artistieke (en zakelijke) consequenties', en geeft daarmee aan dat interculturaliteit gedragen moet worden vanuit de verschillende niveaus van een culturele instelling.

De festivalcommissie en de commissie Sociaal-artistiek gaan nog een stap verder. Zij zien festivals en sociaal-artistieke praktijken als werkvormen die onlosmakelijk met interculturaliseringsprocessen verbonden zijn. In haar landschapsschets 2008-2009 stelt de festivalcommissie dat 'ieder festival dat een internationale werking heeft, op de een of andere manier een interculturele werking moet ontplooiën.' En in haar landschapsschets 2010-2012 erkent de commissie Sociaal-artistiek dat 'de sociaal-artistieke projecten en werkingen zich doorgaans tot maatschappelijk kwetsbare groepen als: mensen in armoede, mensen met een beperking, vluchtelingen, mensen van allochtoone herkomst...' richten.

In de landschapsschetsen is overduidelijk een toenemende belangstelling voor interculturaliteit merkbaar. In tegenstelling tot de landschapsschetsen gaat in de adviezen over individuele dossiers al sinds de beleidsperiode 2006-2007 meer aandacht naar interculturaliseren. Subsidiedossiers waarin organisaties al in 2006 of 2008 een interculturele werking aangeven, moeten door de beoordelingscommissies nu eenmaal op die interculturele werking beoordeeld worden. Sommige organisaties waren dus al bezig met interculturaliseren nog vóór het in het Kunstedecreet een beoordelingscriterium werd.

Deelaspecten van interculturaliseren

Koppelen de beoordelingscommissies het interculturaliseringsproces ook aan de aandachtspunten uit *Tracks* en *Een olifant in de kamer*? In de volgende paragrafen proberen we te achterhalen hoe de beoordelingscommissies de langetermijnwerking, innovatie, context, zelfreflectie, samenwerking, netwerking en publiekswerving invullen en al dan niet in verband brengen met interculturaliseringsprocessen.

Inspelen op de context

De auteurs van het *Tracks*-onderzoek stellen dat een interculturaliseringsproces zowel afhankelijk is van de kenmerken van een organisatie als van de kenmerken van haar omgeving. Interculturaliseren veronderstelt dan ook aandacht voor de specificiteit van elke context. Die context kan zowel lokaal, regionaal, nationaal als internationaal zijn en een interculturaliseringsproces kan op al die verschillende niveaus plaatsvinden.

Op lokaal niveau gaat interculturaliseren voornamelijk over buurt- en wijkgericht werken. Die benadering omschrijft de commissie sociaal-artistieke in haar landschapsschets 2010-2012 als kenmerkend voor de sociaal-artistieke praktijk. Ook de theatercommissie merkt in hun landschapsschets 2008-2009 op dat 'de grote stad een uitmuntende biotoop blijft voor (podium)kunstenaars'. Een theaterhuis formuleert in zijn beleidsplan 2006-2009 dat 'het stedelijke dient als inspiratiebron voor de werking, de repertoirekeuzes en de creaties. Het multiculturele maakt dat er geen gemeenschappelijk cultureel erfgoed meer is, waardoor er plaats is voor het creëren van nieuw cultureel erfgoed vanuit gemeenschappelijke ervaring'. Met deze uitspraak geeft het theaterhuis tevens aan dat het noodzakelijk is te interculturaliseren vanuit de context waarbinnen het werkt.

Er is sprake van een wisselwerking tussen kunst en stad. Enerzijds kan de stedelijke context een inspiratiebron voor het artistieke werk zijn, anderzijds wordt erkend dat kunst en cultuur een rol kunnen spelen bij stadsontwikkeling. De festivalcommissie stelt in haar landschapsschets 2008-2009 dat 'de presentatie van artistiek werk steeds in relatie [staat] tot de maatschappelijke context waarbinnen het festival getoond wordt. Zo kunnen stadsfestivals een motor zijn in het herontdekken van het stedelijke patrimonium.' Ze stelt daarnaast vast dat ook in omgekeerde richting 'de stedelijke context tevens als een inhoudelijke invalshoek [kan dienen] om een festival uit te bouwen. Bepaalde voorstellingen of projecten verhouden zich inhoudelijk tot de stad, werken met een bepaalde wijk of bewonersgroep of baseren zich op een bepaalde historiek.'

De festivalcommissie ten slotte legt in haar landschapsschets 2008-2009 het verband tussen internationale werking en interculturaliteit. 'Door de presentatie van internationaal werk kan er vaak mits een degelijke publiekswerking werk gemaakt worden van de instroom van etnisch diverse groepen. Een aantal festivals focussen zich bewust op de uitwisseling en presentatie van kunsten waarbij de artistieke invalshoek zich buiten de grenzen van de Westerse culturen bevindt.' Het beleid heeft die gelaagdheid niet altijd erkend. In *Metamorfose in podiumland* stelt Katrien Darras dat de Vlaamse podiumkunsten sterk internationaal georiënteerd zijn. Tegelijk constateert ze dat Anciaux zijn intercultureel beleid hoofdzakelijk aan participatie koppelde, waardoor de connectie met de internationale dimensie uit het oog verloren werd. Daarnaast merkt ze op dat internationale werking in 2005 zonder budgettaire consequenties werd toegevoegd aan de beoordelingscriteria van het Kunstendecreet. 'Gezelschappen kregen dus een extra opdracht, maar er werd nauwelijks budgettaire speelruimte gecreëerd om innoverende initiatieven te ontplooiën.'

Samenwerking en netwerkontwikkeling

Binnen elke context – lokaal, regionaal, nationaal of internationaal – bestaan andere noden en behoeften. Om daarop te kunnen inspelen moeten structuren samenwerkingsverbanden aangaan, partnerschappen afsluiten en netwerken opbouwen. 'De samenwerking en netwerking met artistieke en niet-artistieke actoren in het binnen- en/of in het buitenland' (Art. 8, §1, 5°) is een vast beoordelingscriterium voor structurele subsidiëring binnen het Kunstendecreet. Dat kan verklaren waarom het al dan niet samenwerken en netwerken van structuren in de meeste adviezen en landschapsschetsen uitvoerig besproken wordt.

Afhankelijk van de contexten waarmee een structuur zich identificeert kunnen samenwerkingsverbanden en netwerken op lokaal en/of internationaal niveau ontwikkeld worden. De theatercommissie merkt in haar landschapsschets 2010-2012 op dat de stadstheaters elk op hun eigen manier een internationale werking ontplooiën:

KVS gaat zeer gerichte internationale allianties aan (Congo, Palestina), gericht op partnerschap, verwantschap en uitwisseling. Toneelhuis en NTGent zijn niet meer weg te denken van internationaal sterk gewaardeerde festivals. NTGent vormt met zijn uitdrukkelijke aanwezigheid op Nederlandse podia (ook via Wunderbaum) een welkome uitzondering op de gescheiden theaterculturen die tussen Vlaanderen en Nederland helaas aan het ontstaan zijn.

De festivalcommissie formuleert in haar landschapsschets 2008-2009 dat 'een samenwerking moet leiden tot een versterking van de kwaliteit van een festival (op zakelijk, logistiek en/of artistiek vlak) en [...] het een duurzaam effect [kan] hebben op de kortstondige dynamiek die een festival ontwikkelt.' Een doelstelling van de advisering van de festivalcommissie voor 2008-2009 was dan ook het stimuleren van samenwerkingen met cultuurhuizen.

De multidisciplinaire commissie stelt dat kunstencentra en festivals steeds nauwer samenwerken.

De danscommissie spreekt in een advies voor 2010-2012 over een 'glocale' structuur. Dat is een organisatie die 'opereert op een globale schaal maar tegelijkertijd waakt over de lokale verankering.' Voor de commissie sociaal-artistieke werking zijn zowel sociale als artistieke samenwerkingen belangrijk en wordt meer belang gehecht aan de lokale netwerken.

De commissies hechten veel belang aan samenwerken en netwerken, maar geven toe dat het geen eenvoudige opdracht is. Structuren moeten een evenwicht bewaren tussen het open staan voor de ander en het vormen van een eigen identiteit. De theatercommissie stelt in haar landschapsschets 2008-2009 dat 'samenwerkingen inspirerend kunnen werken en de uitwisseling van acteurs of regisseurs verfrissend kan zijn, maar eindeloos coproduceren houdt ook het risico in dat het eigen artistiek profiel vervaagt.' De commissie sociaal-artistieke werking formuleert in haar landschapsschets 2010-2012 dan weer dat men 'omwille van samenwerking als criterium niet altijd doordacht kiest voor de juiste partners, [of dat men kiest] voor samenwerking om niet relevante redenen.'

Uit de adviezen blijkt dat de meeste samenwerkingen worden aangegaan uit financiële of logistieke overweging of om infrastructuur te delen. Dat zijn samenwerkingen die in de eerste plaats aangegaan worden om organisatorische redenen, veeleer dan om zich in te bedden in de lokale en/of internationale context. De aandacht voor samenwerking en netwerking, ondersteund door het beoordelingscriterium, leidt er dus helaas niet altijd toe dat er een interculturele dimensie aan de werking wordt toegevoegd.

Publiek

De mogelijkheid om een nieuw publiek aan te spreken blijkt voor vele structuren het belangrijkste motief om hun werking anders aan te pakken en een nieuwe identiteit te ontwikkelen. 'Publieksgerichtheid' is bovendien ook een beoordelingscriterium in het Kunstendecreet (Art. 8, § 1, 7°) en wordt in de adviezen en landschapsschetsen dan ook uitvoerig besproken.

In haar drie landschapsschetsen (2006-2010) besluit de theatercommissie dat 'op grond van een duizendtal theaterbezoeken per jaar [...] [dat] de Vlaamse schouwburgers doorgaans behoorlijk tot zeer vol zitten, dat er een zeer divers publiek (leeftijd, geslacht, achtergrond...) in de zalen aanwezig is en dat de gezelschappen op een doordachte wijze aan publieksbegeleiding doen'. Die optimistische inschatting zet zich door in de individuele adviezen. Publiekswerving en -bereik worden daarin voornamelijk besproken wanneer een commissie een structuur erkent voor haar inspanningen. Zelden wordt in negatieve termen over publiekswerving- en bereik gesproken. De commissies omschrijven een geslaagd publieksbereik in termen van 'breed', 'ruim' en 'divers'. Of die termen overal dezelfde lading dekken is niet duidelijk.

In de meeste adviezen formuleren de beoordelingscommissies in één zin hun mening over de publieksgerichtheid van een structuur: 'publieksreflex is meer dan uitmuntend' (multidisciplinaire commissie, 2010) of 'erkent dat het werk aanslaat bij een zeer ruim publiek' (danscommissie, 2006). Daardoor is slechts in sommige gevallen duidelijk op welke manier de geprezen structuur er in slaagde dat 'diverse', 'brede' of 'ruime' publiek te bereiken. In *Tracks* wordt aangegeven dat een integrale benadering noodzakelijk is om publieksverbreding en -verdieping te kunnen realiseren. Publiekswerving is dan ook onlosmakelijk verbonden met het opbouwen van een eigen identiteit, netwerken, langetermijnvisie, zelfreflectie, enzovoort.

De multidisciplinaire commissie, die voor de beleidsperiode 2010-2012 voor het eerst in werking trad, formuleert hoe een festival dat 'inzet op culturele uitwisseling tussen Vlaamse en Turkse hedendaagse kunstenaars' nieuwe bezoekers trekt door gericht te communiceren via Turkse media,



kruideniers, en andere soortgelijke kanalen, een methode die 'etno-marketing' genoemd wordt. Volgens de commissie trekt een andere structuur een divers publiek dankzij 'de diversiteit aan samenwerkingsverbanden en aan een gedifferentieerde communicatie op maat van de artistieke projecten: de focus ligt afwisselend op specifieke doelgroepen, op de communicatie met het brede publiek, op het vermengen van publieken, of op het opbouwen van een trouw [...]publiek'.

Eén theatergezelschap stelt in zijn subsidieaanvraag 2008-2009 dat het 'de verschillende culturele achtergronden van de makers [zijn die] voor een specifieke benadering van theatermaken' zorgen. Het zou dan door die 'keuze van de auteurs en de artistieke medewerkers [zijn] dat een mix van een Turks en Vlaams publiek' bereikt wordt.

Structuren werken voornamelijk aan nieuwe communicatiestrategieën en een aangepast aanbod om hun publieksbereik te verbreden en verdiepen. In de adviezen komen twee manieren naar voren waarop structuren een aanbod ontwikkelen dat een divers publiek aanspreekt: voorstellingen maken die meer toegankelijk zijn voor een gemengd publiek en/of een grotere verscheidenheid aan voorstellingen programmeren die telkens een andere doelgroep aantrekken.

Het creëren van een toegankelijk aanbod mag echter geen verlaging van kwaliteit inhouden. Binnen het Kunstendecreet blijft kwaliteit immers één van de, of het, belangrijkste beoordelingscriterium.

In een advies voor 2010-2012 spreekt de muziektheatercommissie bijvoorbeeld met lof over bijgewoende voorstellingen 'omdat ze ervaren werden als grensverleggende producties die ondanks een hoog kwalitatief niveau toch een breed publiek konden aanspreken'. Volgens de multidisciplinaire commissie bewees een festival in zijn subsidieaanvraag voor 2010-2012 'dat een breed publieksbereik en hoogstaande artistieke kwaliteitskeuze geen tegenpolen van elkaar hoeven te zijn. Uit het gevoerde publieksonderzoek blijkt duidelijk een algehele consensus over kwaliteit en noodzaak.' De muziektheatercommissie gaat in een ander advies voor 2010-2012 nog een stap verder, door te argumenteren dat een gezelschap 'een belangrijke maatschappelijke rol speelt door het opzetten op hoog artistiek niveau van allerhande muziektheatrale producties voor diverse doelpublieken'.

Van al de 'kwaliteiten' die *Tracks* identificeert, wordt het deelaspect publiekswerving het meest expliciet in verband gebracht met interculturalisering. Vooral een vernieuwend en aangepast aanbod en een uitbreiding van de communicatiestrategieën worden gehanteerd om publieksbereik te verbreden en verdiepen. De festivalcommissie geeft aan dat festivals in dit proces een ideale werkvorm zijn. In de landschapsschets 2008-2009 wordt gesteld dat 'het gegeven openbare ruimte [...] een bijzondere locatie [is] om een festival in te bedden. Naast een gericht bezoekerspubliek wordt er een veelheid van passanten met de programmatie van het festival geconfronteerd.' In haar landschapsschets 2006-2009 stelde ze al dat een festival 'overtuigde van de artistieke en maatschappelijke noodzaak aan interculturele confrontaties voor een breed en divers publiek'. Voor de adviezen voor de beleidsperiode 2008-2009 schonk de commissie dan ook bijzondere aandacht aan 'festivals die oog hebben voor diversiteit in communicatie en publieksbereik'. De commissie Sociaal-artistiek spreekt in haar landschapsschetsen en adviezen echter niet over *publiek*, aangezien het er in de sociaal-artistieke praktijk om gaat *deelnemers* bij de activiteiten te betrekken veeleer dan een publiek te bereiken voor voorstellingen.

Langetermijnperspectief

In *Tracks* wordt interculturaliseren gezien als een proces. Interculturaliseren vergt tijd, en vooruitgang wordt geboekt met vallen en opstaan. Enkel zo kan interculturaliteit een onderbouwd basisgegeven worden in plaats van een tijdelijk project. Door interculturaliteit op te nemen als criterium (Art. 8, §1, 2°) maakte het Kunstendecreet een langetermijnvisie mogelijk en zelfs verplicht. De vierjarige structurele subsidiëring, die al in 1993 werd ingevoerd met het Podiumkunstendecreet, geeft structuren de kans om een planning voor de toekomst uit te werken. In haar landschapsschets 2010-2012 erkent de theatercommissie dan ook dat 'een ondersteuning voor twee jaar [...] de continuïteit in werking van structuren in sterke mate bemoeilijkt'. De commissie Kunstencentra en Werkplaatsen stelde in haar landschapsschets 2008-2009 'dat een tweejaarlijkse subsidie bij een vierjarige aanvraag eerder uitzondering dan regel [moet zijn]'.

Voor festivals, die gekenmerkt worden door kortstondigheid, blijkt een langetermijnwerking echter moeilijk. 'Door de beperkte duur van festivals is het niet vanzelfsprekend om de continuïteit van de gecreëerde dynamiek in het maatschappelijke veld te verzekeren', schrijft de commissie in haar landschapsschets 2008-2009. Daartegenover staat de commissie Sociaal-artistiek die in een advies voor 2008-2009 stelt dat 'een structureel ondersteunde sociaal-artistieke werking [] net middelen [krijgt] om de continuïteit van een werking met bepaalde doelgroepen te waarborgen.' In haar landschapsschets 2008-2009 omschrijft de commissie Sociaal-artistiek langetermijnwerking als 'een moeizaam en langdurig proces, een van continuïteit'.

Zelfreflectie en innovatie

Als structuur moet je jezelf in vraag durven stellen, zelf reflecteren over verleden, heden en toekomst. Idealiter wordt die zelfreflectie continu beoefend en in samenspraak met alle geledingen van een structuur. Die zelfkritische houding wordt in enkele landschapsschetsen door de beoordelingscommissies erkend als een kenmerk van hun discipline, subsector of werkgroep. De sociaal-artistieke commissie stelt in haar landschapsschets 2010-2012 dat de 'voortdurende reflectie en de mogelijkheid tot heroriëntering en bijsturing' een belangrijk kenmerk is van de sociaal-artistieke praktijk. De muziektheatercommissie formuleert in een advies voor 2008-2009 dat voor een kunstencentrum of werkplaats 'reflectie' en 'laboratoriumfunctie' sleutelcriteria zijn. Volgens de festivalcommissie (2008-2009) mogen 'festivals niet enkel [...] teren op hun traditie en werking uit het verleden. Ze moeten bereid zijn om hun eigen werking voortdurend kritisch door te lichten, te bevragen en indien nodig ook bij te sturen en te heroriënteren.' De multidisciplinaire commissie concludeert uit de aanvragen voor 2010-2012 dat 'de meeste werkplaatsen, festivals en kunstencentra zichzelf voortdurend blijven bevragen en (her-)definiëren in hun werking [...] op maat van vandaag'.

Enkele structuren gaven in hun subsidieaanvraag de resultaten van een zelfonderzoek mee. In een advies voor de beleidsperiode 2008-2009 besluit de commissie Kunstencentra en Werkplaatsen dat ze het 'betreurt dat de conclusies van dit zelfonderzoek in onvoldoende mate geleid hebben tot scherpe en concrete keuzes voor de toekomst'. Zelfreflectie heeft dan ook enkel nut als daarna met de bevindingen aan de slag gegaan wordt. In de adviezen, waar de commissies het begrip toepassen op de praktijk, wordt zelfreflectie dan ook vaak geassocieerd met vernieuwing: een organisatie kan pas vernieuwend zijn als ze aan zelfkritiek doet. Maar ook omgekeerd moet een organisatie de nodige creativiteit aan de dag leggen om die zelfkritiek om te zetten in vernieuwing.

In *Tracks* wordt gesteld dat een structuur nieuwe formats moet kunnen ontwikkelen, verandering moet durven teweegbrengen en risico's moet durven nemen. Enkel door steeds te vernieuwen en bij te sturen kan een duurzame interculturalisering op gang komen en worden eenmaligheid en kortstondigheid vermeden. Ook de beoordelingscommissies vragen in hun landschapsschetsen duidelijk om meer durf. De danscommissie stelt in dat opzicht in haar landschapsschets 2008-2009 dat ze 'de nodige kansen biedt om risico's te nemen en zelfs om een keer te "mislukken"'. Volgens de commissie geven programmatores niet genoeg marge meer aan choreografen. Dat geeft aanleiding tot 'het veilig spelen of het te gewillig meegaan met trends of het herhalen van succesformules'. Ook de theatercommissie maakt in haar landschapsschets 2010-2012 duidelijk dat gezelschappen niet werden 'afgerekend op een eenmalige mislukking [omdat] de commissie het belangrijk vindt dat makers ook de kans krijgen uit hun fouten te leren'. Ook de muziektheatercommissie uit in haar landschapsschets 2010-2012 haar bezorgdheid dat 'veel culturele centra veel te sterk vasthouden aan de gevestigde waarden'. Volgens de commissie is dat te wijten aan 'financiële overwegingen en de sterke nadruk op participatie, waardoor er weinig ruimte is voor risico's zoals labostukken'.

De multidisciplinaire commissie, ten slotte, omschrijft het als 'een must voor Vlaanderen om blijvend te investeren in experimentele, vernieuwende, gespecialiseerde organisaties en/of gezelschappen'. Zij meent dat 'in de afgelopen jaren de Vlaamse kunstensector meer dan ooit op zoek ging naar nieuwe formules, naar afwijkende toon- en creatiepraktijken, naar een multidisciplinaire invulling van zijn opdracht'.

Conclusies

In de landschapsschetsen van de beoordelingscommissies is een toenemende belangstelling voor interculturaliteit zichtbaar. De theatercommissie formuleerde al in 2006 een duidelijke visie op interculturaliteit en in 2008 en 2010 duiken ook in de landschapsschetsen van de andere beoordelingscommissies beschouwingen rond interculturaliseren op. Het is echter vooral in de individuele adviezen dat zichtbaar wordt voor welke invalshoeken de beoordelingscommissies oog hebben wanneer ze interculturaliseringsprocessen beoordelen. Die invalshoeken blijken in de praktijk zeer uiteenlopend.

Belangrijk is dat vier van deze invalshoeken structureel verankerd zijn als basiscriteria in het Kunstendecreet: 2° langetermijnvisie; 4° landelijke en/of internationale uitstraling; 5° samenwerking en netwerking met artistieke en niet-artistieke actoren in binnen- en/of buitenland; 7° publieksgerichtheid. Dat zou kunnen verklaren waarom publieksgerichtheid en samenwerkingsverbanden in de adviezen en landschapsschetsen het vaakst aandacht krijgen. In die tekstpassages valt op dat vooral 'publieksgerichtheid' gekoppeld wordt aan het nieuwe beoordelingscriterium 'concretisering van de interculturaliteit op het vlak van programmering, participatie, personeelsbeleid en bestuur' (Art. 8, § 1, 9°). Samenwerking en netwerking blijken daarentegen voornamelijk te worden aangegeven om financieel-organisatorische redenen, wat door de beoordelingscommissies terecht sterk aangemoedigd wordt. Toch zijn samenwerkingen en netwerken nog om andere redenen belangrijk. Zo verbinden ze organisaties met lokale, regionale, nationale of internationale gemeenschappen en brengen zo interculturaliseringsprocessen op gang. Ook die dimensie mag, zowel door de organisaties als door de beoordelingscommissies, niet over het hoofd gezien worden.

Voor festivals en sociaal-artistieke praktijken worden gezien als knooppunten waar lokale en internationale contexten met elkaar in verbinding treden. Sociaal-artistieke praktijken werken voornamelijk buurt- en wijkgericht. Festivals hechten dan weer veel belang aan de stedelijke en internationale context. Die stedelijke context zien ze niet alleen als een inspiratiebron. Het is tevens een maatschappelijke context waarin kunst en cultuur een bijdrage leveren aan stadsontwikkeling. Daarnaast stelt de festivalcommissie dat festivals die internationaal werk presenteren een ideale context bieden om 'ethnisch diverse groepen' aan te spreken. Net als festivals die gebruik maken van openbare ruimtes vormen ze de ideale formule om andere doelgroepen aan te trekken.

Festivals en sociaal-artistieke praktijken bieden evidente aanknopingspunten, maar ook in andere werkvormen wordt interculturaliseren door sommige organisaties belangrijk geacht. Zij zien in dat de (in dit onderzoek besproken) invalshoeken waar een structuur aandacht aan moet besteden, bij het opstarten van een interculturaliseringsproces ook meteen de domeinen zijn die zich door toedoen van een interculturele werking in positieve zin ontwikkelen. Andere culturen brengen andere werkvormen, talen, tradities en expressievormen met zich mee en dragen zo bij tot vernieuwende artistieke processen, publieksverbreding en -verdieping, samenwerkingsverbanden, breder netwerk enzovoort. Daarvoor is echter heel wat durf nodig. Organisaties moeten risico's kunnen en durven nemen en mogen niet zomaar afgerekend worden op mislukkingen.

Het is op dat vlak dat de beoordelingscommissies een mentaliteitsverandering kunnen teweegbrengen. In hun landschapsschetsen moedigen dans- en theatercommissie hun sectoren aan om risico's te nemen, om kansen te geven aan risicovolle trajecten en om makers niet af te rekenen op eenmalige mislukkingen. Ook wordt gesteld dat financiële overwegingen, een sterke nadruk op participatie en te veilige selecties van programmatores en cultuurcentra blokkades vormen voor vernieuwing in het podiumkunstenlandschap. Mocht dit gegeven ook meer expliciet gekoppeld worden aan een interculturele invalshoek, waarbij organisaties aan diverse makers ook op langere termijn kansen geven en ook programmatores risico's niet schuwen en een context bieden voor ander werk, dan liggen er zeker mogelijkheden open om het interculturele sterker in de podiumkunstenpraktijk te verankeren.

De stem van de kunstenaar mocht in deze veldanalyse niet ontbreken. Daarom ontwikkelden we een traject dat focust op de artistieke demarche van kunstenaars. Het idee is dat podiumkunstenaars met elkaar in gesprek gaan over hun werk, in een ketting van ontmoetingen. Inne Goris, Mokhallad Rasem en Davis Freeman werden aangesproken om de beginschakel te vormen van een reeks gesprekken. Op basis van een persoonlijke fascinatie of een kijkervaring die een grote impact heeft gehad, kozen zij een gesprekspartner. Omdat die volgens hem/haar bepalend is voor het huidige kunstenlandschap of omdat het werk hen fascineert of beïnvloed heeft. Nadien werd de estafettestok gewoon doorgegeven. De kunstenaars kregen carte blanche. Af en toe haalde de estafettestok de eindstreep niet, maar het resultaat leest u hier >>>

ESTAFETTE- INTERVIEWS

Estafette: **Inne Goris > Guy Cassiers > Erki De Vries**

De verantwoordelijkheid van de toeschouwer

Inne Goris ontmoet Guy Cassiers

Marie Roofthoof

Januari 2011, de Antwerpse Bourschouwburg ligt er vredig bij. Inne Goris ontmoet Guy Cassiers in de kantoren van Toneelhuis, of 'de 64', zoals het pand door de medewerkers van Cassiers wordt genoemd. Het openingsbeeld van *Atropa*, het slotdeel van de *Triptiek van de macht*, vormt het vertrekpunt voor een gesprek tussen twee regisseurs uit verschillende generaties.

Goris: Als ik nadenk over wat me de laatste jaren frappeerde in het theater, kom ik steeds uit bij de opening van *Atropa*. De kracht van dat beeld, de manier waarop Ariane van Vliet daar stond, de kleur, de tekstzeggings... het had een enorme impact. Achteraf vertelde Ariane me hoe moeilijk het was om daar zo te staan. Ze wilde liever 'spelen', freewheelen, maar jij zei haar dat het niet zou werken. Ik bots ook regelmatig op zulke dingen met acteurs. Vaak willen ze écht gaan spelen, maar soms werkt het niet en dan houd ik het liever loepzuiver.

Cassiers: Het is opmerkelijk dat ik als regisseur daarover wel kan praten met mijn acteurs, maar dat ze het zelf toch dikwijls proefondervindelijk moeten ontdekken. Een acteur moet voelen waarom iets al dan niet functioneert. In mijn voorstellingen komen verschillende disciplines elkaar tegen waarin de acteur een essentiële rol speelt als brug tussen die verschillende inhoudelijke lijnen. Maar voor bepaalde zaken hebben zij een grotere verantwoordelijkheid dan voor anderen.

Goris: Ik werk regelmatig met dansers en heb vaak het gevoel dat het traject met hen veel makkelijker is af te leggen. Voor *Drie zusters* (2003) werkte ik met twee dansers en een actrice. Het vertrouwen van dansers in hun lichaam was zo opvallend. Zij kennen de vertelkracht van een lichaam en weten dat elke positie van het lichaam iets vertelt en betekent. Met acteurs loopt dit proces vaak stroever.

Cassiers: Hier raak je voor mij twee belangrijke punten aan. Enerzijds heeft dat te maken met de geschiedenis van de dans in Vlaanderen waar wij nu van kunnen profiteren. Dans stond heel erg open voor andere disciplines waardoor dansers niet alleen fysiek, maar ook dramaturgisch zeer goed opgeleid werden. Anderzijds mis ik een zekere basiskennis in de huidige theateropleidingen. Ik ken die opleidingen niet door en door, maar ik ben soms teleurgesteld over de technische competenties van pas afgestudeerden die ik ontmoet. Vaak zijn die mensen dramaturgisch goed onderlegd, maar beheersen ze de primaire kenmerken

van het acteren onvoldoende: aanwezigheid in een ruimte, beheersing van het lichaam, uitspraak. Ik moet daar als regisseur telkens ontzettend veel tijd in steken. Ik heb het gevoel dat mensen vanuit de theateropleidingen zich meer en meer richting televisie profileren. De media hebben de laatste jaren toch een ongelooflijke invloed uitgeoefend op vele generaties en op de manier hoe een publiek kijkt en theater beleeft.

Goris: Ja, maar ik ben soms nog wel verrast. Enkele jaren geleden maakte ik *Droesem* (2007), een kleutervoorstelling met een vrij traag tempo. Uiteraard is er kritiek gekomen, maar achteraf spraken veel leerkrachten me aan dat ze zo blij waren dat ze eens iets anders zagen dan een *up tempo* voorstelling met veel *power*. Kinderen die normaal erg druk waren in de klas, hadden nu vijftig minuten rustig zitten te kijken. Het mocht dus anders zijn dan wat men kende uit de media en dat vond ik zeer fijn. Al is het varen tegen de stroom in wel vermoeiend. Ik wil zelf mijn codes blijven bepalen. In het jeugdtheater leeft er nu een grote discussie over de taal in voorstellingen. Barbara Wyckmans (directeur HETPALEIS) wijst erop dat in Antwerpen een zeer groot percentage kinderen geen Nederlands spreekt en wil daarom woordeloze voorstellingen stimuleren. Ik vind dat we dat vooral niet moeten doen.

Cassiers: Ik denk dat er in theater voor kinderen vaak veel meer mogelijkheden zijn. Bij Oud Huis Stekelbees (Cassiers was van 1987-1992 artistiek leider bij Oud Huis Stekelbees, waar hij vooral voorstellingen maakte voor een jeugdig publiek) voerden we voornamelijk discussies met de volwassenen omdat zij dachten te weten wat hun kinderen nodig hadden. In dat opzicht was er een heel groot verschil tussen datgene wat we meemaakten tijdens de voorstelling, en de discussie die nadien werd gevoerd, omdat het kind in die discussie veel minder een plaats kreeg. Als maker is het fantastisch om voor een jong publiek te spelen: kinderen zitten met een open kijk in een theaterzaal. Zij hebben een zekere gretigheid als publiek. Bovendien is hun wereldbeeld nog niet af, wat eerder nadelig werkt bij een volwassen publiek. Het is onze taak om bij een volwassen publiek die openheid te blijven aanspreken. Gesubsidieerd theater mag niet alleen in slaap sussen of bevestigen wat een publiek al denkt te weten.

Goris: Ik ben het daar volledig mee eens. Ik merk ook in gesprekken met kinderen dat het onwaarschijnlijk is hoe goed zij een voorstelling kunnen lezen. Naarmate ze ouder worden, blijkt dat steeds moeilijker. En volwassenen stellen zich veel meer vragen over bepaalde zaken, terwijl kinderen die evident vinden. In *Droesem* werkte ik met een grote rechthoek in een box die in het begin van de voorstelling naar omhoog getrokken werd en dan langzaam het licht nam. Kinderen zagen dit vaak als de opkomende zon, terwijl veel volwassenen me na de voorstelling vroegen wat die abstracte rechthoek nu eigenlijk betekende. Ik wil geen voorstellingen maken waarin alles verteld wordt: het is veel interessanter om openingen te laten zodat mensen zelf kunnen interpreteren en zich vragen stellen na de voorstelling. Dat vind ik zelf als toeschouwer ook het spannendste.

Cassiers: Die intensivering van het moment is erg belangrijk. En dat is uiteindelijk ons eindpunt. Maar je hoopt als maker bij de toeschouwer iets teweeg te brengen dat verder gaat na de voorstelling en niet eindigt bij het applaus.

Goris: Mijn werk wordt vaak bestempeld als moeilijk. Ik wil af van die benaming. Ik wil mijn publiek uitdagen om zelf een beeld te vormen, zelf een verhaal maken. Daarom wil ik niet alles op een schoteltje aanbieden. Het maakt me onrustig dat scholen slechts één keer naar een voorstelling komen en dan moet het goed zijn. Maar wat is dat: 'goed zijn'? En hoe ga ik daar als maker mee om?

Cassiers: Moeten we ons niet eerder afvragen wat er verstaan wordt onder dat woord 'moeilijk'? Ik weet niet of jouw voorstellingen per definitie moeilijker zijn. Waarschijnlijk wordt 'moeilijk' gedefinieerd als een werk zonder een eenduidig verhaal, maar dat vind ik een foute invulling. Jouw werk is op een meerduidige manier te interpreteren waardoor elke toeschouwer daar anders naar kan kijken. Ik praat liever over een verantwoordelijkheid die je als maker geeft aan de toeschouwer. Je reikt ingrediënten aan waar de toeschouwer iets mee kan doen. En dat vind ik de verantwoordelijkheid van elke regisseur.

Het klopt dat zulke evoluties bijzonder gevaarlijk zijn. Men neemt geen risico's meer en dat merk je op alle vlakken. Het is een soort sociale tendens. In Vlaanderen leven we dan nog in een iets beter klimaat, in vergelijking met bijvoorbeeld Nederland. Daar kan je het programmatoeren bijna niet meer kwalijk nemen dat ze musical en cabaret programmeren, want de druk vanuit de overheid is te groot. Er worden extra bonussen uitgereikt wanneer je bepaalde aantallen publiek in de zaal hebt. De tendens om naar het commerciële toe te groeien, wordt als het ware vanuit de overheid gestuurd. Tot het moment dat de overheid opmerkt – het punt waar ze nu in Nederland zijn aanbeland – dat het gesubsidieerde theater net hetzelfde maakt als de commerciële sector en men de subsidiëring sterk in vraag stelt.

Ik krijg de indruk dat hier in Vlaanderen alles wat 'experimenteler' is minder gemakkelijk zijn weg vindt. Ook in culturele centra zijn minder mogelijkheden. Vroeger waren er veel meer programmatoeren die effectief in een gezelschap investeerden omdat ze het de moeite waard vonden. In dit opzicht is het een verhaal dat in grote mate afhankelijk is van individuen. Wat was Turnhout immers vóór Eric Antonis? (Antonis was van 1972-1988 artistiek leider in de Warande). Mensen kunnen echt het verschil maken, maar we kunnen het niet alleen genereren. Het werk moet ook in de scholen gebeuren.

Goris: We moeten een extra inspanning leveren als het gaat over cultuurbeleid in het onderwijs. Ik vind de gedachte van 'één keer naar theater gaan en het moet goed zijn' zeer beangstigend. Je vindt deze gedachte niet alleen terug bij scholen, ook mensen die af en toe naar theater gaan redeneren op die manier. Al lijkt die redenering niet op te gaan voor tv, tentoonstellingen of boeken. Voor theater is er blijkbaar een andere wetmatigheid.

Cassiers: Net daarom is bezieling in scholen een belangrijke factor. Dikwijls kan één leraar in een school genoeg zijn om iets teweeg te brengen bij kinderen. Ik ben ook slechts een tweetal mensen in mijn leven tegengekomen die op het juiste moment de juiste dingen tegen me zeiden. Meer is dat niet, maar je hebt die mensen wel nodig. Als je ze niet ontmoet, wordt het een heel ander verhaal.

Goris: Mijn vriend Wim Embrechts is de oprichter van Art2work, een tewerkstellingsproject dat voornamelijk met Marokkanen werkt die overal uit de boot zijn gevallen. Zij hebben

geen greintje vertrouwen, niet in zichzelf, noch in de maatschappij. Via Art2work werken zij in verschillende culturele instellingen.

We hebben vaak gesprekken gehad over het feit dat we ze toch eens moesten meenemen naar een voorstelling aangezien ze voor theater werken. Maar op welke manier doe je dat dan? Want het is zo ver van hun bed. Uiteindelijk zijn ze naar een doorloop van *Muur* (2009) komen kijken en zij wisten totaal niet hoe ze zich moesten gedragen. Zij hebben iemand nodig die hen op de juiste manier begeleidt. Het is triestig dat we zoveel mensen verliezen in het onderwijs.

Cassiers: We zouden extra inspanningen kunnen doen om onze blanke voorstellingen te presenteren aan bijvoorbeeld de Marokkaanse gemeenschap. Maar ik denk dat we eerder aversie opwekken door een theaterbezoek af te dwingen. Ik heb dikwijls het gevoel dat het beter werkt wanneer zij zich kunnen identificeren met iemand op scène, een familielid dat dan plots in het centrum van de belangstelling staat in een nieuwe, onbekende plek. Dat zal meer teweegbrengen dan hen te dwingen zich aan te passen aan een wereld die wij vanuit het verleden meedragen.

Goris: Ik vraag me af of er dan bij de toeschouwers achteraf iemand zal overwegen om nog eens terug te komen.

Cassiers: Ik heb met De Foyer (vereniging ter bevordering van de integratie van allochtone bevolkingsgroepen) in Molenbeek twee producties gemaakt. De kinderen amuseerden zich, maar ze vroegen zich altijd af wanneer we nu eens echt theater gingen maken. Dan voel ik dat zij nog meer met platitudes rondlopen over wat theater precies is. Ze wilden de hele tijd prinsesje spelen.

Goris: Ik had bij de audities van *De dood en het meisje* (2005) ontzettend veel Marokkaanse en Turkse kandidaten. Ik was daar op zich heel blij mee, maar uiteindelijk is er niemand van overgebleven. Ik had het gevoel dat we op een bepaald moment strop liepen op verbeelding.

Cassiers: Dat is ook de discussie: enerzijds streef je kwaliteit na voor je publiek, voor minder ga je niet. Langs de andere kant kom ik weer bij het onderwijs terecht. We moeten het blijven doen, wil het wennen. Ik ben ervan overtuigd dat een kind er veel minder problemen mee zou hebben. Alles wat voor hen nieuw is en een zekere bruikbaarheid heeft, zullen ze in zich opnemen.

Goris: Ze redeneren nog niet vanuit een gevoel 'dat weet ik al, dat kan ik ook'. Ik herinner me een rondleiding in het M HKA (Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen) met kinderen: daar hing een ladder die niet aan de grond kwam, noch tot aan het plafond. Een jongetje ging daar onder staan en zei luidop: 'dat is de oneindigheid'. De volgende zondag deed ik exact dezelfde rondleiding, maar dan met volwassenen. De meest gemaakte opmerking was: 'ja, dat kan ik ook hoor'. Zo'n mooie openheid raken we kwijt naarmate we ouder worden. Misschien wil je dat als maker wel helemaal terugvinden en aanwakkeren via voorstellingen. Voor minder mogen we niet gaan.

Estafette: **Inne Goris > Guy Cassiers > Erki De Vries**

Nieuwe vraagtekens plaatsen

Guy Cassiers ontmoet Erki De Vries

Marie Roofthoof

In oktober was Erki De Vries, samen met Benjamin Vandewalle, te gast in Toneelhuis te Antwerpen op het *Young & Willing festival*. De Toneelhuismakers nodigden voor dit festival jonge, beloftevolle kunstenaars uit om hun werk te presenteren in en rond de Bourlaschouwburg. Cassiers koos voor *Birdwatching*, de performance-installatie van het duo De Vries-Vandewalle. 'Dat een voorstelling je je grip doet verliezen op de ruimte waarin je je bevindt, dat ze je zintuiglijke waarneming manipuleert en daardoor ook thematiseert, fascineert mij in het werk van deze makers,' zo preciseerde Cassiers zijn keuze in het programmaboekje. Wanneer wij hem vroegen met wie hij op basis van een persoonlijke fascinatie in gesprek wilde gaan, kwam hij opnieuw bij Erki De Vries terecht.

Cassiers: Jij valt duidelijk niet binnen de podiumkunsten *an sich*, maar toch zitten er heel veel theatrale elementen in je werk. *Birdwatching* was een spel met ruimte en beweging. Je probeert je werk constant te laten leven en je zoekt ook heel de tijd de interactie op met de toeschouwer. Ik vroeg me af of jij voldoende mogelijkheden krijgt om je werk hier te ontwikkelen? En is het door mensen als Benjamin Vandewalle dat je wordt gestimuleerd om het theater meer op te zoeken?

De Vries: Voorlopig heb ik het hier prima naar mijn zin. Ik zie nog veel mogelijkheden. In de eerste plaats kwam de toenadering tot theater er omdat ik dat zelf wilde. Ik ben altijd enorm gefascineerd geweest door dans. Van jongs af werd ik meegenomen door mijn ouders. Dans werd al snel een inspiratiebron om mijn beeldende kunst te ontwikkelen. Vooral de beweging en evolutie in dansvoorstellingen spraken me erg aan. Dat aspect heb ik steeds proberen te incorporeren in mijn installaties. Dus het was logisch dat ik richting podiumkunsten zou groeien. In mijn installaties creëer ik ook altijd situaties waar je als toeschouwer in rondloopt, of waar je als toeschouwer een 'actor' wordt in de situatie.

Cassiers: De constante actie in je werk zorgt ervoor dat het zo theatraal wordt. Of er nu mensen bij te pas komen, of niet.

De Vries: Bij installaties is het heel fijn om als toeschouwer zelf je gezichtspunt te bepalen. Welke reis leg ik af doorheen de landschappen die gecreëerd worden door de kunstenaar? Tegelijkertijd biedt de scène je de kans om als maker de blik van de toeschouwer te sturen, de focus te manipuleren. Dat mis ik wel bij installaties: vaak zie ik mensen snel door een installatie lopen, en dat is jammer.

Cassiers: Op de scène ben je meer meester van het gebeuren. In theater zijn er vooraf ook meer afspraken gemaakt: het publiek weet dat het een engagement met jou aangaat gedurende de tijd van de voorstelling. Toch denk ik dat je veel ervaringen uit het plastische denken integreert in je installaties. Je stelt het kijkgedrag in vraag en je laat mensen twijfelen over wat ze zien. Je bevraagt in feite constant de zintuigen.

De Vries: Ja, dat is inderdaad de essentie. Ik probeer ook altijd te vertrekken vanuit een realiteit, vanuit een conditie die we kennen om die dan te transformeren. Ik tracht geconditioneerd denken te openen en nieuwe vraagtekens te plaatsen. Het werken in mijn atelier beschouw ik als een soort *playground*: ik probeer heel veel dingen uit en daar komen dan weer andere ideeën uit voort die interessant zijn om te gebruiken op scène omdat ik ze daar kan uitvergrooten.

Cassiers: Als ik je zo hoor vertellen, moet ik zelf terugdenken aan mijn opleiding Klassieke Grafiek aan de Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen. Mijn favoriete vak was modeltekenen omdat ik daar leerde te kijken. De opleiding was me té individueel: ik wist nog niet wat te vertellen en ik werd al gedwongen om mij te uiten. Vandaar dat ik die andere disciplines op school ook bewust opzocht. Ik wilde, naast de uitwisseling met docenten, ook met mensen van mijn leeftijd informatie uitwisselen over datgene waar iedereen mee bezig was. Het samenwerken en de confrontatie met andere disciplines zorgde ervoor dat ik mezelf ook duidelijker kon positioneren. In Vlaanderen kunnen zulke samenwerkingsverbanden tussen verschillende disciplines op een vrij organische manier ontstaan, terwijl ze in andere landen vaak georganiseerd worden. Ik was dan ook benieuwd of jij de nodige ruimte vindt om die samenwerkingsverbanden tussen verschillende disciplines te ontwikkelen.

De Vries: Als kunstenaar vind ik het heel belangrijk om vrijheid te hebben in mijn manier van werken. Ik kom uit de beeldende kunst. Het was logisch geweest als ik via galerijen ging werken, maar ik heb dat nooit gedaan. Ik kreeg veel aanvragen, maar ik ontmoette nooit mensen die openstonden om ander werk toe te laten. Ik wilde met een scenograaf werken, maar dat kon niet. Ik maakte installaties, maar installaties kan men moeilijk verkopen. De gedachte om te functioneren in een galerij waarbij er voor mij bepaald wordt aan welke tentoonstelling ik zou moeten meedoen, schrikte me af. De drang om zelf mijn artistiek parcours uit te stippelen, is daarvoor te groot.

Cassiers: Heeft die vrijheid om in eender welke discipline te werken, je nooit belemmerd? Heb je daarin altijd je weg gevonden?

De Vries: Ja, ik ben ook echt zo opgeleid. Als we op de Academie in hout wilden werken, werd er ons altijd gevraagd waarom we dat wilden doen. Wat is de reden? Ik moest me dan altijd kunnen verantwoorden om met dat specifieke materiaal te werken en niet met iets anders. Op die manier leer je omgaan met disciplines. Je vertrekt vanuit een essentie die bepaalt wat je wilt doen met een ruimte. En daarna ga je disciplines herdenken.

Cassiers: En zo kan jij overleven?

De Vries: Nu begint dat te lukken, maar dat heeft wel even geduurd. In dat opzicht ben ik blij met het kunstenaarsstatuut. Het zou uiteraard veel beter kunnen, maar ik schik mij dikwijls nog te gemakkelijk in een situatie. Ik heb het geluk dat ik word gesteund door mijn ouders. In combinatie met een uitkering kan ik dan verder werken aan mijn parcours. Anderzijds word ik op bepaalde vlakken ook afgeremd: ik ben voor een deel gestopt met het maken van installaties, omdat het niet verkocht. In de beeldende kunst gaat het over het verkopen van producten, mensen willen objecten kunnen ophangen, maar voor installaties gaat dit niet op.

Cassiers: Ik herken veel van jouw mentaliteit uit mijn generatie. Wij dachten eerst na over datgene wat we wilden doen, om daarna te bekijken hoe we dit konden realiseren. *De dop* was onze subsidie in die periode. De huidige generatie gaat er veel vaker vanuit dat ze maar iets zullen doen wanneer de middelen er ook zijn. Zelfs de scholen lijken deze gang van zaken als normaal te beschouwen. Acteurs studeren af en willen onmiddellijk goed geld verdienen. Maar is het niet vanzelfsprekend dat je vertrekt vanuit een noodzaak om iets te maken? En dat je daarna pas op zoek gaat naar de middelen?

De Vries: Ja, dat is de weg zoals hij moet bewandeld worden. Ik heb ook nog veel ideeën in de kast liggen. Een schuif vol dromen. Vaak zijn dat ideeën die ik nooit heb kunnen uitwerken omdat er geen financiële middelen beschikbaar waren. Anderzijds zijn er ook zoveel ideeën die altijd terugkomen. Ik hanteer zelfs bijna een regel: een idee kan pas echt uitgevoerd worden als het een paar keer is teruggekomen.

Cassiers: De materialen die je gebruikt, zijn dikwijls ook heel simpele materialen.

De Vries: Ik gebruik voorwerpen die herkenbaar zijn, zoals tl-lampen. Mijn vader merkt altijd op dat het toch veel makkelijker zou zijn als ik led-stroken zou gebruiken. Maar dat wil ik niet, ik kies bewust materiaal dat iedereen kent en waar iedereen zich toe verhoudt.

Cassiers: Waar iedereen een geschiedenis mee heeft ...

De Vries: Dat is heel belangrijk, al komt materiaal altijd op de tweede of derde plaats. Ik vertrek vanuit een concept, vanuit een idee: wat wil ik doen? Daarna ga ik me pas afvragen welk materiaal daar het beste bij past. Andersom werken zou de verkeerde werkwijze zijn.

Estafette: **Davis Freeman > Ivo Dimchev > Miet Warlop**

I am the hunger

Davis Freeman interviews Ivo Dimchev

I meet Ivo at his work-space in Anderlecht, the Volksroom. It's snowing outside and he greets me in his slippers, trademark cap and hooded pullover. It's cold, he makes tea, and we settle ourselves in the bedroom. We pull up a table, drink our tea, and start what turns into a five-hour conversation covering everything.

I think people mostly hear about Ivo before they've seen him perform. I had already received recommendations from Meg and Cis: 'You have to see this guy.' And: 'He has his own space.' His own space? The guy only arrived in Brussels a little over a year ago and, by managing his own space, he's already broken one of the city's unwritten rules. He performs his own shows, charges a few euros, and pockets the cash. He's truly independent – so at least the Minister should be happy.

I remember seeing Ivo for the first time in the Beursschouwburg. It was one of the most impressive nights I'd had in the theatre for a long time. Caught out at the bar, Lilia and I were among the last few people to enter the theatre and yet we still found front-row-centre seats. Seats people seemed to have avoided. OK, we were ready. Let this crazy, gay, madman – the 'guy you have to see' – descend upon us. We were entranced. At one point, I looked over at Lilia and we just smiled. This was something new for Brussels. It may have been something that had passed through New York, or Bulgaria, or the outer-outskirts of London. But, thanks to Cis, it was happening right now, in the centre of Brussels, where it was very much needed. He was ready to bleed for us all.

What is *Som Faves* about? Who cares? It's a brilliant experience just to watch this performer transform before your eyes. He's a beast shifting from one monologue to another, one character to another, and he sings in a way that puts Antony to shame. What is this about? Again, who cares? You're just watching this thing mutate and I admit to finding the guy fucking scary on stage. He performs in a state, but still takes his time to step out briefly, take a deep breath, and dive back in. He knows he's taking us on a ride and those that clap along to Kenny suffer the consequences.

Ivo Dimchev is a bit of a curiosity. Madman? Or mad genius? We've talked for many hours and each time I meet him I have to remind myself that this is the same guy I've seen on stage. When you watch Ivo perform it's a bit like watching a beautiful rabid dog. He snarls, he screams, he foams at the mouth, you feel for him, but you don't trust him, and you definitely don't take your eyes off him. In his latest piece *We.art.dog.come.* he seems to be saying

'fuck you' to the audience. Did they ask for this? But they want him to succeed. They want him to be a success. I haven't seen someone pushed that much in Brussels for quite a few years. Some of us can remember how that ended up. I think he's protecting himself by saying 'fuck you'. He's the flavour of the day and by saying 'fuck you' he takes control of his own destiny again.

We talk about how he created his own space in which to perform his shows, and generate his own support. We talk about his process, his characters, his work, his family and a bit about what he does when he has time off. We share stories, perspectives and opinions about making art and the struggle en route. This isn't my interview today, it's Ivo's. I have cut myself out of the equation so it's up to you to guess the questions.

Som Faves / We.art.dog.come.

... Well, with the success of *Som Faves* I had some problems... Especially at the beginning, after the first shows, because I felt like I was a whore... A total whore... I was satisfying everyone with this performance. I'm satisfying those who know me, who expect me to do this and that, and sing and stuff, and I'm satisfying people who don't know me, by giving them enough information, a clear line to follow. So it's a good performance for the producers... Yes, with the blood and everything... But I felt like a whore because I wanted to do it... Because I wanted another very successful solo show so that I could gain support for another project... Yes, to keep myself independent. I could now allow myself to do whatever I wanted to.

... There are some performances that you just don't care about so much. You don't give so much... For *Som Faves* I had to care about it a lot. I had to think about it a lot. It could not just be 'whatever'. There was no way. I was very clear what the space should be like... because if it wasn't with the white frame, it would be a very different performance. So there were many things like this that I couldn't just leave... With *We.art.dog.come.*, I'm just more relaxed and I don't care. I don't care if it's going to be boring. I don't care if it's going to be loved... Of course, I do care – but I'm not so passionate about it... I mean, in *Som Faves* I gave everyone a blow job... Yes, I fuck with them a bit, but it's part of the entertainment. They can just relax. Let themselves be controlled, or entertained, or whatever... But with *We.art.dog.come.*, I had to do something different. Something that wasn't so nice, nor very audience-friendly... I felt obliged because they had wanted me to do a show with eight older women and I said, 'No. I'll do it with my dog, my boyfriend and Christian'. I don't care if it's successful or not and, in the end, it's not very entertaining... I put eight dolls on stage to represent the eight women... No, not yet.

... The problem is that I'm not sure if I'm very happy about it though. It has things that I like a lot, but some that are boring... I've been working since March, and time passes. I think April was a creative highpoint... I'm a bit over it now... I think this performance is just difficult. I think I'm doing exercises on something. If it's very difficult, then I see it as a workshop. A challenge... I know a lot of people don't like things in the performance, but they don't say anything. I don't want to talk to them after the show, but I like it that they can put it down in the book. At least they can write it down and I can read it and say, 'Fuck! They're right!' ...

I don't know what's inspiring!... No, not really... Someone said something about tempo... I think it'll stay in the show.

... I'm going to make it super-artificial now. The whole performance. Anything that's normal I'll take out... No, just the talking to the audience. Breaking the wall isn't interesting. It's not playful. It's just conveying information. The stage isn't there to convey information.

Queer

... I don't know what queer is... I'm not fighting for my rights as a homosexual... I don't want to be limited to just those festivals... I'm not occupied with gender and I don't care about gender issues... Lili Handel is not very attractive.

Family

... My father is retired but still working as an electrician... He takes care of an office building – the installations and repairs of the whole place... He used to be an electrician in an old factory for motor cars... My mother is in America taking care of my sister's children... Yes, it's true... I prefer to take real things and make them look false... I hope so, but it's too early to tell... My mother saw some of my first shows and said, 'Life's so hard anyway. Why do you want to make it worse?'... No, they have seen things when I worked with other people in Bulgaria... No, what I am saying is that because I don't have a kid I can be more cynical about the tragedy of the world. I can think it sounds very depressing, but it's funny.

On performing *Concerto*

... It's a fucking thing this *Concerto* and I hate it... I hate it 'cause it's very difficult... Because, for me, it's boring. It's difficult to entertain myself in *Concerto*... Yes, because it's not structured I can make spur of the moment decisions. I miss that, because most of the time in my work, it's gone. It's already all decided... I worked with this drummer once, but he didn't return for the second *Concerto* in the Volksroom... He didn't show up... He said, 'I think we should work more.' Because in Lille it was pretty tough... I said, 'But it's an improvisation! I don't want to work on it. That's why I made this proposal, 'cause I don't want to ever have to work on it!'... I've just watched the *Concerto* from Berlin. I was quite proud of it... It was very good because my voice was in such good shape. It hasn't been like that for a while.

Process

... Yeah, beginnings, middles, ends... It's all hell... I work in a more sequential way. It just goes. I start at the beginning and go to the end... I always make something that's thirty minutes... Linear... I then start to develop each part, or something before the beginning, or something after the end. I go first for one piece... I don't do separate things, which I think comes more from improvisation. I don't improvise... No... It just comes to me and I just know what it is. Or I just do something, and then something else, and I already have two pieces... Yes, it could easily go there, or there... It's because of the order in which things appeared when I created it and I don't doubt it... The order doesn't matter. Lately, it's been more important to understand how to create the dynamics... Of course, from day one, you can leave

something as just an idea. Of course it can work, but it can also just be an idea, a form or a text that's not developed any further and remains a separate thing. But I don't care about this so much... I have never worked with writers, dramatists, musicians and set designers. Never, ever... As an actor in Bulgaria, I tried to work with a set designer but I convinced the director that they weren't necessary... They were fired and they hated me... I couldn't stand it that someone defined the space before we started the rehearsal... It has to be a process. No one can be prepared from the very beginning. I hate it that some set designers have a vision of a set and just look for a project that they can fit it into.

Other shows

... Yes... I've mostly seen shows that are like that: boring, interesting, boring, interesting. What am I doing here? I'm sleeping and watching... I mean, the moment I understand a performance then I'm done. It's over. Unfortunately, I also see myself doing this. Trying to make things understandable, and I find it hard to go against this when I create... It was completely crap... Just because of the pre-sales... I found it very disrespectful towards the performers... It was nothing to do with them, there were kind of voiceless – like mannequins. Now we see them as men. Now we see them about to be women... To just use them as puppets is too simple... You know how it is when you watch Philippe Quesne's work and you can see the formula in the first ten minutes? I'm not interested in it anymore after that ... But it's normal. When I do performances I give away too much information, which isn't at all necessary. I see it in other shows, or at moments in my own performances. I think, 'Do I really need this information? How I can sabotage it?'

The new *I-on* project with the sculptor Franz West

... These objects are really weird, dysfunctional and not very easy. They require a lot of attention and I have to drop some of my own things if I really want to work with them... Well, I think the whole point of doing the project is the challenge. It puts me on another track, which is good for me, and healthy... We collaborate. He says what he thinks. He's very critical, very clear. 'I prefer it if the abstract object stays abstract, stays meaningless.'... Don't make them functional, or make them into something more than they are... Unconsciously, I can fall into simplification and it's a good filter, like a red light, though nothing is abstract... For example, in one version I said to the audience, of a sculpture, 'This is very expensive. I'm not sure you can afford it.' I give it some clear content. Franz said that I should do this if I want to, but he thinks it's unfair to the object, and I agree in a way... I have two objects that I worked with for the gallery. And I have just received three more, which I hate. I mean, I hated the other two at first, but grew to love them. But now, these new ones, I just can't believe it... He approached me after watching *Som Faves* in Vienna. He liked the way I related to the objects and how I used the cat, for example... He asked me to make a video to accompany the objects. He gave me the objects to rehearse with in advance. I just went to his home and improvised for fifteen minutes with one object and fifteen minutes with the other – and he had his videos... I would love to. I need four more people for the final version.



Teaching

... In May, I will teach the solo-workshop in Bern ... I do it for money in the first place. But secondly, by giving feedback to the students, I learn a lot about analysing why something's not working ... I learn a lot. It takes me away.... I don't say it's bad. But I am very bad with feedback. Some people leave after the second day... I tell them, 'There are no dynamics.' Or, 'There's no dynamic development.' If there is only one idea and if it's only that, what is the relationship between this one idea and the next idea you have? If there are many ideas, then what sort of dynamic development is there? What are the transitions? Do you need transitions, or not? If it's one idea, can you express the tempo or the rhythm physically? How far you can go if you present the timing? How far you can go with the elements? ... It's about the responsibility you have towards your choices and your relationship with the elements, the object, the body, the language, the movements and the text. How does the text cover the movements? What is necessary? ... When I have nothing to say, it's good... When I see a problem, I start to write a lot. When I don't write anything then I don't see a problem... You separate tastes because they are so different.

Time off

... Facebook, YouTube, email, *Gay Romeo*... It's only for gays... Yes there's a form... No... I like to work on photos and drawings. I could work on one photo for five hours... with a computer... And that's why I want to get rid of the dog. It takes away my inspiration. I have to take care of him, I have to pet him and I have to walk him. So it's like I have something to do even when I have nothing to do... 'Cause I love to have nothing to do when I have nothing to do. Then I can go and see Marian or, if he's not around, I can just work – because that's the most exciting thing to do... I rarely read... I finally watched *Desperate Housewives* with Marian to see what it was – 'cause he always watches it – and now I'm hooked. I want to know who shot Paul Young... No, just the last five episodes... Maybe it's just because I'm on holiday, because these were my last shows of the year.

A final question:

Davis: What's the biggest misconception people have about you?

Ivo: That I'm radical. I think I'm just entertaining. I don't see anything radical about it.

Estafette: **Davis Freeman > Ivo Dimchev > Miet Warlop**

Q.A.Q.A.

Ivo Dimchev interviews Miet Warlop

I won't say what do you mean?
 I won't say cosy, I won't say boring,
 I won't say that isn't what I'm asking,
 I won't say fat, I won't say slim,
 I won't say hangover, I won't say death,
 I won't say whether, I won't say bio,
 I won't say yoga.
 I'll take a moment to balance
 4,4 ON THE FLOOR,
 take a second
 to stand next to my bed after dreaming,
 take an hour
 to boil my egg in the morning,
 and a day
 to answer all my spam mail.
 I can't stand these bullshit excuses and listen to them
 'cause it takes over my life;
 I can't stand seeing my brother, the rapper, any more.
 I want to see beautiful bodies
 whatever a body means.
 The body of a man, of a woman,
 A body of work, the body of a mountain.
 Did you know that my hyperkinetic attacks
 are related to my illusion of immortality?
 Which is related to my feet,
 which are swept back together,
 which is related to the death of my brother,
 which is related to my humour,
 which is related to my ambition,

which is related to my silence,
 which is related to my endless belief in people,
 and my frequent disillusionment,
 which is related to these questions and these answers,
 which is related to her reserved and exact behaviour,
 which is related to his ambition,
 which is related to her stardom,
 which is related to his humour,
 which is related to her stupid laugh,
 because she laughs as if her vagina was sewn tightly to her mouth.
 That is what I want.

What is my relationship to this, my relationship to his name?

If you translate it into English, it means hello.

It's important that you don't start looking like your secret.

It's important that you eat some horsemeat.

You shouldn't hide anything you feel,

but wherever you are or whatever you're doing

you are not gay, but hetero.

Incomplete is the beginning of an alternative.

Black makes you look more mysterious,

white shows that you're distracted when you eat.

Tomorrow I will send you a letter and then

I will tell you how much I like you.

And then I will invite you, in my own name,

to be as nice as everybody thinks.

And then I will offer you a date,

and some money for it,

and then I will send a neutral answer

to your enthusiastic reaction.

But I won't look at you any deeper than that,

and I won't agree to anything you ask,

nor will I sound like that,

nor accept failure when you actually arrive,

nor pay you in the end,

nor see where I was possibly wrong in this,

nor take only one second to react,

nor cry, nor focus on black holes.

And then this video made me keep eating meat.

But I'm making this because I'm too hungry,
 filming this because it will not work in real life,
 because it looks quite suspicious.

It's so you can always remember what you did and told me.

A transsexual technician in high heels, raising the spotlight,
 with a beer belly who was, like, 80 % of the show.

So I'm filming this because I can't believe it,
 eating this because you don't even understand the idea,
 or the time, any more.

I have a mind-blowing show,

a breathtaking and heartbreaking show,

starting at ten in the morning,

a show in the middle of nowhere packed with people.

Miet, Miet, MIET, MIET, MIET, MIET, MIET, MIET! Can I take this? He opens his shirt and looks down,
 she's in complete control.

He sees that his body is growing full of toes,

she has twenty tics per minute.

He eats a pack of nails,

she thinks the wine is shit.

His chair catapults through the back wall.

She's angry, she's laughing, she's horny,

she's sweating, she's sorry, she's sweet.

He's falling asleep, then he talks in his dream and it lasts eight hours.

Her sofa has sucked the water out of her.

The music is on repeat,

every ten seconds the music starts again.

He takes a call from his four-year-old daughter.

After a while we see that under her dress there's something vibrating,
 that she's holding it, with her other hand on her lap.

His costume starts to burn,

she looks a bit stoned.

What does he have in his pocket?

Miet says: a magic finger!

4,4 ON THE FLOOR,

there she is, sitting.

Estafette: **Mokhallad Rasem > Stef Lernous > Stany Crets > Johan Petit**

De plooibaarheid van een lichaam

Mokhallad Rasem ontmoet Stef Lernous

Marie Roofthoof

2010 was het jaar van de doorbraak voor de Irakese kunstenaar Mokhallad Rasem. Zijn voorstelling *Irakese Geesten* werd geselecteerd voor Theater aan Zee en Het Theaterfestival, theaterminnend Vlaanderen prees unaniem zijn beeldtaal en zijn nieuwe voorstelling mag in première gaan op het Kunstenfestivaldesarts 2011. Toch ging aan dit succes een lang en complex proces vooraf. Rasem beleefde de oorlog in Irak van op de eerste rij en kwam in België in een asielcentrum terecht. Vier jaar verbleef hij hier zonder papieren en zocht ondertussen zijn weg als kunstenaar. Zijn geboorteland was de inspiratiebron voor *Irakese Geesten*. De angst die hij daar meemaakte, fascineerde hem en leidde tot het maken van een voorstelling over oorlog.

Na *Irakese Geesten* vroegen heel wat mensen aan Rasem of hij Abattoir Fermé kende. Zo ontdekte hij een affiniteit met het werk van het gezelschap van Stef Lernous. Hij houdt van het ritme, de kleur en de manier van spelen van de acteurs. De beelden die Abattoir Fermé creëert, refereren aan zijn eigen angst. De horror op scène herinnert hem aan het leven in Irak.

Het is een woensdag in januari, het regent pijpenstelen, Mokhallad Rasem en Stef Lernous zitten samen in de repetitieruimte van Abattoir Fermé voor wat een drie uur durend gesprek zal worden over beeldend theater, over repetitieprocessen en over verschillende interpretaties van woorden als 'geweld' en 'pijn'.

Rasem vertelt dat hij de beelden van *Irakese Geesten* al zes maanden tevoren had voorbereid. Hij tekende alles uit en startte het repetitieproces met die tekeningen om zo de beelden met de spelers te construeren. Van Stef Lernous wil hij dan ook graag weten wat de oorsprong is van de beelden in het werk van Abattoir Fermé.

Lernous: 'Een deel van de beelden van Abattoir Fermé komt uit horrorfilms en -musicals omdat deze genres misschien wel het meest *outrageous* zijn. Ik ben gek op dat soort pulp. Armen en benen vliegen er in het rond, het bloed spat van het scherm. Wanneer ik een grote Hollywoodfilm bekijk, mis ik vaak de durf of de ideeën. Een film met tien goede ideeën vind ik interessanter dan een film die perfect af is. Toch stoot ik bij de appreciatie van deze genres vaak nog op een soort taboe, alsof het van slechte smaak getuigt.

Zelf vind ik dat we niet vaak genoeg te horen krijgen dat in de magische wereld van het theater alles mag. Dromen zijn ook fantastisch materiaal. De laatste vijf jaren maken we met Abattoir Fermé ook stille voorstellingen, zoals *Tourniquet*. Wij beschouwen de stille voorstellingen

soms als een dramaturgie van de droom. Ik houd ervan dat je niet weet waar een voorstelling naar toe gaat – als ze überhaupt al ergens naar toe gaat. Ik weet wel heel goed wat mijn voorstelling met mensen moet doen, maar waarover het gaat is mij ook niet altijd duidelijk, net als bij een droom of een nachtmerrie. Al geloof ik wel dat een voorstelling inhoud moet hebben, maar dat begrip is erg ruim te interpreteren. De inhoud zit hem in het vertrekpunt: in een idee, een artikel, een visie. In een voorstelling leg je de inhoud in het centrum en daar fiets je dan heel de tijd rond. De inhoud ligt, zoals die in teksttheater tussen de regels ligt, binnen ons stil theater in de juxtapositie van iconografische beelden en de banaliteit van een menselijke handeling, tussen het impliciete en het expliciete.

Net als Rasem teken ik zelf ook heel veel. Een repetitieproces start ik met videofragmenten, vaak is dat materiaal uit documentaires. Daarnaast gebruik ik soms krantenartikels. Voor *Tourniquet* ging dat bijvoorbeeld over het katholieke en islamitische exorcisme. Soms schrijf ik ook een tekst, al ben ik geneigd om mijn tekstmateriaal snel weg te gooien. Maar voor de stille voorstellingen biedt die tekst wel een overzicht over datgene waarover het zou kunnen gaan. Ik heb eens een voorstelling gemaakt waarbij er niets op papier stond en dat vind ik gevaarlijk. Die voorstelling werd een schilderij in plaats van een theatervoorstelling. Het ging eerder over esthetiek. Het is lastig een boeiende voorstelling te maken die louter beeldend is en niet illustratief. Het verschil tussen esthetiek en betekenis achter esthetiek zit in de nuance van de uitvoering. Zonder geweldige acteurs en een geïnspireerde communicatie, sta je nergens.'

Rasem is een veelvraat als het op het bekijken van voorstellingen aankomt. Hij heeft op een aantal jaren tijd enorm veel gezien en absorbeert indrukken als een spons. Hij vraagt zich af of er een bepaald stramien zit in het enceneren van voorstellingen in Vlaanderen. Het lijkt alsof de gezelschappen die puur teksttheater brengen, een collectieve werking hanteren. Het meer beeldende theater wordt steeds geleid door een regisseur.

'Misschien is dat ook praktischer,' zegt Lernous. 'Vroeger kon ik mezelf wel regisseren in een tekstvoorstelling, maar op het moment dat de beelden de overhand namen, werd het moeilijker. Ik zag mezelf niet meer in dat beeld. Daarom ging ik er buiten staan, om verder te kunnen werken aan de constructie van de beelden.'

Als Rasem aan Lernous vraagt of hij op de eerste repetitiedag vanuit tekst of vanuit beeld begint, kan hij daar moeilijk op antwoorden: 'Ik start dadelijk met allebei. Ik geloof niet in het doorpraten van de tekst aan tafel. Ik heb liever dat we onmiddellijk de vloer op gaan en dingen uitproberen. Ik denk dat een acteur moet communiceren via het spelen, en niet via psychologisering. Anderzijds verwacht ik van mijn acteurs dat ze als er tekst is, die meteen uit het hoofd leren. Ik begin dus met tekst, maar tegelijkertijd werk ik ook onmiddellijk met licht, schmink en kostuums. En ik kan het niet laten om tijdens de repetities naast de acteurs te gaan staan en hun fysiek te manipuleren om zo de beelden op te bouwen.'

In een repetitieproces toon ik elke vrijdag materiaal aan een publiek. En dit vanaf de eerste repetitieweek. Niet om achteraf met het publiek in gesprek te gaan, maar gewoon om te kijken hoe zij reageren, of we al dan niet entertainen. Ik zorg ervoor dat we elke week een uur materiaal hebben. Ik geloof in het aanmaken van veel materiaal om daarna het beste eruit te kiezen. Natuurlijk is ieder repetitieproces verschillend. Elke voorstelling vraagt een nieuw ritueel. De basisparameters blijven: communicatie, dramaturgie, illusie van personage, mime

van de werkelijkheid, frictie, lichamelijkheid ... Maar naar gelang de samenstelling van de ploeg en de keuze van het materiaal, verandert ook het repetitieritueel.'

De beeldtaal is een rode draad in het gesprek tussen beide heren. Rasem kiest voor een rustige, poëtische opbouw van zijn beelden, terwijl hij in het werk van Lernous vooral erg sterke, maar onrustige beelden ziet. En dan heeft hij het over de horror, het bloed, de verrassende keerpunten in de voorstelling waardoor je als toeschouwer geen idee hebt van wat er te gebeuren staat. Rasem wijst ook op de pijn en het geweld in de scènes van *Abattoir Fermé*, maar stelt zich tegelijkertijd de vraag waar die extreme gevoelens in het werk van Lernous vandaan komen. Zelf ziet hij geen geweld in dit land.

Lernous: 'Ik zie heel veel geweld, maar het is een andere vorm van geweld dan wat er in Irak gebeurt. Het gaat niet om auto's of bommen die ontploffen, maar om de kleine geweldexplosies die je in elk land hebt. Politiegeweld bijvoorbeeld stoort me mateloos. Ik begrijp ook niet waarom mensen zo kwaad zijn, of waarom mensen in mijn nabije omgeving op politiek niveau plots extreem kiezen, en dat zonder dat zij een probleem hebben met bijvoorbeeld de allochtonen in hun wijk. Misschien is geweld niet het juiste woord. Ik heb problemen met hypocrisie en ik wil daar ook gewelddadig op reageren. Zelf ben ik een heel bange mens, maar ik ben absoluut niet bang om verbaal heftig te reageren. Mijn emoties krijgen een theatrale vertaling door beroep te doen op een fantasiewereld.'

Mijn drive bestaat uit twee componenten. Aan de ene kant gaat het om het zien van extreme schoonheid, ervaringen waarbij ik denk: ik stop met theater maken, dit kan ik niet overtreffen. Of waarom nog theater maken als dit bestaat? Anderzijds is er de confrontatie met iets wat me helemaal niet zint: slecht theater, geweld, *assholes*. Het zijn die twee uitersten waarop ik reageer met een voorstelling of via het schrijven.'

'Voor alle duidelijkheid: de lichamelijke pijn in mijn voorstellingen is gespeeld. De inzet is niet pijn. Ik houd van het lichaam in een extreme vorm. Ik wil de plooibaarheid van een lichaam onderzoeken. In *Mythobarbital* stonden de acteurs onder een regendouche met koud water. Het water kwam van vijf meter hoog en de acteurs moesten zo lang mogelijk blijven staan. Als het niet meer houdbaar was, begonnen ze stilaan over hun lichaam te wrijven. Dat beeld bevat een enorme kwaliteit, zulke extreme situatie levert iets op. De scène in *Tinseltown* waarbij Tine (Van den Wyngaert) een gigantisch rood lint uit haar vagina haalt, start niet vanuit de intentie om te choqueren. De voorstelling gaat over een theatermaker die zijn perfecte voorstelling wil realiseren en omringd wordt door twee vrouwen, twee pornoactrices. Het rode lint refereert aan een striptease act, maar ook aan een navelstreng. De man wordt aangetrokken door die vrouwen, maar achteraf wordt hij gewoon gewurgd door hun navelstreng. Ik vond het idee op zich heel straf. Natuurlijk zit er ook een stoutmoedig tintje aan deze scène, het neigt naar choqueren en is *not done*, maar dat was niet mijn uitgangspunt om zoiets te doen.'

'Anderzijds heeft het voor mij ook te maken met de braafheid van de sector. Ik vind theater een fantastisch medium. Het draagt iets ritueels in zich. En ik ben gek op rituelen. Het idee dat mensen samen komen om iets te ervaren, vind ik geweldig. Het doet me ook plezier als je me vraagt of mijn acteurs echt zo zijn. Ik houd van die mythologisering. Maar theater is me veel te braaf. De commissies loven steeds opnieuw de diversiteit van het landschap, maar ik ervaar dat veld niet als zo divers.'

Estafette: **Mokhallad Rasem > Stef Lernous > Stany Crets > Johan Petit**

Nostalgie, feest en rock-'n-roll

Stef Lernous ontmoet Stany Crets

Marie Roofthoof

Stef Lernous en Stany Crets ontmoeten elkaar in café *Smugglers*, een whiskybarretje in Antwerpen. Op weg naar de afspraak realiseert Lernous zich dat hij maar liefst vier producties van Crets graag zelf had willen maken: de voorstellingen *Faeces* (1995) en *The Rocky Horror Picture Show* (2000), zijn favoriete repertoirestuk *Lulu* (2003) en de tv-reeks *Oud België* (2010), vanwege de affiniteit met het burleske. Genoeg stof voor een gesprek dus.

Lernous: *Faeces* is de eerste voorstelling waarover ik mijn studenten vertel als het over een theaterbelevens gaat die een enorme impact op me heeft gehad. Ik wist toen niet of zoiets wel kon of mocht, met die lelijke, groteske hoedjes, wat er met de tekst en het beeld gebeurde, het spektakelgehalte ... Er heerste een taboe rond zo'n vorm van spektakel maken. Er zijn wel een aantal regisseurs zoals Castellucci of Delbono die hun versie van spektakel brengen, maar wat er in *Faeces* gebeurde, heb ik later nooit meer gezien. Ik zag in die voorstelling een soort jeugd passeren en kreeg heel dubbele gevoelens bij het Vlaamse karakter ervan. Eenzelfde gevoel heb ik ook bij de film *Het Sacrament* van Hugo Claus: je herkent het Vlaanderen waar je zelf deel van uitmaakt, maar anderzijds wil je daar helemaal niets mee te maken hebben.

Crets: Ik wou eigenlijk geen tekst schrijven, maar ik had wel een idee: een parade van trouwfeesten, communiefeesten, vormsels en begrafenissen. Het ging me daarbij niet om het ritueel, maar om de ervaringen die je als klein jongetje meemaakt en wat je blijft: het rinkelen van klein geld, geuren, de sfeer ... Af en toe krijg ik een mail van mensen die de tekst willen van *Faeces*. Maar veel tekst was er dus niet.

Lernous: Ik denk dat ik die tekst kan reconstrueren. Al weet ik natuurlijk niet wat mijn herinnering er mee gedaan heeft.

Crets: Ik was heel blij met die voorstelling omdat ze ook heel persoonlijk was. Ik koesterde een fascinatie voor die Vlaamse feesten en tegelijkertijd herbeleefde ik een aantal bepalende ervaringen uit mijn kindertijd. Deze voorstelling werd in die tijd als tamelijk controversieel onthaald. Mensen stonden op en gingen buiten tijdens de voorstelling omdat ze vonden dat het geen stuk was. Er was volgens hen geen begin, geen midden of slot. Maar er waren wel een aantal fantastische momenten. Zo was er een vrij lange zangstonde waarbij er heel wat mensen mee zongen, dat was een magisch moment! Achteraf

oordeelde de raad van advies van de Blauwe Maandag Compagnie dat ik moest stoppen met mijn ensceneringen waarin het Vlaamse leven rond de kerktoren centraal stond. Ik was toen erg gechoqueerd. Want vlak nadien kwam de hele *Bernadetje*-golf die in essentie niets anders was.

Lernous: Ik kreeg onlangs een recensent over de vloer die zei dat het alleen ging om mijn eigen fantasmen. En natuurlijk is dat net wat een regisseur doet: zijn wereld, zijn verbeelding delen.

Crets: 'Ik had daarvoor *Vrijen met dieren* gemaakt en eigenlijk wist ik niet zo goed wat ik ging doen. Mijn idee-fixe waren die Vlaamse Feesten, waar gevierd wordt, waar op uw *bakkes* geslagen wordt ... Ik wilde wierook ruiken en natte mensen op de scène. Uiteindelijk bleef alleen de essentie over: we zongen liedjes, we deden een trouwmiss, een reuzenstoet ... Al die scènes hebben we gewoon achter elkaar gezet. En ik was er heel blij mee omdat het ook persoonlijk was.'

Lernous: Kan je me iets vertellen over *The Rocky Horror Picture Show*?

Crets: In het magazine *Joepie* ontdekte ik een seksualiteit die ik nog niet kende: zwarte schmink, mannen in jarretelles ... Later zag ik de film *Fame* (1980) van Alan Parker waar studenten naar zo'n show gingen kijken, wat ervoor zorgde dat de *goesting* om zelf ooit zoiets te regisseren alleen maar toenam. Bij NTGent wilde de toenmalige directeur Jean-Pierre De Decker zelf *The Rocky Horror Picture Show* regisseren. Toen ik dat hoorde, heb ik hem ervan kunnen overtuigen dat ik de regie voor mijn rekening zou nemen. Het waren onwaarschijnlijke voorstellingen. Mensen kenden de traditie van *audience participation* niet, maar ik heb telkens de inleiding gedaan, een kwartier lang de zaal opgejut. Het was een feest van begin tot einde, met een goede muziekbond en heel wat *vetzakkerij*.

Lernous: Twee dingen hebben een vroege impact op me gehad als kind: een boek en een softe seksmusical van *Alice in Wonderland* en *The Rocky Horror Picture Show*. Als tienjarige ontdekte ik dat op de Duitse televisie en vond het sexy, verboden en intrigerend. Acteurs die ongeneerd stonden te zingen in hun ondergoed – het was iets heel vreemds, maar ik was meteen verkocht. Hebben jullie in het Nederlands gezongen?

Crets: Ja, ik heb die teksten vertaald. Mijn droom is om ooit in een garage in de stad elke week *The Rocky Horror Picture Show* te spelen tot het een traditie wordt. Ik zou dat heel graag doen, maar dat is helaas financieel niet haalbaar.

Lernous: We komen terug bij rituelen, feesten en rock-'n-roll.

Crets: Theater moet voor mij op de een of andere manier een groot rockconcertgehalte hebben. Zoals de tournee van U2 in het Sportpaleis. Ik heb zelden zo'n ervaring gehad. Ik probeer dat ook altijd na te streven in theater.

Lernous: En *Lulu*?

Crets: Ik ben fan van dat stuk. Ik heb er ooit een enscenering van gezien door Ivo Van Hove bij De Trust. Ik vind dat een geweldig verhaal, maar ik vroeg me steeds af waarom het niet *marcheerde* op scène. Ik had de overtuiging om het beter te doen, maar op een bepaald moment kom je natuurlijk de tekst zelf tegen. De eerste vier bedrijven zijn

vrij klassiek, dus ik begon met de moeilijkste: het zesde bedrijf. Dat was fantastisch *schoon*, alleen maar beelden. Het vijfde bedrijf heb ik ook herleid tot pure chaos. De ondoorgroondelijke bedrijven werkten op die manier, maar de klassieke bedrijven kregen we niet gespeeld. Ik heb vormen gezocht om het weg te rukken van het klassieke toneel, maar dat lukte dus niet. Of toch niet als je de tekst wilt spelen zoals hij er staat.

Lernous: Er zijn vijf à zes pogingen geweest bij Abattoir Fermé om *Lulu* te ensceneren. Ik heb het even opgegeven. Een van onze ideeën was om de Duitse teksten op tape te zetten. Alsof je de geest van *Lulu* gaat spelen waarbij je de beelden toont en de tekst daarover laat scanderen. Het werkte ook bij ons opvallend goed in het laatste bedrijf.

Crets: Ik kreeg er ook absoluut geen humor in.

Lernous: Ik vraag me af waarom. Omdat het te veel 'theater theater' is? Is het te oubollig?

Crets: Ik weet het niet. Ik heb op zich niets tegen een traditioneel gebracht stuk. Maar je botst op een aantal dingen bij die oude theaterauteurs ... Ik vraag me soms af of ze dat nu écht allemaal met zoveel woorden hadden moeten schrijven.

Lernous: En wat met *Oud België*?

Crets: Peter (Van den Begin) is met dat idee gekomen. Ik heb vier jaar aan de tv-reeks geschreven. Bij elke visionering, vanaf de eerste montage tot de definitieve versie, hebben we tranen met tuiten gehuild. We hebben de grote momenten niet geschuwd. Of beter: we wilden aantonen dat kleine benulligheden in het leven van mensen voor hen persoonlijk van groot belang zijn. Wat televisie betreft, is dat het beste wat we ooit gemaakt hebben. Deze reeks heeft ook met heimwee te maken. De indrukken die je tussen je vijf en achttien jaar krijgt, zijn de belangrijkste in je leven. Daarin zit alles vervat waar je later wat mee gaat doen. Dat geldt volgens mij voor iedere kunstenaar.

Lernous: Die feestjes (*Faeces*) hebben ook een vorm van heimwee, nostalgie. Vlaamse Feesten, *Lulu* en de wereld van de varieté ...

Crets: Peter en ik worden naar dat segment gezogen.

Lernous: Wel, het is een boeiend universum.

Crets: Ik ga nu *Spamalot* ensceneren bij de Musical van Vlaanderen. Dan moet je echt alle clichés van de musical er door jagen. Ik hoop dat het van een even grote evenementiële waarde zal zijn. Voor minder doe ik het niet.

Lernous: Wij gaan bij de Vlaamse Opera een opera maken, maar wel met Abattoir Fermé. Ik merk dat het niet courant is, dat soort van loyaliteit en energie voor en met elkaar.

Crets: Dat was ook de grote magie binnen Blauwe Maandag Compagnie. Wij waren spontane onnozelaars. Ik geloof in het belang van zo'n troep. Eigenlijk is dat ook de functie van de stadtheaters. In Toneelhuis heb je 400 dramaturgen en twee acteurs. Ik ga misschien wat kort door de bocht, maar de verhoudingen kloppen niet meer. Waar is het gezelschap? Als je een goed gezelschap hebt, kun je alles aan.

Als entr'acte: korte beschrijving van Faeces.

De deuren van de Minard zijn dicht. Wanneer 't sleutelke gevonden wordt, mogen we binnen en 't begint te regenen. Alleen op 't plein voor de schouwburg, 't is ni echt. We doen ons paraplu's open en gaan binnen. Goe weer om naar toneel te gaan. We staan, zitten, liggen in 't donker. Ergens boven licht een vierkantje op en spreekt ons aan met een kinderstem. 'Het is verwond en geslagen', zegt het. 'Breng het plafond down', zegt het. Muziek, de tekst in loop, maar warped. Als in een bad trip, wordt het vierkantje een gigantisch kruisbeeld, met een lifesize Christus die zich losmaakt. Een parade van gotische gedrochten. Een expressionistisch trouwfeest. Meneer pastoor met veel (te veel!) echo op zijn stem. Schommels met vrouwen en wiegen. Heilig Hart Van Jezus, Heb Berouw In Mij (want dat zingen ze). Een fanfare. Een communiefeest, de kleine is moe, hij moet gaan slapen. Maar hem heeft zijn kadokes nog ni open gedaan. Een debiel in een rolstoel met een fluitje. Ombouw van de zaal, het publiek in een vierkant aan tafels. Ge zit naast mensen waar ge niet naast wilt zitten. Een zotte tante en een groene nonkel. Een kindverwekking, een Maria van Lourdes. Majoretten, reuzen en een confettikanon. En op 't einde de dood. De debiel in de rolstoel vertelt over wat het lijf doet. In tegenlicht. Het is gedaan.

Estafette: **Mokhallad Rasem > Stef Lernous > Stany Crets > Johan Petit**

Het is fout om steeds alles te willen begrijpen

Stany Crets ontmoet Johan Petit

Marie Roofthoof

Februari in Antwerpen. Het is de maand van de *Antwerpse Kleppers*, een festivalformule waarin Toneelhuis werk van vijftien gezelschappen uit de stad presenteert. Johan Petit was net te gast in de Bourlaschouwburg met *Polen op zondag*, de vijfde voorstelling uit de reeks *Revue van het ontembare leven* van Het MartHalTentatief. Stany Crets leeft zich momenteel uit met de regie van de musical *Spamalot*, die begin maart in première gaat in de stadsschouwburg. Crets en Petit ontmoeten elkaar, uiteraard, in een Antwerps café.

Crets: Ik geniet altijd van de dingen die ik van jou zie. Ik herinner me dat ik een tijdje geleden de laatste vijf minuten van *Het besluit* zag. Ik zag je even passeren en ik vond het geweldig. Ik had spijt dat ik het niet helemaal had gezien. Je werk heeft een entertainende waarde, het is *straight to the point*. Als ik je hoor vertellen in *Klein Jowanke*, heerst er ook een groot gevoel van weemoed en nostalgie. Een gevoel dat je als publiek overvalt. Je doet ons de dagelijkse drukte vergeten tijdens je voorstellingen.

Petit: Ik voer nochtans een gevecht met de weemoedige toon in onze voorstellingen, omdat ik niet vind dat het vroeger beter was. Verre van zelfs. Het is wel zo dat we in onze eerste voorstellingen dweepten met een oude manier van toneel maken. Het is vergelijkbaar met de *Man bijt hond*-gezelligheid. Dat hebben we nu veel minder, het is allemaal iets rauwer geworden.

Crets: Inhoudelijk misschien wel, maar de vorm waar je voor kiest, straalt totaal niets moderns uit. Eigenlijk ben je gewoon een oude Antwerpenaar die daar staat te vertellen. Dat mis ik bij andere vertellers als Wouter Deprez of Alex Agnew. Ik vind hen altijd heel geconstrueerd. Het komt bijzonder bedacht over. Jij komt gewoon vertellen. En of je het nu ter plaatse verzint of niet, dat weten we niet.

Petit: Tachtig procent van mijn voorstellingen ligt vast. De rest is improvisatie. Teksten die me nauw aan het hart liggen, zijn een soort los-vaste teksten. Ik studeer eerder een idee, dan een tekst. Ik heb het geluk dat ik de toon van cafépratens op het toneel kan brengen. De meeste mensen die goede cafépratens zijn, verliezen dat op een scène. Ik ben ook erg beïnvloed door mijn familie. Zij zijn mensen met het hart op hun tong. Ik herinner me nieuwjaarsfeesten bruisend van de vitaliteit. Alles werd gewoon gezegd. Daar houd ik van.

Crets: Is dat ook niet de kracht van het dialect? Volgens mij krijg je dat effect nooit in het Algemeen Nederlands.

Petit: Freek De Jonge kan dat. Je moet de taal kunnen ombuigen tot een eigen, unieke manier van spreken. Het dialect ligt nu eenmaal zo dicht bij je. Maar ik geloof wel dat het in het Algemeen Nederlands kan als je dat goed beheerst.

Crets: Dat betwijfel ik toch. Je hebt dat ook bij moppen en volksverhalen. Dat is per definitie dialect.

Petit: Het dialect geeft wel onmiddellijk de vrijheid om de materie naar je toe te trekken. En dat kunnen weinig mensen in het Algemeen Nederlands omdat het toch altijd een beetje kunstmatig blijft.

Crets: Je manier van vertellen leunt aan bij stand-up comedy. Agnew slaagt erin om vijf keer het Sportpaleis te vullen. Zou dat een ambitie kunnen zijn?

Petit: Nee. Ik voel geregeld de nood om iets te vertellen, dat doe ik graag en ik wil dat ook zo goed mogelijk doen. Ik probeer zoveel mogelijk volk te bereiken, maar niet te allen prijze. Beroemd zijn, interesseert me niet. Bovendien blijven mijn voorstellingen ook niet overeind in het Sportpaleis. Ik heb ooit op een muzikfestival in Hof ter Lo een act gedaan tijdens de pauze. Ik ben toen afgegaan als een gieter. Ik heb niet de kracht om mensen in vijf zinnen mee te nemen. Wanneer je tijdens een show van Agnew twee minuten niet luistert, kan je direct terug inpikken. Maar als je bij mij twee minuten niet luistert, raak je de draad kwijt.

Crets: Worden jullie met Het MartHa!Tentatief structureel ondersteund?

Crets: Ja, wij krijgen een subsidie van 260.000 euro. Dat is bijzonder weinig. Onze artistieke kern bestaat uit twee mensen: Bart Van Nuffelen en ikzelf. Daarnaast willen we ook een aantal mensen op kantoor, dus dat is moeilijk. Anderzijds zijn die subsidies een ongelooflijk cadeau. Zonder subsidies had ik nooit gestaan waar ik nu sta. Ik heb tijd en ruimte gekregen om me te ontwikkelen. En nu nog. Dus mij hoor je niet klagen. Ik was wel gefrustreerd bij de vorige subsidieronde. Drie maanden heb ik aan ons dossier geschreven, op voltijdse basis. Ik heb er enorm veel energie ingestoken. Uiteindelijk walst de minister daar over alsof het niets is. We hebben exact hetzelfde bedrag gekregen als voorheen. Het maakt geen verschil of je nu een goed of slecht dossier schrijft. Ik vind het ook absolute waanzin dat ze Geert Allaert (stichter Music Hall Group) geld geven. Allaert heeft die subsidies niet nodig.

Crets: Het is ook een sector die gesubsidieerd wordt natuurlijk. En het verhaal is genuanceerder, Allaert heeft die subsidies wel nodig.

Petit: Ik geloof dat niet. Wij moeten volgens vzw-structuren werken. Je kunt geen auto's leasen en volgens een winstlogica redeneren, en tegelijkertijd subsidies ontvangen. Die combinatie is onmogelijk. De logica van een gezelschap is niet gebaseerd op winst maken. Je subsidieert producties die anders niet gemaakt kunnen worden.

Crets: *Spamalot* wordt nu gemaakt omdat er subsidies zijn. Anders kunnen zij enkel nog eens een *Sound of Music* maken. Ook Allaert kan zonder subsidies niet het risico nemen om een minder bekende musical te programmeren. Uiteraard werkt het als een bedrijf, maar zonder subsidies sterft die onbekende musical aan *the box office*. Dat is de andere kant van het verhaal.

Petit: Ik begrijp die redenering, maar dan moet je als overheid iets veranderen. Het klopt niet dat musical onder hetzelfde decreet wordt gesubsidieerd als theater. Je subsidieert toneel, of je subsidieert podiumkunsten. Momenteel kiest men voor podiumkunsten. Hiervoor gelden criteria als onder andere kwaliteit. Ik ben me ervan bewust dat kwaliteit zeer moeilijk meetbaar is, maar daarvoor bestaan de commissies. De commissies worden samengesteld met mensen uit het veld en zij spreken een oordeel uit, maar momenteel is hun status waardeloos. Er wordt met hen totaal geen rekening gehouden. Als men ervoor zou kiezen om toneel te subsidiëren, vind ik dat je onder die categorie wel perfect gezelschappen als Music Hall Group, Theater Paljas of de Komediëcompagnie kan subsidiëren. Dan moet je een zo breed mogelijk scala aan soorten toneel ondersteunen. Maar nu vind ik de regelgeving wraakroepend.

Crets: Vind je publieksaantallen een norm?

Petit: Ik vind het moeilijk om dat als norm te hanteren. Er is veel goede kunst waarvoor slechts een kleiner publiek is. Ik herinner me voorstellingen van Needcompany die me ontzettend raakten, maar waar bijzonder weinig volk in de zaal zat. Als maker moet je altijd wel een publiek opzoeken. Maar ik begrijp ook wel dat er niet altijd voor alles een even groot publiek is. Het is jammer dat er zoveel kritiek komt op intellectualisme. Op den duur versimpelt alles. Een voorstelling moet niet altijd interactief en voor iedereen begrijpbaar zijn. Ik vind ook niet dat men voorstellingen moet maken op maat van kinderen. Net als het moeilijker is, leren ze iets bij. Het is fout om steeds alles te willen begrijpen. De subsidiediscussie heerst ook in de filmwereld. Al wordt de discussie daar ook op een breder niveau gevoerd. Het kunstaspect telt mee, maar is niet altijd het allerbelangrijkste. Een film als *Frits & Freddy* (2010, een regie van Guy Goossens & Marc Punt) krijgt dan geen subsidies.

Crets: *Frits & Freddy* heeft zijn cijfers gehaald. Wat eigenlijk een fout signaal is voor de sector. Het VAF (Vlaams Audiovisueel Fonds) kan er nu vanuit gaan dat de subsidiëring van dergelijke films niet noodzakelijk is aangezien ze hun cijfers toch halen. Terwijl er dan jaarlijks twee à drie films worden gesubsidieerd waar amper zeshonderd mensen naar komen kijken. Dat zijn dure kaartjes.

Petit: Maar die films worden zonder subsidies niet gemaakt. Terwijl *Frits & Freddy* wel wordt gemaakt.

Crets: Ik vind een aantal van zeshonderd mensen bijzonder weinig om het jaar nadien opnieuw subsidies te garanderen. Als je niet over een bepaalde norm gaat, moeten subsidies stopgezet worden.

Petit: *My Queen Karo* (2009, een regie van Dorothée Van den Berghe) is allicht een van die films die minder publiek lokt. Het is een film die de meeste mensen niet aankunnen, dat

weet je zo. Maar ik vond het wel een fantastische film en dan ben ik blij dat dergelijke films subsidies krijgen. Anders worden ze gewoon niet meer gemaakt.

Crets: Jij bent blij en er zullen nog enkele mensen blij zijn. Maar op het gevaar af om nu heel rechts te klinken, kun je dat in de maag van een belastingsbetaler splitsen?

Petit: Ik denk het wel. Als je het geld wegneemt van theatergezelschappen die relatief weinig publiek aanspreken, gaat dat in essentie over een kleine hoeveelheid geld van het totale cultuurbedrag. Dat stelt niets voor, maar wij fixeren ons daar te hard op. Met publiekscijfers als norm dreigt een gigantische vervlakking. Dan komen we allemaal in een commerciële logica terecht. Het is net goed dat de theatersector volgens een vzw-logica werkt: zo kunnen de inkomsten gebruikt worden voor een volgende productie. Het is niet voor niets dat er in Vlaanderen zoveel kwaliteit is. De podiumkunstensector is internationaal gerenommeerd. Dit is onder meer te danken aan het subsidiebeleid waardoor artiesten de kans kregen om zich te ontwikkelen en hun weg te zoeken.

PISTES VOOR DE PODIUM- KUNSTEN

Via sukkelstraatjes naar de Avenue Louise

Over kunst en economie. En hoe de een de ander probeert te vinden

Franky Devos

Het was wel sympathiek: een internationale conferentie over *Open Institutions* in Zagreb half januari 2011. De Kroatische, Sloveense en Albanese kunstensector praatte in een strijdvaardig jargon dat allicht ook in de jaren tachtig in Vlaanderen weerklonk. Moderator Emina Visnic stelde nog één afsluitende vraag 'Is Belgium that rich, they can support so many artists?'

Dit had ik haar willen antwoorden:

De bedreiging van de Avenue Louise

Al enkele decennia fungeert Vlaanderen als belangrijke draaischijf in het internationale kunstenvormingslandschap. We danken dat in de eerste plaats aan uitzonderlijke artistieke persoonlijkheden die tijdens de jaren tachtig een onnavolgbare dynamiek ontwikkelden waar we nog steeds de vruchten van plukken. Een tweede belangrijke succesfactor is het sterke kunstbeleid en de graad van professionalisering die dat heeft voortgebracht.

Dit beleid heeft recent beslist de kunstensector niet meer te laten groeien, of daarvoor althans niet langer bijkomende overheidsmiddelen te voorzien. De economische crisis doet dienst als argument en leidt onze aandacht af van waar het echt om de doen is: gebrek aan maatschappelijk draagvlak. De verdubbeling van het Vlaams cultuurbudget tijdens het laatste decennium (voornamelijk ten voordele van erfgoed, beeldende kunsten, letteren en lokaal cultuurbeleid) deed de waan ontstaan dat het een sector creëerde die vetgemest tegen zichzelf aanknort, terwijl minder en minder mensen nog naar de stallen omkijken, zelfs de kwaliteitspers niet. En toegegeven, de kunstensector deed weinig inspanningen om die waan te ontcrachten. Als het op verantwoording voor het gekregen belastingsgeld aankomt, dan schermt hij na drie minuten met de intrinsieke waarde van kunst. De belastingbetaler voelt minachting.

Voormalig minister Anciaux leverde inspanningen om meer mensen aan meer cultuur te laten participeren en nam daarvoor diverse maatregelen. En het loonde. Voor theater en dans is een stijging merkbaar. Zo ging in 2009 68,8% van de Vlamingen nooit naar theater, tegenover 74,9% in 2003-2004. Het aantal mensen dat een- tot tweemaal in zes maanden een voorstelling bijwoonde, is gestegen van 17,9% (2003-2004) naar 23,4% (2009) en het aantal mensen dat drie of meer voorstellingen bezocht steeg (niet significant) van 7,2% (2003-2004) naar 7,9%

(2009).¹ Een bemoedigende evolutie, maar spectaculair kan je die groei niet noemen, zeker niet na jaren waarin de bevordering van de cultuurparticipatie de kern van het Vlaamse cultuurbeleid uitmaakte. De grenzen van de klassieke cultuurcommunicatie lijken bereikt en succesvollere methodes voor publiekswerking en *customer relationship management* worden door de sector afgedaan als te arbeids- en kostenintensief.

Niet verwonderlijk dat huidig minister Schauvliege het participatiebeleid voortzet en daarnaast op zoek gaat naar nieuwe methodes om het maatschappelijke draagvlak voor kunst en cultuur te vergroten. Ze lijkt die te vinden in cultureel ondernemerschap en tilt 'aandacht voor cultuurmanagement en culturele economie' op tot één van haar zeven strategische beleidsdoelstellingen.

Eén van de doelstellingen geformuleerd in *Vlaanderen in Actie* is Vlaanderen een leidende rol geven op het vlak van open innovatie. De minister is ervan overtuigd dat cultuur 'met zijn continue drang naar vernieuwing, kennis en uitwisseling een wezenlijke bijdrage kan leveren tot deze doelstelling. Ondanks een toenemende wederzijdse afhankelijkheid vormen de culturele en de economische wereld in Vlaanderen in vele opzichten nog gescheiden werelden. Nochtans kunnen ze veel van elkaar leren en elkaar verrijken. Dit veronderstelt de ontwikkeling van gesprek, samenwerking en competenties van de kant van economische actoren, maar ook van het culturele veld.'²

Bij de kunstensector smelten de vooroordelen langzaam weg. De dooi is nog niet zichtbaar, maar wel hoorbaar. Het discours wordt genuanceerder en hier en daar ontstaan concrete projecten tussen kunstenaars en bedrijven. Voor mensen die denken in termen van klassieke sponsoring heeft deze manier van werken in tijden van economische crisis een hoog Don Quichotgehalte. Maar voor wie de samenwerking tussen kunst en economie breder ziet, heeft de dalende conjunctuur net een dynamiserende kracht. Ook onze begerenswaardige partner – het bedrijfsleven – zoekt immers naar nieuwe modellen. Hun courante recepten voldoen niet langer om de Vlaamse (Europese) bedrijven te laten meespelen in de 'Champions League van de mondiale economie'. Het heilige economisch model liep in 2001 een diepe kras op na het barsten van de internetbubbel en is nog niet hersteld van de financiële crisis van 2008. De overmoed van het bancaire topmanagement – de belastingbetaler voelt minachting – toonde pijnlijk hoe feilbaar het 'enige model' dat na de val van het communisme nog overbleef, wel was. Wat in de plaats moet komen, is niet duidelijk.

'Wij zullen onze geest moeten vrijhouden en slim, open en wendbaar zijn om onze weg te zoeken in een toekomst waarvoor geen wegenkaarten beschikbaar zijn, maar die zich heel uitdagerend aankondigt',³ zei Voka-voorzitter Luc De Bruyckere tijdens hun jaarlijks congres (november 2010). Daarbij schetste hij een beeld van de Vlaamse ondernemerswereld die, ingedommeld door hun 'remmende voorsprong', afdrijft richting Avondland.

Ligt in die uitdaging ook de samenwerking met de kunst- en cultuursector besloten? Natuurlijk niet. De kunst- en cultuursector matigt zich een innovatief karakter aan dat impact kan hebben op het bedrijfsleven en ziet zich graag als aanjager van ontwikkeling, maar noem mij vijf CEO's die

1 J. Vlegels en J. Lievens, 'Louter een kwestie van voorkeur en goesting? Over kunsten- en erfgoedparticipatie, bekeken door een cultuursociologische bril', in: J. Lievens, H. Waege (red.), *Participatie in Vlaanderen. Eerste analyse van de Participatiesurvey 2009*, Leuven / Den Haag, Acco, p. 242.

2 J. Schauvliege, *Beleidsplan Cultuur 2009-2014*, p. 18.

3 L. De Bruyckere, *Wereldwijd winnen*, congres toespraak Voka-congres. 29 november 2010.

daar zelf op gekomen zouden zijn... Tot op vandaag vraagt de kunst de economie ten dans, maar als de kunst wacht op een verzoek van de economie, dan blijft zij tijdens het feest aan tafel zitten. Het bedrijfsleven in Vlaanderen ziet geen meerwaarde. Of minder pessimistisch: de kunstensector probeert zijn meerwaarde te slijten aan de verkeerde bedrijven.

Waarom zou Luc De Bruyckere de hand reiken naar de kunst- en cultuursector? Hij is voorzitter van de raad van bestuur van de beursgenoteerde voedingsgroep Ter Beke. Die groep heeft twee kernactiviteiten: fijne vleeswaren en verse bereide gerechten, beschikt over negen vestigingen in België, Nederland en Frankrijk en telt ongeveer 1.800 medewerkers. Tenzij mijn verbeelding tekort schiet, lijkt mij de samenwerking met een kunstenaar hier niet verder te kunnen gaan dan een sculptuur in de inkomhal, een enthousiasmerende workshop voor een ploegje werknemers of een groepsuitstap naar theater of het museum. Waardevol, maar onvoldoende.

Voor de kunstensector liggen de opportuniteiten minder bij de cruiseschepen (op weg naar het Avondland), maar veeleer bij kleine speedbootjes die surfen op de golven van een creatieve vormtaal, van een radicale internationalisering en van producten die bij ons publiek hun kopers vinden. Met hen kan de samenwerking een bonus opleveren, zowel voor het artistiek parcours van de kunstenaar als voor het groeipad van de ondernemer.

Leidt dit ook tot meer inkomsten voor de kunst- en cultuursector? Allicht niet, of toch niet in die mate dat het een substantiële invloed kan hebben op het budget van een kunstorganisatie. Noemt de minister de samenwerking tussen kunst en economie in één adem met alternatieve financieringspistes voor de kunsten, dan neemt ze haar dromen voor werkelijkheid en vertroebelt ze het debat. *Don't call me Shirley*.

Groeiende samenwerking zal het maatschappelijk draagvlak voor de kunsten vergroten en daardoor ook de politieke bereidheid om deze sector te blijven ondersteunen. Dat is belangrijk, maar geen voldoende reden om bedrijven en kunstenaars tot samenwerking aan te zetten. Voor een kunstenaar moet de return artistiek zijn, voor de ondernemer economisch. De een bestaat bij de gratie van zijn authentiek artistiek discours, de ander bij die van winst. Worden hun doelstellingen verwisseld, dan dreigt voor beiden het failliet.

Allé hop, de sukkelstraatjes

Elk debat over kunst en economie eindigt vaak met bovenstaande nuanceringsen. Liefhebbers van het status-quo vinden snel weer een bijkomend argument om niet op zoek te gaan naar innovatieve allianties. Het finale argument is niet zelden ideologisch.

Nochtans heeft de Vlaamse kunstensector nood aan die innovatieve allianties. Het zijn kunstenaars zoals Eric Joris, Kris Verdonck, Jan Fabre, Christoph De Boeck, Angelo Vermeulen of Nick Ervinck die de noodzaak aankaarten. Veeleer dan naar alternatieve financieringsbronnen zoeken zij in het bedrijfsleven naar specifieke expertise en naar nieuwe materialen. Voor hen is artistiek talent en een ondersteunend overheidsbeleid niet langer voldoende om de dynamiek in het kunstenveld te behouden. Ze hebben nood aan verbindingen met andere sectoren: wetenschap, innovatie, economie, onderwijs. Deze inhoudelijke samenwerking tussen kunst en economie tilt ons uit boven de klassieke tweedeling met aan de ene kant de autonome, gesubsidieerde cultuur

met lage economische winst en een hoog symbolisch kapitaal en aan de andere kant de heteronome, commerciële cultuur met hoge economische winst en een laag symbolisch kapitaal. Deze evolutie moet leiden naar een flexibel financieringsmodel dat de voordelen van een subsidiebeleid verbindt met die van de markt en dat maatschappelijke betrokkenheid, artistieke ontwikkeling en ondernemerschap hoog in het vaandel draagt.

Van een overheid 'in actie' verwachten wij dat zij buitenechtelijke relaties stimuleert en ondersteunt: de minister van Cultuur omdat hij/zij daarmee nieuwe evoluties binnen de kunsten voedt, de minister van Economie en Innovatie omdat dit het bedrijfsleven ten goede komt. Op dat vlak hinkt Vlaanderen achterop in vergelijking met de ons omringende landen. Dreigt ook hier de wet van de remmende voorsprong?

Hieronder plaats ik richtingaanwijzers voor een kunstensector die krachtadig een plek in het maatschappelijk middelpunt wil verwerven. Het gaat om richtingaanwijzers op het niveau van de particuliere kunstorganisatie, de kunstensector, de stad en Vlaanderen. Het beleids- en academisch discours over kunst en economie omzetten in een lonende praktijk vraagt *trial and error*. Voel u een pionier als u zich via de richtingaanwijzers toch vast rijdt in een sukkelstraatje.

Op niveau van de organisatie

Op vraag van kunstenaars testte kunstencentrum BUDA een aantal formats uit die de verbinding maken tussen kunst en economie. Tijdens *Atelier 36* zochten drie kunstenaars en drie ondernemers gedurende vier langzame namiddaggesprekken naar wat hen kon binden. Vanuit een kennismaking met wat de ziel van de deelnemers raakt, werd toegewerkt naar één-op-één contacten. De bestemming van *Atelier 36* was niet de samenwerking tussen de samengebrachte gesprekspartners an sich, laat staan de concrete projecten die er mogelijk uit voortvloeien. De essentie was de ruimte voor ontmoeting. Dat dit toch tot een 'common sense' kan leiden, toonde de eerste editie. Kris Verdonck en het bedrijf dZine voerden samen een materialenonderzoek voor het gebruik van hologrammen; voor dZine een commerciële opportuniteit, voor Kris een interessant element voor een nieuw artistiek project. Eric Joris en Indie Group tekenden samen de contouren uit voor een computer game dat kinderen over de verveling van lange reistijden en reisroutes heen kan helpen. Voor Eric Joris genereerde het nieuwe, commerciële inzichten, inspirerend voor zijn eigen artistiek parcours.

Atelier 36 werd samen georganiseerd met vzw Arteconomy⁴. Een poging om een tweede reeks gesprekken op te zetten werd, bij gebrek aan interesse bij de gecontacteerde bedrijven, afgeblazen. Ook daar was de economische crisis het argument, maar allicht hadden wij te evident grotere bedrijven gesolliciteerd.

Voor kleinere bedrijven is *Buda Libre* een succesvolle format. *Buda Libre* is een café voor één nacht met rum, sigaren en dj's dat ondernemers, kunstenaars, cultuurliefhebbers, designers, politici en muzikanten samen brengt. Telkens werkt een vormgever of kunstenaar aan een concept dat men-

4 Arteconomy verbindt kunst en economie via diverse samenwerkingsvormen zoals langetermijnprojecten met kunstenaars in bedrijven, workshops voor kunstenaars en ondernemers en ateliers waar kunstenaars en ondernemers elkaar kunnen ontmoeten. Arteconomy wil het denken over kunst en economie stimuleren via initiatieven voor een breder publiek of voor een specifieke doelgroep. Seminars, lezingen, werkbezoeken en open discussies betekenen een verruiming en een verrijking voor Arteconomy en voor anderen. www.arteconomy.be

sen stimuleert om contacten te leggen met aanwezigen die niet tot hun eigen kringetje behoren. *Buda Libre* verwelkomt gemiddeld honderd twintig mensen per avond en wordt georganiseerd in samenwerking met vzw Designregio Kortrijk. Dit partnerschap is essentieel. Designregio Kortrijk beschikt over een breed netwerk van West-Vlaamse bedrijven. Voor de organisatie en de financiering worden per avond ad hoc partners gezocht, zowel bedrijven als andere cultuurorganisaties.

Buda Libre draagt bij tot de naambekendheid van kunstencentrum BUDA en tot de uitstraling van het stadsdeel Buda als creatieve en ondernemende plek, maar de doorstroming van het *Buda Libre* publiek naar de kernactiviteiten van het kunstencentrum (festivals en film) is verwaarloosbaar. Nadenken over het groeipotentieel van het publiek voor de kunsten noopt tot realisme. Kunstehuizen kunnen snel een nieuw publiek winnen als ze andersoortige projecten realiseren, maar of ze dat ook kunnen voor hun standaard podiumaanbod valt te betwijfelen. De recente 'participatiesurvey' toont dat aan.

'Andersoortige projecten' betekent ook 'programmeren op andere momenten'. Sinds kunstencentrum BUDA het aantal filmvertoningen op zondagmiddag van negen naar twaalf optrok, steeg het aantal toeschouwers met 26%. Evident, gezien de extra vertoningen, maar ook omdat film om 14u, 16u, 18u en 20u nu eenmaal makkelijker communiceert dan 15u, 17u30 en 20u15. BUDA wil ook met prijsdifferentiatie experimenteren. Genereert een goedkoper filmaanbod op maandag, dinsdag en woensdag een ruimer publiek? Stijgen de ticketontvangsten als de filmvertoningen van 18u op zaterdag goedkoper zijn, en die van 20u duurder?

In juli 2009 experimenteerde Kunstencentrum BUDA met nog een andere vorm van bedrijfssamenwerking. Eind 2008 bood het een volledig festival te koop aan. Het festival *Kortrijk Congé* presenteert niet-evident artistiek werk aan een groot en breed publiek, dat verleid wordt door het format: een zomers festival met dans, concerten, theater, film en beeldende kunst, van zonsopgang tot zonsopgang. Het festival groeide uit tot een 'lokaal fenomeentje' met een groeiend publiek dat zich graag laat verleiden tot onbekend artistiek werk, zelfs om half vier 's ochtends. Kunstencentrum BUDA coördineert *Kortrijk Congé* en organiseert het samen met collega kunstehuizen uit Kortrijk. *Kortrijk Congé* is een gratis festival op een jaarlijks wisselende locatie. De stijging van de publieke opkomst duwt het project tegen zijn financiële marges. Geholpen door een leuk toeval werd voor de editie 2009 een 'koper' gevonden. De Intercommunale Leiedal en het groene-stroombedrijf Electrawinds vroegen kunstencentrum BUDA na te denken over een artistieke opening van een nieuw bedrijventerrein met vier imposante windmolens langs de E17 autosnelweg in Kortrijk. BUDA stelde hen voor zich in te kopen in *Kortrijk Congé*, waardoor het budget kon worden verdubbeld. In ruil kon het festival dan plaatsvinden op het nog braakliggende bedrijventerrein. Daardoor kregen Leiedal en Electrawinds een kunstfestival dat zijn succes bewezen had en dat een groot publiek had weten mobiliseren.

Contractueel werd een coproductieovereenkomst afgesloten. Voor de bedrijven was dit ongebruikelijk. Zij zagen hun bijdrage aanvankelijk als sponsoring, maar BUDA wilde een volwaardig partnership geformuleerd zien: de bedrijven brachten 100.000 euro in voor *Kortrijk Congé*, de kunstehuizen brachten 100.000 euro in voor de opening van het bedrijventerrein. Zo gereedeneerd kom je snel tot een evenwaardig partnership.

Het engagement van de twee bedrijfspartners verplichtte BUDA de festivalorganisatie systematischer aan te pakken en veel meer te objectiveren. Er werd veel tijd geïnvesteerd in overleg en

in schriftelijke verslaggeving (o.a. in de vorm van uitgewerkte draaiboeken). Het team van BUDA leerde een organisatiemodel kennen dat hiërarchischer en planmatiger is dan wat binnen de kunstensector gebruikelijk is. De bedrijven op hun beurt moesten rekening houden met partners die drijven op dynamiek en enthousiasme, veeleer dan op strikte planning.

Kortrijk Congé 2009 bracht zeventuizend mensen op de been, een verdubbeling in vergelijking met de vorige edities. Maar hoe positief de evaluatie ook, het leverde geen nieuwe kopers op voor het festival van 2010. Dergelijke vormen van publiek-private samenwerking geven projectmatig nieuwe zuurstof, maar zijn zelden een betrouwbare basis voor een duurzaam beleid. Willen ze dat wel doen, dan moet de cultuursector meer investeren in duurzame relaties met de economische wereld. Want allicht is dat een belangrijke reden waarom er voor 2010 geen koper gevonden werd: er werd onvoldoende en verkeerd gezocht.

Zelfs tijdens de crisis blijven bedrijven belachelijk veel geld geven aan incentive-avonden voor personeel en klanten. Laat hen vijf procent van die middelen besteden in samenspraak met de kunstensector, die over toplocaties en avontuurlijke content beschikt, en de kaasschaaf van de minister is ruimschoots gecompenseerd. Om ze zover te krijgen zijn bakken energie nodig. Veronderstellen dat elke kunstorganisatie die kan opbrengen, is onrealistisch. Veel van de door het Kunstendecreet erkende organisaties moeten het met minder dan vijf personeelsleden in vaste dienst rooien. *Need I say more?*

Op niveau van de stad

Willen we naar een duurzame samenwerking tussen kunst en economie, dan is schaalvergroting essentieel. Alleen al in een stad als Kortrijk werken dertien professionele kunst- en cultuur-organisaties, waarvan zeven gefinancierd vanuit het Kunstendecreet, vijf vanuit de stad en één vanuit het Vlaams Jeugdwerkdecreet. En lopen die elk op eigen houtje de stoepen van sponsors plat? Wat denk je?

Schaalvergroting staat evenwel niet synoniem voor fusie. 'Raden van bestuur en overheden die aansturen op fusies verwachten in eerste instantie voordelen uit toegenomen synergie (1+1=3). Vaak gaat het daarbij om schaalvoordeel, efficiëntieverhoging, uitbreiding van het productportfolio, het gebruik van complementaire bronnen, *new market entries* of het versterken van de marktpositie. Maar opmerkelijk genoeg blijkt fusie vaak tot daling van productiviteit, winst, of beide te leiden.⁵ Dirk van Bastelaere waarschuwt dat concentratie van kennis in de cultuursector net tot verschraling leidt. 'Cruciaal voor kennisontwikkeling is de imiteerbaarheid van bepaalde oplossingen. Verspreiding van kennis verloopt sneller naarmate meer oplossingen van actoren nagebootst kunnen worden.'⁶ Institutionele heterogeniteit kan dus maar best bevorderd worden, maar strategische samenwerking rond specifieke vraagstukken evenzeer.

Inspirerend is vzw De Kunstvaarders in Oostende, ontstaan vanuit Theater aan Zee, Vrijstaat O.

5 D. van Bastelaere, *No Fusion No Kiss: Powerplay!, over concurrentie als ontdekkingsprocedure, entrepreneurial conjectures, de voordelen van decentralisering en een achterblijvend Vlaams letterenbeleid*, www.ny-web.be, 30.07.2009, p. 267.

6 Idem, p. 276.

en MuZee. Samen bevorderen zij de culturele dynamiek in Oostende en creëren bijkomende financiële middelen, ondermeer via gezamenlijke sponsorwerving. Belangrijk voor de slagkracht van de Kunstvaarders is dat er richting economisch wereld gewerkt wordt vanuit een coalitie tussen kunstorganisaties en politiek. Vlaams volksvertegenwoordiger John Crombez zet zijn netwerk in om de Kunstvaarders te steunen en stimuleerde de drie betrokken organisaties om voorbij het eigenbelang te kijken.

Ook dat is lokaal cultuurbeleid. Hier ligt een belangrijke taak voor schepenen van cultuur en cultuurbeleidscoördinatoren. Zeker die laatsten moeten vermijden om zelf te veel 'actor' te spelen en een beleid uitbouwen dat actoren ondersteunt. En dat mag best wat ambitieuzer zijn dan het lokaal verenigingsleven via de cultuurraden. Die cultuurraden zijn een achterhaalde methode om het middenveld te groeperen. Veel adviesraden zijn weinig vernieuwend en sluiten steeds minder aan bij de manier waarop het maatschappelijk middenveld verandert. Ik kijk met grote ogen naar hoe 'la société civile' zich in Frankrijk organiseert. Zij brengen in de 'Conseils de Développement' vakbonden, werkgevers, milieu- en welzijnsorganisaties, jongerenverenigingen en culturele actoren samen. Los van hun duidelijk adviserend werk ten aanzien van de politieke overheid, zijn zij bijzonder waardevol als ontmoetingsforum en is de erkenning van het culturele middenveld als een volwaardige partner er een evidentie. Die ontmoeting is de eerste voorwaarde voor een ambitieuze werking rond kunst en economie.

De Franse 'Conseils de Développement' zijn opgericht voor een agglomeratie van steden. Ook op dat vlak hinkt Vlaanderen achter. We moeten nadenken over en experimenteren met nieuwe vormen van overleg, goed georganiseerd, degelijk ondersteund, maar minder vast gestructureerd en in meer open vormen. Dat overleg bestaat nu nagenoeg niet op regionaal vlak.⁷

Waarom zou een overheid of een regio dat allemaal doen? En waarom zouden kunst en cultuur daar een belangrijke rol moeten in spelen? Wel, gewoon omdat het rendeert. Laat politici vooral nadenken over kunst in termen van maatschappelijke en economische meerwaarde. Dat is het discours waarmee ze vertrouwd zijn, daar liggen hun verantwoordelijkheid en hun geloofwaardigheid. Laten we aan een kersvers minister van Cultuur dus nooit meer vragen wanneer ze voor het laatst naar theater ging en welk boek er op haar nachtkastje ligt. Liever een cultuurminister die de maatschappelijke impact van kunst en cultuur gebruikt als onderbouw voor haar beleid dan haar onderscheidend vermogen tussen *De Avonden* en *De Nachten*.

In steden waar mensen graag willen wonen neemt ook de werkgelegenheid toe. Werken volgt wonen. Econoom Dr. Gerard Marlet promoveerde recent met zijn proefschrift *De aantrekkelijke stad*⁸. Hij stelt vast dat in alle Nederlandse steden vijfendertigplussers wegtrekken. Willen steden niet in een krimpscenario vervallen, dan komt het erop aan die leegloop te compenseren door

7 Dit was één van de aanbevelingen van de werkgroep 'Sterk besturen in een sterke regio' die op initiatief van de Intercommunale Leiedal en onder leiding van professor De Rynck nadacht over volgende vragen: 'Doen we in de regio Kortrijk nog de goede dingen en doen we de goede dingen nog goed? Hoe moeten we vanuit de regio anticiperen op maatschappelijke evoluties? Hoe kunnen we ons als regio zo organiseren dat mensen zin hebben om maatschappelijk te ondernemen, dat we krachtige coalities tot stand brengen, dat we de overheid in de regio zo efficiënt en zo democratisch mogelijk kunnen maken?'. Dit traject werd gedocumenteerd in de publicatie *Sterk besturen in een sterke regio. Op weg naar een strategie*, Intercommunale Leiedal, 2010.

8 Gerard Marlet. *De aantrekkelijke stad*, VOC Uitgevers, Nijmegen, 2009.

de instroom van jonge gezinnen. Aangezien de bevolkingsaan groei stagneert en de woningbouw stijgt, gaan jonge mensen bewust op zoek naar plekken waar ze willen wonen. Om de aantrekkelijkheid van de vijftig grootste Nederlandse steden te meten, ontwikkelde Marlet een index. Daarin speelt de aanwezigheid van een gay scene, een etnisch diverse bevolking en het sluitingsuur van de horeca geenbetekenisvolle rol. De drie doorslaggevend elementen voor het verhuisgedrag zijn: de aanwezigheid van kwaliteitsvolle en betaalbare woningen, van culturele en horecavoorzieningen en de bereikbaarheid voor woon-werkverkeer. Als parameter voor de culturele voorzieningen neemt hij het aantal live performances (theater, dans en concerten) per duizend inwoners. Hoe intensiever dit aanbod, hoe groter de aantrekkingskracht op een jong publiek, concludeert Marlet. Zij gaan de leegloop van de stad tegen en door hun aanwezigheid vestigen bedrijven er zich makkelijker, waardoor de werkgelegenheid ook voor lager opgeleiden en minder kansrijke inwoners van de stad stijgt.

Dit zijn argumenten die de kunstensector zich dringend eigen moet maken. Vertellen wat we doen (zoals in dit boek) is onvoldoende. Het effect van wat we doen, daar gaat het om! Met dit discours loop ik binnen bij de schepen van cultuur, uiteraard, maar het zorgt ook dat ik kordaat aanklop bij de burgemeester en bij de schepen van economie. Ik wil niet 'de man van almaar meer en nooit genoeg' zijn; ik wil hen op basis van cijfers de impact van hun investering in kunst en cultuur voor het maatschappelijk en economisch leven in de stad en de regio bewijzen. Dát is kunst en economie. Een overheid die slim is, stopt met denken over cultuur in termen van 'kosten'. Een kunstensector die slim is, reikt de overheid data over 'baten' aan. En als dergelijk onderzoek in Vlaanderen niet bestaat, dan moeten wij het maar initiëren.

De stad Gent heeft dit snel begrepen. In Vlaanderen volgen Hasselt, Mechelen, Leuven, Brugge en Genk. Ook Kortrijk lijkt overtuigd. Voor de invulling van de Budafabriek, een leegstaand industrieel pand (3000 m²) in het hart van de stad en op honderd meter van kunstencentrum BUDA, werkt een vitale coalitie van overheden (stadsbestuur en intercommunale Leiedal), spelers uit het onderwijs (Hogeschool West-Vlaanderen), uit de bedrijfswereld (Flanders in Shape, Designregio Kortrijk) en cultuur (kunstencentrum BUDA en Broelmuseum) aan een open platform dat het weefsel – 'fabric' – tussen economie, kunst en onderzoek moet verstevigen en dat projecten op het snijpunt van deze drie domeinen zal genereren, ondersteunen en presenteren. Het is de crisis die de kunstensector in de armen van economie en onderwijs heeft gedreven. De omhelzing is wat onwennig, maar de wil om voorbij het modieuze discours over kunst en economie tot concrete projecten te komen, is groot. Het pand wordt momenteel verbouwd. Budafabriek moet eind 2012 operationeel zijn.

Op niveau van de sector

Van een sterk geprofessionaliseerde kunstensector mag je verwachten dat hij de 'lead' neemt in het verhogen van het maatschappelijk draagvlak. Laten we steunpunten, strategische adviesraden en belangenbehartigers verplichten om een kwart van hun tijd niet bezig te zijn met de eigen sector. Laat hen woordvoerders van andere sectoren – onderwijs, economie (Unizo, Voka, VBO), vakbonden, sociale organisaties – overtuigen in plaats van alle aandacht te richten op de eigen sector en op het kabinet Cultuur. Laat hen proefprojecten opzetten, internationale 'good practices' communiceren, impactstudies uitvoeren en gesprekken voeren met kranten en radio- en televisieomroepen.

Stel u voor dat we er als kunstensector in slagen bij banken redelijke tarieven voor onze lopende kaskredieten en 'straight loans' af te dwingen. Stel u voor dat we grote merken verleiden tot sponsordeals, niet omdat zij ons graag zien, maar omdat we praten voor een sector die 31,3% van de Vlamingen ten minste één keer per zes maanden over de vloer krijgt. Stel u voor dat we jonge ondernemers laten meegenieten van het internationaal netwerk dat de Vlaamse podiumkunstensector groot maakt. Dat zou straf zijn.

Ik pleit voor een Vlaamse topmanager voor de podiumkunsten. Iemand die, in tegenstelling tot de topsportmanager, niet door de overheid wordt aangesteld, maar die een duidelijk mandaat van de sector krijgt, een mandaat om naar synergie binnen de sector (onder andere op vlak van een gedeelde *back office* en collectieve marketing) en met andere sectoren te zoeken. En daarbovenop geven we hem/haar het mandaat om ons geregeld een draai om de oren te geven wanneer onze horizon samenvalt met onze schaduw.

Hij/zij zou een professioneel sponsorbeleid kunnen voeren. Bij veel culturele instellingen (niet enkel de kleine en middelgrote) ontbreekt de deskundigheid en ervaring om sponsors op de juiste manier te benaderen, tot contractuele afspraken te komen en de relatie naar tevredenheid van de sponsor te onderhouden. Het doel van cultuursponsoring heeft zich het afgelopen decennium ontwikkeld van relatiemarketing (het mee uit nemen van zakelijke relaties naar concerten, tentoonstellingen of voorstellingen) naar het bereiken van een groot publiek. Wil een bedrijf voldoende return krijgen voor zijn sponsorinbreng, dan is ook hier schaalvergroting essentieel.

Na de bekendmaking van de resultaten van de Participatiesurvey 2009⁹ verwoordde minister Schavuliege haar geloof in prijsdifferentiatie. Uit het onderzoek blijkt dat de podiumkunstensector, indien hij maximale eigen inkomsten uit ticketverkoop wil genereren, zijn tarieven tot 18 euro per toegangskaartje kan optrekken. Daardoor stijgt de opbrengst met 31%, maar daalt ook het aantal bezoekers met 35%. Voor een sector die kampt met participatie-uitdagingen, is dat, zo concluderen de onderzoekers, niet meteen aangewezen. Als de sector de opbrengst wil verhogen, dan is prijsdifferentiatie een beter alternatief. Dit betekent dat verschillende prijzen gehanteerd worden naargelang van de betalingsbereidheid van de klant. Vijftig procent van de personen die nu theater bezoeken willen gemiddeld niet meer dan 17,5 euro voor een ticket betalen. Bij een hogere prijs haken ze af. Twintig procent van de theaterbezoekers zijn wel be-

9 J. Lievens, H. Waeye (red.), *Participatie in Vlaanderen. Eerste analyse van de Participatiesurvey 2009*, Leuven / Den Haag, Acco.

reid om meer dan 30 euro voor een ticket te betalen. 'Bij een perfecte prijsdifferentiatie betaalt iedere bezoeker zijn of haar bereidheid tot betalen. De opbrengst zou meer dan verdubbelen en de participatie wordt niet geïmpacted. Perfecte prijsdifferentiatie is uiteraard niet mogelijk. Het is echter een uitdaging voor de sector om een opbrengstverhoging te realiseren door de nu gebruikelijke prijsdifferentiatie grondig te vernieuwen. Dit is een opdracht voor de producent, de spreider en de overheid.¹⁰ Een opdracht die enkel vanuit de volledige sector kan uitgevoerd worden en die best rekening houdt met de managementkost van prijsdifferentiatie. Niet voor niets schaffen schouwburgers de verschillende rangen af. Het kost hen meer aan zaalpersoneel om mensen hun stoel aan te wijzen dan dat het opbrengt.

Zou het drastisch verhogen van de ticketprijs voor een bepaald segment van de bevolking de aantrekkelijkheid van het theater verhogen? Het zou me niet verwonderen, maar willen we dit? En blijft dit 'elite-effect' ook spelen als je naast iemand zit die nog niet de helft van de prijs betaald heeft? Allicht niet. Om maar te zeggen: dit debat heeft vele kanten en het moet samen met de volledige sector en het beleid gevoerd worden. Het zal immers in sterke mate bepalen welk soort kunstensector we in de toekomst willen.

Nog een taak voor onze topmanager: het stimuleren van de *culture of asking*. Gevraagd worden is een belangrijke reden om te doneren. Er is nood aan communicatie over het belang van schenken aan cultuur bij particulieren, banken en notarissen. In 1987 startte het Nederlandse Prins Bernhard Cultuurfonds met het eerste Cultuurfonds op Naam. Particuliere grote mecenasen kunnen een fonds oprichten met een specifiek cultureel doel en kunnen daar hun eigen naam aan verbinden. In 2008 had het Prins Bernhard Cultuurfonds 216 dergelijke fondsen onder zijn hoede, met een totaal vermogen van ruim 80 miljoen euro. Deze markt werd ontgonnen via notarissen en banken, mond-tot-mondreclame en via het eigen donateurbestand.¹¹

Op niveau van de Vlaamse Gemeenschap

Ideaal zou zijn dat de overheid dit fiscaal aanmoedigt: minder belasten blijkt makkelijker te liggen dan meer subsidiëren. Daarom, mevrouw de minister, breid de tax shelter uit, zorg dat ook structureel erkende kunstorganisaties voor spin-offs bij Cultuurinvest kunnen aankloppen en verleen hen automatisch het recht om fiscaal aftrekbare giften te innen. Nu moet de aanvraag naar de Federale Overheidsdienst Financiën, de sukkelstraat naar Kafka City... De procedure duurt hemelsgoed lang en gaat gepaard met een zakelijke doorlichting die het Agentschap Kunsten en Erfgoed van de Vlaamse Gemeenschap sowieso toch al uitvoert. Dat dit maatregelen zijn die op het federale niveau geregeld moeten worden, ontslaat de Vlaamse minister niet van haar verantwoordelijkheid om dit te initiëren en te blijven verdedigen.

In de Beleidsnota Cultuur kondigt de minister aan dat zij 'samen met de betrokken actoren experimentele projecten wil financieren en de kennisontwikkeling en -deling met betrekking tot

10 A. Vekeman, J. Colpaert, A. Praet, M. Meulders, J. Scheerder, 'Betalingsbereidheid voor het gebruik van cultuur- en sportgoederen', in: J. Lievens, H. Waeye (red.), *Participatie in Vlaanderen. Eerste analyse van de Participatiesurvey 2009*, Leuven / Den Haag, Acco, p. 425.

11 Commissie Cultuurprofiel, *Advies. Meer draagvlak voor cultuur*, Amsterdam, 31 januari 2008, p. 33.

zakelijke, juridisch en financiële aspecten wil stimuleren.¹² Waar wachten we op? Geïnspireerd door de Nederlandse Commissie Cultuurprofiel¹³, die er vóór de aangekondigde besparingen in slaagde om haar minister te overtuigen het geplande besparingsbudget van 15 miljoen euro per jaar integraal in te zetten op het stimuleren van ondernemerschap, stel ik voor dat ook de Vlaamse minister van Cultuur de budgetten die door de kaasschaaf niet tot bij de sector zijn geraakt, daar voor gebruikt. Dit geld kan opgevraagd worden op basis van een plan dat aangeeft hoe het zelfverdienend vermogen versterkt wordt, door organisaties die zich bundelen per stad/regio of per subsector, niet door individuele organisaties.

Mevrouw de minister, verspil deze crisis niet. Gebruik haar om een nieuw elan te geven aan het zakelijk beleid van de sector. Realiseert u dit binnen het financieel kader van uw voorganger, dan heeft u met weinig middelen bijzonder veel bereikt. Vragen uw collega-ministers toch écht te snoeien in het cultuurbudget, weiger dit dan met de glimlach van degelijk staatsmanschap. Niet uit liefde voor de kunsten, maar omdat de maatschappelijke kosten van die bezuinigingen groter zijn dan de opbrengsten.

Pareer uw collega's van Begroting, Gelijke Kansen en Tewerkstelling met dit citaat van econoom Gerard Marlet:

De maatschappelijke waarde, inclusief de door de sector zo belangrijk gevonden intrinsieke waarde, van het totale aanbod aan podiumkunsten in Nederland wordt ingeschat op zo'n 30 miljard euro. Als het Rijk 200 miljoen euro gaat bezuinigen op de podiumkunsten en als de sector er niet in slaagt alternatieve bronnen aan te boren waardoor een halvering van het budget uiteindelijk leidt tot een halvering van het aanbod, dan zou dat betekenen dat tegenover een besparing van 200 miljoen euro op de Rijksbegroting op lange termijn een maatschappelijk verlies staat dat kan oplopen tot wel 15 miljard euro. Op termijn wordt het land dus armer van die bezuinigingen. Vooral omdat met die bezuinigingen het hart uit de Nederlandse steden wordt gesneden. Het rijke culturele aanbod in de stad is een van de belangrijkste redenen dat het met de meeste steden in Nederland sinds halverwege de jaren negentig weer goed gaat. Vooral mensen met een hogere opleiding kennen veel waarde toe aan het grote en diverse culturele aanbod in die steden. Is cultuur dan toch een speeltje van die elite? Wordt hen slechts een hobby afgepakt? Nee. De baten van cultuur komen voor een deel juist terecht bij mensen uit de lagere sociale milieus. Uit De aantrekkelijke stad blijkt dat in steden met een groot cultureel aanbod de werkgelegenheid harder groeit. Veel van die banen bevinden zich in de verzorgende sectoren, zoals horeca en detailhandel. Daar profiteren juist ook mensen met een lagere opleiding van.¹⁴

Naar aanleiding van de evaluatie van de Europese Structurele Fondsen kwam de Europese Unie tot dezelfde conclusies:

Niet alleen hebben culturele activiteiten hun directe economische impact door de zelf geënerde inkomsten en door de tewerkstelling in de sectoren kunsten en erfgoed; ze zorgen

12 J. Schavliege, *Beleidsplan Cultuur 2009-2014*, p. 9.

13 Commissie Cultuurprofiel, *Advies. Meer draagvlak voor cultuur*, Amsterdam, 31 januari 2008.

14 G. Marlet, *Bezuinigen op kunsten kost op termijn vele miljarden*, Rondon 10, NCRV, www.rondon10.ncrv.nl.

ook voor een veelzijdige input in het brede veld van de creatieve industrie onder de vorm van content, inspiratie, vaardigheden, intellectueel kapitaal en opgeleid personeel.¹⁵

De creatieve industrie in Europa groeit 12% sneller dan de algemene economische groeinorm. In de meest dynamische Europese steden en regio's maakt ze al ongeveer 10% van de lokale economie uit. 'De huidige investering in cultuur via de Europese Structurele Fondsen is niet in evenredigheid met het actueel belang van de creatieve sector binnen de Europese economie. De investering ligt een stuk lager dan de werkelijke impact ervan,' concludeert het Centre for Strategy And Evaluation Services dat de studie uitvoerde.

Mevrouw de minister, helpt u ook de kwakkel de wereld uit dat de cultuursector voor honderd procent gesubsidieerd wordt? Dit boek leert ons dat de structurele subsidie in het kader van het Kunstendecreet in 2007 en 2008 39% van de totale opbrengsten van alle kunstensectoren uitmaakte. Het aandeel van andere subsidies bedroeg in 2007 22% en in 2008 20%, en het aandeel andere opbrengsten 39% (2007) en 41% (2008). In uw beleidsplan 2009-2014 schrijft u dat de overheidsinterventie van de Vlaamse overheid instaat voor het overgrote deel van de middelen van de cultuursector.¹⁶ Voor de kunsten klopt dat alvast niet. Tegenover elke euro investeringen in het Kunstendecreet staat anderhalve euro input uit andere bronnen van inkomsten. Schreeuw dit van de daken. Sinds de jaren zestig is de zorg voor kunst en cultuur overgenomen door de overheid. Dit ontsloeg private financiers van hun verantwoordelijkheid om nog verder te investeren. Net door het beklemtonen van het actuele verdienvermogen van de kunstensector kunnen die private financiers allicht makkelijker aangetrokken worden. Laten we in dezelfde adem ook opnoemen van welke overheidssubsidies of belastingkortingen bedrijven genieten. Is een honderd procent gesubsidieerd Vlaams kunstenhuis een leugen, een honderd procent subsidievrij Vlaams bedrijf is dat evenzeer.

De Nederlandse Commissie Cultuurprofijt adviseerde om tot publicatie van alle jaarcijfers van alle rijksgesubsidieerde instellingen over te gaan, waarbij de eigen inkomsten op een voor alle instellingen vergelijkbare wijze worden uitgesplitst naar broncategorie. Dat toont hoe instellingen zich tot elkaar verhouden inzake kosten en baten, en biedt zicht op alle eigen inkomsten. Dit draagt bij tot transparantie, een veranderende beeldvorming over het percentage zelffinanciering van gesubsidieerde cultuurproducenten en tot de ontwikkeling van 'benchmarks'. Zijn wij tot deze openheid bereid?

Wil een kunstenhuis een sterk verhaal brengen voor de private sector, dan zal het zich ook als een privaat bedrijf moeten positioneren. Dat is voor Kunstendecreetorganisaties een haalbare kaart, maar we vergeten vaak dat veel cultuuraanbieders ingebed zitten bij provinciale en gemeentelijke overheden. Worden die ook meegetrokken in het beleid rond cultureel ondernemerschap? Ik hoop het, maar zie het niet. Als naar kosten en effectiviteit van instellingen gekeken wordt, valt er het meest te winnen met een modern HRM-beleid en flexibilisering van de arbeidsvoorwaarden. Het atelier *Cultuur en Economie* van het Cultuurforum adviseerde om voor hen radicaal te kiezen voor een (verdere) verzelfstandiging.

15 *Study on the Contribution of Culture to Local and Regional Development – Evidence from the Structural Funds*, Centre for Strategy And Evaluation Services, United Kingdom, September 2010.

16 J. Schauvliege, *Beleidsplan Cultuur 2009-2014*, p. 9.

Mevrouw de minister, u hebt het debat over alternatieve financiering van de kunsten geopend in de hoop daarmee de impact van de krimpende cultuursubsidies te neutraliseren. Maar zo eenvoudig is dat niet. Deze oefening ten gronde maken impliceert een mentaliteits- en organisatiewijziging van de overheid, de kunstensector en het bedrijfsleven. Tot op heden is die amper merkbaar. De Vlaamse overheid onderneemt weinig en talmt om alle aspecten van haar beleid in vraag te stellen, inclusief de manier waarop de beoordelingsprocedures gevoerd worden. Intussen steekt de kunstensector zijn kop in het zand, mijmert over de Avenue Louise, behoedt zich voor de sukkelstraatjes en hoopt dat de vlag overwaait.

Die avond in Zagreb: 'Is Belgium that rich, they can support so many artists?', vroeg Emina Visnic me. Ik had haar dit alles willen antwoorden. Wat ik zei?

'Yes, it is!'

En dat was niet gelogen.

Van alle markten thuis

Over de economische noodzaak van overheidssteun voor podiumkunsten

Nikol Wellens

Tijdens de jaren zestig van de vorige eeuw groeide binnen de economische wetenschap interesse voor de kunstensector. De economische legitimering van overheidssteun voor de kunsten was daarbij misschien wel de belangrijkste onderzoeksvraag. Na vijftig jaar internationaal onderzoek naar marktfalen, kostenziekte, impactstudies, prijselasticiteit en waardebeoordeling blijft de discussie boeiend. Professionalisering, *city marketing* en de wereldwijde commercialisering van media en entertainment brachten in de loop van de jaren nieuwe argumenten in het debat. De laatste tijd is er nieuwe aandacht voor de economie van de creatieve industrie, waardoor de focus op de kunsten wat verloren dreigt te gaan. Nu vastgesteld is dat creativiteit geld opbrengt, wordt de noodzaak van subsidies voor de kunsten met nieuwe ijver in vraag gesteld.

Een verdienste van het kunsteconomisch onderzoek is de wetenschappelijke omschrijving van de eigenheid van de creatieve sector, in vele opzichten verschillend van de meeste andere economische sectoren. Het zijn niet zozeer de eigenschappen van creatieve producten en diensten op zich die uniek zijn, wel de combinatie van eigenschappen of de mate waarin een bepaalde eigenschap geldt. Laten we dit meteen concreet maken voor de podiumkunsten: voorstellingen zoals ze door podiumkunstenaren gemaakt en gespeeld worden, zijn voorbeelden van complexe culturele diensten. Een aantal van de eigenschappen van voorstellingen verklaren deze omschrijving:

- creatieve processen zijn complex en daardoor duur: de talrijke persoonlijke interacties tussen podiumkunstenaren en ondersteunende medewerkers vragen coördinatie en de mogelijkheid tot standaardisering en specialisering die de vaste kosten van de creatie zouden kunnen verlagen (in economische taal: schaalvoordelen) zijn beperkt;
- reproductie is een voorwaarde voor vermarkting, het spelen van voorstellingen voor een publiek is echter duur: de hoge variabele kosten voor artistiek en ondersteunend personeel, infrastructuur en communicatie kunnen niet gedekt worden uit de kassaontvangsten;
- grote onzekerheid over het succes van een nieuwe voorstelling: het resultaat van een artistiek creatieproces is niet vooraf gekend en niemand kan voorspellen of het bij het publiek zal aanslaan; voorstellingen zijn vluchtig en de concurrentie voor de aandacht van het publiek is groot: de periode om met een succesvolle productie inkomsten te realiseren is kort;
- terugverdienmogelijkheden in Vlaanderen zijn beperkt door de kleine capaciteit van de zalen, de druk op de prijs van een ticket of uitkoopsom;
- een voorstelling is nooit perfect vervangbaar; tegenover een divers aanbod staat een gevarieerde vraag.

Het resultaat van deze combinatie van eigenschappen is dat een aantal noodzakelijke voor-

waarden voor een normale marktwerking niet voldaan zijn. Er is sprake van marktfalen. Door gewijzigde economische omstandigheden sinds de jaren zeventig kunnen de kosten van een uitvoering van het historisch repertoire of de creatie van nieuw werk niet langer uitsluitend gedekt worden door ticketinkomsten. Zelfs met extra inkomsten uit sponsoring, coproductie, overdracht van rechten, verhandeling van publicaties, cd's en dvd-opnames zijn een aantal genres (opera, ballet en alle voorstellingen met grote casts) gedoemd om te verdwijnen omdat ze zichzelf letterlijk uit de markt prijzen.

Kunsteconomen zijn het erover eens dat zonder overheidssteun een artistiek deficit in de podiumkunsten zou ontstaan. Marktwerking is slechts mogelijk in bepaalde genres, zoals comedy, monologen en solo's, mogelijk ook voorstellingen op de artistieke maat van de internationale (gesubsidieerde) podiumkunstenmarkt. Het gevolg van het wegvallen van directe en/of indirecte overheidssteun is onderproductie en gebrek aan diversiteit van het aanbod.

Deze rechtvaardiging van overheidsingrijpen leidt tot een pleidooi voor integraal beleid ter versterking van het kunstenbeleid. Om de waardering en de vraag van het publiek te stimuleren zetten overheden traditioneel in op 'verleiden en opleiden' (lokaal cultuurbeleid, sociaal-cultureel werk, onderwijs en media). Laten ze ook andere bevoegdheden openbreken voor de kunsten. Veel structureel gesubsidieerde podiumorganisaties geven door het succesvol aanbieden van complexe culturele diensten aan het publiek dagelijks blijk van professionalisme en ondernemerschap. Toch vinden ze te weinig erkenning bij het innovatiebeleid, kreunen ze onder hoge administratiekosten en blijft de toegang tot risicokapitaal voor verenigingen zonder winstoogmerk gesloten.

Literatuur

- M. Canoy, R. Nahuis, D. Waagmeester, De creativiteit van de markt, in *Creatief Vermogen*, 2006.
 R. Caves, *Creative Industries*, Cambridge, 2000.
 J. Heilbrun en C.M. Gray: *The Economics of Art and Culture*, second edition, 2001.
 C. Langeveld, *Economie van het theater*, Breda, 2006.
 Ruth Towse (red), *A Handbook of Cultural Economics*, 2003.
 V. Ginsburgh, D. Throsby (red), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Amsterdam, 2006.

Verbeelding, ervaring en betekenis als levenskwaliteit

Podiumkunsten en duurzame ontwikkeling in Vlaanderen

Jeroen Peeters

Ecologie en duurzame ontwikkeling duiken sinds enkele jaren regelmatig op in de Vlaamse podiumkunsten. Inzake eco-efficiëntie en transitie management in productie en beleid zagen verscheidene initiatieven het licht, zowel bij huizen en gezelschappen als bij VTi en de overheid, en ook op inhoudelijk vlak kreeg de sociaal-ecologische problematiek geregeld aandacht. De initiatieven zijn veelal versnipperd en de ideologische verschillen groot, wat het moeilijk maakt een en ander te verbinden, via een politieke analyse naar een systemisch niveau te tillen en er een transversaal beleidskader voor te ontwikkelen. Maar bovenal valt één ding op: de relatieve afwezigheid van kunstenaars en artistiek leiders in het debat. Schermend met de formule 'artistieke autonomie' als talisman, laten makers de sociaal-ecologische crisis schijnbaar links liggen en behandelen directies dit simpelweg als een zaak van efficiënt gebouwenbeheer. Ecologie wordt niet beschouwd als een thematiek en onderzoeksterrein met een eigen gewicht, maar gereduceerd tot een noodzakelijk kwaad of een belangeloos engagement. De vloed aan publicaties, onderzoek en denkwerk rond een transitie naar een duurzame samenleving lijkt aan de kunstensector niet besteed. Hoe kunnen kunstenaars op een vruchtbare manier betrokken worden bij het transitieproces naar een duurzame samenleving?

In deze tekst komt een aantal recente initiatieven omtrent duurzame ontwikkeling in de Vlaamse podiumkunsten aan bod, met een focus op productie, beleid en verbeeldingsruimte als aanknopingspunt. Vertrekend van wat er al gebeurt, schets ik een breder theoretisch kader en tracht enkele paradoxen, vragen en alternatieve denk pistes aan te geven, in het bijzonder met betrekking tot de uitdagingen voor kunstenaars. Naast externe druk (klimaatverandering) en interne contradicties wordt de transitie van een systeem ook in positieve zin aangestuurd van onderuit door concrete alternatieven ontwikkeld in niches.¹ Enkele praktijkvoorbeelden illustreren de exploratie van alternatieven binnen de podiumkunsten.²

1 Over de veerkracht van sociaalecologische systemen en de rol van niches daarin, zie Rudy Dhondt, 'Veerkracht denken', *Oikos* 55, 4/2010, pp. 6-24.

2 Voor recente initiatieven en praktijkvoorbeelden, zie ook <http://www.kunstenecologie.be>.

Duurzame ontwikkeling als cultureel probleem

'Wij gaan proberen er iets aan te doen. We gaan dat *proberen*.' Met deze woorden eindigde choreografe Anne Teresa De Keersmaeker haar State of the Union op het Theaterfestival in de zomer van 2003. Naast verdiensten sprak ze over dingen waar ze aan twijfelde, ongerust over was of kwaad van werd, in de podiumkunsten én in de wereld. Een bekommernis om de klimaatverandering en de sociaal-ecologische crisis die daarmee samenhangt, was er één van, omdat 'als je je omgeving kapot maakt, je ook jezelf kapot maakt.' Een gedachte die ze plaatste naast de relatieve kwetsbaarheid van cultuur en meer specifiek podiumkunsten in onze neoliberale samenleving: 'Het heeft te maken met overleven als mens. Fysisch, emotioneel, sociaal, intellectueel, spiritueel. En als die dingen verdwijnen, dan geloof ik echt dat we iets essentieels van ons mens-zijn verliezen.'³ Duurzaamheid gaat over de kwaliteit van het leven en samenleven, en daarin spelen zowel ecologie als cultuur een cruciale rol.

Vandaag staan we zo'n acht jaar verder en hebben de urgentie van de klimaatverandering en de sociaal-ecologische crisis een prominentere plaats in het maatschappelijk debat, en volgen ook de Vlaamse podiumkunsten schoorvoetend. Op Het Theaterfestival van 2010 was het aan theatermaker Benjamin Verdonck om staat op te maken, en hij stak zijn bezorgdheid, maar ook zijn verwarring omtrent wat te doen, als kunstenaar en als mens, niet weg. De biofysische draagkracht van het ecosysteem aarde is eindig, ons westers welvaartsmodel gebaseerd op economische groei kan onmogelijk uitgebreid worden tot de gehele wereldbevolking en is dus fundamenteel onrechtvaardig. Verdonck formuleerde een uitnodiging aan de podiumkunstensector om actief mee te werken aan een transitie naar een rechtvaardige en duurzame samenleving. Enkele maanden later concretiseerde die uitnodiging zich in een 'handvest', waarvan een nieuwe versie in deze publicatie als bijlage verschijnt. Indien de gehele podiumkunstensector een half seizoen lang het openbaar vervoer zou gebruiken en niet zou vliegen, geen vlees en vis meer zou eten, promotiedrukwerk zou beperken, decors zou recyclen, etc. – wat zou daar de impact van zijn? Dat is een al te snelle lezing van het handvest, want Verdonck steekt enigszins de draak met een benadering van transitie management die meent een en ander louter via technische innovatie en individuele gedragsverandering te kunnen oplossen. Hij suggereert ook wat daarin over het hoofd wordt gezien: (ecologisch) burgerschap, publiek debat en een politieke strijd omtrent begrippen en praktijken, problemen en oplossingen. En ook verbeeldingsruimte, want de gezamenlijke actie betreft immers een *kunstwerk*: 'wat een epifanie aan mogelijkheden / draagvlakken en symbolisch kapitaal / wat een kathedraal aan klwens dissonanten en dialectiek / dit zou genereren / voor onze toekomstige kunstpraktijk.'⁴

3 Anne Teresa De Keersmaeker, "'We gaan proberen er iets aan te doen". De State of the Union van Anne Teresa De Keersmaeker', *Etcetera*, jg. 21 nr. 89, dec. 2003, p. 7.

4 Benjamin Verdonck, 'Handvest voor een actieve medewerking van de podiumkunsten aan een transitie naar rechtvaardige duurzaamheid', <http://www.benjamin-verdonck.be>. Verdonck stelde het handvest voor in de Brusselse KVS op 13 dec. 2010. Het kunstwerk 'vangt aan op 1 september 2013 bij de start van het nieuwe theaterseizoen en loopt af op 1 februari 2014, 152 dagen later, halverwege datzelfde theaterseizoen.'

De 'urgentie' van de sociaal-ecologische crisis leidt nogal eens tot de verwachting hier en nu die stappen te moeten ondernemen die op een efficiënte wijze kunnen leiden tot een koolstofarme productiewijze en het verkleinen van de ecologische voetafdruk. Die benadering is om meerdere redenen problematisch. Ze omarmt namelijk een economisch en technologisch efficiëntiedenken om tot oplossingen te komen, zonder het huidige systeem grondig te moeten analyseren of in vraag te stellen. Duurzame ontwikkeling (met zijn ecologische en sociale component) is bovendien een *politiek* concept, een begrip waarrond een permanente ideologische strijd wordt gevoerd, net zoals de vorm en richting van een transitie naar een duurzame samenleving niet vastliggen en niet altijd helder zijn.⁵ Transitie vereist langetermijndenken en een systemisch perspectief, met een noodzakelijke *culturele* component: het initiëren van een trendbreuk en nieuwe invullingen geven aan het 'goede leven' is een cultureel probleem. Het huidige maatschappelijke systeem fundamenteel herdenken vraagt niet enkel om instrumentele oplossingen en een draagvlak, maar ook om historisch bewustzijn, verbeelding en zin voor experiment, zodat nieuwe betekenissen kunnen ontstaan.

Kunst kan en heeft dus wel degelijk een rol te spelen in deze duurzaamheidstransitie: door een kritische en tegendraadse analyse van het huidige systeem, door perspectieven te bieden om met de verwarring en onzekerheid te leren omgaan, door het verbeelden van een alternatief (meervoudig) mens- en wereldbeeld. Toch dienen zich steeds weer grote en lastige vragen aan in discussies omtrent podiumkunsten en ecologie. Hoe op een politieke manier kunst maken eerder dan kunst te willen reduceren tot het verspreiden van eenduidige politieke boodschappen?⁶ Hoe kan kunst via een alternatieve omgang met tijd en ruimte de gangbare productielogica onderbreken? Hoe artistieke autonomie koppelen aan nieuwe, eco-efficiëntere manieren van produceren? Hoe verhoudt het spreken als kunstenaar zich tot burgerschap? Hoe kan kunst op manieren die haar eigen zijn, een rol spelen in een transitie naar een duurzame samenleving?

5 Het begrip duurzame ontwikkeling (DO) kende zijn grote doorbraak met het VN-rapport van Brundtland in 1987, waarin de volgende definitie wordt gegeven: 'Een duurzame ontwikkeling is een ontwikkeling die tegemoet komt aan de behoeften van het heden zonder de behoeftvoorziening van de komende generaties in het gedrang te brengen. Er liggen twee gedachten aan ten grondslag: het concept "behoeften", in het bijzonder de basisbehoeften van de armen van de wereld die prioriteit moeten krijgen; en de notie van grenzen, opgelegd door de huidige stand van de technologie en de sociale organisatie, aan de mogelijkheid van het milieu om aan de huidige en toekomstige behoeften te voldoen.' Omtrent de geschiedenis en diverse invullingen van het begrip DO, zie Peter Tom Jones en Roger Jacobs, *Terra Incognita. Globalisering, ecologie en rechtvaardige duurzaamheid*, Gent, 2006, pp. 143-173. Merk op dat Jones en Jacobs systematisch spreken over 'rechtvaardige duurzaamheid' (intussen ook in de Vlaamse cultuursector overgenomen) en daardoor een specifieke, ethische invulling aan het begrip DO geven. Jef Peeters pleit er daarentegen voor om de term DO te behouden, precies om de nadruk op openheid en politieke begrippenstrijd te bewaren, waardoor ook de ruimte voor de culturele aspecten van DO gehandhaafd blijft. Zie Jef Peeters, 'Tussen droom en daad', in Idem, *Een veerkrachtige samenleving. Sociaal werk en duurzame ontwikkeling*, Antwerpen, 2010, pp. 33-43.

6 In een themanummer van *Rekto:verso* (43, sept.-okt. 2010) over kunst en activisme gaat Benjamin Verdonck over deze kwestie in gesprek met beeldend kunstenaar Thomas Hirschhorn. In hetzelfde nummer schrijft Gie Goris het volgende: 'De enige manier waarop de kunst kan helpen een onderdrukkend systeem omver te werpen, is door onverwachte perspectieven te openen en haar licht te laten schijnen over de onbekende inzichten van vandaag en de mogelijkheden van morgen.' ('Hoe kan kunst nog subversief zijn', p. 9)

Productie voorbij eco-efficiëntie

In het zog van een eerste klimaatconferentie in november 2008 startte VTi het traject EcoPodia op, waaraan in de loop van 2009 een diverse groep mensen (kunstenaars, programmatoren, technici, communicatie- en productiemedewerkers) uit de podiumkunsten deelnam om ervaring en kennis uit te wisselen inzake ecologisch beheer en een bredere discussie daarover te voeren.⁷ Op het vlak van gedragswijziging en consuminderen, van anders en bewuster produceren verschillen de podiumkunsten uiteindelijk niet zozeer van andere sectoren. Een aantal organisaties liet een milieugedragsscan uitvoeren, organiseerde ecoteams binnen de werking of had op een andere manier aandacht voor milieuzorg.⁸ Het EcoPodiatraject resulteerde concreet in een checklist die een richtsnoer biedt voor organisaties die actief willen werken aan het verkleinen van de voetafdruk van productie en programma.⁹ Daarbij wordt het volledige creatieve proces onder de loep genomen, van preproductie tot première, tournee en postproductie – komen onder meer aan bod: gebouwenbeheer, energieverbruik in repetieruimte en schouwburg, vervoer en transport, drukwerk en promotiemateriaal, catering en afvalverwerking, bewustmaking van het publiek. Belangrijk zijn ook de zoektocht naar en het debat over meer duurzame opties: 'Doel is een voortdurend gesprek over wat mogelijk en haalbaar is, met respect voor de artistieke keuzes en de financiële mogelijkheden.' Toch spreekt uit het EcoPodiatraject en de checklist een neiging om duurzame ontwikkeling te benaderen als een technische, boekhoudkundige en bureaucratische kwestie – en hielden kunstenaars en artistiek leiders hun engagement in de werkgroep al snel voor bekeken.

Intussen ontvingen VTi en Ecolife een subsidie van de Dienst Natuur- en milieueducatie van de Vlaamse overheid voor een project dat in de loop van 2011-12 wordt uitgewerkt met verscheidene partners, waaronder het steunpunt voor beeldende kunst en audiovisuele media BAM, Muziekcentrum Vlaanderen, het Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten en BASTT, de beroepsvereniging van scenografen en theatertechnici.¹⁰ Naast het documenteren van goede praktijkvoorbeelden en het ontwikkelen en verspreiden van instrumenten en informatie op maat van de kunstensector, beoogt het project in de eerste plaats een actieve implementatie daarvan binnen artistieke productieprocessen, teneinde deze te vergroenen. Een belangrijke uitdaging bestaat er dus in *alle* betrokkenen bij een creatieproces, zowel artistiek, technisch als logistiek, te sensibiliseren.

7 Deze initiatieven van VTi zijn deels online gedocumenteerd. Een verslag van de eerste klimaatconferentie (<http://vti.be/nl/projects/verslag-klimaatconferentie-1-12112008>), een dossier in *Courant* over de ecologische voetafdruk van de podiumkunsten (<http://vti.be/sites/default/files/courant87.pdf>), een verslag van de tweede klimaatconferentie (<http://vti.be/nl/projects/presentaties-klimaatconferentie-2>).

8 Voorbeelden zijn Kunstencentrum Vooruit, Bij' de Vieze Gasten, CC De Muze, Muziekclub 4AD, STUK Kunsten- en muziekcentrum, Ancienne Belgique, Pianofabriek Kunstenwerkplaats, Rosas, Ensemble Leporello, KVS, Tg Stan, Comp. Marius, Ultima Vez, Antwerpen Open, Roma, Rataplan, Walpurgis, HETPALEIS, Trix Muziekcentrum, Kaaitheater, Kunstenfestivaldesarts, Toneelhuis, deSingel, fABULEUS, BUDA kunsten- en muziekcentrum, NTGent ...

9 Zie <http://www.vti.be/sites/default/files/ChecklistEcoProductie.pdf>.

10 Het Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten bood in 2010 in samenwerking met BASTT en Ecolife eco-opleidingen aan, rond meetinstrumenten en actievormen, gebouwenbeheer, en productieprocessen en calculatoren. Zie <http://www.bastt.be>.

Uit het EcoPodiatraject bleek niettemin ook dat kwesties die in het vakje ecobeheer worden gestopt verweven zijn met het artistieke creatieproces, met zijn praktijken en inhouden. Eerder dan hierin een restrictie en bedreiging van de artistieke autonomie te zien, komt het erop aan die verwevenheid te erkennen en als uitdaging op te nemen. Ik geef twee voorbeelden die uiteenlopende denkspistes aangeven.

Lichtontwerp

Decorbouw, podiumtechniek en theaterverlichting slaan een brug tussen ecobeheer en creatie, precies omdat ze technische en artistieke kwesties verenigen in hun praktijk.¹¹ Het Londense Arcola Theatre streeft ernaar het eerste CO₂-neutrale theater ter wereld te worden, en zo de ambitie van het Green Theatre Plan van de stad om de CO₂-uitstoot tegen 2025 met 60% terug te dringen nog wat scherper stelt.¹² Een 'hydrogen fuel cell' levert de stroom voor de LED-verlichting in bar en foyer, alsook van hun Studio One theater. Meermaals te gast in ons land om de ecopolitiek van zijn huis toe te lichten, wees zakelijk directeur Ben Todd erop dat ze op artistiek vlak geen compromissen willen sluiten door 'eco plays' te brengen, maar zich daarentegen richten op de productionele context en energiehuishouding. Het gebruik van de waterstofcel en de LED-verlichting door kunstenaars die te gast zijn in Studio One is optioneel en biedt in die zin een experimenteerterruimte. De lichtindustrie levert nieuwe modellen lampen om uit te proberen, terwijl podiumkunstenaars, lichtontwerpers en theatertechnici kunnen ervaren hoe ze hun vertrouwde manier van werken in zo'n kader al dan niet kunnen verderzetten. En via die weg hopelijk ook nieuwe artistieke mogelijkheden ontdekken inherent aan nieuwe energie-efficiënte technieken en media.

Dat laatste levert een perspectief voorbij technische oplossingen die de huidige manier van werken louter willen behouden, wat vraagt om een grondige herziening van de systemische randvoorwaarden. In een lezing over *The Song* van Rosas op de Vakbeurs Theatertechniek 2010 in Rotterdam verwoordde Johan Penson (technisch directeur Rosas en voorzitter van BASST) die kwestie als volgt: 'Ik heb het idee dat er in het theater zo hard wordt gewerkt dat er geen tijd meer is om dingen technisch gezien radicaal te herdenken, dat daardoor echte nieuwe ideeën wegblijven. Niemand krijgt de kans om zichzelf heruit te vinden. Iedereen moet maar door en gaat maar door. Wij [Rosas] willen ook theatertechnisch naar *less is more*, onderzoek doen naar dingen die er echt toe doen en daar horen bewust omgaan met licht en ecologisch verantwoorde voorstellingen ook bij.'¹³

11 Wat betreft decorbouw zijn er enkele interessante initiatieven in Vlaanderen. Rotor houdt zich sinds 2005 bezig met het hergebruik van industriële materialen, onder meer in een artistieke context (<http://rotordb.org>). De vzw Brugge Plus werkt momenteel aan een platform voor het hergebruik van tentoonstellingsmateriaal in samenwerking met de Brugse musea.

12 Over het Londense Green Theatre Plan, zie <http://www.greeningtheatres.com/>. Ben Todd was te gast op de eerste klimaatconferentie van VTi (zie 'Praktijkvoorbeelden uit het Verenigd Koninkrijk', http://vti.be/sites/default/files/Sessie1_verslag.pdf), alsook op de VTi-studiedag 'What's art got to do with it' op 4 sept. 2009. Over de ecopolitiek van Arcola Theatre, zie <http://www.arcolatheatre.com/> en <http://www.arcolaenergy.com/>.

13 In Niko Bovenberg, 'Het minste der middelen. The Song van Rosas', *Zichtlijnen*, nr. 130, mei 2010, p. 13.

Mobiliteit en herlokalisering

Dat 'wat er echt toe doet' vertaalt zich bij Rosas in artistieke keuzes (werken met één lamp bijvoorbeeld) en in de wens ook structureel anders te werken. Dan nog is het beperkte stroomverbruik van *The Song* een symbolische aangelegenheid, waarvan men zich kan afvragen of ze opweegt tegen het feit dat Rosas met een grote compagnie de halve wereld afreist om die voorstelling te tonen. Mobiliteit was in het EcoPodiatraject een fel bediscussieerd thema, omdat het sociale dilemma dat samengaat met het afwegen van reële (ecologische voetafdruk) en symbolische (verbeeldingsruimte) impact van de podiumkunsten er het scherpst in tot uitdrukking komt.¹⁴ En meteen ook een lastig kluwen van vragen en paradoxen, omdat de mobiliteitskwestie raakt aan het hele systeem: aan het productiemodel waarvan internationaal reizen, touren en creëren in residentie centrale componenten zijn; aan het hypermobiele, projecthoppende kunstenaarstype dat haast onopgemerkt een neoliberaal mensbeeld heeft verinwendigd; aan onze omgang met tijd, vrijheid en vooruitgang; enz.¹⁵

'De categorische impuls van de moderne tijd luidt: om voortdurend als wezens van de vooruitgang werkzaam te zijn moeten we alle situaties overwinnen waarin de mens een in zijn beweging gememd, een in zichzelf stilgelegd, een onvrij, een deerniswekkend vastgelegd wezen is.'¹⁶ De Duitse filosoof Peter Sloterdijk karakteriseert de moderniteit als door en door kinetisch. Het fantasma van de ongeremde (zelf)beweging van het autonome, vrije subject heeft geleid tot mobiliteit op het gebied van politiek, economie, taal, informatie, verkeer etc. en doorsesemt nog steeds ons wereldbeeld. Ecologische catastrofes en klimaatvluchtelingen, neokoloniale democratiseringdrang en terrorisme confronteren ons vandaag op globale schaal met de kinetische excessen van de westerse moderniteit, en toch blijft mobiliteit een blinde vlek in veel kritische theorieën.¹⁷

In *Exhausting Dance* gebruikt performancetheoreticus André Lepecki deze inzichten om een postkoloniale theorie te ontwikkelen over kritische praktijken in hedendaagse dans, over de 'politiek van de grond' die volgt uit het stilstaan en struikelen op de scène in het werk van Vera Mantero, William Pope L. en anderen. Door gebruik te maken van een gladde, geëgaliseerde dansvloer hebben de klassieke en moderne dans zich in volle vrijheid en elegantie kunnen ontplooiën, en daarmee ook het beeld van een ongeremde kinetische subjectiviteit. Dat beeld verliest volgens

14 Over de ecologische impact van mobiliteit en reizen, zie Peter Tom Jones, Vicky De Meyere en Els Keytsman, 'Terra Reversa: Bouwstenen voor een duurzaamheidstransitie. Deel III: Mobiliteit', *Oikos* nr. 46, 3/2008, pp. 63-83; Idem., 'Terra Reversa: Bouwstenen voor een duurzaamheidstransitie. Deel IV – Reizen', *Oikos* nr. 47, 4/2008, pp. 45-63; en Peter Tom Jones en Vicky De Meyere, *Terra Reversa. De transitie naar rechtvaardige duurzaamheid*, Antwerpen/Utrecht, 2009, pp. 175-207, 241-266.

15 Over de relatie tussen reizen, residenties en een nieuw kunstenaarstype dat zich thuis voelt in het neoliberale tijdperk, zie het themanummer 'Portret van de kunstenaar als resident' dat filosoof Dieter Lesage samenstelde voor *Etcetera* (jg. 38 nr. 104, dec. 2006) in het kader van het Sarmaproject *B-Kronieken*, omtrent de impact van toenemende mobiliteit en transnationalisme op het leven en werken in de dansgemeenschap (<http://www.b-kronieken.be>).

16 Peter Sloterdijk, *Eurotaoïsme. Over de kritiek van de politieke kinetiek*, Amsterdam, 1991, p. 31

17 Zie ibid. pp. 21-70. Voor een kritiek op Sloterdijk en een alternatieve filosofische analyse van het mobiliteitsvraagstuk in relatie tot technologie en efficiëntiedenken, zie Erik Oger, *Nachtoog. Schuine wegen van de filosofie*, Kapellen/Kampen, 2007, pp. 179-259. Een concreet voorbeeld van de keerzijde van kinetische excessen is de problematiek van de klimaatvluchtelingen. Zie Stijn Neuteleers, 'Milieuvluchtelingen: betekenis, verantwoordelijkheden en beleids-opties', *Oikos* nr. 46, 3/2008, pp. 13-25; en Sarah Vaes, 'Het Verdrongen Land van de Malediven? Kleine eilandstaten en klimaatverandering', *Oikos* nr. 46, 3/2008, pp. 26-33.

Lepecki zijn onschuldig wanneer dansers bewust stilstaan of struikelen, het moderne systeem aan het wankelen brengen en zodoende aandacht vragen voor de mogelijkhedenvoorwaarden en neveneffecten van een geprivilegieerde, onbelemmerde bewegingsruimte. Door de vraag te stellen aan welke energiebronnen hedendaagse dans – als een specifieke verbeeldingsruimte verknoopt met mobiliteit – zich letterlijk en figuurlijk laaft, kaart die argumentatietrant ook ecologische bekommernissen, sociale rechtvaardigheid en een Noord-Zuidperspectief aan.¹⁸ Hoe laten globaal en ecologisch burgerschap zich samen denken?

Minder en duurzamer reizen, alsook een permanente discussie en afweging daarover, moeten een vanzelfsprekend deel worden van de podiumkunstenpraktijk – geleid door inhoudelijke vragen. *Symbolische* kwesties doen er wel degelijk toe, omdat de kunsten precies op dat vlak een bijdrage kunnen leveren aan systemische verandering, van onderuit. Een terugkeer naar het lokale betekent dus niet stoppen met reizen, maar vraagt om een andere benadering van ruimte en tijd, ze houdt een reflectie in over inbedding, participatie en geleefde ervaring.¹⁹ Efficiëntiedenken en een overdaad aan informatie en evenementen hebben ons ongevoelig gemaakt voor de *plaats*, dat is voor plekken opgeladen met narrativiteit en relaties, voor een wereld bevolkt door mensen en dingen. Hoewel kunstenaars soms *in situ* werk creëren, zijn onze omgang met het theater als een *black box*, generische productiefaciliteiten, ons reisgedrag en al die internationale samenkomsten waarop ‘netwerken om te netwerken’ een doel op zich is geworden, vandaag prototypische voorbeelden van *niet-plaatsen*.²⁰

Zijn het *producties* die op tournee gaan, of bieden ze ook aan kunstenaars, *personen* dus, voldoende mogelijkheden zich bloot te stellen aan nieuwe contexten en ermee in interactie te treden? Verplaatsen die kunstenaars zich simpelweg in een abstracte ruimte van A naar B met het vliegtuig, of *reizen* ze met per trein of bakfiets van de ene *plek* naar de andere, gedragen door het landschap? De vraag naar het lokale kan ook richting geven aan een bezinning over internationale residentiefaciliteiten. Waarom zou men ver reizen om zich vervolgens terug te trekken in een witgekalkte studio en een appartement met Ikea-meubelen, generische voorwaarden die ook vlak bij huis beschikbaar zijn? Wanneer kunnen reis en verblijf een concreet kader bieden waarmee kunstenaars een betekenisvolle band kunnen aangaan – voor zichzelf, hun werk en anderen?

Theatermaker Dimitri Leue laat zich niet enkel thematisch met ecologie in, maar wil ook in de vorm op het energieverbruik van theater reflecteren – met *Don Kyoto* (2008) verplaatste hij zich

18 Zie André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, Londen/New York, 2006, pp. 1-16, 87-105, en Jeroen Peeters, ‘Strompelen, struikelen, stilstaan. Over André Lepecki’s boek *Exhausting Dance*’, *Etcetera*, jg. 26, nr. 101, april 2006, pp. 52-53. Merk op dat Lepecki de kwestie van het kinetische moderne subject enkel behandelt op het niveau van representatie en verbeelding, niet op dat van productionele voorwaarden, en evenmin rechtstreeks ingaat op de ecologische problematiek. Gevraagd hoe choreografen die de wereld rondreizen om stil te staan op een podium kunnen omgaan met de paradox dat hun kritische gebaren op scène niet echt stroken met hun ecologische voetafdruk, zei Lepecki me in een publieke discussie dat kunstenaars moeten blijven reizen en dat zelfverwijt geen productieve strategie is. ‘Vergeleken met de oorlogsindustrie is de voetafdruk van de kunstwereld verwaarloosbaar.’ (In Transitfestival, Haus der Kulturen der Welt, Berlijn, 15 juni 2008).

19 Aan het einde van zijn boek over globalisering *Het Kristalpaleis* (Amsterdam, 2006, pp. 277-279) houdt Peter Sloterdijk een kort pleidooi voor herlokalisering en het inwonen: ‘De uitgebreidheid van inbeddende situaties, dat spreekt vanzelf, is de natuurlijke handlanger van het duurzame.’

20 Voor een treffende antropologische analyse van de ‘niet-plaats’ in het huidige tijdsgewricht, zie Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Parijs, 1992.

per bakfiets door Vlaanderen, terwijl *Tegen de lamp* (2009) kon touren op basis van zelfgekweekte koolzaadolie – als basis voor dialoog met theaterhuizen en publiek.²¹ KVS-directeur Jan Goossens verbindt zijn pleidooi voor een opwaardering van het lokale met de alomtegenwoordige internationale werking van het theater- en dansgebeuren vandaag, wat vraagt om een langer verblijf ter plaatse om te komen tot een diepgaandere en duurzamere uitwisseling met lokale artiesten en publieken, alsook samenwerkingen op lange termijn met bevoorrechte partners. ‘Laat ons met minder meer doen voor meer verschillende publieken. Minder nieuwe producties, minder reizen, naar minder verschillende plekken, maar wel met de ambitie om met iedere voorstelling in iedere specifieke context een werkelijk en duurzaam verschil te maken.’²²

Mogelijk biedt het traditionele model van ensembletheater – vandaag vooral vertrouwd in de Duitse stadstheaters en in traditionele balletgezelschappen – een aanknopingspunt om herlokalisering te verbinden met een regelmatig weerkerende oproep om voorstellingen langer op het repertoire te houden.²³ Via gastregisseurs werken lokale ensembles met nieuwe ideeën of eigentijds repertoire. Om dat model artistiek en qua duurzaamheid een nieuwe invulling te geven moeten we traditionele ensembles terug als plekken voor experiment gaan beschouwen. En omgekeerd moeten onafhankelijke kunstenaars bereid zijn de nieuwe samenwerkingmodellen en artistieke strategieën die ze ontwikkelen ook in zo’n traditionele context in te zetten, een sensibilisering die ook in de kunstopleidingen post moet vatten. Een voorbeeld van deze werkwijze is de beslissing van choreograaf Jérôme Bel om voor zijn succesvoorstelling *The show must go on* (2001) niet langer met een cast van twintig man rond de wereld te reizen, maar het stuk steeds opnieuw te enceneren met lokale ensembles of in opleidingscontexten. De reisbelasting is zo veel kleiner, de uitwisseling met lokale artistieke gemeenschappen en publieken groter.

Cultuurbeleid in een duurzaamheidstransitie

Vanuit het samenkomen van de domeinen Leefmilieu, Natuur en Cultuur in haar portefeuille, formuleerde Vlaams minister Joke Schauvliege een strategische doelstelling rond het ‘initieren van eco-cultuur’ in haar beleidsnota Cultuur 2009-2014.²⁴ Met het oog op het Cultuurforum in juni 2010, waarin cultuursector en overheid van gedachten wisselden omtrent beleidswesties, werkte een groep mensen uit de brede cultuursector in het Atelier Eco-Cultuur een visietekst uit. Daarin wordt de notie ‘eco-cultuur’ opgeplooid op basis van actueel onderzoek rond duurzame ontwikkeling en teruggekoppeld naar de noden en mogelijkheden van de brede cultuursector, als-

21 Dimitri Leue licht zijn visie op theater en ecologie toe op <http://www.stampmedia.be/?p=2382>.

22 Zie Jan Goossens, ‘Less is more. Naar een duurzame internationalisering in de podiumkunsten’, *Courant* 96, febr.-april 2011, pp. 90-95.

23 Zie bijvoorbeeld het pleidooi van Dirk Opstaele van Ensemble Leporello, ‘Naar een vorm van repertoiretheater?’ in *Courant* 88, febr.-april 2009, pp. 53-55, <http://www.vti.be/sites/default/files/courant88.pdf>.

24 Zie http://www.cjsm.vlaanderen.be/cultuurbeleid/downloads/beleidsnota2009-2014_cultuur.pdf.

ook verbonden met een reeks concrete beleidsvoorstellen ('doorbraken').²⁵ Op het Cultuurforum werd deze nota onthaald op onwettigheid, niet in de laatste plaats door de minister zelf, die de complexiteit ervan reduceerde tot de doelstelling om de ecologische voetafdruk van de sector daadwerkelijk te verkleinen tegen 2020.²⁶ De invulling van 'eco-cultuur' mag dan al ver liggen van de vage oproep tot meer landschapskunst uit haar Beleidsnota²⁷, door enkel aandacht te hebben voor technische oplossingen die op korte termijn effect sorteren, liet Schavuliege zich weinig gelegen liggen aan de visietekst van het atelier. Intussen is die tekst wel besproken in het Vlaams Parlement²⁸ én uitgebreid opgepikt in de vernieuwde Vlaamse Strategie voor Duurzame Ontwikkeling (2010) van de Vlaamse Regering.²⁹

Het loont de moeite om uitgebreid stil te staan bij de visietekst. Anders dan het traject EcoPodia, bestond de werkgroep uit mensen uit de brede cultuursector (kunsten, erfgoed, lokaal cultuurbeleid, amateurkunsten en sociaal-cultureel werk voor volwassenen), vaak uit organisaties die zich actief met ecologische kwesties inlaten. Dat liet toe om de discussie open te trekken en ruimer in te bedden, maar maakte tevens duidelijk hoe weinig transversale projecten, overleg en beleidskaders er momenteel zijn die de deelsectoren onderling en met andere sectoren (onderwijs, toerisme, industrie, economie,...) verbinden – mogelijksvoorwaarde om een systemische visie concreet gestalte te geven.

Een belangrijk uitgangspunt is het opentrekken van de notie 'eco-cultuur' tot een pleidooi voor een 'transitie naar rechtvaardige duurzaamheid', die de erkenning van ecologische grenzen verbindt met sociale rechtvaardigheid in een mondiaal perspectief. In onze leefomgeving zijn het natuurlijke milieu en het sociaal-maatschappelijke weefsel onlosmakelijk met elkaar verbonden – ze is historisch contingent en omvat dus ook een uitgesproken *culturele* component. Bovendien heeft ons handelen hier en nu gevolgen in de toekomst en elders in de wereld, zowel dichtbij als veraf. Een transitie naar een duurzame samenleving vraagt om de ontwikkeling van een 'ecologisch burgerschap', dat betekent 'een actief burgerschap (iedereen kansen geven om zich te engageren), een meervoudig burgerschap (met een lokaal en een globaal bewustzijn) en een sociaal-rechtvaardig burgerschap'.³⁰ Het gaat immers over een politieke kwestie: een transitie

dient gedragen te worden door zoveel mogelijk mensen en dus ook een plek te geven aan tegenstrijdige visies en belangen via democratische discussievormen en beslissingsprocedures.

Deze visie op duurzame ontwikkeling mag erg breed lijken, ze biedt een noodzakelijk tegenwicht voor de huidige tendens om de sociaal-ecologische crisis te reduceren tot een natuurlijke kwestie (zonder sociale, politieke en culturele aspecten in acht te nemen), tot iets wat kan worden opgelost met louter technologische vernieuwing (zonder het huidige systeem in vraag te moeten stellen) en individuele gedragsverandering (zonder maatschappelijk debat omtrent de systemische randvoorwaarden).³¹ En de tekst stelt zich weliswaar ambitieus, maar ook bescheiden op: hoewel de culturele sector vaak prat kan gaan op een maatschappelijke voortrekkersrol, hinkt ze inzake duurzame ontwikkeling eerder achterop.

Openbaarheid, leerprocessen en verbeelding

De rol die cultuur en de brede culturele sector in een duurzaamheidstransitie kunnen spelen wordt omschreven aan de hand van drie verknoopte ruimtes. Kaaitheaterdirecteur Guy Gypens herneemt het pleidooi voor meervoudig burgerschap en de drie ruimtes in een discussie over cultuurbeleid:

*Kunst dwong voor zichzelf een interessant eiland af, maar in mijn ogen is dat maar een van haar drie ruimtes. Naast die laboratoriumfunctie is er ook een politiek-publieke en een "leer-ruimte". Elke ruimte beantwoordt aan een functie: kunst is onderzoekend, antagonistisch (ze genereert publiek debat) en emancipatorisch. Ons cultuurbeleid pleegt altijd een of twee van die functies te benadrukken, maar nooit alle drie tegelijk. En als je over de waarde van cultuur in de samenleving spreekt, is het essentieel om een poot te hebben in elk van die drie ruimtes. Zeker in een grootstedelijke context, waar de crisis van de ontzuilde civiele maatschappij zich het sterkst laat voelen.*³²

Om te komen tot een dialogische democratie gericht op transitie is er ten eerste nood aan nieuwe 'publieke ruimtes'. De brede cultuursector kan haar mobiliserend potentieel aanwenden om veel mensen te betrekken bij een permanent publiek debat over waar we vandaag staan en morgen naartoe willen. Dat vertrekt bij een permanente discussie, overleg en reflectie op de eigen praktijk in relatie tot duurzame ontwikkeling: in eigen huis, in gesprek met partners en publiek. En op termijn hopelijk ook binnen een overlegorgaan dat samenwerking tussen de verschillende deelsectoren stimuleert, alsook via structurele verbindingen met andere sectoren.³³

25 Zie <http://www.cjism.vlaanderen.be/cultuur/cultuurforum/downloads/eco-cultuur.pdf>. De tekst is een collectief werkstuk van volgende mensen uit de brede cultuursector: Patrick Auwerx, Marc Boonen, Frie De Greef, Vicky Demeyere, Joke Flour, Guy Gypens, Jos Pauwels, Eva Peeters, Jeroen Peeters, Johan Penson, Tineke Van Engeland, Jef Van Eyck, Piet Van Loocke, Tony Van Nuffelen, Dirk Verbist, Kristien Vermeersch, Steven Warmenbol, Nikol Wellens en Jan Wyckaert. Zij zaten te persoonlijke titel in het Atelier, hoewel de organisaties waar ze voor werken zich laten opmerken door ecologische initiatieven.

26 Zie http://www.cjism.vlaanderen.be/cultuur/cultuurforum/downloads/cultuurforum2020_toespraak_minister_Schauvliege.pdf.

27 Uit Schavulieges Beleidsnota: 'Hoeveel kunstenaars hebben zich zowel in het verleden als het heden niet laten inspireren door onze prachtige landschappen, door planten en dieren? En is de natuur vaak geen mooi alternatief als podium voor (kleinere) producties of prachtige kunstwerken?'

28 Zie verslag op <http://docs.vlaamsparlement.be/docs/stukken/2009-2010/g618-1.pdf>

29 Zie <http://do.vlaanderen.be/nlapps/docs/default.asp?id=82>.

30 De notie 'ecologisch burgerschap' en het pleidooi voor een 'dialogische democratie' zijn geïnspireerd door Dirk Holemans, *Ecologie en burgerschap. Pleidooi voor een nieuwe levensstijl*, Kapellen, 2003. Voor een koppeling met sociaal-artistiek werk en zijn ervaringen bij Victoria Deluxe, zie Dirk Holemans, 'Ecologisch burgerschap en het sociaal-artistische als nieuwe burgerschapspraktijk', in Jef Peeters, *Een veerkrachtige samenleving. Sociaal werk en duurzame ontwikkeling*, Antwerpen, 2010, pp. 208-219.

31 Voor een politieke visie op transitie, zie Anneleen Kenis, 'Voorbij individuele gedragsverandering: een pleidooi voor een herpolitiseren van milieuactie', *Oikos* 52, 2010/1, pp. 5-12; en Anneleen Kenis, 'De transitie naar een duurzame samenleving: van management naar politiek', in Jef Peeters, *Een veerkrachtige samenleving. Sociaal werk en duurzame ontwikkeling*, Antwerpen, 2010, pp. 103-116. Voor een visie die aandacht heeft voor het culturele en systeemverstorende potentieel van duurzame ontwikkeling, zie Erik Paredis, 'Is de tijd voor een duurzaamheidstransitie aangebroken?', *Oikos* 53, 2010/2, pp. 51-56. Erik Paredis van het Centrum voor Duurzame Ontwikkeling aan de Universiteit Gent schreef ook de nota 'Naar een verdere onderbouwing van het Vlaamse beleid voor duurzaamheidstransities' (juni 2010), <http://www.steunpuntdo.be/papers/Working%20Paper%2019%20Paredis.pdf>.

32 Interview met Guy Gypens en Sven Gatz (VLD), 'Cultuur en politiek één strijd?', *Rekto:verso*, 45, jan.-febr. 2011, pp. 14-15.

33 Om de doorbraken geformuleerd in de visietekst te kunnen realiseren, pleegt een kerngroep momenteel overleg met de minister om het Atelier Eco-cultuur te kunnen verderzetten met steun van de administratie, wat een eerste aanzet tot een overlegorgaan binnen de brede cultuursector zou kunnen zijn.

Ten tweede is er de 'leer- en ervaringsruimte', waarin kennis over de sociaal-ecologische crisis wordt gedeeld, en die houdt niet op bij biofysische kennis, maar omvat ook 'dieperliggende kennis over de grondoorzaken (waar faalt ons systeem), over mogelijke strategieën voor verandering, en over mogelijke alternatieven (een andere wereld kunnen/durven denken).' Aan het creëren van gemeenschappelijke leer- en ervaringsruimtes en het ontwikkelen van concrete handelingsperspectieven kan de cultuursector bijdragen door haar ervaring met processen van sociaal en collectief leren.³⁴ Merk op dat zulke technieken volop worden ingezet in vormingswerk, samenlevingsopbouw en sociaal-artistiek werk. Omgekeerd sluiten de aandacht daarin voor onderzoek en experiment, twijfel en kwetsbaarheid, confrontatie met anderen en de wereld ook nauw aan bij thema's en praktijken die in de podiumkunsten opgeld maken.³⁵ Het onderzoeken van overeenkomsten en verschillen zou hier tot interessante uitwisseling in de praktijk kunnen leiden.

'Ruimte voor verbeelding' is de derde component, waar de kunstensector in enge zin zich doorgaans het sterkst mee identificeert. Zonder verbeelding, inspiratie en creativiteit kunnen we geen toekomstbeelden voor een nieuw samenlevingsmodel creëren. 'Vanuit welke visie op de wereld, de mens en het leven willen we een veerkrachtige maatschappij ontwikkelen?' Verbeelding verleent via een gedeelde horizon betekenis aan menselijke activiteiten en laat toe nieuwe ideeën, levensstijlen en handelingsperspectieven uit te proberen. Om die laboratoriumfunctie ten volle te kunnen waarmaken en 'om relatief onafhankelijk van de heersende waarden en normen te experimenteren met de betekenissen, beelden en verhalen waar een maatschappij van leeft', heeft ook de autonome kunst een rol te spelen, zowel in zijn thematieken als werkmethodes. Tegenover allerhande vormen van efficiëntiedenken (economisch, technologisch) en de 'hoogdringendheid' van de crisis, kan kunst vanuit haar vrijplaats een trendbreuk realiseren in onze instrumentele omgang met tijd en ruimte. Zijn het niet de onderbreking, de vertraging en de omweg die een kader scheppen waarin tijd en ruimte kunnen ontstaan voor onvermoede betekenissen, ervaringen en nieuwe kwaliteiten die ons wegleiden uit de vertrouwde productiemechanismen en de prestatie- en consumptiedwang die eruit voortvloeit?

34 Over de rol van leerprocessen in een duurzaamheidstransitie, zie Katrien Van Poeck, 'Leren veranderen', *Oikos* 54, 2010/3, pp. 41-49. Over de rol van onderwijs en scholenbouw, zie Cyrille Offermans, "'Vanavond vergaat de wereld, morgen gezond weer op". Over onderwijs in tijden van crises', *Oikos* 50, 2009/3, pp. 22-33. De Vlaams Bouwmeester gaf een cahier uit over kunstinterventies in scholen (onder meer door Benjamin Verdonck), met een lezenswaardig essay van Jan Masschelein en Maarten Simons over de publieke betekenis van fysieke 'leerruimtes'; zie Katrien Laenen, Rolf Quaghebeur en Catherine Robberechts (eds.), *Cahier #2. Schoolvoorbeelden. Over kunstinterventies in scholen*, Brussel, 2009.

35 Over het aanwenden van artistieke strategieën in een samenwerking van De Kunstbank en Leren Ondernemen, zie Danny Wildemeersch, 'Notities over de kwetsbaarheid van het onderbreken', <http://ppw.kuleuven.be/ecs/les/bestanden/Tekstbestanden/Danny%20Wildemeersch%20Notities%20over%20de%20kwetsbaarheid%20van%20het%20onderbreken.pdf>. De rol die verontrusting en existentieel geraakt worden spelen in leerprocessen, worden door Jan Masschelein besproken aan de hand van het filmwerk van de gebroeders Dardenne. Zie 'De cinema van de Dardennes als publieke denkoefening. In de bres tussen verleden en toekomst', *Oikos* 55, 2010/4, pp. 38-46; en Jan Masschelein (ed.), *De lichtheid van het opvoeden. Een oefening in kijken, lezen en denken*, Leuven, 2008.

Verbeelding, kunst en paradigmaverandering

Via projecten als de *Burning Ice*-festivals van het Kaaitheater³⁶, begint er stilaan enig debat te leven over hoe kunstenaars zich in hun thematieken en praktijken op een zinvolle manier kunnen verhouden tot de klimaatverandering en de sociaal-ecologische crisis. Het spectrum aan posities en visies is breed, waarbij steeds weer dezelfde twee uitersten worden aangehaald met het oog op scepsis, afwijzing of uitstel. Moeten we dan eenduidige, boodschapperige kunst gaan maken? En: indien we anders en minder moeten gaan produceren, kunnen we er dan niet gelijk mee ophouden? Echter, ligt er niet nog een heel veld open tussen die beide uitersten? En ja, hoe zit het nu eigenlijk met die fameuze 'artistieke vrijheid' en hoe verhoudt ze zich tot productieprocessen?

Bestaat er vandaag overigens zoiets als specifiek ecologische thema's in de kunsten? Als eminent voorbeeld van de verwevenheid tussen natuur en cultuur, laat het landschap zich laat associëren met ecologie, maar tevens met een lange traditie in de kunsten die zijn historische densiteit documenteert en mee vormgeeft. Door zijn vertrouwdheid binnen zowel een ecologisch als een artistiek discours nodigt het landschapsthema uit tot een veelvoudige blik die tot complexiteit leidt. Met enige verbeelding laat die strategie zich uitbreiden tot tal van thema's, waardoor de raakvlakken tussen kunst en duurzame ontwikkeling weerom in de verf komen te staan. Een snelle blik op programma's levert meteen een handvol thema's op: het landschap en biodiversiteit, voeding en stadstuinen, toekomstscenario's, een ecologische economie, globalisering en burgerschap, mobiliteit en lokalisering, afval, recyclage en kunst als een vorm van symbolische verspilling, duurzaam bouwen en hergebruik van industriële materialen, geluidsoverlast, geluidskunst en artistieke interventies in stiltegebieden, etc.

Door een te enge focus op thema's en inhouden kan echter de vraag om een paradigmaverandering in ons mens- en wereldbeeld en de rol die kunst en verbeelding erin kunnen spelen weer ondersneeuwen. Het is belangrijk om het kader dus meteen weer te verbreden. Een duurzaamheidstransitie vraagt om kritische analyse van het huidige systeem, het creëren van *Leitbilder* en horizonten die een trendbreuk inspireren, een alternatief mens- en wereldbeeld, kleinschalige productiemechanismen die narrativiteit en inbedding mogelijk maken – ook dat zijn thema's en praktijken waar de podiumkunsten voeling mee hebben.

Autonomie in verbondenheid

In *Een veerkrachtige samenleving* omschrijft milieufilosoof Jef Peeters enkele aspecten van een ecologisch wereldbeeld en een relationeel mensbeeld. Het besef dat de biofysische draagkracht van de aarde eindig is, zet de moderne, afstandelijke benadering van tijd en ruimte onder druk: menselijk leven is immers ingebed in ecosystemen, dus ook in concrete plaatsen en geschiedenissen – zoals hoger aangegeven in de beschouwingen omtrent herlokalisering. Een ecologisch wereldbeeld is daarom principieel meervoudig: één aarde, vele werelden. Die narrativiteit verhoudt zich tot een complex, divers en gelaagd systeem waarin het leven als intrinsiek relationeel ver-

36 Voor een verslag van het eerste *Burning Ice*-festival, zie Lars Kwakkenbos, 'De aard van het beestje', *Etcetera*, jg. 27 nr. 116, april 2009, pp. 18-21.

schijnt, wat een feitelijke 'lotsverbondenheid' inhoudt: 'leven is (wederzijds) afhankelijk van ander leven en uiteindelijk van de aarde en de zon.'³⁷ Het mensbeeld dat hierbij aansluit is eveneens relationeel en ziet mensen als intrinsiek sociale wezens: 'Mensen liggen niet aan de oorsprong van zichzelf maar ze worden wie ze zijn via hun relaties met anderen en de wereld.'³⁸

Die benadering van 'autonomie in verbondenheid' staat lijnrecht tegenover een individualistisch modern mensbeeld, alsook tegenover de neoliberale opvatting die autonomie met negatieve vrijheid verbindt. Dit punt lijkt me belangrijk, omdat eenzelfde spanning opduikt in het debat over artistieke vrijheid: dat laatste slaat immers op de *claim* van kunstenaars om een *autonome taal* te kunnen ontwikkelen, in relatieve onafhankelijkheid van de verwachtingen en regimes inzake ervaring, interpretatie, productie en 'relevantie' die een maatschappij opdringt. Dat betekent niet dat kunstenaars in het ijle werken, noch dat die artistieke autonomie zonder meer naar hun hele doen en laten kan worden uitgebreid.

In de groeiende aandacht van sommige kunstenaars voor het scheppen van hun eigen productievoorwaarden én hun werk daar in thematische zin mee te verbinden, wil ik dan ook graag een aanknopingspunt zien voor duurzame ontwikkeling. Verder klopt het evenmin dat (podium)kunstenaars helemaal van een wit blad vertrekken inzake ecologie: eerder dan de sociaal-ecologische crisis als een ver-van-mijn-bed-show te benaderen, kunnen we de zaak ook omkeren. Zowel qua inhouden als qua werkmethode is er immers geregeld een verrassende nabijheid van reeds bestaande concepten van duurzame ontwikkeling en artistieke praktijken. Door die overeenkomsten te benoemen, kunnen ze een meer bewust aanknopingspunt bieden om kunst en ecologie te verbinden.

Kleinschalig en relationeel

De verwevenheid van representatie en productie hoeft de artistieke vrijheid niet te hypothekeren, maar biedt juist een specifieke marge voor duurzame ontwikkeling. Het laat kunstenaars met name toe om hun ideeën expliciet via hun *zelfontworpen* praktijken van onderzoek, productie en presentatie te ontplooiën en in te bedden. Zo kan een alternatieve organisatie van tijd en ruimte concreet worden, en de ervaringen en betekenissen die erin ontstaan specifiek.

De moderne, geïndustrialiseerde samenleving heeft gezorgd voor verregaande arbeidsdeling en specialisatie, met als gevolg dat individuen niet langer zicht en controle op productieprocessen hebben. Bovendien gingen tal van huishoudelijke en culturele praktijken (groenten kweken, fiets herstellen,...) verloren die enkele generaties terug nog vanzelfsprekend waren en het leven van mensen structureerden en betekenis verleenden. De 'transition towns' die vanuit lokale, gemeenschapsvormende processen een antwoord willen bieden op piekolie, grijpen terug naar zulke praktijken, omdat ze verbeeldingrijk en betekenisvol zijn, alsook door hun kleinschaligheid

37 Zie Jef Peeters, 'Paradigmaverandering: anders leren kijken', Idem., *Een veerkrachtige samenleving. Sociaal werk en duurzame ontwikkeling*, Antwerpen, 2010, p. 68.

38 Ibid. p. 69.

productieprocessen terug zichtbaar en toegankelijk maken.³⁹ Toen theatermaker Alexander Nieuwenhuis in het project *Altijd willen weten* (2009) in dialoog trad met een collega-theatermaker, maar ook met een meubelmaker, een kok, een bioloog, een imker en een filosoof over de relatie tussen vakmanschap en duurzaamheid, hoopte hij in die diverse praktijken een 'duurzame polycultuur' te kunnen ontdekken: 'Vakmanschap leek me een optie te zijn waarbij in plaats van routine, ervaring ontstaat.'⁴⁰

Een choreograaf als Xavier Le Roy heeft een goed deel van zijn oeuvre opgebouwd rond de vraag hoe hij zich productievoorwaarden kan toe-eigenen en zijn artistieke onderzoeks- en creatieprocessen bovendien kan laten doorwerken op de scène. In het project *6 Months 1 Location* (2008) nam hij herlokalisering letterlijk door zich met een twintigtal kunstenaars gedurende een half jaar terug te trekken in Montpellier, een model waarin individuele trajecten en nieuwe vormen van samenwerking werden ontwikkeld in een alternatief tijdruimtelijk kader dat weerstand bood tegen het huidige regime van mobiliteit en *project hopping*.⁴¹ Choreograaf Jonathan Burrows maakt sinds een decennium enkel nog voorstellingen die in één koffer passen, een schaal die hem een zekere onafhankelijkheid van de markt en het huidige economische klimaat garanderen. En hij weet ook dat 'betekenis op onvermoede plekken ontstaat', maar dat kunstenaars daartoe eerst een productiekader op maat van hun betrachtingen moeten claimen. Voor sommigen is pakweg een uur per dag in de eigen keuken werken de ideale omgeving.⁴²

Artistiek curatorschap en het creëren van specifieke omgevingen voor onderzoek, creatie en presentatie werd onlangs door Elke Van Campenhout ook expliciet verbonden met een ecologisch discours, met name een relationeel mens- en wereldbeeld: 'Het is een curatorschap dat zich toespitst op de ecologie van actanten binnen een bepaalde ruimte: niet alleen de mensen maar ook de tijdelijke gemeenschap die er ontstaat op die precieze momenten: tussen de mensen, de performances, de discussies, de objecten, de ervaringen die er zich afspelen. In een dergelijke omgeving wordt van iedere participant een affectieve betrokkenheid gevraagd, een bereidheid tot transformatie die in de situatie zelf wordt gegenereerd.'⁴³ Eén van de projecten die ze behandelt is *Changing Room – rehearsals for a changing world* van radical_hope, dat ook een aflevering op *Burning Ice* kende.⁴⁴ Ecologie is dus meer dan een modewoord in dit geval: door de eigen artistieke praktijk met zulke terminologie te beschrijven en analyseren, laat de potentiële inzet voor een duurzaamheidstransitie zich ook beter lezen.

39 Over *transition towns*, zie Rob Hopkins, *Het Transitie Handboek. Van olie-afhankelijkheid naar lokale veerkracht*, Utrecht, 2009; Rudy Dhont, 'Transition Town Totnes. Een verhaal van aanstekelijke sociaal-ecologische verandering in Engeland', *Oikos* 45, 2008/2, pp. 38-48; <http://www.transitionnetwork.org> en <http://www.transitie.be>. 'Piekolie' verwijst naar het moment waarop de olieproductie wereldwijd haar toppunt bereikt, waarna olieschaarste zich zal inzetten. Zie Rudy Dhont, 'Energie voorbij piekolie', *Oikos* 50, 2009/3, pp. 5-19.

40 Zie http://www.artesis.be/conservatorium/upload/docs/Forum_5_0809_web.pdf Voor een bespreking van het project door Sébastien Hendrickx, zie http://www.vti.be/sites/default/files/S%C3%A9bastienHendrickx_over_AltijdWillenWeten_0.pdf.

41 Voor een uitvoerige documentatie van het project, zie Mette Ingvarsten, *6 Months 1 Location (6M1L)*, z.pl., 2009.

42 Zie Jonathan Burrows, *A Choreographer's Handbook*, London/New York, 2010, pp. 51, 55, 177.

43 Zie Elke Van Campenhout, 'De curator als eco-logicus', *Etcetera*, jg. 28, nr. 123, dec. 2010, p. 58.

44 Zie <http://www.open-frames.net/changing-tents>.



Betekenistijd

In *Stil de tijd* exploreert Joke Hermsen via kunst en filosofie andere tijdsbenaderingen om te wijzen op hun fundamentele belang in een duurzaamheidstransitie: 'Vervreemding, cynisme, onverschilligheid, versnelling, verloren zelf en leven voorbij elke hoop op of elk geloof aan verandering, dat is wat de kloppacht van de economische klok mede veroorzaakt heeft. Een pleidooi houden voor onthaasten of consuminderen zonder een fundamentele herziening van onze omgang met de tijd en zonder een verregaande verkenning van een mogelijk andere tijdervaring, heeft volgens mij dan ook niet zoveel zin. Het gaat erom onze intuïtie voor die andere tijd wakker te roepen en aan te blazen, zodat er een nieuw en noodzakelijk evenwicht met de kloktijd kan ontstaan.'⁴⁵

Naast relationele productiemodellen en aandacht voor narrativiteit en inbedding als een vorm van lokalisering, gaan de podiumkunsten ook op een specifieke manier met tijd om. Hun sterkte bestaat erin dat ze het alomtegenwoordige regime van de 'kloktijd' of 'prestatietijd' doorbreken, waardoor 'betekenistijd' kan ontstaan, tijd waarin we kunnen stilstaan bij ons doen en laten – zowel in voorstellingen als in creatieprocessen. Nu ook onze vrije tijd steeds meer opgaat aan allerhande activiteiten en consumptie, ja we zelfs ons leven en dat van onze kinderen als een weloverwogen 'project' managen, is kunst wellicht een van de weinige plekken die ontsnapt aan de paradox om betekenistijd via prestatietijd te willen produceren.⁴⁶

Waardevolle ideeën en ervaringen laten zich niet zomaar kwantificeren, plannen of een dwingend productieritme opleggen, ze vragen alternatieve kaders om überhaupt te kunnen ontstaan. Artistiek onderzoek zonder precies doel, lanterfantien als methode, het claimen van niet-productieve tijd, langzame werkprocessen en trage voorstellingen – het zijn allemaal vormen van een alternatieve omgang met tijd die ruimte laat voor betekenis. De sociaal-ecologische crisis laat ons weinig tijd – laat ons precies daarom onze gewone gang van zaken onderbreken en de tijd nemen om stil te staan bij de dingen.

45 Joke J. Hermsen, *Stil de tijd. Pleidooi voor een langzame toekomst*, Amsterdam/Antwerpen, 2009, p. 26.

46 Zie Jef Peeters, 'Paradigmaverandering: anders leren kijken', Idem., *Een veerkrachtige samenleving. Sociaal werk en duurzame ontwikkeling*, Antwerpen, 2010, pp. 75-76; en Erik Oger, *Nachtoog. Schuine wegen van de filosofie*, Kapellen/Kampen, 2007, pp. 179-259.

De Basisinfrastructuur: ten halve gekeerd of ten dele gedraaid

Simon Van den Berg

Op 1 januari 2009 ging in Nederland een nieuw subsidiestelsel van start. De Basisinfrastructuur of BIS, tot dan toe slechts een abstract neologisme voor beleidstijgers, representeerde vanaf dat moment zo'n 160 culturele instellingen. De meeste daarvan bestonden al, maar voor vrijwel alle instellingen gold dat het takenpakket werd uitgebreid.

Aan de introductie van de BIS gingen ongeveer zes jaar onderzoek, bestuurlijk passen en meten, analyse en discussie vooraf. Na twee jaar, begin 2011, lijkt het wellicht nog te vroeg om de BIS te evalueren. Toch denk ik dat enkele conclusies nu al getrokken kunnen worden. Het Theater Instituut Nederland vroeg mij om deze informele en journalistieke evaluatie te schrijven, mede als suggestie voor het Vlaamse cultuurveld, dat met vergelijkbare problemen kampt.

Maar tegelijkertijd wordt de Nederlandse situatie ingehaald door de actualiteit. De huidige regering heeft aangekondigd fors te willen bezuinigen op cultuur, en staatssecretaris Halbe Zijlstra heeft inmiddels in zijn adviesaanvraag aan de Raad voor Cultuur gesteld dat de BIS zal moeten krimpen. In grote lijnen zal dat betekenen dat de oorspronkelijke opzet van de BIS (en daarmee het hele nieuwe cultuurbestel) niet de tijd krijgt om zich te bewijzen. Het is dus moeilijk om deze evaluatie niet te toonzetten als een requiem.

Ik ben van mening dat eventueel misnoegen over de bezuinigingsdrift van het kabinet Rutte I een nuchter zakelijke blik op de BIS niet in de weg mag staan. Een van mijn belangrijkste conclusies zal luiden dat de BIS van het begin af aan waarschijnlijk te volgebouwd werd, met name op de functie talentontwikkeling. Bovendien is het met de kennis van nu de vraag of de BIS wel het antwoord is geweest op de fundamentele problemen van de gesubsidieerde cultuursector en of het jarenlange gesteggel over het bestel niet een bliksemafleider voor een meer existentiële crisis is geweest.

Om een goed beeld van de BIS te schetsen is het noodzakelijk om enige voorgeschiedenis mee te geven: de ontwikkeling van het culturele bestel tot 2007 en de diverse problemen die de stelselherziening moest aanpakken. Vervolgens zal ik ingaan op het ontwerp voor de nieuwe systematiek en de beleidsmatige totstandkoming van de samenstelling van de BIS en de invulling van de BIS op instellingsniveau. Daarna bespreek ik de moeizame verhouding tussen theorie en praktijk. Als laatste zal ik aan de hand van het nieuw ontstane artistieke landschap enige conclusies trekken. Ten slotte kom ik er niet onderuit een zorgelijke blik in de toekomst te werpen, een mogelijk podiumkunstenlandschap dat niet tot bloei zal komen.

Voorgeschiedenis

Cultuurbeleid in Nederland verloopt grotendeels in een continuüm, maar laten we de noodzakelijke voorgeschiedenis aanvangen met de invoering van de Cultuurnota (toen nog Kunstenplan geheten) in 1988. Dat plan behelsde dat alle kunstinstellingen eens in de vier jaar op hun kwaliteit zouden worden beoordeeld door één adviesorgaan: de Raad voor de Kunst (later Raad voor Cultuur). Dat raadsadvies zou op die manier leiden tot één nota voor de gehele cultuursector. Dat was een enorme verbetering ten opzichte van de bestaande praktijk, waarin per discipline nota's werden geschreven en een groot aantal adviescommissies werd geraadpleegd. De Tweede Kamer zou naar aanleiding van die nieuwe Cultuurnota de discussie over de hoofdlijnen van het beleid kunnen voeren en de kunstenaars zouden vervolgens vier jaar ongestoord aan het werk kunnen.

Maar al snel begonnen juist bij die zogenaamde integrale visie de problemen. De Raad voor Cultuur moest zich niet alleen uitspreken over de kwaliteit van de aanvragende instellingen, maar ook over hun functioneren in de samenleving en over financieringsvraagstukken. Een groot deel van de beleidsontwikkeling op het gebied van cultuur vond niet meer plaats op het Ministerie van OCW, maar in de statige villa aan de Schimmelpennincklaan in Den Haag. De Raad speelde een grote rol in de steeds verder opgetuigde cultuurnotaprocedure, waar voorradiezen, sectoranalyses, een uitgangspuntennota en convenantbesprekingen aan toegevoegd werden. Critici spraken over een 'ontzielde procedure', met de Raad als 'buitenministerie' of 'lobbyorganisatie voor de kunsten'.

Maar niet alleen de procedure dijde uit, ook het aantal instellingen groeide enorm. Vanaf 1992 verdubbelde het aantal vierjarig gesubsidieerde instellingen in de Cultuurnota 2005-2008 tot 433. Niet alleen kwamen er veel meer theatergroepen en muziekensembles bij, ook alle archieven, fondsen en kunstopleidingen werden de Cultuurnota in getrokken. Tegelijkertijd groeide het budget, maar door het principe van de verdelende rechtvaardigheid kregen maar weinig aanvragers echt genoeg geld.

Het systeem was sowieso onbemind bij de 'eindgebruikers' – de aanvragers en ondersteunde instellingen. Een klein toneelgezelschap met een begroting van een paar ton werd op dezelfde manier behandeld als De Nederlandse Opera of het Rijksmuseum. Het ministerie zelf concludeerde dat de opgezwollen procedure verworpen was tot 'een bestel waarin de zon nooit ondergaat', een systeem met 'één deur voor alle instellingen, die eens in de vier jaar open gaat'. En het debat in de Tweede Kamer ging iedere vier jaar toch weer over de paar instellingen met een negatief subsidieadvies. Cultuurbeleid verwerd tot subsidiebeleid.

Bij al deze problemen moet duidelijk zijn dat het Ministerie slechts zeggenschap heeft over een beperkt deel van het culturele veld. Traditioneel is de rijksoverheid in Nederland verantwoordelijk voor het 'aanbod': de gezelschappen en ensembles die voorstellingen produceren. De 'afname', dat wil zeggen de schouwburgen en concertzalen die de voorstellingen programmeren, is de verantwoordelijkheid van gemeenten. Rijk en gemeenten geven ieder ongeveer even veel uit aan cultuur en erfgoed (ieder rond de 1,5 miljard euro) en hebben met hun bijdrage vaak geheel verschillende doelstellingen. De belangrijkste discrepantie: de gemeenten willen een levendig theater dat veel bezoek trekt (en dus weinig subsidie kost), en de rijksgesubsidieerde gezelschap-

pen moeten artistiek hoogwaardig aanbod maken. Bij afnemende publieke belangstelling voor kunstzinnig theater kiezen de schouwburgdirecties dus steeds vaker voor niet-gesubsidieerd aanbod. Deze 'mismatch' tussen aanbod en afname was een van de belangrijkste bevindingen van de Commissie d'Ancona.

Een nieuw systeem

Het was staatssecretaris Medy van der Laan die de koe bij de horens vatte en in 2003 de introductie van een nieuw cultuurbestel beloofde, met een nieuwe rol voor de overheid: 'op afstand waar mogelijk, betrokken waar nodig'. In september 2005 verscheen haar nota *Verskil maken*, waarin ze drie uitgangspunten voor een nieuw cultuurbeleid formuleerde.

- Ten eerste moet de verhouding tussen cultuur en politiek verbeterd worden door de cultuurnota en de beslissingen over subsidies van elkaar te scheiden.
- Tegelijk moet er grotere variëteit in subsidiemogelijkheden ontstaan door de taken en mogelijkheden van de fondsen uit te breiden. Van der Laan sprak over het 'kantelen van het subsidiegebouw'; een plek in de Cultuurnota moet niet langer het hoogst bereikbare doel in de 'subsidiecarrière' van een kunstenaar zijn.
- Deze twee bewegingen leiden automatisch tot een andere taak van de Raad voor Cultuur die kleiner moet worden.

(De stelselherziening ging over het hele cultuurbeleid, ik zal me hier beperken tot de gevolgen voor de podiumkunsten..)

Bij de uitwerking van het nieuwe systeem in de jaren erna kreeg het tweede punt vrijwel alle aandacht. Daar zouden de concrete gevolgen van de gewenste veranderingen tenslotte vorm moeten krijgen. Bovendien zagen velen in de podiumkunstsector een kans om enkele grote problemen aan te pakken. Verschillende belangenorganisaties (zoals de koepels van schouwburgen en toneelgezelschappen) riepen de Commissie d'Ancona in het leven die knelpunten in de sector moest signaleren en een richting moest bieden om de afnemende publieksbelangstelling voor gesubsidieerde podiumkunsten te keren.

Want achter de stelselherziening zat een groter vraagstuk: hoe kan de gesubsidieerde podiumkunst haar publiek behouden? De belangstelling voor de podiumkunsten groeide al jaren gestaag, maar tegelijk begonnen lichtere genres als cabaret en musical het serieuze toneel en de dans te verdrücken. De schouwburgen, in Nederland traditioneel onafhankelijk van de gezelschappen en gefinancierd door de gemeentes, kregen van hun stad steeds minder programmeringsbudget en moesten gaan beknibben op artistiek hoogwaardig, maar financieel risicovol aanbod: gesubsidieerd theater en dans. Een grote schouwburg in een stad als Maastricht programmeert per jaar slechts 18 avonden toneel, en een aanzienlijk deel daarvan vormen producties van de vrije (lees: ongesubsidieerde) producenten.

Er bestond binnen het veld dus een draagvlak voor een nieuwe aanpak. Het ministerie wilde een functionele benadering, waarbij eerst een aantal plekken in het veld werden gedefinieerd, die dan vervolgens zouden worden ingevuld met instellingen. Deze functionele inrichting werd Ba-

sisinfrastructuur gedoopt. Bij die functionele indeling hoort ook een functionele beoordeling: als een theater- of dansgroep aan een bepaalde basiskwaliteit voldoet, kunnen niet-artistieke zaken een rol gaan spelen, zoals de mate van samenwerking met andere instellingen, binding met de regio of inspanningen om een breder publiek te werven. Maar niet alle instellingen zouden zich naar die functionele mal moeten voegen: de veelal kleinere, zuiver artistieke groepen zouden van de Cultuurnota worden overgeheveld naar de fondsen: die zouden flexibeler moeten kunnen optreden en instellingen maatwerk moeten kunnen bieden, een grote verbetering ten opzichte van het *one-size-fits-all* denken van de vroegere Cultuurnota. Voor de podiumkunsten zouden drie bestaande fondsen worden samengevoegd tot één Fonds Podiumkunsten.

Binnen de BIS-instellingen werd nog een nieuw onderscheid gemaakt: van sommige instellingen, zoals de rijksmusea, de opera of de orkesten staat het voortbestaan in principe niet ter discussie. Deze instellingen kregen een 'langjarig subsidieperspectief'. In de podiumkunsten ging het om De Nederlandse Opera, De Nationale Reisopera, het Nederlands Danstheater en Het Nationale Ballet, het nieuwe Fonds Podiumkunsten en het Theater Instituut Nederland.

In 2007 publiceerde de Raad voor Cultuur het advies *Innoveren, Participeren*, waarin de contouren van het nieuwe bestel geschetst werden. De Raad verdeelde het land in acht 'theaterbrandpunten': de steden Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Utrecht en de regio's Noord, Oost en Zuid, die gesplitst werd in Brabant en Limburg. De verschillende instellingen werden over de regio's verdeeld. De Raad identificeerde vier functies, met de namen 'instandhoudingfunctie' voor producerende gezelschappen, 'ontwikkelingsfunctie' voor de productiehuisen en 'platformfunctie' voor de festivals. Het Theater Instituut Nederland oefende voor de podiumkunsten de 'ondersteuningsfunctie' uit.

Voor de 'instandhoudingfunctie' in het toneel was de uitkomst herkenbaar. Volgens de Raad moesten er gezelschappen gevestigd zijn in Amsterdam, Rotterdam en Den Haag en in de regio's Noord, Oost en Zuid, precies de plekken waar al vele jaren grote toneelgezelschappen als Toneelgroep Amsterdam, Ro Theater, Noord Nederlands Toneel of Het Zuidelijk Toneel gevestigd waren. Ook het speciale Friestalige gezelschap Tryater kreeg een eigen functie. Nieuw waren de voorgenomen gezelschappen in Utrecht en in de regio Limburg. Op beide plekken waren al toneelgezelschappen actief (respectievelijk De Paardenkathedraal en Het Vervolg), maar die waren een flinke maat kleiner dan de overige stads- en regiogezelschappen.

Nieuw voor al deze instellingen was echter de forse lijst nieuwe taken die ze moesten uitvoeren. Zij kregen expliciet de opdracht om repertoiretheater en groot gemonteerde theaterproducties te maken, zich te binden aan hun regio – onder andere door samen te werken met andere instellingen, en moesten zich bezig houden met talentontwikkeling, publieksbereik en educatie.

In het veld werd enthousiast gereageerd op het feit dat de continuïteit van de instelling nu in het beleid gewaarborgd was. De tijd dat instellingen werden opgeheven om een paar jaar later weer in een nieuwe vorm te worden doorgezet – zoals bijvoorbeeld gebeurde in Arnhem met *Independance* en *Generale Oost* – leek voorbij. De reactie van de instellingen op de uitbreiding van hun takenpakket was echter nogal lauw. De meeste groepen hadden niet het gevoel dat ze veel nieuwe taken op hun bord kregen, maar veeleer dat het beleid hun bestaande praktijk institutionaliseerde. 'Het is nieuw dat de dingen die we nu al doen verplicht zijn geworden', merkte een zakelijk leider op. Uiteindelijk was het vooral de binding met de regio die tot een accentver-

schuiving leidde: veel regiogezelschappen gedroegen zich als nationale gezelschappen met een vestigingsplaats buiten de Randstad. Dat veranderde: de groepen gingen minder op tournee en speelden meer voorstellingen in de eigen thuisstad en regio. Maar ook hier geldt dat het beleid aansloot bij een beweging die al in het veld was ontstaan.

In de dans was het functionele raster van de Raad veel moeilijker in te vullen met bestaande instellingen. Dansgroepen waren vaker gebouwd rondom de artistiek leider en hadden daardoor niet de institutionele continuïteit die toneelgroepen hadden betoond, bijvoorbeeld bij de overgang van een oude artistieke leiding naar een nieuwe in Groningen, Arnhem of Eindhoven. De Raad legde uiteindelijk als criterium op dat de vijf dansinstellingen in de BIS niet aan één artistiek leider mochten hangen. Dit bracht binnen de dans een haastige clustering op gang die het veld niet verenigde, maar fragmenteerde. In Amsterdam bijvoorbeeld werden uiteindelijk vijf subsidieaanvragen gedaan voor één beschikbare plek.

Binnen de ontwikkelingsfunctie lag het allemaal nog iets complexer. Nederland had naast de gezelschappen twee soorten instellingen: werkplaatsen en productiehuisen met overlappende en vaak moeilijk uit elkaar te houden functies. Werkplaatsen waren bedoeld als plekken waar net afgestudeerde regisseurs en choreografen hun eerste eigen voorstellingen konden maken en hun artistieke signatuur konden ontwikkelen. Productiehuisen faciliteerden een vaste stal eigen makers en hadden vaak een zaal. Geen van beide had echter afdoende eigen budgetten voor de producties van 'hun' makers, zodat voor vrijwel iedere productie weer projectsubsidie moest worden aangevraagd.

In de BIS werd het onderscheid tussen de twee (in principe) opgeheven; alles heette nu productiehuis. Voor toneel werden er tien verspreid over dezelfde regio's als de gezelschappen, met twee extra plekken voor de regio Amsterdam. Voor dans werden vijf gespecialiseerde productiehuisen aangewezen (hoewel de term 'werkplaats' nog geregeld in de terminologie opduikt), naast enkele huizen die zowel op het gebied van dans als van theater werkzaam waren. Daarnaast waren er nog functies voor enkele landelijke productiehuisen, op gespecialiseerde terreinen als jeugdtheater en -dans, mime, intercultureel theater en poppenspel.

Ten slotte werden enkele festivals in de BIS opgenomen, met name als platform voor internationaal aanbod en uitwisseling. In theorie was er plek voor één festival per discipline, zolang daar ook buitenlandse voorstellingen en bezoekers te vinden waren, maar in praktijk was de omschrijving van de functie uitgewerkt op maat van bestaande instellingen: het Holland Festival, Festival Oude Muziek en het Holland Dance Festival. De Raad kon er uiteindelijk niet omheen ook het YO! Opera festival (jeugdopera) toe te laten en op dit moment is Oerol nog verwickeld in een gerechtelijke procedure om in de BIS te worden opgenomen.

De theorie en de praktijk

In theorie was de herverdeling van het podiumkunstenveld dus redelijk netjes geregeld: zuiver artistiek en deels functioneel werden gescheiden, functies helder omschreven, het veld werd gehoord. Maar in de anderhalf jaar tussen de architectuur en de oplevering kwamen de nodige problemen aan de oppervlakte en ontstonden daar bovenop ook nog een aantal nieuwe.

Ook achteraf is het nog moeilijk om een klare kijk te krijgen op die periode, die werd beheerst door grote onzekerheid, politieke instabiliteit (het kabinet viel zomer 2006 over de affaire Ayaan Hirsi Ali) en diverse pogingen van makers, koepels en politici om de discussie naar hun hand te zetten. Daarbij kwam een grote haast: het nieuwe systeem moest vanaf 2009 operationeel zijn en de tijd voor implementatie was zeer kort. In deze sfeer van gejaagdheid kwamen ook de eerste gesprekken over budgetten tot stand.

De stelselherziening was niet ingezet als bezuiniging, maar bij het aantreden van het nieuwe kabinet, met wetenschapper Ronald Plasterk als minister voor Cultuur, bleken geen extra middelen voorhanden. De instellingen die geen plaats in de BIS zouden krijgen en die zouden worden overgeheveld naar het fonds, zouden hun budget meenemen. Eventuele nieuwe instellingen of uitbreidingen van taken binnen de BIS zouden binnen het bestaande budget moeten worden opgelost. Hierbij kwamen meteen enkele problemen aan het licht, om te beginnen bij de twee nieuwe toneelgezelschappen in Maastricht en Utrecht. In Utrecht verliet Dirk Tanghe De Paardenkathedraal en werd Jos Thie aangezocht als nieuwe artistieke directeur. In Maastricht fuseerde Het Vervolg met de groep Els Inc van regisseur Arie de Mol. In beide gevallen was het duidelijk dat de ambitie om twee volwaardige BIS-gezelschappen neer te zetten meer kostte dan het rijk bereid was te betalen.

Bij de productiehuizen was er een veel groter probleem. Niemand had van tevoren goed doorzocht wie hun producties moest betalen. De werkplaatsen en productiehuizen hadden oorspronkelijk minieme budgetten voor kleine voorstellingen van beginnende makers, maar zodra serieuze producties werden opgezet, moest er geld van buiten worden binnengehaald, meestal van het Fonds. De productiehuizen dachten dat ze genoeg budget kregen om hun eigen producties te financieren. Toen echter bleek dat het aantal productiehuizen niet werd beperkt – sterker nog, het werden er méér – en dat de totale kost voor de hele ‘ontwikkelingsfunctie’ daarmee grofweg zou verdrievoudigen, gingen de alarmbellen rinkelen.

De productiehuizen kregen uiteindelijk grosso modo iets meer geld ten opzichte van de voorafgaande Cultuurnotaperiode, maar tegelijk werd de achterdeur dicht gegoooid: BIS-instellingen mogen niet langer aanvragen indienen bij het Fonds. Het gevolg is dat jonge makers nu zo snel mogelijk hun eigen stichting oprichten om daarmee een subsidieaanvraag te kunnen doen, terwijl een van de doelstellingen van de beleidsoperatie juist was om de aanwas van jonge groepjes in te dammen. Erger is echter dat er voor deze makers sprake is van een dubbele toetsing. Ook al staat de artistieke leiding van een productiehuis achter hen, of worden zij uitgenodigd om een voorstelling te maken op een festival, dan nog moeten zij hun plan alsnog voorleggen aan de fondscommissie. Het komt dus geregeld voor dat productiehuizen zich committeren aan een maker die vervolgens door het Fonds wordt afgewezen. Het uit de wereld helpen van deze ongewenste situatie is een van de niet ingeloste beloften van de BIS.

Tegelijkertijd worden de productiehuizen van twee kanten ondermijnd. Aan de ene kant zijn de gezelschappen zich meer beginnen bezighouden met talentontwikkeling. Vrijwel alle grote gezelschappen hebben jonge makers aangetrokken. Voor ambitieuze en getalenteerde makers blijkt zo'n gezelschap veel aantrekkelijker dan een productiehuis: ze kunnen werken met een vast ensemble van acteurs, kunnen makkelijker de grote zaal in en bereiken een groter publiek. Het is dus geen wonder dat de meest interessante makers van de afgelopen jaren hun werk onder de vleugels van de grote gezelschappen maken: Susanne Kennedy en Laura van Dolron bij Het Nationale Toneel, Jetse Batelaan bij het Ro Theater, Thibaud Delpeut en Eric de Vroedt bij Toneelgroep Amsterdam, dat onder de naam TA2 een speciaal ontwikkelingstraject opzette in samenwerking met De Toneelschuur en Frascati

Aan de andere kant ondervinden de productiehuizen als faciliterende organisaties van gevorderde makers stevige concurrentie van ongesubsidieerde – of beter gezegd: indirect gesubsidieerde – theaterbedrijfjes als Via Rudolphi, Alles voor de Kunsten, Bureau Barel en Bureau Berbee. Deze bedrijven ontwikkelden zich gedurende de jaren nul van boekingsbureaus en impresario's tot volledige 'back office' voor verschillende kleine theatergroepen, met dienstverlening van zakelijke leiding tot marketing. Tot de klanten van deze bureaus behoorden met name de instellingen die van het Fonds een tweejarige subsidie kregen, die ook al bedoeld was als bijdrage aan talentontwikkeling. Zo werd de ongehoorde vraag voor welke taak de productiehuizen nu precies onmisbaar waren, ineens actueel.

De reeds geconstateerde concurrentieslag bij de dansgroepen in Amsterdam bracht een andere complicatie aan het licht: de gebrekkige afstemming met de lagere overheden. Want hoezeer zowel de Raad als het Ministerie erop hamerden dat in de BIS beter moest worden samengewerkt met lagere overheden, de rijksoverheid had domweg niet het gezag om de gemeenten tot wat dan ook te verplichten. Zoals gezegd deden vijf dansgroepen een aanvraag voor de ene plek van 'stadsgezelschap': Dansgroep Amsterdam, onder leiding van Krisztina de Châtel en Itzik Galili, ICK (de voortzetting van Emio Greco PC), het Internationaal Danstheater, ISH en SKIN van André Gingras en Nanine Linning. Nu werd die term 'stadsgezelschappen' niet door het ministerie of de Raad gedragen, maar in het debat kreeg het woord zijn eigen momentum; het sloot tenslotte zeer goed aan op de daadwerkelijke situatie: één plek voor een dansgezelschap in de stad. Er was echter een heikel punt: niemand had de steden in kwestie gevraagd wat zij daar eigenlijk zelf van vonden.

De Kunstraad in Amsterdam was alvast 'not amused'. Het adviesorgaan, de stedelijke pendant van de Raad voor Cultuur, was verklaard tegenstander van de hele beleidsoperatie en besloot op eigen houtje te werk te gaan. De stad kon het zich ook permitteren om dwars te liggen: Amsterdam heeft verreweg de grootste gemeentelijke kunstbegroting van Nederland en daarbovenop gaat de helft van iedere euro die het Rijk aan kunst besteedt, naar de hoofdstad. Dansgroep Amsterdam kreeg van de Raad voor Cultuur de plek in de BIS toebedeeld, terwijl de Amsterdamse Kunstraad de groep een negatief subsidieadvies gaf en voorrang gaf aan ICK.

Ook in de regio waren er problemen met de afstemming met lagere overheden. Op het ministerie waren blijkbaar voor vergelijkbare functies vergelijkbare begrotingen bedacht: het Rijk gaf vervolgens minder naarmate gemeenten en provincies meer bijdroegen. De instellingen in gemeenten als Arnhem voelden zich als het ware door het Rijk gestraft voor actieve betrokkenheid van de lokale overheid, terwijl instellingen in het arme Groningen 'beloond' werden met een grotere rijksbijdrage.



De hele budgetkwestie kwam voorjaar 2008 tot een pijnlijke uitbarsting. De Raad voor Cultuur stelde een advies op voor een 'volledige' BIS. Extra geld (26 miljoen euro) was nodig om de twee nieuwe toneelgezelschappen op vlieghoogte te brengen, om de productiehuisen op te schalen en om de danssector op poten te zetten. De minister reageerde per kerende post met de opdracht het advies over te doen, maar nu 'budgetneutraal'. Uiteindelijk werd een compromis bereikt en kreeg de Raad een deel van de gewenste verhoging.

De BIS anno 2011

Het lijkt geen twijfel dat de herstructurering van het podiumkunstenveld tot grote verbeteringen heeft geleid, vooral echter op punten waar het veld zélf al in beweging was. De grotere en kleinere gezelschappen waren onwillige bedgenoten binnen de Cultuurnota en de scheiding van het veld in een functioneel deel en een artistiek deel was de juiste beslissing op het juiste moment. Het Fonds Podiumkunsten heeft in korte tijd goed werk verricht en heeft de aanvankelijke scepsis van de daar ondergebrachte instellingen grotendeels weten weg te nemen – al blijven er binnen de muzieksector nog wat pijnpunten, veroorzaakt door de eerste beoordelingsronde, waarin geëvalueerde ensembles als het Willem Breuker Collectief en het Amsterdam Baroque Orchestra een negatief advies kregen. Het Fonds kon daarentegen als voornaam wapenfeit aandragen dat het de versplintering van middelen wist in te perken: het verdeelde het geld over minder instellingen, die op die manier gemiddeld meer te besteden kregen.

Ook de uitbreiding van de taken van de BIS-instellingen is redelijk goed geïmplementeerd, vooral omdat de instellingen zelf het belang van betere worteling en samenwerking en een groter publieksbereik inzien. Hier en daar wordt nog geklaagd over het grote aantal taken in verhouding tot het bijbehorende budget, maar dit wordt vooral veroorzaakt door onduidelijkheid over de vierjaarlijkse evaluatie van het functioneren van de BIS-instellingen. Kan een instelling binnen het takenpakket kiezen voor zwaartepunten of wordt alles even zwaar gewogen? Het zijn vragen die normaal gesproken bij de nieuwe subsidieronde beantwoord zouden worden.

De BIS bevat ook enkele ernstige weeffouten, met name op het gebied van de productiehuisen. Daar liep het beleid vóór de troepen uit. Het ministerie dwong een herdefiniëring af waar de huisen zelf niet aan toe waren en gaf ze vervolgens te weinig geld om de plannen goed uit te voeren. De productiehuisen hebben echter ook last van het feit dat talentontwikkeling domweg in de mode was en dat na de lichte paniek over het gebrek aan opvolgers voor de huidige generatie toneel- en dansleiders een overdreven aantal instellingen zich begon bezig te houden met het begeleiden van jonge makers.

Een onverwacht probleem bleek de politieke impact van de stelselwijziging. Door de subsidiebeslissingen te scheiden van het algemene cultuurbeleid – deels door ze bij de fondsen onder te brengen, deels door ze in een apart beleidsdocument te behandelen – wilde het ministerie de Tweede Kamer dwingen om zich uit te spreken over de richting en prioriteiten voor het cultuurbeleid in het algemeen, in plaats van over individuele subsidies. Dit onderdeel van het plan moet als volledig mislukt worden beschouwd. Kamerleden probeerden zich wel degelijk te mengen in individuele subsidiebeslissingen van het Fonds en op een inhoudelijk cultuurdebat is de Kamer alsnog niet te betrappen.

Daar komt nog bij dat het ambtenarenapparaat voor cultuur flink werd afgeslankt. Er kwam een forse 'brain drain' op gang van het Ministerie en de Raad naar de fondsen, met name het nieuwe Fonds Podiumkunsten. Bij de BIS-instellingen wordt flink gemopperd over het gebrek aan inhoudelijke kennis en institutioneel geheugen van het Ministerie.

Maar de belangrijkste vraag is toch of de BIS het voor de gezelschappen makkelijker heeft gemaakt om hun publieksbereik te vergroten – dat was toch wat de gezelschappen er zelf het liefst aan over wilden houden. Hoewel de regionale en lokale worteling een succes lijkt, met meer speelbeurten in de eigen omgeving en verbeterde samenwerking tussen de BIS-instellingen in één stad, moet de conclusie toch luiden dat de Raad voor Cultuur te weinig scherpe keuzes heeft gemaakt. Door het aantal groepen dat de grote zalen bedient uit te breiden, werd de druk op de voor toneel beschikbare dagen in de schouwburgen alleen maar groter. De gezelschappen (en dan met name de ensembles) konden niet groeien en zijn dus nog steeds te klein om mislukte producties in een vroeg stadium af te zeggen en te vervangen door een bewezen succes. Grote zaalvoorstellingen die maar 15 keer spelen zijn geen uitzondering, en reprises van succesvoorstellingen blijven zeldzaam. Het Nederlandse podiumkunstenbestel is gebouwd op artistiek risico: relatief kleine, flexibele gezelschappen die voor weinig geld jaarlijks een enorm aantal nieuwe voorstellingen produceren die langs een even enorm aantal schouwburgen reizen. De BIS maakte enkele stappen in de richting van een functioneel kader om deze versplintering te verkleinen, maar liet enkele fundamentele kwesties onopgelost.

Tot slot

Het zou in de lijn der verwachting liggen dat de BIS de komende jaren zou worden geëvalueerd en dat de uitkomsten van die beoordeling werden meegenomen in de volgende Cultuurnotaronde 2013-2016. Voldoet de samenstelling van de BIS aan taken die hij moet uitvoeren? Moet de rol van de productiehuisen opnieuw worden bekeken? Moeten enkele schouwburgen wellicht worden opgenomen? Ook bij het Fonds waren al stappen genomen om de beleidsprioriteiten in de komende vierjarige ronde beter aan te scherpen: meer geld voor minder instellingen, betere aansluiting van aanbod en afname, et cetera.

Die papierwinkel kan grotendeels in de prullenbak. De nieuwe regering besloot tot een rigoureuze bezuiniging die zó ingrijpend is dat staatssecretaris Halbe Zijlstra spreekt over een nieuwe stelselherziening. Opnieuw moet het hele bestel tegen het licht gehouden worden, met als doel een significant kleinere BIS, een geheel nieuwe rol voor de fondsen en een grote nadruk op bezoekerscijfers. Het is de vraag of de opgebouwde schotten tussen BIS en fondsen enige bescherming kunnen bieden aan het artistieke aanbod.

Het is overigens ironisch dat juist deze bezuiniging leidde tot een fel debat over de kunsten, ook in de Kamer en dat dit debat niet per se over de inhoudelijke richting van het cultuurbeleid van de overheid ging, maar wel over nut en noodzaak van subsidies.

De BIS zoals die in 2007 en 2008 werd uitgedacht, is een gefnuikte droom. Een imperfect instrument dat in de komende jaren mogelijk had kunnen uitgroeien tot een hanteerbaar gereedschap voor zowel politici als kunstenaars. We zullen het nooit weten.

Proteus, of de nieuwe loopbaanmythe voor acteurs

Lien Van Steendam

‘Werk, en de vreugde komt vanzelf.’ Zo stelde Goethe al dat werk een basisbehoefte is. Een behoefte die we graag invullen met een job waarmee we ‘onze boterham verdienen’ en waarin we ons ei kwijt kunnen. Jammer van die economische wetten die arbeid liefst in geld uitdrukken en de ene job daarbij al wat meer waarderen dan de andere. Het is dus kiezen tussen het ei en de boterham.

Acteurs worden makkelijk verondersteld voor het ei te kiezen, maar die keuze ligt niet voor de hand. Begin 2010 dook dit thema hier en daar op in onheilspellende krantenkoppen. Op 13 februari schreef *De Standaard*: ‘Onzekerheid hoort bij de job. Vlaamse acteurs en actrices proberen te (over)leven’. In Nederland vroeg *Het Parool* ‘Steun voor onderbetaalde acteur’ en in Groot-Brittannië luidde de beste raad aan acteurs: ‘Don’t give up the day job!’

Nieuw is het onderwerp niet. Herinner u het relletje tussen Antje De Boeck en de RVA over een VDAB-vacature in de ‘Daens-vestiaire’. Of de stemmen die moord en brand schreeuwden toen Toneelhuis eind 2006 besloot niet langer met een vaste acteurstroep te werken. VTi nam het onderwerp ook op in *Metamorfose in Podiumland* (2007) en *Survival in de Podiumjungle* (2008), om aan te duiden dat de positie van de individuele kunstenaar in het podiumkunstenlandschap drastisch veranderd is. Want hoewel net die performers de kernwerking van de podiumkunsten uitmaken, lijkt deze groep vanuit economisch oogpunt vooral een (te) zware uitgavenpost. Steeds vaker heeft het vaste gezelschap plaats gemaakt voor alternatieven, steeds vaker wordt het vaste dienstverband vervangen door los-vaste arbeidsrelaties waarmee freelancers hun loopbaan aanenrijgen. In haar bijdrage aan de *Metamorfose* merkte Anneleen Forrier terecht op dat het getouwtrek tussen de voor- en tegenstanders van deze evolutie blijft steken in het oplijsten van argumenten pro en contra. Het zou veel nuttiger zijn te zoeken naar mogelijke antwoorden op de vraag hoe het met de acteursloopbaan dan nu verder moet. Zijn onze acteurs geëmancipeerde en ondernemende vrijbuiters, op verkenning op de vrije arbeidsmarkt? Of moeten we de krantenkoppen over onzekerheid en sociale beperkingen geloven?

Als steunpunt van een erg gediversifieerde podiumkunstensector wil VTi zoveel mogelijk biotopen en inwoners in het Vlaamse podiumland in kaart brengen. Met de *Survival* werd voor het eerst nadrukkelijk ingezet op het individuele perspectief van podiumkunstenaars. Op basis van gegevens van producties in het gesubsidieerde veld bleek duidelijk dat een continue loopbaan binnen het gesubsidieerde circuit opbouwen niet evident is en dat veel podiumkunstenaars ook in andere omgevingen aan het werk gaan. Dit leek een interessant gegeven voor mijn praktijkproject cultuurmanagement bij VTi. Niets is immers beter dan de mensen achter de cijfers zelf over hun loopbaanpraktijk anno 2010 te laten spreken.

Om het onderzoek af te bakenen werd gekozen voor acteursloopbanen. Wat was er geworden van de groep acteurs die in het seizoen 2004-2005 – het laatste seizoen waarvan de gegevens in de *Survival* werden bekeken – op het podium te zien waren? Vooral mensen met ‘loopbanen met gaten’ (zij die niet elk seizoen in een gesubsidieerde productie stonden) wekten mijn aandacht. Een verdere selectie gebeurde op basis van geslacht, geboortedatum, afstudeerplaats, diploma en het aantal werkgevers voor wie de acteurs tijdens dat seizoen werkten. Van de geselecteerde groep kon ik tussen februari en mei 2010 tien acteurs interviewen met tien verschillende loopbaanverhalen als resultaat. Naast het verzamelen en bestuderen van de kwalitatieve gegevens via de interviews deed ik ook een uitgebreid literatuuronderzoek om het onderwerp te kaderen in de bredere maatschappelijke context van flexibilisering en individualisering van arbeid. Ten slotte vond ik ook Anneleen Forrier van de Lessius Hogeschool bereid tot een interview. Het onderzoeksparcours was bij wijlen even hobbelig als de gemiddelde acteursloopbaan en bracht me op voor mij onbekende terreinen als arbeidssociologie, arbeidsrecht, sociaal overleg en loopbaanliteratuur. Daarbij botste ik op evenveel nuttige concepten als doodlopende straatjes. Met de scriptie *Proteus, een nieuwe acteursmythe?* probeerde ik op basis van al die verschillende invalshoeken een beeld te schetsen van de acteur als werker. In dit artikel komen enkele krachtlijnen aan bod, in een poging om de wetenschappelijke concepten te confronteren met de ondervindingen van acteurs.

De acteur als werker van de eenentwintigste eeuw

Uit de loopbaanliteratuur blijkt dat de carrière van de meeste Vlaamse acteurs vandaag niet langer ongewoon is. Wetenschappelijk onderzoek wijst immers uit dat steeds minder werkers, ook in andere sectoren dan de podiumkunsten, het traditionele loopbaanpatroon volgen en hun werkende leven niet langer aan één werkgever en één welbepaalde job wijden.

De arbeidssociologie heeft diverse modellen ontwikkeld om nieuwe loopbaantypes te identificeren en benoemen, en de effecten ervan te bestuderen. We kunnen die nieuwe types verzamelen onder de term *hybride loopbaan*, oftewel een loopbaan waarin de werker meermaals van job, werkgever en/of functie verandert. Een ander type dat van toepassing is op de loopbaan van veel acteurs, is de *transitionele of atypische loopbaan*, een voltijdse maar labiele loopbaan die onderbroken wordt door perioden van werkloosheid, onbetaald of deeltijds werk. De acteursloopbaan heeft dus zeker een plaats in de wetenschappelijke literatuur.

Veel acteursloopbanen lijken evenwel nog het meest overeen te stemmen met twee recentere concepten uit de loopbaanliteratuur: de *boundaryless career* en de *protean career*.

De *boundaryless career* is een loopbaan die niet gebonden is aan één tewerkstellingscontext. Werkers ‘zonder grenzen’ dus. Meestal gaat het echter enkel over één specifieke grens: de werkomgeving, mobiliteit tussen organisaties. Hebben acteurs in Vlaanderen een *boundaryless career*? Het antwoord is ‘ja’, als we de vraag louter beantwoorden vanuit het criterium ‘vast contract of freelance’. De freelance acteur heeft de facto een ongebonden loopbaan als het gaat om de zakelijke kant van de arbeidsrelaties (korte contracten bij verschillende werkgevers), maar heel vaak schuilen daaronder wel trouwere connecties met mensen en huizen.

De *protean* (of *transformational*) *career* staat dicht bij de acteurs. In dit concept is het ideaaltype de werknemer die zijn carrière stuurt zoals Proteus, de kameleonman uit de Griekse mythologie die vlotjes van gedaante wisselde. In tegenstelling tot de *boundaryless career*, die nog sterk gericht is op de organisaties, komen we hier uit bij de eigen waarden en het overschrijden van verschillende soorten grenzen. De *protean* werker heeft twee kenmerken: hij bouwt een loopbaan op vanuit zijn eigen waarden en kan zich flexibel opstellen naar de prestaties die van hem verwacht worden. Kunstenaars staan bekend als sterk waardegedreven mensen. Uit de interviews blijkt dit niet anders te zijn bij acteurs. Maar wat met de flexibiliteit? Is ook die hoog, of blijken acteurs veeleer rigide werkers?

Je moet weten wat je wil in je loopbaan – en veel acteurs hebben dat wel, die identiteit is heel hoog – maar je moet tegelijkertijd ook voldoende aanpasbaar zijn. Je zou bij voorbeeld kunnen zeggen: ‘Ik wil astronaut worden’. De identiteit is heel hoog, maar als je niet in staat bent om je beeld bij te stellen omdat er nu eenmaal niet zo veel astronautenjobs zijn, dan heb je een probleem. (Anneleen Forrier)

Tijdens de interviews geven alle acteurs het belang van een zekere mate van flexibiliteit in het opbouwen van hun eigen traject aan. Als acteur moet je vooral zelf weten welke kant je op wil, wat voor jou de essentie van de zaak is én op welk vlak je toegevingen wil doen om dat doel te bereiken: werkomgeving of takenpakket, arbeidsomstandigheden of de socio-economische situatie. Alle geïnterviewden geven blij van bereidheid tot flexibiliteit op ten minste één van die vlakken.

Als acteur zullen we een tandje moeten bij steken; in deze maatschappij moet iedereen een tandje bij steken. Als je acteur bent vanuit het idee ‘Ik ben acteur en ik heb dat nodig om te overleven en dat is het enige wat ik kan’, dan moet je daar ook de sociale repercussies van dragen.

Sterk waardegedreven én flexibel. De acteur als Proteus of loopbaanarchitect. Of zijn we hier bezig de oude mythe van de rigide werker al te gemakkelijk te vervangen door een nieuwe mythe? Het is alleszins een mooi ideaalbeeld, maar in de praktijk is willen niet altijd kunnen. De context waarbinnen iemand een loopbaan opbouwt, verplicht hem immers soms doelloos rond te dolen. Acteurs zijn niet alleen ‘werkondernemer’ maar vaak ook ‘werkscharrelaar’ (iets wat uiteraard niet enkel voor artiesten geldt). Weliswaar proberen ze hun parcours in een zo groot mogelijke vrijheid op te bouwen, maar in werkelijkheid is er tijdens de loopbaan vaak weinig tijd over voor reflectie en (her)oriëntatie. Elke gesprekspartner bewaakt de consistentie in het eigen traject zo goed en zo kwaad als hij kan, maar hecht daarbij meer belang aan samenwerkingsverbanden, identiteit en merknaam dan aan een echt loopbaanplan. Vooral het waardeoordeel van *peers* bepaalt de consistentie in iemands traject en dat waardeoordeel wordt al eens gestuurd door hokjesdenken.

Als je bepaalde dingen gedaan hebt, word je niet meer aanvaard in andere. Vroeger was dat nog meer het geval en bestond er een soort zuiverheidsidee omtrent het kunstenaar zijn, b.v. dat je ‘geen reclame deed, niet in de boekjes stond en niet in soaps speelde’. Ik heb daar persoonlijk soms veel last mee omdat ik zelf ook iemand ben die veel dingen doet en niet altijd een artistiek traject of een soort business plan voor mijn artistieke loopbaan voor ogen heeft.

De paradox van het theaterbedrijf

Flexibiliteit in de arbeid krijgt sinds enkele jaren veel aandacht in het academisch milieu. Misschien is het theater in Vlaanderen een geschikte proeftuin om onderzoek te voeren naar een evolutie naar meer flexibiliteit, want slechts een minderheid van de kunstenaars werkt nog met vaste contracten. De behoefte om te ‘maken’ botst immers vaak met de nood aan organisatie van het creatieproces. Flexibilisering van de arbeidsrelaties is een stap in de zoektocht naar een verzoening tussen die twee. Flexibiliteit is dus geen eenzijdige keuze vanuit werkgeversbelang, maar is ook de wens van de werknemer die vrij en blij op de arbeidsmarkt wil *jobhoppen*. Zo wordt het tenminste in de wetenschappelijke literatuur verkocht. Wanneer in het verleden een theatergezelschap werd opgedoekt, voelden heel veel acteurs zich in het nauw gedreven. De discussie over flexibele contracten werd dan ook lange tijd afgeblokt met de slogan: ‘Wij willen terug naar de tijd van de vaste gezelschappen.’

Die slogan kreeg ik tijdens de interviews echter niet meer te horen. Het lijkt erop dat het vaste gezelschap als ultieme productievorm bij de geïnterviewden plaats heeft gemaakt voor een genuanceerder beeld van pro’s en contra’s. De meeste acteurs zijn niet op zoek naar vaste tewerkstelling, maar hebben wel nood aan een trouwe band en een ‘eigen stek’ in het werkveld. Vooral voor dat laatste wordt nog wel eens nostalgisch verwezen naar ‘de tijd van de vaste gezelschappen’, net als voor de begeleiding van een soort mentor die je het metier helpt leren.

De voor- en nadelen van flexibilisering die in de wetenschappelijke literatuur worden opgesomd, worden door de acteurs met wie ik sprak in hun eigen loopbaanpraktijk niet als dusdanig gevoeld. Eén vermeende ‘pro’, met name die van de makkelijke instroom door een hoge mobiliteit op de arbeidsmarkt, geldt volgens de acteurs niet in deze sector. De ‘hoge mobiliteit’ wordt soms als schijnmobiliteit ervaren. Vaste contracten gaan inderdaad stilaan de theaterwereld uit, maar dat betekent niet dat acteurs nu makkelijker jobs vinden dan vroeger. Er heerst integendeel vooral een opvatting dat de arbeidsmarkt nu op twee snelheden draait: een kleine groep die zekerheid heeft, blokkeert de mobiliteit voor de overige acteurs. De verwachte ‘con’ van freelancers die minder geëngageerd zouden zijn dan acteurs met een vast contract, wordt eveneens ontkracht. Ook freelancers zijn loyaal aan hun werkgever en ‘een woord is een woord’. Mobiliteit leidt dus niet altijd tot minder engagement.

We moeten hier wel een onderscheid maken tussen het engagement naar een productie – dat bij elke zichzelf respecterende acteur hoog is – en het engagement naar de organisatie. Freelance acteurs zullen zich vaak minder vereenzelvigen met de organisatie waarvoor ze werken. Veel hangt immers af van de geschiedenis die werkgever en werknemer delen. Een waardevol gedeeld traject tussen een acteur en een organisatie vergroot de loyaliteit. Ironisch genoeg verhindert die band een acteur soms om andere contexten te verkennen. Drie citaten tonen aan hoe verschillend engagement kan worden ingevuld en dat dit engagement vaak wordt gepercipieerd als een eenrichtingsengagement van de werknemer naar de werkgever toe. Het eerste citaat is van een acteur met een vast contract; het tweede duidt de los-vaste relatie en de derde geïnterviewde toont het verschil tussen werken bij dezelfde organisatie in verschillende functies.

En dan speelden we weer een tijdje, lag het weer lang stil en speelden we weer een tijdje. Dus dan heb je in die tussenperiodes niks te doen en je kunt ook niets anders aannemen, omdat je je vrij moet houden voor die periodes dat je nog moet spelen.

In zo 'n los-vaste relatie gaat men er vanuit dat je er zult zijn, en de planning in die zin is dan redelijk vaag. Je kunt dus ook moeilijk nog elders heen, omdat je vindt dat dit afbreuk zou doen aan je loyaliteit. Daardoor kan je eigenlijk niet verder kijken dan de kring waarin je zit. Dat vind ik voor mijn planning dus heel moeilijk.

Dan was ik daar dus als artiest ingeschreven en dan zie je effectief, bijvoorbeeld op een festival: een acteur komt toe, krijgt meestal eten en moet dan gewoon spelen. That's it, dat is uw job voor die dag. Maar dat ben ik eigenlijk echt al zo lang niet meer gewoon, dat ik, als ik dan bij huis X was en daar ook nog allerlei ander werk te doen was, de hele tijd de neiging had om bij te springen. Maar dat is dus wel een ander engagement. Dat is iets anders dan een zuiver creatief engagement.

De mobiliteit zorgt wel voor een hogere jobonzekerheid. De meesten staan daar niet bij stil als ze een acteursloopbaan aanvatten, maar daar komt snel verandering in van zodra er financiële verantwoordelijkheid voor een gezin meespeelt. Met of zonder kinderen: een partner met een vast inkomen doet wonderen. Toch is de eerste zorg niet van financiële, maar veeleer van persoonlijke aard: kan ik als acteur aan het werk blijven en als het stilvalt, ligt dat dan aan mij? Maar zelfs als het blijft lopen, dan nog biedt het afgelegde traject nooit garanties op een vervolg, zodat zelfs 'gevestigde waarden' geen zekerheid hebben. Het freelance netwerkmodel is voor niemand onvoorwaardelijk positief of negatief. De maximale flexibiliteit en de grote onzekerheid die eruit voortvloeien, zijn twee kanten van dezelfde medaille.

De acteur als kenniswerker

Wat ik de omwenteling vind: het individu en het artistieke zijn weg. Die zijn niet meer de spil van het vak. Vroeger waren zij dat teveel. Vroeger dacht je: 'Dat is een acteur' en daar rond draaide een gezelschap. En nu is het landschap compleet omgekeerd: alles draait en er is geen artistiek project. Alle kantoren draaien, alle theaters zijn verwarmd, alle licht brandt, alle kopieermachines staan klaar, abonnementen zijn geregeld, alles is geregeld, en er is geen voorstelling. En, straffer nog: als het artistieke en individuele al worden aangetrokken, dan worden zij op de voordeligste manier aangetrokken: stagiaires en studenten worden eerder aangetrokken dan gerenommeerde acteurs, want zij kosten niets.

Positief of negatief, de flexibilisering heeft de positie van de acteur in het theater enigszins geproblematiseerd. Zijn centrale rol op het podium wordt niet meer automatisch vertaald naar een centrale rol in de organisatie. Wanneer we de literatuur over flexibele arbeidsrelaties zouden volgen, dan lijken acteurs te passen binnen een organisatiestrategie van 'numerieke flexibiliteit': zij zijn tijdelijke werknemers die voor een duidelijk omschreven taak en een bepaalde periode in dienst genomen worden. Uiteraard wordt hier totaal voorbijgegaan aan de essentie van een artistiek proces. De acteur is immers geen aanvullende werkkracht die opgeroepen wordt om de vaste equipe te ondersteunen, zoals dat in productiesectoren het geval is. Karikaturaal gesteld: Hamlet wordt niet vertolkt door een Poolse fruitplukker van zestig omdat die toevallig een gaatje in zijn agenda heeft en de cast van de productie nog niet voltallig is. Tenzij onze Poolse fruitplukker natuurlijk gekozen werd vanuit een artistiek-inhoudelijke visie, maar dan kunnen we die nog bezwaarlijk toevallig noemen. Het is in elk geval duidelijk dat de keuze voor een acteur niet louter gestuurd wordt door diens beschikbaarheid.

Meer dan in het repertoiretooneel van weleer functioneert de acteur in de huidige productiemodus als kenniswerker. Hij (of zij) heeft een niet-tastbare kennisbasis die niet vervangbaar is. Anders gezegd: net zoals een onderzoeker, een IT-consultant of een componist, verricht een acteur creatief werk om zijn kennisvoorraad te vergroten voor zichzelf, de cultuur en de samenleving. Hij hoort in feite thuis in het departement Onderzoek en Ontwikkeling van de podiumkunsten. Veel producties vertrekken niet meer van een bestaande tekst of een vast concept, maar worden 'gemaakt'. Dit werkproces heeft als consequentie dat een acteur door zijn/haar deelname aan het 'maken' meteen ook minder vervangbaar is. De onderzoeksfase en het werkproces worden terecht beschouwd als de twee 'stamcellen' van het theatrale maakproces, maar botsen hard met het economisch denken. Dat efficiëntie en winstmaximalisatie niet compatibel zijn met het artistieke werkproces, leidt tot de vreemde patstelling dat de acteur/speler/maker wel zorgt voor de artistieke 'content', maar ondertussen niet langer in de kern van de organisaties zit.

Pittig detail: acteren is niet-gekwalificeerde arbeid. Voor een job op de planken heb je geen diploma of getuigschrift nodig. De instroom in deze beroepsgroep is dus in principe quasi onbeperkt, getuige de grote aantallen 'eenmalige passanten' op de gesubsidieerde podia. Enkele van de geïnterviewde acteurs geven aan dat dit de doorstroom vaak bemoeilijkt en dat ze 'gaten' in hun loopbaan daardoor niet makkelijk met bijvoorbeeld een rol in een televisieserie kunnen overbruggen. *Free workers* zijn ze dus allerminst: de vraag naar hun diensten groeit niet bij de klanten en ze zijn sterk afhankelijk van hun werkgever (die op zijn beurt doorgaans een werking moet opbouwen met overheidssteun). Niet vragen, maar gevraagd worden. Bovendien – en dat gaf Anneleen Forrier in haar bijdrage aan de *Metamorfose* al aan – moeten ze hun job(s) kaderen in een juridische regelgeving (het arbeidsrecht) en in loonstructuren (op basis van barema's en anciënniteit) die nog helemaal op de traditionele, langdurige arbeidsrelatie afgestemd zijn.

Eerste Hulp Bij Onzekerheid: flexicurity voor acteurs

In datzelfde artikel wees Anneleen Forrier naar het zogenoemde *flexicurity*-model als een uitweg uit de impasse. Het begrip *flexicurity* – *new speak* voor een combinatie van 'flexibility' en 'security' – is intussen zowat gemeengoed geworden als het gaat om Europese arbeidsmodellen en waar het heen moet met flexibiliteit op de arbeidsmarkt. Dit van oorsprong Deense model probeert een balans te vinden tussen de voor bedrijven noodzakelijke flexibiliteit om de loonkost te laten ademen met de productie, en voldoende zekerheid voor de werknemers. Daarbij wordt afgestapt van de klassieke notie van 'werkzekerheid' als enige en ultieme vorm van zekerheid voor de werknemer. Vanuit die optiek lijkt het dus een uiterst geschikt model om de flexibilisering in de arbeidsrelaties van acteurs te compenseren met voldoende andere vormen van zekerheid. Jobzekerheid opgeven staat immers niet gelijk met zekerheid opgeven *tout court*, maar er naar zoeken over de grenzen van één organisatie of job heen. In de acteursloopbanen zien we drie alternatieven: *intersectorale jobzekerheid*, *werkzekerheid* en *inkomenszekerheid*.

Alternatieve zekerheden voor acteurs

Intersectorale jobzekerheid kunnen we in de acteurscontext vertalen naar werken als acteur buiten de gesubsidieerde theatersector. Opvallend is dat geen enkele van de tien gesprekspartners

vies is van acteren naast de planken. De meesten onder hen beschouwen dit dan wel vooral als een leermoment en doen het niet per definitie uit financiële overwegingen. De acteurs zoeken niet actief naar werk voor bijvoorbeeld televisie of film, en het aanvaarden van een aanbod hangt in hoofdzaak af van de agenda van dat ogenblik. De overgang tussen het gesubsidieerde theaterveld en andere circuits verloopt vlot, maar er is geen automatische doorstroom na de eerste stap. Ze krijgen bovendien vaak te kampen met niet-professionele concurrenten. Een grote instroom van 'eendagsvliegen', vooral in de televisiesector, bemoeilijkt de doorstroom voor professionele acteurs die dit ambiëren. Dat verkleint het vangnet voor acteurs die op die manier een werkloosheidsperiode willen overbruggen.

Er is wel sprake van een lichte mentaliteitswijziging tegenover dit 'bijklassen' in andere sectoren. Was het enkele jaren geleden nog absoluut *not done* om in een soap te acteren, dan wordt daar vandaag door de meeste acteurs minder op neergekeken. De crisis treft immers iedereen. Hoewel niemand uitdrukkelijk neen zegt tegen een gastrol in een soap, is iedereen er zich wel nog steeds van bewust dat de prestaties in een medium als televisie beoordeeld (en soms veroordeeld) worden door de inwoners van theaterland. Jobzekerheid als acteur – in de verschillende sectoren dan – is mogelijk, als men de neus niet ophaalt voor het brede spectrum aan mogelijke taken zoals radiowerk, presentatie, gastrollen op televisie en bedrijftheater.

'Werkzekerheid' betekent: de zekerheid om aan het werk te blijven, desnoods door van de ene job naar de andere over te stappen (i.e. transitiezekerheid). De belangrijkste notie hier is *employability*, d.w.z. dat je als acteur zoveel mogelijk werkt aan een bredere inzetbaarheid op de arbeidsmarkt. Hiertoe beroept een acteur zich best op de drie competenties bij uitstek: *knowing how* (vaardigheden, kennis en expertise), *knowing whom* (sociaal netwerk) en *knowing why* (identiteit).

Naast de traditionele invullingen van deze competenties zien we voor acteurs dat *knowing why* ook kan betekenen: vroegere opvattingen over de loopbaan wijzigen en dus afscheid nemen van een vast loopbaanperspectief. *Knowing whom* als actief netwerken roept bij de acteurs nog vaak een associatie met de zakenwereld op. Toch erkennen zij zelf ook het belang van zichtbaarheid, een eigen identiteit en misschien zelfs een soort 'merkbekendheid'. Ten slotte is er *knowing how*: de acteur die conceptuele vaardigheden van zijn artistieke praktijk in andere sectoren ontwikkelt en deze desgevallend naar andere werkomgevingen transposeert. Ook tijdens periodes van werkloosheid kiezen acteurs er vaak voor bepaalde vaardigheden bij te schaven. Eén ding is duidelijk: de verantwoordelijkheid voor de *employability* ligt niet bij de organisaties als een compensatie voor de geringe jobzekerheid, maar ligt volledig bij de acteur.

Inkomenszekerheid ten slotte wordt in de acteursloopbaan een veelzijdig concept: multiple 'job holding', beloningsmodel, kunstenaarsstatuut, combinatiezekerheid en loopbaanzekerheid.

- De acteur is vandaag absoluut een *multiple job holder by choice*. Het is moeilijk om het onderscheid tussen hoofd- en bijverdiensten te maken, omdat velen bewust kiezen voor een hybride loopbaan met diverse jobs waaruit ze voldoening halen. Zo verhogen zij de *employability* waardoor zij niet (of minder) moeten terugvallen op stempelen. De motivatie hoeft niet in de eerste plaats financieel te zijn. Extra jobs zijn gewoon een andere uiting van iemands acteur-zijn.
- Over het huidige beloningsmodel – de CAO met barema's op basis van anciënniteit – kunnen we kort zijn: ondanks de aangepaste regeling voor korte contracten is het systeem niet

voldoende afgestemd op de huidige flexibele arbeidsrelaties. Het doet weinig goeds voor oudere acteurs en werkt vooral instroombevorderend. Een alternatief model uitwerken blijft echter heel complex: werken met een piekloon, anciënniteit helemaal niet belonen, loon naar prestatie...? In de interviews geven heel wat 40-plussers wel aan het hogere barema te willen inruilen voor meer werkzekerheid.

- Ten derde is er de voordeelregeling voor werkloze uitvoerende kunstenaars, een veelvoorkomende bron van inkomenszekerheid, zodanig veel zelfs dat acteurs zich soms genoodzaakt zien om contracten met een duur van drie maanden of langer te vermijden, omdat de voordeelregeling anders in het gedrang komt. Is deze regeling een verworven recht of een luxe? Daar zijn de acteurs het niet altijd over eens. Hoewel de acteurs de voordeelregeling niet snel opgeven omdat ze die als een *back-up* voor mindere tijden houden, vallen de meesten er zo weinig mogelijk op terug. Het maakt ook dat acteurs zelden de overstap naar het zelfstandig statuut durven maken.
- Een pijnpunt in het sociaal statuut voor kunstenaars is in het geval van acteurs dat enkel artistieke prestaties tot dat statuut kunnen leiden. Zo wordt bv. coaching of documentaires inspreken niet als artistieke prestatie aanvaard. Acteurs die meer commerciële richtingen zoeken, worden door deze bepaling maar weinig aangemoedigd.
- De 'kleine vergoeding', eveneens een sociaal voordeel voor kunstenaars, heeft voor de acteurs niet veel verbetering teweeg gebracht, omdat het instrument te pas en te onpas ingezet wordt. Bovendien kunnen er geen rechten mee worden opgebouwd.
- Ten slotte de 'combinatiezekerheid'. In de strikte zin is 'combinatiezekerheid' de zekerheid om betaalde arbeid te kunnen combineren met andere maatschappelijke verantwoordelijkheden en verplichtingen. In de praktijk blijken onze acteurs echter heel wat zaken te moeten combineren. In de interviews gaat het dan ook om drie soorten *combinatiezekerheid*: de *work-life balance*, het praktische combineren van verschillende jobs en de loopbaanzekerheid. Voor wat de *work-life balance* – het evenwicht tussen 'leven' en 'werken' – betreft, vinden de acteurs niet dat ze in een moeilijker situatie zitten dan de meeste andere werkers. Wel specifiek voor de acteurscontext is dat er tijd en ruimte moet zijn voor het artistieke 'maken'. Geen enkele respondent voelt de financiële nood om constant aan het werk te zijn, maar heel wat acteurs geven aan dat het tempo in werkperiodes veel hoger ligt dan de contractduur aangeeft. Vermelden we hierbij ook dat acteurs geen beroep kunnen doen op een regeling zoals tijdskrediet. In het leven van de *multiple job holder* blijkt de praktische planning van de verschillende jobs en de kortlopende contracten geen sinecure te zijn. Bij de theaterhuizen en organisaties is hier echter niet altijd genoeg aandacht voor, hoewel aandacht voor de realiteit van een acteur met een hybride loopbaanpraktijk ook vanuit werkgeversperspectief essentieel is. De loopbaanzekerheid is de zekerheid om de verschillende jobs ook financieel en juridisch te kunnen afstemmen en op die manier pensioenrechten op te bouwen. Het opbouwen van loopbaanzekerheid via verschillende statuten, jobs, lonen, vergoedingen, subsidies, enz. is een groot pijnpunt. De moeilijke combinatie van een vaste tewerkstelling – bijvoorbeeld in het onderwijs, met stempelen, of de moeilijkheid om zichzelf te verlonen met een projectsubsidie – het zijn maar enkele van de problemen die de acteur als loopbaanondernemer moet overwinnen.

Toepasbaarheid van het *flexicurity*-concept in de acteurspraktijk

Het is duidelijk dat de denkoefening rond verschillende soorten zekerheden in de acteursloopbanen enkele waardevolle alternatieven aanreikt. Bovendien blijkt uit de denkoefening ook dat er op het vlak van de afstemming tussen de verschillende beleidsdomeinen (arbeidsrecht, kunstbeleid, activering) nog werk aan de winkel is. Toch biedt dit *flexicurity*-idee geen afdoende oplossing voor de precaire positie van kenniswerkers die specifiek bezig zijn met onderzoek en ontwikkeling. Gedurende deze fase halen zij immers geen directe inkomsten uit hun arbeid, maar moeten ze wel een financiering vinden om de nodige ruimte en tijd te kunnen 'kopen'. Vanuit de *flexicurity*-visie op werkzekerheid zou je dus vooral geneigd zijn te zeggen: omscholen en een andere job zoeken. Dit is uiteraard een beetje cru gesteld, maar het toont wel aan dat in die visie geen plaats is voor de artistieke praktijk zoals die er nu in het Vlaamse theater uitziet.

Bovendien is dit arbeidsmarktmodel niet voor één bepaald segment van werknemers (acteurs) in één specifieke sector (de podiumkunsten) te implementeren. De voordeelregeling voor werkloze uitvoerende kunstenaars is in feite een *flexicure* maatregel. Deze voordeelregeling staat los van het sociaal statuut van de kunstenaar en werd al eerder overgenomen van andere sectoren waarin werknemers werken met contracten van zeer korte duur en dat werk op basis van hun opleiding en beroepsverleden hun hoofdberoep is. Kunstenaars die uitsluitend met korte contracten (minder dan drie maanden) werken, zien het bedrag van hun uitkering bij langere werkloosheid niet verminderd. Op die manier worden mobiliteit en jobhoppen niet afgestraft. Minder *flexicure* is dat er geen specifiek activeringsbeleid aan vast hangt. Acteurs die ondernemend genoeg zijn om zichzelf te activeren en eventueel aan de slag gaan als acteur in een niet-artistieke bezigheid, worden daarvoor eigenlijk niet beloond, maar lopen integendeel het risico toegang tot de voordeelregeling te verliezen. In de toekomst zullen gelijkaardige problemen naar alle waarschijnlijkheid in vele andere (diensten)sectoren opduiken. Het *flexicurity*-debat moet dus in de eerste plaats op federaal (ontslagrecht en sociale zekerheid) en op Vlaams niveau (activering en levenslang leren) gevoerd worden.

De acteur als cultureel ondernemer?

Ik onderneem natuurlijk wel van alles, maar dat doen we toch allemaal de hele tijd? Maar... ja, ik, ik ga op zoek naar structuren waarin ik mij kan bewegen of zo. Ik maak niet zelf structuren. Ondernemen staat voor mij ook los van subsidie – ik bedoel: is niet gesubsidieerd, is bijna sowieso niet gesubsidieerd. Is bijna echt voor alles zelf zorgen. Daarmee staat ondernemerschap gelijk.

Wanneer ik de acteurs vraag of ze zichzelf zien als cultureel ondernemer, dan krijg ik steevast een 'nee' als antwoord. Wie zijn volgens hen dan wel culturele ondernemers? Tom Van Dijck. Benjamin Verdonck. Podiumkunstenaars die kwaliteitsvolle dingen maken, een merkidentiteit opbouwen, vanuit een eigen idee werken en ook zorgen voor de distributie van hun artistieke product. Voor de acteurs betekent cultureel ondernemerschap kortom dat je onafhankelijk, autonoom en integer je eigen artistieke product exploiteert.

En toch moeten er tussen de acteurs meer dan twee voorbeelden van culturele ondernemers te vinden zijn. Uit de reacties van de geïnterviewde acteurs en uit de literatuur over cultureel onder-

nemerschap zullen we even de voornaamste kenmerken van een cultureel ondernemer distilleren en die vertalen naar de loopbaancontext van een individuele acteur. Want dát de acteur onderneemt, loopt als een rode draad doorheen alle loopbaanverhalen. Het geeft aanleiding tot een pleidooi om een alternatieve invulling te geven aan het buzzword 'cultureel ondernemerschap'.

1. Eigen en kwaliteitsvolle producten maken
= *actief zijn en blijven als acteur, conform de eigen standaard.*
2. Het vak als kunstenaar beheersen
= *zichzelf als acteur ontwikkelen door in contact te blijven met de evoluties in het vak (via opleiding, contact met opleidingen en veld).*
3. Zelf zorgen voor een structuur
= *durven aankloppen bij structuren, actief netwerken.*
4. Niet afhankelijk zijn van bestaande structuren
= *individuele subsidies of beurzen aanvragen, jobhoppen en freelancen.*
5. Zelfbedruipend zijn of niet uitsluitend afhankelijk zijn van subsidies
= *commerciële wegen durven verkennen en in balans brengen met het eigen 'product', maar even goed een andere job zoeken, meer dan één job doen of alternatieve vormen van financiering zoeken. Overheidssteun kan, maar mag niet de enige voorwaarde zijn om actief te kunnen blijven.*

Conclusies

De voornaamste conclusie uit het literatuuronderzoek en de gesprekken met acteurs lijkt dat het beeld van de acteur als werker moet worden bijgesteld. Tot op zekere hoogte wordt de acteur een 'modelwerker' op de arbeidsmarkt van de eenentwintigste eeuw, al heeft deze kenniswerker vaak te kampen met de paradox van het theaterbedrijf. De nieuwe profielen die de acteur zich aanmeet zijn pogingen om te ontsnappen aan de onzekerheid die hiermee gepaard gaat, maar toch optimaal te genieten van artistieke flexibiliteit. Acteurs bestaan in vele soorten en maten, maar zoeken het liefst de warmte van een troep collega's op. Eén ding is zeker: tussen onzekerheid en flexibiliteit bestaat een kwetsbaar evenwicht, maar vooralsnog toch nog een evenwicht. De zekerheden die de acteur het hoogst in het vaandel draagt, zijn intersectorale jobzekerheid, werkzekerheid en inkomenszekerheid.

Stof tot nadenken voor acteurs

- **Reflectie over en heroriëntering van de loopbaan** worden te vaak uitgesteld tot men in een ware 'loopbaandip' zit. Welke waarden staan op verschillende momenten in de loopbaan het hoogst op de persoonlijke agenda? En ziet die lijst er nog hetzelfde uit als in de beginfase van de loopbaan? Freelancers houden best het evenwicht tussen werk en inactiviteit goed in de gaten en moeten voor zichzelf op voorhand bepalen vanaf welk punt dat evenwicht verbroken wordt.



INTERDICTION DE
CIRCUER SUR LE
CHANTIER
VERBODEN DE WEG
TE BETREDEN

- **‘Creativiteit is het vermogen om te creëren, maar ook het vermogen om situaties of problemen op een nieuwe manier te bekijken’** (Dany Jacobs). Als een acteur zegt ‘niets anders te kunnen dan acteren’, dan zijn daarvoor twee oorzaken mogelijk. Ofwel manifesteert hij/zij zich als een rigide werker die halsstarrig vasthoudt aan een overtuiging, maar die over weinig aanpassingsvermogen beschikt. De sociale repercussies daarvan zijn niet te vermijden. Ofwel schat hij/zij zijn/haar competenties voor andere taken zodanig laag in, dat een minderwaardigheidsgevoel hem/haar verhindert een bredere arbeidsmarkt te betreden. En hier volgen we wel de *employability* filosofie: het versterken van een brede inzetbaarheid, zowel binnen het vak en de sector als in een bredere arbeidsmarkt, kan voorkomen dat acteurs het gevoel krijgen geen kant meer op te kunnen, en verhoogt het zelfvertrouwen.
- **Werken aan transparantie.** In een gesloten arbeidsmarkt als die van acteurs werkt mobiliteit niet als er geen transparantie is over vraag en aanbod. Platformen zoals BETONvzw of de Keynet-databank, specifiek voor de audiovisuele sector, zijn bij acteurs zelden een succes, omdat er nog steeds een soort waardeoordeel aan gekoppeld wordt.
- **Bewaak de grenzen.** Het is niet verkeerd om bij ‘onderhandelingen’ met werkgevers ook afspraken te maken over betrokkenheid en engagement. Freelancers hebben bij de werkgever immers vaak de reputatie niet betrokken te zijn. Wellicht kan het uitpraten van wederzijdse verwachtingen daaromtrent de discrepantie tussen het aanvoelen van acteur en organisatie voorkomen.

Ballonnetjes voor de sector en het beleid

- **CAO op basis van anciënniteit: voer voor discussie.** Hoewel dit beloningssysteem de tewerkstelling van oudere acteurs niet bevordert, zijn er weinig alternatieven. Een systeem van ‘piekloon’ – waarbij het loon stijgt tot een bepaalde leeftijd en nadien weer daalt – kan worden overwogen. Het lagere loon wordt dan gecompenseerd door een hogere werkzekerheid voor oudere acteurs. Bij een piekloon zou bovendien de garantie moeten bestaan dat het pensioen berekend wordt op basis van het hoogste barema, en niet het laatste loon, zodat de loopbaanzekerheid behouden blijft.

Een andere optie om de inkomenszekerheid van oudere actieve acteurs te verhogen, is om vanaf een bepaalde anciënniteit de maximum uitkering gedurende een korte periode (bv. de eerste vier maanden) te verhogen, zoals dat bijvoorbeeld in Denemarken het geval is. Tegenover dat recht staat dan de verplichting dat acteurs een bepaald aantal uren ‘gemeenschapswerk’ in de vorm van coaching, ateliers of sociaal-artistieke projecten verrichten. Ook het idee van de ‘loopbaanrittenkaart’ van Dirk Buyens biedt mogelijkheden in de hybride loopbaancontext van de podiumkunsten. Pasklare antwoorden leest u hier niet, wel een pleidooi voor simulaties en experimenten met beloningssystemen. Wie tekent scenario’s uit waarin werkzekerheid, inkomenszekerheid en loopbaanzekerheid als drie communicerende vaten in elkaar passen? In weloverwogen samenspraak met cultuurbeleid en sociale partners kan een geïntegreerde visie meer richting geven aan de sector.

- **Sociaal overleg.** Flexibiliteit en mobiliteit op de arbeidsmarkt kunnen niet werken zonder een collectivisering van de risico’s voor de werknemer. Hierin kunnen de vakbonden in de toekomst een nieuwe richting zoeken. Zoeken naar risicoverlaging in een klein labo als dat van de podiumkunstensector kan noodzakelijk zijn om als vakbond mee te evolueren naar een flexibele arbeidsmarkt.
- **Dienstverlening.** De dienstverlening aan werkloze acteurs is bij wijlen pover omdat aan de loketten vaak de nodige kennis ontbreekt, zodat acteurs vooral zelf moeten weten hoe het systeem en de procedures werken. Service op maat van iedere kunstenaar is niet haalbaar, maar degelijk basisonthaal moet mogelijk zijn.
- **Theaterpraktijk in Europese flexicure landen.** Modellen als *l’intermittence* in Frankrijk werden uitvoerig bestudeerd, maar wellicht valt er ook inspiratie op te doen in landen zoals Denemarken, waar de invloed van *flexicurity* op de regeling van de artistieke praktijk nu al kan worden bekeken.
- **Activering en opleiding voor kunstenaars.** Doorheen het juridische kluwen van de tewerkstelling van kunstenaars wordt de beleidsvisie op de activering en de opleiding van kunstenaars (overigens twee pijlers van het *flexicurity* concept) weinig duidelijk. Wordt activiteit in het gesubsidieerde landschap beloond, of wordt deelname daaraan zoveel mogelijk ontraden? Er is duidelijk nog een lange weg af te leggen vooraleer de neuzen van cultuurbeleid, sociale zekerheid, arbeidsrecht en activering in dezelfde richting wijzen. Bovendien schreeuwt men cultureel ondernemerschap van de daken, maar houdt men daarbij geen rekening met de praktijk van een acteursloopbaan. Acteurs hebben zich vandaag aangepast aan de flexibilisering door sectoroverschrijdend te werken en verschillende jobs te combineren. Alleen lijkt het erop dat de voordelen voor de kunstenaar te eenzijdig afgestemd zijn op een volledige loopbaan in de kunstensector. Acteurs die hun autonomie en brede inzetbaarheid via andere jobs ontwikkelen, worden niet beloond.
- **Een cultuurbeleid dat loopbaanontwikkeling ondersteunt.** Er wordt momenteel niet genoeg aandacht besteed aan leeftijdsbewust beleid voor de artistieke kernwerkers van organisaties. Innovatie lijkt te vaak gelijk te staan met ‘jong bloed en vers vlees’. Nu een sector als het theater zich in sterke mate heeft geplooid naar een flexibel arbeidsmodel dat is afgestemd op de artistieke praktijk en dat productiekosten drukt door een fluctuerende loonkost, moet het cultuurbeleid alert zijn voor mogelijke negatieve gevolgen van die nieuwe productiemodus. Innovatie en doorstroom hoeven geen contradictie te zijn en hybride loopbaantrajecten in en buiten het theaterveld zorgen voor een rijk en divers landschap.

'Geef mij een Griek, en ik speel een Dorische zuil'¹

De theatermaker als immateriële arbeider

Karel Vanhaesebrouck

'Het theater is overgenomen door de "theatermaker". Ik betreur die eenzijdige evolutie'.² Aan het woord is acteur Peter Van den Begin in een *Knack*-interview dat afgenomen werd naar aanleiding van *True West*, een erg geestige én intelligente interpretatie van deze tekst van Sam Shepard, die hij samen met bloedbroeder Stany Crets in elkaar bokste. Van den Begin lijkt te suggereren dat het theaterveld langzaam en ongemerkt ingenomen wordt door een nieuw type artiest: een speler-maker die zelf zijn inhoud genereert. En die opgang, zo luidt de onderliggende redenering, gaat ten koste van een ander type artiest: de acteur, die, euh, acteert. Het is een merkwaardig citaat, zeker voor diegenen die *True West* zagen. In de credits van de voorstelling valt geen naam van een regisseur te ontwaren. Enkel een 'met' geeft aan wie deelneemt. Bij afwezigheid van een concreet aanwijsbare regisseur, kunnen alleen de spelers – Crets en Van den Begin dus – aan de basis liggen van de keuzes die de voorstelling stutten. De 'met' is dus ook een 'van'. En dus zijn Crets en Van den Begin de spelers in én de makers van deze voorstelling; ze zijn dus spelers-makers, of, zo men wil, theatermakers, makers die zelf spelen, of spelers die ook maken. *True West* is een voorstelling van twee spelers-makers die hun eigen acteursambacht als uitgangspunt nemen voor een voorstelling. Van den Begin lijkt in dit citaat daarenboven te suggereren dat een theatermaker niet hetzelfde is als een regisseur: de eerste genereert de inhoud zelf, de tweede realiseert de betekenis die in een tekst van een andere artiest, de auteur, besloten ligt. Hij lijkt dus te suggereren dat diegenen die met bestaand materiaal aan de haal gaan, géén 'makers' zijn. Ook dat is een merkwaardig standpunt, als je *True West* als uitgangspunt neemt. Crets en Van den Begin gaan als speler aan de haal met de tekst van Shepard en creëren dus hun eigen inhoud met de tekst van een derde als trampoline. En gelukkig maar, want anders zou elke voorstelling zich beperken tot de steriele reconstructie van een eeuwige, herhaalbare auteursintentie. Niet is uiteraard minder waar: theater articuleert zich altijd in het 'hier en nu'. Ook spelen is dus steeds een beetje maken. En daar is *True West* het mooiste bewijs van.

Stany Crets doet er in datzelfde interview overigens nog een schepje bovenop: 'Het is een klacht die je vandaag bij zoveel acteurs hoort: wanneer mogen we *begot* nog eens spelen?' Ook Crets lijkt ervan uit te gaan dat spelen en maken elkaar maar beter wederzijds uitsluiten en dat 'gewoon spelen' dus nooit 'maken' is. Of omgekeerd: dat het maken dus steeds beknibbelt op het spelen. Er zou bij acteurs een groot verlangen bestaan om nog eens 'gewoon' te spelen, zonder (zelf-

1 Met dank aan Pol Dehert die me de anekdote achter deze titel toevertrouwde. Ik heb de vrijheid genomen het citaat lichtjes aan te passen.

2 Liv Laveyne, 'Crets en Van den Begin spelen opnieuw theater', *Knack*, 22 oktober 2009.

reflectie, zonder zich bij elke keuze vragen te hoeven stellen. Spreek en ik zal spelen. Of, met een gevierd citaat uit mijn eigen werkomgeving: 'Geef mij een Griek en ik speel een Dorische zuil'. Ook hier is *True West* het bewijs van het tegendeel: net omdat elke keuze geworteld is in jarenlange ervaring – en dus zelf-reflectie – is deze voorstelling intelligent, geestig en relevant. En dat hoeft geenszins het spelplezier in de weg te staan, zo demonstreren Crets en Van den Begin.

Een gelijkaardige klacht lazen we in augustus 2008, toen Carry Goossens, Camilia Blereau, Herbert Flack, Koen De Bauw en anderen in *De Standaard* hun 'Manifest voor een acteurs- en publiekstheater' (6 augustus 2008) publiceerden. 'We constateren dat in dit succesvolle theaterverhaal [de auteurs verwijzen naar de 'verhonderdvoudiging van de subsidies sinds de jaren zestig', KV] het hoofdpersonage meer en meer in de kou is komen te staan'. De acteur – of ten minste het acteursmodel dat de auteurs van dit manifest verdedigen – staat in de kou, maar ook 'het publiek' (de veralgemeningen worden in dit soort discussies niet geschuwd) staat verbouwereerd buiten de schouwburg te bibberen 'door een jarenlange versmalling van het aanbod'. Met die 'versmalling' verwijzen de auteurs naar de afwezigheid van wat dan omschreven wordt als 'repertoire'.³ Ik ga de discussie omtrent repertoire, canonisering en identiteit hier niet overdoen, daarover gaat deze bijdrage immers niet. Interessanter is de nostalgie die deze tekst uitademt, een gevoel van heimwee naar een bepaald type acteur die andermans ideeën *uitvoert* en daarom dus geen 'maker' is. Die nostalgie lijkt me een grove onderschatting van het publiek, alsof dat alleen maar door diezelfde nostalgie gedreven zou worden. Ook repertoire is een constructie en geen gegeven.

Maar er is niet alleen nostalgie. De tekst legt ook getuigenis van een (legitieme) bekommernis om werkgelegenheid.⁴ Daarbij wordt vooral de nadruk gelegd op het feit dat de concrete werk- en levensomstandigheden van acteurs (werkonzekerheid, flexibiliteit, gebrek aan financiële continuïteit, enzovoort) in schril contrast staan tot de gestage professionalisering van het kunstenveld. Daar valt wat voor te zeggen, al beperkt dit probleem zich niet tot de acteur – dit belangt de artiest *tout court* aan. De voorbije decennia werd die artiest omringd door een uitdijend leger van professionele krachten die zijn praktijk faciliteren en contextualiseren zonder echter zelf bereid te zijn om hetzelfde precaire bestaan te leven. Ik zal verder in deze tekst proberen aan te tonen dat de artiest zelf niet altijd een eenduidige positie in die ontwikkeling heeft ingenomen: is de artiest het slachtoffer van die doorgedreven professionalisering, zoals artiesten soms zelf beweren, of ligt de artiest mee aan de basis van die evolutie, al was het maar omdat hij ervoor koos een aantal secundaire taken uit te besteden ('out-sourcing', om eventjes modern neoliberal jargon te gebruiken). Het is een ingewikkelde discussie die niet zo maar in één tekst beslecht kan worden. Door de vele gemeenplaatsen, vooronderstellingen en nog nader te onderzoeken posities verzanden dergelijke discussies al snel in welles-nietesspelletjes. Ook ik zal niet meer doen dan een aantal hypotheses of pistes voorleggen. In wat volgt, zal ik proberen om enige orde in een complexe en belangrijke discussie aan te brengen. Ik zal aangeven dat niets simpel is en

3 Ik laat de complexiteit van deze term hier buiten beschouwing. Wie meer wil weten, kan terecht in de publicatie 'Repertoire revisited. Het debat, de cijfers, de praktijk', *Courant* 88, februari-april 2009. (consulteerbaar via www.vti.be)

4 Die bekommernis beperkt zich overigens niet tot de gesubsidieerde sector: ook binnen de vrije sector, waar een groot deel van de ondertekenaars van het manifest actief zijn, zet zich, bijvoorbeeld met het wegvallen van het vaste ensemble bij de openbare omroep, een groeiende onzekerheid door. Ook het groeiend aantal onafhankelijke productiehuisen doet steeds meer een beroep op een leger freelance-acteurs en -artiesten. Ook daar worden continuïteit en zekerheid een schaars goed.

ik zal tegelijk een oproep lanceren om het écht over de essentie van alle toekomstige debatten te hebben, met name het bestaan van een nieuw 'precariaat', een klasse van geïnstitutionaliseerde 'armen' die proberen te overleven op *kleine* artistieke vergoedingen (het woord alleen al!), werkloosheidsuitkeringen, instabiele arbeidsvoorwaarden en onduidelijke contracten. Dat debat overstijgt veruit de grenzen van de kunstensector. Als coördinator van een opleiding in het hoger kunstsonderwijs zie ik jaarlijks artiesten worstelen met hun onduidelijke gastprofessorenstatuten en met de onmogelijkheid om onderwijs op een adequate manier met hun beroepsactiviteiten te combineren. Dat de overheid en hogeschoolbesturen nagenoeg niets ondernemen om verandering in die situatie te brengen, is een teken aan de wand.

In een eerste deel zullen we cijfers die VTi op basis van zijn onderzoek leverde, nader bekijken, om vervolgens met grove pennenstreken een portret te schetsen van die nieuwe beroeps categorie: de speler/maker. Het derde deel van deze bijdrage betreft het problematische onderscheid tussen speler en maker op de neoliberale marktlogica waarbinnen elke artiest anno 2011 dient te functioneren, een logica waarin elke presentatie niet alleen geturfd wordt maar ook moet beantwoorden aan marktconforme eisen. In een laatste deel proberen we vanuit dat portret het begrip 'ambachtelijk' te herdenken, een sleutelbegrip in heel wat discussies omtrent hedendaagse kunst.

Van acteur naar speler/maker: van intuïtie naar cijfers

Sinds de jaren tachtig zet zich in het Vlaamse theater een verregaande autonomisering van het spelersberoep door. Die speler is niet langer een uitvoerder van andermans artistieke intentie. Inhoud, dramaturgie en vorm vertrekken vanaf nu bij hem, hij wordt de kern van het theatrale universum dat daar en dan, op het podium, gecreëerd wordt. Die evolutie bracht niet alleen een verregaande individualisering van het beroep met zich mee – spelers onderhouden vanaf nu lossere banden met organisaties – maar maakte de praktijk ook complexer en gelaagder. Vaststaande kaders ontbreken, zowel aan de productie- als aan de receptiezijde. Ook het publiek beschikt niet langer over onwrikbare interpretatieschema's die gestut worden door theatrale conventies. Acteurs en publiek moeten dat kader telkens opnieuw heruitvinden (misschien is de afwezigheid van conventies wel uitgegroeid tot een conventie – maar dat is een andere discussie). De samenwerkingsmodellen die van dan af opduiken – eerst STAN, De Roovers, later gezelschappen als Skagen en recenter FC Bergman – zijn niet nieuw (zie bijvoorbeeld het organisatie model van het politieke theater in de jaren zeventig, maar hun professionele structuur is dat wel, een continue structuur waarbij een beperkt aantal spelers/makers zich verzamelen, zonder duidelijke hiërarchische structuur (en dus zonder regisseur) en een langer en vast engagement met elkaar aangaan (ook al sluit dat engagement niet uit dat er op gezette tijden met anderen wordt samengewerkt). Die acteurscollectieven bieden aan een groep spelers een vaste context om samen voorstellingen *te maken*. Samen moeten ze hun premissen telkens opnieuw heruitvinden. En dat is een belangrijk verschil met een acteur die deel uitmaakt van de vaste kern rond een maker. Met de collectieven werd de speler/maker een duidelijk beroepsprofiel dat zich bewust distantieerde van vroegere modellen zoals het vaste ensemble.

In de jaren negentig en in de jaren nul profileerden zich ook heel wat individuele theatermakers die er tegelijk een praktijk als speler op nahielden. Makers als Benjamin Verdonck, Bernard Van Eeghem, Marijs Boulogne, Manah Depauw en vele anderen ontwikkelden hun eigen universum *al spelende*, vaak vertrekkend vanuit een erg eigenzinnige kijk op het spelersambacht. Ook hier vormen spelen en maken het yin en yang van een hybride en complexe praktijk waarin een duidelijke taakverdeling ontbreekt. Met het verdwijnen van die overzichtelijke functieverdelingen doken ook de eerste vragen op. Is er in het werkveld wel genoeg plaats voor al die individuele makers die zo nodig elk hun eigen artistieke ei kwijt moeten? En is er wel een publiek dat die grote diversiteit aan eieren aan kan? Wie zal met andere woorden 'the fittest' in deze jungle zijn? Is dat onderscheid tussen spelen en maken, maar ook tussen acteur en theatermaker, niet gewoon erg artificieel? Heel wat interessante theatermakers duiken vaak ook op als speler in de producties van anderen (Johan Dehollander, Benjamin Verdonck, Jos Verbist, Marijke Pinoy en vele anderen) en/of ontwikkelden hun praktijk als regisseur dank zij een doorgedreven ervaring als speler (Luk Perceval, Ruud Gielens en anderen). Volgens sommigen ligt die hybridisering aan de basis van een ander 'gemis': het uitsterven van de 'grote-zaal-regisseur'. Want, mijnheer, mevrouw, er zijn geen regisseurs meer die een grote groep acteurs op de grote Bühne kunnen regisseren, zoals dat nu eenmaal hoort in echt theater. Het zijn verzuchtingen die in de wandelgangen vaak te horen zijn, maar nooit concrete grond hebben.

Recent nog probeerde Vlaams Theater Instituut met cijfers en grafieken een beetje duidelijkheid in deze discussie te brengen. Op basis van de personen- en voorstellingendatabank vonden de onderzoekers alvast een bevestiging voor de intuïtie dat ook in de praktijk steeds minder en minder onderscheid gemaakt wordt tussen duidelijk afgeijnde functies. Dat de aanduiding 'van en met' binnen die databank aan exponentieel belang wint, zal dan ook niemand verwonderen. De praktijk zelf stelt dus de functieverdeling in vraag, en acteur en regisseur muteren samen tot een hybride figuur 'met het lichaam van een performer, maar het hoofd van een regisseur, schrijver of ontwerper'.⁵ De precieze cijfers die VTi aanlevert, plaatsen een en ander in een helderder daglicht. Onderzoeker Joris Janssens hield steekproeven in drie seizoenen en ging na hoeveel artistieke medewerkers aan hoeveel producties meewerkten.⁶ Die steekproef leverde het volgende plaatje op: tijdens het seizoen 1993-94 werkten 1.460 medewerkers mee aan 290 theaterproducties, in 2000-2001 waren dat er 1.645 voor 433 voorstellingen en in 2007-2008 droegen 2.467 artistieke medewerkers hun steentje bij aan 499 eindproducten. De spectaculaire stijging van het aantal medewerkers van de tweede naar de derde steekproef is opvallend, maar even spectaculair is de toename van het aantal voorstellingen in de tweede helft van de jaren negentig. Vervolgens probeerde Janssens zicht te krijgen op de functieverdelingen binnen die groepen. In absolute cijfers gingen er meer acteurs aan de slag naarmate de jaren vorderden: er is sprake van een lichte stijging over de drie periodes. Relatief gezien wordt het aandeel van de acteur echter kleiner (want hij moet een plekje veroveren binnen de grotere totaal som). Zo ziet de acteur zijn aandeel slinken van 43% in de eerste periode tot 37% in 2000-2001 en tot 31% in 2007-2008. Een vergelijkbare trend doet zich voor bij de auteurs en de regisseurs. Daarenboven valt

5 Joris Janssens, 'Fabeldier komt op de kaart. "Spelen" en "maken" in het Vlaamse theater sinds 1993', in *Courant* 92, februari-maart 2010, p. 14.

6 De oefening beperkte zich tot teksttheater; dans en muziektheater werden niet meegeteld.

op dat er per acteur steeds minder rollen toebedeeld worden – dat er dus meer versnippering is. Er is dus minder werkzekerheid voor de acteur, maar er wordt ook meer gecumuleerd (televisie, reclame, onderwijs). Tegenover die evolutie staat een spectaculaire stijging van de speler/maker (van 10 over 15 tot 23%) en van de performer (van 5 over 7 tot 10%). Zowel het relatieve als het absolute aandeel van die beroeps categorie stijgt. De cijfers tonen aan dat er meer volk op het podium staat, dat de interdisciplinarisering van de theaterpraktijk een grotere variëteit aan beroepsprofielen met zich mee brengt en vooral dat de speler/maker aan een onstuitbare opkomst werkt. Die evolutie leidt tot de ietwat verrassende maar terechte conclusie dat de speler meer dan ooit centraal staat in de theaterpraktijk. Alleen verschilt die speler van de acteur-uitvoerder. *True West* bevestigt die trend, veeleer dan er een tegenvoorbeeld van te zijn. Daarenboven duidt die verschuiving in de credit-aanduidingen ook op een gewijzigd zelfbewustzijn bij de makers zelf: 'het cijfer betekent niet alleen dat de theaterpraktijk scherp veranderd is. Het duidt vooral ook op een verandering in de manier waarop theatermakers zichzelf zien en naar de buitenwereld communiceren over zichzelf.'⁷

Portret van een beroepsprofiel

Die nieuwe theatermaker (ik gebruik dit woord in deze tekst verder als synoniem van de speler/maker) functioneert ondertussen binnen een andere economische realiteit die niet langer dezelfde context is waarin klassieker beroepsprofielen als 'de acteur' of 'de regisseur' functioneerden. Aan de tijd van vaste engagementen bij een gezelschap of in een ensemble is een definitief einde gekomen. Flexibiliteit is ondertussen het ordewoord van de theatermaker. De realiteit van een continue loopbaan (eentje zonder noemenswaardige gaten) is slechts voor een minderheid weggelegd. De ontbinding van de grote ensembles in Vlaanderen heeft in die evolutie uiteraard een cruciale rol gespeeld. In de plaats kwam een uitgebreid faciliterend apparaat dat ten dienste staat van een voortdurend wisselende verzameling individuele kunstenaars. Recent onderzoek van VTi liet zien dat er in de stadstheaters een laag percentage kunstenaars (artistieke medewerkers) in dienst is in vergelijking met de totale bezetting. Een mogelijke verklaring voor die omgekeerde verhouding is zonder twijfel nauw verbonden met het almaar uitdeinende takenpakket dat die instellingen van overheidswege meekrijgen: er moet in zo'n instelling niet alleen theater gemaakt worden, er moet een publiekswerking uitgebouwd worden, aandacht besteed worden aan participatie en interculturaliteit, er wordt een receptieve werking uitgebouwd, de instelling gaat het gesprek met de stad aan, er wordt nagedacht over kunst en maatschappij, en wat niet nog. De tijd dat dat takenpakket in hoofdzaak uit artistieke creatie bestond, is ondertussen al lang vervlogen tijd. Een tweede belangrijke motor is het fantasma van de professionalisering dat niet alleen de kunstensector maar het hele sociale weefsel in zijn greep heeft. Die professionalisering is gaandeweg uitgegroeid tot een doel en is niet langer een middel om iets anders, extern aan die evolutie, te bereiken. Voor wie en waarom professionaliseren? Die schijnbaar doodsimpele vraag wordt al te zelden gesteld. Wat een middel, een stuwende motor zou kunnen zijn, is uitgegroeid tot een dogma.

⁷ Janssens, o.c., p. 17.

De gezelschapsstructuren die zekerheid en continuïteit boden, muteerden in de meeste gevallen tot flexibele productiekernen die los en multidisciplinair zijn: voor elk project worden nieuwe allianties aangegaan. Die mutatie leidde tot meer versnippering, maar ook tot meer vrijheid en dus individualisering: eigen keuzes en artistieke ambities primeren op structurele zekerheid. Elke kunstenaar krijgt de kans (of: heeft de plicht) om zijn eigen traject vorm te geven. In elk geval maakt de kunstenaar anno 2011, samen met heel wat andere kunstenaars, deel uit van een flexibele arbeidsmarkt waar engagementen kort en tijdelijk zijn. Misschien nog meer dan individualisering is het vreselijke woord 'employability' uitgegroeid tot sleutelterm: het vermogen om werk te bekomen, te behouden en om vooruitgang te boeken, om dus om te kunnen gaan met de flexibiliteit eigen aan carrières. Ik ken het woord al een tijdje van de universiteit, waar docenten en professoren aangemaand worden om te investeren in hun 'employability': jezelf zo multi-inzetbaar maken dat je kunt ontwikkelen en doorgroeien. Niet de ontwikkeling zelf wordt dan gemeten, maar wel de mate waarin je in staat bent om de individuele voorwaarden voor die ontwikkeling te creëren. Ook in de kunstensector worden artiesten voortdurend aangespoord om te investeren in hun eigen 'employability'. Een sleutelrol in dat verhaal speelt je eigen netwerk: je carrière moet zich ontwikkelen tot een geschiedenis van interessante werkrelaties. Reeds in de VTi-studie *Metamorfose in podiumland. Een veldanalyse* (2007) werd op het gevaar van die evolutie gewezen. De kunstensector, die, zoals we eerder aangaven, slechts voor een deel door kunstenaars bevolkt wordt, ziet die 'employability' nog te makkelijk en te snel als het wegvallen van een verantwoordelijkheid tegenover die kunstenaar. Bij die flexibilisering, die wél van de kunstenaar maar niet van zijn omgeving gevraagd wordt, vallen best wat vragen te stellen. Precies daar ligt immers de uitdaging voor de kunstensector en vooral voor de overheid: een nieuw en beter evenwicht vinden tussen flexibiliteit enerzijds en zekerheid en continuïteit anderzijds. Een gelijkaardige uitdaging dringt zich overigens op voor het personeelsbeleid in het hoger kunstonderwijs, waar het kiezen blijft tussen de pest en de cholera: een onomkeerbare, vaste benoeming of een al te kwetsbare en financieel onevenwichtige aanstelling als gastdocent. In beide sectoren moet trajectontwikkeling gestimuleerd worden (en dan heb je als artiest meer nodig dan af en toe een freelance-opdracht), zonder daarbij het gevaar voor sclerose en verstarring uit het oog te verliezen. Je elke maand moeten afvragen of je wel verder kunt werken, werkt die ontwikkeling niet in de hand, ook niet voor kunstenaars. Die komen vandaag in een pervers mechanisme terecht dat Hans Abbing in *Why artists are poor* (2002) reeds scherp detecteerde: een groeiend aantal gegadigden past zijn (financiële) eisen aan aan de beschikbare middelen. Daarenboven geldt die flexibiliteit enkel voor de kunstenaars binnen de kunstensector: zij worden immers vaak ingehuurd door niet-artiesten of in elk geval omringd en bijgestaan door niet-artiesten wier arbeidsmodel een vaster en zekerder karakter heeft dan dat van de artiesten. En ook al zijn er nog behoorlijk wat structuren die geleid worden door een artiest (Toneelhuis, NTG, Antigone, Zuidpool, Cecilia, de collectieven), het aantal intermediaire structuren, waar een aanzienlijk aantal artiesten zijn freelance-brood verdient, is fors gestegen. Ook daar fungeert de artiest in een arbeidsomgeving die veel stabiel is dan zijn eigen arbeidsmodel. De structuren waar een artiest de artistieke en zakelijke eindverantwoordelijkheid draagt (en waar dus het zakelijke aspect niet uitbesteed wordt), zoals bijvoorbeeld in Theater Antigone, is veeleer uitzondering dan regel.

De overheid speelt in dit verhaal best een tweeslachtige rol. Terecht legt zij de nadruk op het belang van een gezond evenwicht tussen steun aan kunstenaars enerzijds en steun aan structuren anderzijds. Tegelijk werkt de ietwat eenzijdige nadruk die de overheid op professionalisering legt

(zij wil immers een kunstensector die in efficiëntie en professionaliteit de competitie aan kan met andere, economische velden) precies die 'flexibilisering' met zijn goede maar vooral ook minder leuke aspecten in de hand. Het resultaat is een situatie waarbinnen een helder financieel kader ontbreekt en de administratieve omkadering vaak omslachtig is: structuren hebben meer personeel nodig om tegemoet te kunnen komen aan de administratieve complexiteit die opgelegd wordt. En vooral: diezelfde kunstenaar functioneert in een maatschappij die het steeds moeilijker heeft om artiesten voor vol te aanzien. Al te makkelijk wordt vergeten dat een kunstenaar niet alleen op de werkvloer produceert, maar dat de ware artiest zich voortdurend ontwikkelt. Toch wordt meestal enkel het zichtbare deel van het werk gevaloriseerd. De kunstenaar moet dus aan zijn 'employability' werken, maar ontwikkelt zich vaak het grootste deel van de tijd zonder inkomen (dat is best anders in andere arbeidsgebieden). Kunstenaars slagen er daarenboven niet om zich enigszins te organiseren, noch tegenover hun opdrachtgevers, noch tegenover de overheid. De vaststelling dat iedereen behalve de (getalenteerde) artiest recht heeft op werkzekerheid en een behoorlijk statuut, wordt niet of nauwelijks gemaakt, laat staan uitgesproken. Misschien is er zoals Delphine Hesters in haar bijdrage in *Metamorfose* opmerkte, nood aan meer solidariteit, voorbij de gezelligheid van het kroeggesprek, aan een cultuurbeleid dat zich minder op productiviteit en meetbaarheid richt.

De theatermaker als immateriële arbeider

Hoe moeten we nu die nieuwe beroepscategorie die gedoemd lijkt tot flexibiliteit, begrijpen binnen het huidige economische bestel? Cultuursocioloog Pascal Gielen reikt in zijn boek *The Murmuring of the Artistic Multitude* een interessante en uitdagende hypothese aan. De artiest en niet de manager lag aan de basis van ons huidige economische model, zo stelt Gielen: jarenlang fungeerde het kunstenveld als laboratorium voor de neoliberale logica. De creatieve klasse, zo stelt Gielen provocerend, is een heterogene massa geworden in een wereld waarin nagenoeg iedereen 'creatief' is en dus een potentieel kunstenaar: 'At the lowest estimate, about ninety percent of the artists graduating from art schools today spend their entire careers as promise or potential – and thus as murmur'.⁸ Veel meer dan praktijk is er gemurmel, het voortdurend gepraat en genetwerk, het vele communiceren en het eindeloos afspreken. Diezelfde murmelende menigte vertoont een grote interne diversiteit waarbinnen de leden voortdurend nieuwe samenwerkingsverbanden aangaan. Wie deel uitmaakt van de creatieve klasse dient zichzelf voortdurend te herdefiniëren. Samenwerking impliceert dus ook individuele vrijheid en uniciteit. Wie creatief wil zijn, moet uniek zijn, of moet in elk geval uniciteit voorwenden.

Antonio Negri en Michael Hardt benadrukken in hun werk het politieke potentieel van de multitude, de heterogene massa van individuele identiteiten zoals we die onder meer in de kunstensector vinden.⁹ Precies die massa vormt het enige mogelijke tegengewicht voor het openlijke (zoals in een dictatuur) of onuitgesproken (zoals in de Westerse neoliberale omgeving) autori-

teitsdenken waarbinnen maatschappijen functioneren (de recente evoluties in Egypte en Tunesië bewijzen misschien wel hun gelijk). De marxistische filosoof Paolo Virno denkt daar anders over: hij beschouwt diezelfde creatieve massa niet als een potentiële kracht maar als een bijproduct of neveneffect van het postfordistische productieproces.¹⁰ In tegenstelling tot het fordisme, waar productiviteit kwantitatief gemeten kan worden en arbeid steevast een kwestie van serialisering en specialisatie is (een arbeider herhaalt steeds opnieuw dezelfde handeling), zweert de postfordistische economie bij flexibiliteit, communicatie en een affectieve verhouding tussen werknemers. De productiviteit binnen dit regime wordt bepaald door de kwaliteit van die relaties en van de communicatie. Een postfordistische arbeider is reëel en virtueel mobiel, hij is voortdurend *on the road*. Experiment, creativiteit, inventiviteit, hybridisering zijn zijn sleutelwoorden. Die transitie van een fordistische naar een postfordistische economie heeft niet alleen economische maar ook geopolitieke gevolgen. Nationale autoriteiten moeten in de eerste plaats niet langer de grenzen bewaken, maar moeten die voortdurende stroom aan affecten, informatie en ideeën reguleren. Ook de kunstwereld maakt deel uit van die flux (de aandacht voor internationalisering is daar uiteraard een gevolg van), met in de voorhoede dans, beeldende kunst, popmuziek en nieuwe media, en achterop hinkend het taalgebonden theater (al betekent dat niet dat die praktijk niet gedreven wordt door een 'wil tot internationalisering'). De postfordistische economie wordt gestuwd door immateriële arbeid: die arbeid resulteert niet in gebruikswaarde maar in symbolische waarde. Wie heel wat centen over heeft voor een etentje in een exquis restaurant, koopt niet de uren arbeid die in de bereiding van de diverse gerechten gestoken worden, maar de unieke en eenmalige ervaring en de mogelijkheid om van die ervaring achteraf getuigenis te kunnen afleggen. De immateriële arbeider munt uit in mobiliteit, flexibiliteit, speelsheid, deelt zijn kennis, blinkt uit in intermenselijke kwaliteiten, functioneert perfect in een informele sfeer en is bereid het onderscheid tussen leven en werk te laten vervagen (want is altijd bereikbaar en aan het werk). Tegelijk maakt de voortdurende concurrentie hem ook opportunistisch, jaloers en cynisch. Het zijn allemaal sociale gevolgen van dit arbeidsmodel die elke theatermaker *nouveau genre* uit zijn dagdagelijkse arbeid zal herkennen: flexibiliteit, vlottende werkuren, onzekerheid, instabiliteit, uitwisseling, communicatie, informele contacten, enzovoort.

*De ideale dans- of theatermaker in de podiumkunstensector van vandaag is sociaal en loyaal, ondernemend en onderhoudend, houdt niet vast aan een strak bioritme en vindt het leuk om vaak van huis te zijn, hij is flexibel en neemt graag risico's. Deze zelfbewuste m/v is met andere woorden jong en alleenstaand, heeft geen kinderen, is kerngezond en heeft stalen zenuwen.*¹¹

Immateriële arbeid begint of stopt immers niet wanneer je de repetitiezaal verlaat, ook al begint je honorarium meestal pas op de eerste repetitiedag te lopen. Omgekeerd brengt dit arbeidsregime ook veel vrijheid met zich mee: jouw productiviteit valt immers onmogelijk te meten. In dat opzicht verschilt de theatermaker niet van een designer of een universitaire onderzoeker. Ook in hun geval valt hun productiviteit niet te meten of te kwantificeren, ook al onderneemt bijvoorbeeld de academische overheid allerhande ingewikkelde pogingen om de kwaliteit van onderzoek te meten. De theatermaker is met andere woorden een immateriële arbeider.

8 Pascal Gielen, *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-Fordism*, Valiz: Rotterdam, 2010, p. 14. De belangrijkste inzichten die in dit deel van de tekst gepresenteerd worden, zijn gebaseerd op het eerste hoofdstuk van deze publicatie.

9 Zie: Michael Hardt, Toni Negri, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, London: Penguin Books, 2004.

10 Zie: Paolo Virno, *Grammar of the Multitude*, Los Angeles: Columbia University, 2004.

11 Delphine Hesters, 'Solo (Working title). Individuele trajecten in de podiumkunsten', in Joris Janssens, Dries Moreels (red.), *Metamorfose in podiumland. Een veldanalyse*. Brussel: Vlaams Theater Instituut, 2007, p. 123.

Pascal Gielen gaat in die redenering nog een stap verder door te stellen dat het kunstenveld als een sociaal laboratorium voor die immateriële arbeid fungeerde en *dus* voor het postfordistische stelsel waarin we nu leven en werken. De eerste om het streven naar individualisering (ontvoogding, ontzuiling) concreet gestalte te geven waren artiesten. Daarmee legden ze meteen ook de basis van het postfordistische regime. De kunstenaar staat niet buiten de huidige economische realiteit maar vormt er de kern van:

*The often-heard judgment that contemporary art is decadent or alienated from society, has then found its toughest counter argument. A confirmation of the hypothesis would in fact mean that the logic of the art world no longer belongs on the margins but has established itself at the heart of a significant part of our society. It is not just that society has been aestheticized, as a number of postmodern philosophers and sociologists have claimed, but that the social logic of the artistic world has reached the heart of society.*¹²

De graduele mutatie van een overzichtelijk beroepsprofiel naar de hybride theatermaker is daar misschien nog wel het beste voorbeeld van. Singulariteit is een basiswaarde in het kunstenveld. Wie gehoorzaamt aan de artistieke spelregels is een epigoon; wie dat niet doet, is een (potentieel) artiest. Unicité en persoonlijkheid zijn cruciale waarden. Een eigen stijl en universum, daar is de theatermaker naar op zoek. De kern van zijn werk bestaat erin zijn eigen identiteit als artiest te affirmeren. Een artiest probeert zijn werk in te schrijven in een complex talig systeem en zich zo een identiteit aan te meten. Hij zoekt zich met andere woorden een plekje in de communicatieflux die het kunstenveld is. Volgens Virno ligt precies die ontwikkeling aan de basis van het cynisme eigen aan het postfordistische arbeidsregime. Uitblinken betekent de regels kennen, in het volle bewustzijn van hun leegheid.¹³ Virtuositeit is niet langer een kwestie van ambacht of techniek, maar van taligheid en discursiviteit.

Naar een nieuwe ambachtelijkheid?

Ook in de kunstwereld hebben ambacht en techniek (schijnbaar) aan belang ingeboet. De theatermaker is een producent van ideeën en van verbeelding. Volgens sommigen is die veelbesproken ambachtelijkheid door de opkomst van de speler/maker op de achtergrond geraakt. Niets is echter minder waar. Precies door de nadruk op die individuele taal en verbeelding kan de theatermaker niet anders dan op zoek te gaan naar *zijn* ambachtelijkheid, naar zijn technische *tools*. Het nieuwe beroepsprofiel van de theatermaker resulteert dus niet in het verdwijnen of verdrijven van ambachtelijke kennis, maar in het heractiveren ervan. Ambachtelijkheid is een cultureel bepaalde constructie, geen immanent gegeven. Theatermakers kunnen via hun eigen taal het contingente statuut van die ideeën tonen, niet door ze te verdonkeremanen, maar door ze tot inzet van hun praktijk te maken. Tegelijk moeten ze op zoek naar een gemeenschappelijke, intersubjectieve taal die het hyperindividuele overstijgt en toch de eigen subjectiviteit als uitgangspunt neemt. En dat is niet niks.

12 Gielen, o.c., p. 31.

13 Gielen, o.c., p. 31.

Precies voor die uitdaging staan ook de kunstopleidingen: jonge mensen middelen en strategieën aanreiken om hun eigen middelen te vinden of uit te vinden. Dat is iets anders dan het pedagogische *anything goes* waar kunstopleidingen vaak (ten onrechte) op aangesproken worden. Integendeel, in een kunstopleiding kan niet anders dan het secuur zoeken naar een eigen techniciteit centraal staan. Een theatermaker ontwikkelt zijn universum niet uit het niets, hij doet dat door stap voor stap op zoek te gaan naar de middelen die hem in staat stellen dat universum te articuleren. Ook de speler staat voor een zelfde uitdaging. Het stijgende aandeel van de theatermaker betekent immers niet, zoals vaak ten onrechte gesteld wordt, het einde van de speler. Ook in dit grondig gemuteerde werkveld is er nood aan spelers die bereid zijn binnen het werk van anderen te opereren en die dus strictu sensu niet onder de categorie van theatermaker vallen. Maar ook die speler moet zijn eigen rol herdenken. Ook hij is een uitvinder en geen uitvoerder. Ook hij genereert betekenis veeleer dan ze simpelweg te transfereren. Dus ja, het gaat ook hier over uniciteit en persoonlijkheid, niet als fetisjbegrip, maar als humus voor de ontwikkeling van een eigen ambachtelijkheid. Persoonlijkheid en individualiteit enerzijds en techniciteit en métier anderzijds sluiten elkaar niet wederkerig uit en hoeven helemaal niet in tegenstelling tot elkaar te staan. Die terugkeer van de ambachtelijkheid is dus geen reactie tegen de hegemonie van die theatermaker, ze is het logische gevolg van die ontwikkeling. Hoe individueler en hybrider de praktijk, hoe scherper de vraag naar ambachtelijkheid, naar middelen.

De discussie omtrent ambachtelijkheid en haar mogelijke terugkeer loopt parallel met een interessante evolutie in de beeldende kunst. Niet toevallig grijpen jonge kunstenaars aan het begin van deze eeuw, na decennia van hegemonie van de conceptuele kunst (waarbij het artefact slechts een vervelend residu is van iets anders en essentiëlers), terug naar schilderkunst en materialiteit. 'Kunstenaars zien weer helemaal de kracht van het elementaire maakwerk en hun wapenkast met technieken is voller dan ooit', zo schrijft Cornel Bierens in een mooi artikel over de kwestie in *De Groene Amsterdammer*, 'Anders dan zo vaak voorspeld heeft de uitbreiding van hun arsenaal met nieuwe middelen als camera of computer niet geleid tot de langzame dood van oude als verf en doek, maar die juist verbluffend gerevitaliseerd'.¹⁴ En zo wordt in 2000 de Turner Prize aan Michael Raedecker, een bordurende schilder, uitgereikt, en gaat diezelfde prijs drie jaar later naar Grayson Perry, die keramische vazen maakt. Ook in de beeldende kunst zien we dus een stijgende interesse voor techniek en ambacht. Die aandacht leidt ook tot nieuwe samenwerkingsmodellen, waarbij een kunstenaar zoals Craigie Horsfield gaat samenwerken met een West-Vlaamse tapijtweverij (zie bijvoorbeeld zijn recente tentoonstelling *Confluence and Consequence* in het M HKA). Ook hier leidt die hernieuwde aandacht voor ambachtelijkheid niet tot steriele reproductie van vooraf gedefinieerde schemata, maar tot innovatie, experiment en persoonlijkheid. Die terugkeer is een reactie op een praktijk waarin vooral procesmatig gewerkt wordt en veel aandacht aan onderzoek besteed wordt. Misschien is ze tegelijk een anti-intellectualistische reactie op te veel theorie, te veel discours, te veel 'gemuurmel'.

14 Cornel Bierens, 'Liederlijk geklodder. Over ambachtelijkheid' in *De Groene Amsterdammer*, 8 april 2010, pp. 36-39. Zie ook: Cornel Bierens, 'Hoofd zoekt hand. Over ambachtelijkheid (2)', in *De Groene Amsterdammer*, 15 april 2010, pp. 36-39.

Het lijkt erop dat heel wat kunstenaars zich vragen stellen bij de voortdurende vraag naar vooruitgang en innovatie en de nood voelen om terug te grijpen naar ambachtelijke kaders. Die evolutie is niet verwonderlijk in een cultureel systeem waarin de kern het discours van de avant-garde hanteert en waarbij de *arrière-garde* zich vanuit de culturele periferie opwerpt als grootste criticus van die kern, bijvoorbeeld middels een manifest voor een acteurstheater. Misschien is die hernieuwde nadruk op het 'métier' wel een (krampachtige?) poging om de theaterpraktijk los te weken uit het postfordistisch bestel dat nota bene mogelijk gemaakt werd door het laboratorium dat kunst altijd geweest is. Terug dus naar een praktijk die duurzaamheid, oefening, continuïteit en dus traagheid vergt, naar een praktijk die zich onvoldoende kan ontwikkelen in het huidige regime van flexibiliteit en permanente innovatie. Je kunt je daarbij afvragen of een terugkeer naar een heldere en afgebakende functieverdeling binnen de theaterpraktijk wel het juiste antwoord op die ambitie is. Integendeel: misschien moeten we die nieuwe, hybride typologie als uitgangspunt nemen, een typologie waarin de theatermaker een centrale rol speelt, maar waarin ook de plek en invulling van het spelersberoep herdacht dienen te worden. Ook de speler is, zoals hierboven uiteengezet, niet langer een uitvoerder van vooraf omschreven technische parameters en codes. Ook hij staat voor de immense uitdaging telkens opnieuw zijn eigen ambacht vorm te geven, in het hier en nu, voor een publiek. De theatermaker creëert net als de speler voor zichzelf de middelen die ons kunnen laten zien dat ook ambachtelijkheid geen lege doos is waar om het even welke culturele fantasie op geprojecteerd kan worden. Misschien kan net die theatermaker dat verlangen naar techniek en métier opnieuw een plaats geven, net door die aspecten van zijn werk radicaal te individualiseren. En misschien kan hij op die manier zijn eigen positie binnen die arbeidslogica herdefiniëren, het recht opeisen om in alle rust flexibel te zijn. Dromen is immers ook werken. Ziedaar de verrassende eindconclusie: ambachtelijkheid, het ultieme verzet tegen de steeds voortdenderende trein van innovatie, flexibiliteit en discoursontwikkeling maar ook de ware *partner in crime* in de individuele zoektocht en de (economische) emancipatiestrijd van de theatermaker.

Theater na de Lehman Brothers

De kritieke legitimiteit van de kunst

Klaas Tindemans

'We are not in Kansas anymore', zegt Dorothy in *The Wizard of Oz*. Sinds 15 september 2008, de dag waarop de Amerikaanse bank Lehman Brothers – een monument van bancaire zekerheid – het faillissement aanvroeg, leven we in een ander tijdperk, zo beweert althans economisch journalist Paul Mason¹. Toen president Richard Nixon in 1971 de goudstandaard afschafte – en daarmee de vaste tegenwaarde van de geldhoeveelheid die in de wereld circuleerde – zijn de verhoudingen tussen de financiële sector en de zogenaamde 'reële' economie drastisch veranderd. De nieuwe tegenwaarde van het geld was niet langer iets tastbaars, iets materieels: het goud was vervangen door de vrij abstracte notie van wereldwijde productiviteit. Daarom werd inflatiebestrijding het alfa en het omega van de economische politiek. Het kwam erop aan te voorkomen dat het geld ondanks economische groei zijn (relatieve) waarde zou verliezen. Dat maakte de monetaire instanties – officiële centrale banken enerzijds, financiële instellingen in de privésector anderzijds – tot bijzonder machtige actoren die alle vroegere industriële verhoudingen in het voordeel van het kapitaal konden manipuleren. De sociale verhoudingen kwamen zwaar onder druk, niet alleen om ideologische redenen ('reaganomics' en 'thatcherism'), maar ook door de technisch noodzakelijke accentverschuiving in de economische politiek van expansiebevordering naar monetaire politiek – lees: inflatiebestrijding. Die sneltrein leek niet te stoppen; de economische politiek kon zich schijnbaar probleemloos beroepen op het ultieme argument 'There is no alternative.' Tot 15 september 2008 dus, de dag waarop de onverbiddelijke financiële logica, als 'grondwet' van economisch beleid, bereikt leek en meteen in diskrediet geraakte.

In hun 'relatieve autonomie'², de beperkte ruimte die ze, zeker op dat moment, hadden om de agenda van het financieel-economisch complex niet zonder meer kritiekloos uit te voeren, hebben de politieke machthebbers niet van dat momentum geprofiteerd. En dat is eigenlijk nog een understatement. De Belgische regering heeft zich, bijvoorbeeld, in een *double bind* gemanoeuvreed: eerst Fortis nationaliseren, dit handelsfonds vervolgens tegen een dumpingprijs aan BNP Paribas verkopen en daarvoor betaald worden met een minderheidsaandeel in de Franse bank. Het resultaat is dat elke rationalisering, die in de praktijk altijd ten koste gaat van de financiële zelfstandigheid van de Belgische economie, tientallen miljoenen aan de Belgische schatkist oplevert. Met

1 Paul Mason, *Meltdown. The End of the Age of Greed*, London: Verso, 2009, p. 152-153.

2 'Relatieve autonomie' is een begrip dat bij de jonge Marx opduikt om de verhouding tussen staat en maatschappij te duiden. In de neomarxistische politieke theorie drukt het de afstand uit die in een kapitalistische samenleving bestaat tussen de politieke instellingen en de reële (financieel-economische) machtscentra (zie Nicos Poulantzas, *Pouvoir politique et classes sociales*, Paris: Maspéro, 1972). In deze tekst licht ik het begrip meestal uit die ideologische context, maar het gaat wel steeds over de bewegingsvrijheid van de overheid.

andere woorden: de relatieve autonomie van de politiek gaat teloor en de reële economie komt nog sterker in de houdgreep van de financiële wereld terecht. Dankzij de krachtvoeding die de overheid hen toediende, maken de banken opnieuw winst en het is zeer de vraag of ze ook maar iets geleerd hebben uit de fouten die de meest roekeloze onder hen op de rand van het bankroet brachten. Bonussen blijven exuberant, gevaarlijke *sub prime* kredieten blijven te aantrekkelijk. Wie dus sprak over *the end of the age of greed* was toch iets te optimistisch.

Wat heeft deze al te korte analyse van de bankencrisis te maken met de problematische legitimatie van het kunstenbeleid – het theaterbeleid in het bijzonder – in Vlaanderen? Sinds 1975, de datum van het eerste Theaterdecreet, hebben enkele fundamentele verschuivingen in het Vlaamse kunstenbeleid plaatsgevonden. Het kunstenbeleid, met als voorlopig orgelpunt het Kunstendecreet van 2004, onderging in die dertig jaar een aantal paradigmatische veranderingen. Het ‘oude’ kunstenbeleid werd gekenmerkt door een merkwaardige mengeling van *Bildung* – repertoiretoneel bij de stadstheaters, cultuurspreiding bij culturele centra – en *politique politicienne* – verdelende rechtvaardigheid aan de hand van partijpolitieke en provincialistische criteria. Die verzuiling bleef overeind en werd zelfs geobjectiveerd via adviescommissies – de beruchte Raad van Advies voor de Toneelspeelkunst (RAT) – maar aanvullend kwamen er sociale en economische criteria, en een kwaliteitstoets. Het Podiumkunstedecreet van 1993 versterkte die kwaliteitstoets en beperkte de sociale garanties tot de paritair bepaalde CAO-verplichtingen. Maar de subtekst was belangrijker. Hoewel zijn opvolger Hugo Weckx met de pluimen ging lopen, kwam dit decreet tot stand onder impuls van de liberale cultuurminister Patrick Dewael. Zijn bewind werd gekenmerkt door een dubbel discours: enerzijds dook een neoliberaal verhaal over de almacht van de publieke smaak op, tegen kwaliteitsbeoordeling door *peers* en voor consequente vermarkting van kunst³, anderzijds legde dit decreet, zij het nogal conservatief, verhoudingen tussen artistieke actoren – theater-, dans- en muziektheatergezelschappen, kunstencentra, projecten – vast die op het terrein ontstaan waren, maar nu niet vanuit economische dan wel vanuit artistiek-emancipatieve drijfveren – emancipatie van eigenzinnige kunstenaars én van een eigenzinnig publiek. Diezelfde logica wordt met het Kunstendecreet doorgetrokken en nog versterkt: uitbreiding van het podiumkunstenstelsel tot het gehele kunstenveld (behalve audiovisuele productie en literatuur, die grotendeels ‘verfonds’ worden), versterkte objectivering van de beoordelingscriteria, versterking van het beoordelingsstelsel zelf en ondersteuning van de aanwezige expertise in de sector via de steunpunten. Het cultuurbeleid dat onder de ministers Bert Anciaux en Paul Van Grembergen (1999-2009) gestalte kreeg, was schaamteloos voluntaristisch, beriep zich voortdurend op het ‘primaat van de politiek’ en trok actief ten strijde tegen de determinismen van markt en (sociaal) milieu. Aanbodsbewaking en vraagverhoging, en de spanning tussen beide objectieven, zo karakteriseert Rudi Laermans dit ‘cultureel regiem’⁴. De huidige Vlaamse regering van minister-president Kris Peeters heeft, wellicht bewust, aan het cultuurbeleid en aan het kunstenbeleid in het bijzonder een lage prioriteit gegeven. Dat is geen neutraal gegeven, omdat daardoor afstand wordt gedaan van de ‘relatieve autonomie’

die bij Dewael/Anciaux wel opgeëist werd: deze regering zou de agenda van Voka en Unizo uitvoeren, niet toevallig de voormalige werkgevers van respectievelijk begrotingsminister Philip Muyters en minister-president Kris Peeters. Net zoals de westerse regeringen in hun oplossingen voor de bankencrisis hun relatieve autonomie grotendeels opgaven – terwijl die eigenlijk uitnodigde tot het tegendeel – geven de Vlaamse bewindvoerders hun beleidsruimte op vanuit een duidelijk economisch geïnspireerde definitie van schaarste aan overheidsmiddelen – en, consequent, vanuit een even verbeeldingsarm instrumentarium aan oplossingen voor die schaarste. Of om het iets breder historisch – en licht provocerend – te bekijken: op de afbouw van de welvaartstaat, die sinds de ‘Rijnland’-consensus na de Tweede Wereldoorlog nochtans verworven leek, volgt de afbouw van de culturele emancipatie als overheidstaak (*théâtre service public*, naar het woord van Jean Vilar⁵). De crisis van het financiële systeem leidde voorlopig nog niet tot het inzicht dat een ommekeer – ten nadele van een chaotische markt, ten voordele van een regulerende overheid – wel eens aangegeven kon zijn. Net zo min heeft de crisis van de betekenisproductie – de culturele effecten van de globalisering – voor een ‘copernicaanse revolutie’ in het cultuurbeleid gezorgd, dat wil zeggen een beleid dat het ‘spontane conservatisme’ van de kunst- en cultuurmarkten bewust bestrijdt. Overigens is dit geen Vlaams probleem: in enkele ons omringende landen – Groot-Brittannië, Nederland – is de verleiding om naar neoliberale recepten voor crisisbestrijding terug te grijpen én om deze, voor wat besparingen betreft, door te trekken naar een ongrijpbare, ‘élitaire’ kunstensector, nog veel groter – of: hoe een neoliberaal *réveil* ook een soort *Kulturkampf* geworden is.

In januari 2011 voerde ik gesprekken met opiniemakers uit de theaterwereld over de vraag naar de legitimiteit van de kunst – voor zover die te beantwoorden valt of zelfs beantwoord moet worden – en vooral naar de legitimiteit van een kunstenbeleid, meer in het bijzonder van subsidies voor de kunsten, voor het theater in de eerste plaats. De keuze van gesprekspartners⁶ was persoonlijk, gebaseerd op een subjectief vermoeden dat bij hen sterke opinies leefden omtrent deze legitimering, die – dat was de hypothese – in crisis zou verkeren. De gesprekken werden informeel gevoerd en het vermoeden bleek te kloppen: uitgesproken meningen over legitimiteit en legitimering, over de crisis die hierin al dan niet zou heersen, over de verantwoordelijkheid van kunstenaars en theaters zelf, over de verantwoordelijkheid van de overheid. Tegelijk werd duidelijk dat het bestaande (non-) beleid voor frustratie zorgt: geen cultuur in Vlaanderen In Actie, een kaasschaaf die weinig differentiatie toelaat, zeldzame maatregelen die enkel arbitrair zijn – zoals de redelijk rampzalige kaalslag in de niet-zuilgebonden volwassenenvorming. In deze tekst vormen die gesprekken een expliciete achtergrond bij een eigen analyse van de hierboven beschreven impasse van het cultuurbeleid. Het betoog valt uiteen in twee hoofdthema’s:

3 De meest opvallende woordvoerder van deze strekking was Paul De Grauwe, in zijn boek *De Nachtwacht in het donker. Over Kunst en Economie* (Tielt: Lannoo, 1990). Voor opmerkelijke kritiek, vanuit een genuanceerd ideaal van democratische openbaarheid, zorgde Rudi Laermans (‘De vergeten openbaarheid van de cultuur. Kanttekeningen bij een boek van Paul De Grauwe dat het debat over kunst zonder debat wil voeren’ in Rudi Laermans, *De lege plek. Opstellen over cultuur en openbaarheid in de provincie Vlaanderen*, Leuven: Kritik, 1993)

4 Rudi Laermans, *Het cultureel regiem. Cultuur en beleid in Vlaanderen*, Tielt: Lannoo, 2002, p. 14.

5 Jean Vilar & Armand Delcampe (ed.), *Le théâtre, service public*, Paris : Gallimard, 1975.

6 De gesprekspartners waren: Jan Lauwers, theatermaker en artistiek leider Needcompany (Brussel); Dominique Wilaert, coördinator van sociaal-artistieke werkplaats Victoria de Luxe (Gent); An-Marie Lambrechts en Erwin Jans, resp. artistiek coördinator en dramaturg van Toneelhuis (Antwerpen); Staf Pelckmans directeur van cultuurcentrum De Warande (Turnhout); An de Bisschop, directeur van het kenniscentrum cultuurparticipatie Dēmos, Karel Vanhaesebrouck, coördinator drama van het RITS/Erasmushogeschool Brussel en universitair docent Universiteit Maastricht; Wouter Hillaert, theaterrecensent voor *De Standaard* en redacteur van kunstkritisch tijdschrift *Rekto:Verso*; Frank Peeters, hoogleraar theatergeschiedenis Universiteit Antwerpen en lid van de beoordelingscommissie Theater en tenslotte Bart Caron, Vlaams parlementslid voor Groen! en voormalig kabinetschef van cultuurminister Bert Anciaux.

1. De vermeende legitimiteitscrisis in de podiumkunsten: van de kunst zélf, van het overheidsbeleid in het algemeen en van de subsidiëring in het bijzonder. De verantwoordelijkheid van de kunstenaar om de legitimiteit van zijn werk én, als gevolg daarvan, van de overheidsondersteuning, te herwinnen en/of te versterken.
2. De externe druk op het kunstenbeleid en op de taken van de (gesubsidieerde) kunstenaar, zoals daar zijn: de impliciete eisen vanuit de media om het publiek kwantitatief te verbreden en het evenementiële karakter van kunst te versterken, de zogenaamde economische wetmatigheden en de hierbij horende besparingsdrift, de politieke bemoeizucht die in extreme gevallen in 'kunsthaat' vervalt en elders de identitaire tendens in Vlaanderen wil aanmoedigen.

In de conclusie wordt verder ingegaan op het onvermogen om de sterke aanspraken, zoals die vanuit de kunsten en vanuit het theater – als bijzonder zichtbare 'fabriek' van kunstwerken, bovendien producten met een korte looptijd – geformuleerd worden, politiek te vertalen en politiek te hanteren. Een onvermogen en/of onwil die zowel in hoofde van de kunstensector als in hoofde van de politici bestaan, maar op een zeer verschillende wijze.

Legitimiteit van de kunst of legitimiteit van de subsidies?

Kunst bestaat, kunst moet zich dus niet legitimeren. Zo eenvoudig lijkt het. Maar juist omdat er allerlei dwarsverbanden en afhankelijkheden ontstaan zijn – zeker met het publieke kunstenbeleid van de laatste zestig jaar – is elke vraag naar het belang van de kunst voor de samenleving verbonden met een vraag naar de verantwoordelijkheid van de overheid voor de kunst. Toch zorgt de vraag zelf voor enig ongemak. De indruk bestaat namelijk dat de stellers van de vraag meestal een simplistisch begrip van cultuur en zeker van kunst hanteren. En hoe reageer je dan als kunstenaar op een vraag die een impliciet verwijt inhoudt? Je kunt assertief reageren en de vanzelfsprekendheid van de existentie van kunst voluit herhalen en, zoals Jan Lauwers doet, wijzen op de meerwaarde aan symbolische betekenis die kunst produceert, op de existentiële betekenis die kunst voor het individu en voor een meer of minder nauwkeurig te omschrijven gemeenschap kan hebben. Je kunt wijzen op de mentale ruimte die kunst in een ruimer cultuurbegrip opent. Zulke oefening is niet nieuw: deze aarzelende omschrijving beheerst het kritisch discours over kunst(beleid) al een kleine twintig jaar⁷.

'Kunst moet eigenlijk de cultuur legitimeren, kunst zorgt voor het verschil. Kunst produceert een meerwaarde aan symbolische betekenis, voegt iets wezenlijks toe aan het menselijk bestaan, beïnvloedt individuele en collectieve identiteiten, geeft ademruimte aan de cultuur.' (Jan Lauwers)

7 Zie Paul Kuypers, *In de schaduw van de kunst. Een kritische beschouwing van de Nederlandse cultuurpolitiek*, Amsterdam: Prometheus, 1999, p.10. Hij verwijst naar een kritisch stuk van Koen Brams en Dirk Püllau, 'Beeldende kunst en beleid in Vlaanderen, 1995' (*De Witte Raaf*, 79, mei-juni 1999, p.16) over het regime onder cultuurminister Luc Martens (1995-1999): 'Een actueel cultuurbeleid moet in eerste instantie vertrekken van een *betekenisproductie* die tot stand komt binnen een veld met een *relatieve autonomie*, dat zonder ondersteuning niet overleeft. In tweede instantie moet ze de noodzaak van ondersteuning denken vanuit de aard van deze betekenisproductie zelf.' (mijn cursivering)

Maar over het belang van die meerwaarde, van die afwijkende betekenis – om ze in stand te houden (erfgoed) en om ze te ontwikkelen voor de toekomst (kunsten) – ontstaat pas echt discussie als de rol van de overheid ter sprake komt, en meestal pas als die subsidies uitdeelt. De legitimiteit van de kunst – en haar culturele functie – is dus pas een publiek thema wanneer de overheid er zich actief mee gaat bezighouden, vooral door financiële ondersteuning. Toch gaat ook een kunstenaar als Jan Lauwers terug naar de vraag die aan de legitimiteit van het (subsidie)beleid voorafgaat. Een kleine tien jaar geleden maakte hij een persoonlijke analyse van zijn werk en stelde vast dat zijn 'zwarte kant', zijn neiging tot hermetisme, onvruchtbaar werd. En hij begon met *Isabella's Room* (2004) opnieuw met verhalen. Zijn voorstellingen in de *Sad Face/Happy Face*-trilogie – na *Isabella's Room* kwamen *The Lobster Shop* (2006) en *The Deer House* (2008) – zijn geen rechtlijnige vertellingen, maar ze maken wel gebruik van 'ouderwetse' identificatiemechanismen: de personages zijn, in vele betekenissen, 'meelijwekkend'. Lauwers besliste om de zintuiglijkheid van het kunstwerk volop toe te laten, iets wat volgens hem sinds het urinoir van Marcel Duchamp in de kunst – en zeker in wat zich avant-garde noemde en soms blijft noemen – ten voordele van de reflectie verloren was gegaan. Lauwers' (zelf)analyse heeft de verdienste dat ze een aantal premisen – soms zijn/waren het gewoon vooroordelen – omtrent de complexiteit van de theatercodes scherp stelt: postmoderne formele principes zoals montage en nevenschikking zijn niet *per se* in tegenspraak met narratieve transparantie; ironie of shockeffecten zijn niet de enige wapens tegen theatrale sentimentaliteit. Niet toevallig is het een theatermaker die ook beeldend kunstenaar is die zulke vragen stelt. De verdienste van een kunsthistoricus als Hal Foster⁸ bestaat onder andere hierin dat hij de rekening van de historische avant-garde maakte en vooral de problematische relatie van de kunst met de werkelijkheid duidde. Op die manier hielp hij een 'gezonde crisis sfeer' creëren, niet rond financiële condities, maar omtrent de (onoplosbare) verhouding

'Als theater geen overheidsmiddelen zou nodig hebben, dan verliep de discussie over de legitimiteit totaal anders. Als iets economisch rendeert, stelt niemand die vraag. Dan ontstaat er geen controverse over intellectuele waarde. Alleen als iets de belastingbetaler geld kost, dan wordt zoiets waardegeladen. Ethische problemen rond de wapenindustrie heeft men simpel opgelost, men splitste de bevoegdheid erover en men wenste FN in Wallonië een mooie toekomst toe.' (Bart Caron)

'Toen Marcel Duchamp zijn urinoir toonde, Fontaine, was dat een fragmentatiebom. Maar als je die impact niet begrijpt, begrijp je ook het werk niet. We zijn van die explosie nog altijd niet goed gekomen, maar we hebben de zintuiglijkheid verwaarloosd. Als een buitenaards wezen de piramides van Gizeh ziet, dan begrijpt hij dat, zelfs al weet hij niets van dodencultus die er achter schuil gaat. De strakheid van die vorm, het zand waarin dat staat, dat volstaat.' (Jan Lauwers)

8 Hal Foster, *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge (Mass.): MIT Press, 1996.

van het kunstwerk met de realiteit van de beschouwer/toeschouwer. Maar een crisis rond esthetica heeft in het theater onmiddellijk consequenties voor het beleid, zeker in de context van het Europees continent, al was het maar omdat de overheid in dat veld – in tegenstelling tot de markt van visuele kunst – een veel belangrijker speler is. Wie in het theater de wetten van de vrije (kunst)markt wil laten spelen, die vernielt het hele landschap, maakt het zelfs onmogelijk dat de vraag die Jan Lauwers stelt, beantwoord wordt – dat wil zeggen: een artistiek antwoord krijgt in kunstwerken, in theatervoorstellingen. Misschien gaat het hier wel om een wederzijdse democratische verantwoordelijkheid. De overheid investeert in cultuur: zij zorgt ervoor dat ‘experimentele betekenisproductie’ – kunst dus – materieel mogelijk gemaakt wordt. Dat is een politieke keuze die, vanuit de democratie bekeken, even essentieel en principieel is als de keuze voor de verzorgingsstaat en/of de welvaartstaat. Maar daar staat ook een verantwoordelijkheid van de kunstenaar-als-democraat tegenover. Het volstaat niet meer om het systeem (welk systeem trouwens – de politiek?, de cultuur?) simpelweg te kwalificeren als ‘establishment’ om het eigen ‘privilege van de marge’ op te eisen. Dat kon misschien in de jaren 1970 en 1980, toen het Vlaamse theater zeker qua subsidieverdeling beheerst werd door burgerlijk, onderhoudend toneel in een partijpolitiek verkaveld veld. Dat landschap bestaat niet meer en zal ook niet meer terugkeren, ondanks de geregeld weerklinkende roep om ‘middenklassetheater’. Toch blijven kunstenaars het moeilijk hebben om in institutionele termen te denken en die ook in hun organisatie te hanteren. Ongeveer sinds het Podiumkunstendecreet van 1993 is een beleidspraktijk gegroeid, bij beoordelingscommissies, administraties/agentschappen en ministeriële kabinetten, die uitgekristalliseerd is in een geheel van verwachtingen. Omdat die praktijk nauw verbonden is met de theatersector zelf – sommigen spreken van ‘zelfregulering’, anderen van ‘ons-kent-ons’ – worden die verwachtingen geanticipeerd door de theaters en de theatermakers zélf: ‘verwachtingsverwachtingen’ noemt socioloog Niklas Luhmann deze relatief gesloten, reflexieve structuur⁹. Het gevolg is natuurlijk dat dit subsysteem – de beleidsmatige organisatie van de theaterpraktijk – voortdurend naar zichzelf verwijst. De kunstenaar/theatermaker zou die geslotenheid moeten kunnen doorbreken om zijn autonomie, al was het maar gedeeltelijk, te kunnen heroveren. Als de kunstenaar dus die autonomie, samen met grotere (institutionele) verantwoordelijkheid, verwerft, dan kan hij namelijk de termen van het debat, van de onderhandelingen met de overheid, zelf definiëren. Dan kan hij bijvoorbeeld over ‘publieksbereik’ spreken vanuit een zelfanalyse van zijn kunstwerk. Dat theatermakers zelf de termen van het debat bepalen, is noodzakelijk. En zoiets kunnen ze enkel door structuren uit te bouwen die hun

‘Door de vermarkting van de kunsten kan men in de Verenigde Staten alleen steeds opnieuw dezelfde formats van voorstellingen maken: weinig mensen op de scène, een beetje muziek, een beetje (bedekt) naakt, een verteerbare tekst. Het kapitalisme duldt zeer weinig diversiteit. Moeilijke dingen, een andere vormtaal, lange stiltes: het wordt niet opgepikt, niet gerecenseerd en ten slotte niet meer gemaakt. Ons subsidiesysteem laat wel moeilijke dingen toe, het laat toe dat zulke producties legitimiteit verwerven.’
(Dominique Willaert)

artistieke geloofwaardigheid in de praktijk bewijzen. Of ‘artistiek ondernemerschap’ de juiste term is om deze kwaliteit te beschrijven, is twijfelachtig, omdat dit begrip in de heersende politieke economie moeilijk van een marktconform model losgemaakt kan worden.

Ondanks de indruk van het tegendeel zou in de politiek nauwelijks discussie bestaan over de legitimiteit van subsidies voor de kunsten – tenminste in principe. Ook de beoordelingscommissie Theater ervaart in de praktijk geen principiële weerstand tegen het beginsel van overheidssteun voor theater. Maar daar houdt de consensus wel ongeveer op. Zodra de discussie gaat over de precieze beleidsinstrumenten, over de schaal, de omvang en de intensiteit van de ondersteuning, dan blijkt die de principiële eensgezindheid tamelijk vrijblijvend te zijn. De *hardcore* liberalen van LDD bijvoorbeeld vinden cultuursubsidies niet nodig, omdat het volstaat dat de consument de juiste keuzes maakt en zo het veld – de markt dus – organiseert. Na enig aandringen zien marktfundamentalisten wel in dat correcties nodig kunnen zijn – wellicht in de eerste plaats voor het cultuurcentrum in het eigen kiesarrondissement. Net zo min als gewone bezoekers zich afvragen of ze een ticket kopen voor een gesubsidieerd spektakel dan wel voor een ‘vrije productie’, maken ook politici het onderscheid niet. Er ontstaat dan een vreemde en riskante paradox: overheidssubsidies voor kunst worden verantwoord door te verwijzen naar grote *mainstream* spektakels – *Daens*, *Oliver!* – die juist buiten het bereik van het beleid vallen maar wel de meeste media-aandacht krijgen.

Niemand wil blijkbaar gezegd hebben dat subsidies voor de (vernieuwende) kunst niet gerechtvaardigd zijn, maar de relatie met de economie is op zijn minst precair. Niet alleen legt de overheid steeds meer nadruk op het verwerven van eigen inkomsten – toegegeven, meer als richtlijn dan als cijfermatige verplichting. Bovendien vertonen de artistieke organisaties zelf de neiging hun beleid steeds bewust in de marktomgeving te verantwoorden. Daarmee geven ze al een antwoord op de vraag hoe de kunsten vandaag hun legitimiteit als ontvanger van overheidssubsidies willen versterken. Die strategie is echter niet onschuldig.

Wie dus zonder veel scrupules meegaat in een verhaal waarin markteconomie en overheidssteun als gelijkwaardige partners beschouwd worden, dreigt een stuk van zijn legitimiteit te verliezen. Legitimiteit *binnen* het artistieke systeem, omdat de vraag naar *return* ongewild de artistieke zelfstandigheid bedreigt, en legitimiteit *buiten* het systeem, omdat de criteria waarmee artistieke productiviteit gemeten kan worden in het heersende economische discours nauwelijks ter sprake (mogen) komen.

‘Subsidies dienen in de eerste plaats naar werk buiten die mainstream te gaan. Je kunt wel infrastructuur voorzien voor het meer commercieel werk, je kunt ook investeren via CultuurInvest, maar de hoogste input moet gaan naar het meest vernieuwende werk. En daarover ontbreekt de consensus duidelijk wel, bij de bevolking en bij de politici.’ (Bart Caron)

‘Misschien is kunst wel de afdeling *research & development* van de samenleving. Maar dat soort legitimering houdt wel het risico in dat je je onderwerpt aan een neoliberale logica over economische productie, je past je in in hun discours. Zinnige begrippen als “innovatie” en “flexibiliteit” zijn ondertussen helemaal ingekapseld in het verhaal van de creatieve economieën’
(Karel Vanhaesebrouck)

9 Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, p.412.

Cultuurparticipatie maakt deel uit van de reële samenleving: de samenleving waarin economische bedrijvigheid plaatsvindt, de samenleving waarin kunst ook deel uitmaakt van de vrijetijdsector. Die verwevenheid maakt het moeilijk om zonder al te grote spraakverwarring over een autonome legitimiteit van het kunstenbeleid te spreken. Precies daarom moet het participatiebegrip verruimd worden, en niet beperkt blijven tot het verlagen van financiële drempels en het optrekken van bezoekerscijfers. Voor An de Bisschop impliceert participatie dat een brede betrokkenheid op de maatschappij weerspiegeld wordt in de manier waarop een cultuurhuis zichzelf organiseert. Een voortdurende reflectie over de wijze waarop een gediversifieerde bevolking cultuur beleeft, is een essentieel onderdeel van die inspanning. Maar meestal beperkt die reflectie zich, voor wat het theater betreft, tot de vraag of en hoe het theater – het aanbod – zich bezighoudt met maatschappelijke kwesties. Een dramaturgische vraag, een vraag naar diversiteit in het repertoire. Niemand heeft heimwee naar theater dat heldere antwoorden geeft op actuele conflicten in de samenleving, al dan niet ideologisch geïnspireerd. Maar wat betekent die verantwoordelijkheid dan wel? Staat een voorstelling als *De man zonder eigenschappen* van Guy Cassiers, die wel degelijk over politiek gaat, in breed historisch perspectief los van de concrete maatschappelijke omgeving? Als bedoeld wordt dat een scherpzinnige en bovendien visueel aantrekkelijke schets wordt gemaakt van de burgerlijke cultuur die aan het publiek als spiegel voorgehouden wordt, dan is het antwoord neen. Als ‘engagement’ betekent dat de marges van de maatschappij van vandaag verkend moeten worden, dan is het ja. Misschien compenseert Toneelhuis dat in het werk van Benjamin Verdonck en ontstaat zo een uitgebalanceerd aanbod. In ieder geval is het opmerkelijk – het conflict

‘Velen pleiten er sterk voor om na te denken hoe je de commerciële sector binnenhaalt en hoe je met hen samenwerken opzet. Dit discours is geleidelijk en subtiel ontstaan, maar het is zeer riskant. Kunstwerken worden producten, koopwaar. En producten worden gekocht en verkocht, ze moeten gerecycleerd worden, ze moeten circuleren – rondtoeren. Ik pleit daarentegen voor een “cordon sanitaire” rond commerciële partners. Ik pleit voor een maximum aan inkomsten dat je, als je al overheids subsidies krijgt, uit de markt mag halen. Want anders geef je je autonomie op. Wie geld geeft rekent immers op return.’ (Dominique Willaert)

‘Sommige kunstenaars lijken de voeling met het dagelijkse leven soms wat kwijt te zijn. Ze zijn nochtans verbonden met de samenleving, en die lijn moet je openhouden, je hebt willens nillens een publieke functie. Op een bepaald moment moet jij – of je organisatie – zich verantwoorden voor de publieke middelen die je gebruikt. En de toegenomen complexiteit van de artistieke taal, van de artistieke codes, maakt dat niet gemakkelijker, dat is gewoon een sociologische vaststelling. Ik zou ook niet weten hoe ik dat zou moeten oplossen.’ (Bart Caron)

tussen de KVS en vertrekkend huisregisseur Raven Ruëll is daarin symptomatisch¹⁰ – dat theaters uitblinken in een discours over culturele participatie en zelfs emancipatie, maar dat hun voorstellingen zich steeds meer richten tot een (burgerlijke of nieuwsgierige) *niche-garde*. Een *niche-garde*¹¹ is het selecte publiek, dat materieel (in een zaal) of virtueel (in cyberspace) bestaat en waartoe een kunstenaar zich richt, een kunstenaar die zich nog steeds identificeert met het modernistisch project van artistieke autonomie maar zonder het emancipatorische en/of radicaal-politieke project van de (historische) avant-garde nog te onderschrijven. Met andere woorden, vanuit het aanbod bekeken komt participatie – als verantwoordelijkheid tegenover het beleid – neer op het creëren van dergelijke *niche-gardes*, maar de legitimiteit *binnen* de sector en het *left of center*-gedeelte van de publieke opinie waarop de kunsten zich richten, wordt vooral onderhouden in een discours in de periferie van het kunstwerk, van het eigenlijke artistieke verhaal. De discrepantie tussen publiek en reële verantwoording kan daardoor nogal groot worden en het maakt de taak van de theatermakers zelf niet eenvoudiger. Wie moet je behagen, je échte doelpubliek of je intellectuele achterban? In ieder geval is het resultaat dat het theater amper nog radicale politieke inhouden aanraakt (durft aanraken?) en voor een voorzichtig antikapitalistisch humanisme kiest. Waarmee ik niet wil suggereren dat het beruchte criterium ‘maatschappelijke relevantie’, dat zo vaak in beleidsdocumenten opduikt, aansprakelijk is voor die inhoudelijke verschraving. In zekere zin komt die analyse zelfs in de buurt van Lauwers’ inschatting over het falen van het modernisme na Duchamp, namelijk de Pyrrhus-overwinning van het denken op de zintuiglijkheid.

Hoe kunnen kunstenaars en artistieke bemiddelaars – intendanten, dramaturgen, steunpunten – met die tegengestelde verwachtingen omgaan? Schikken ze zich naar de culturele versie van het populisme en passen ze zich aan? Organiseren ze zich zo dat ze de *niche-gardes* beter kunnen bedienen en misschien zelfs doorbreken? Verzetten ze zich tegen de burgerlijke demarcatie tussen culturele en materiële economie? Men kan stellen dat de ergste ‘populistische’ druk door ons beleidssysteem zelf opgevangen wordt, door de *peer review* in de beoordelingscommissies, door de impliciete zelfregulering. Cultuurministers veranderen steeds minder aan de adviezen die ze voorgelegd krijgen, wellicht ook omdat een afwijking nauwkeurig gemotiveerd moet worden: de peers hebben hier een soort ‘thuisvoordeel’. Bovendien heeft de kunstensector zelf tot op zekere hoogte een voorbeeldig professionalisme ontwikkeld, vormen van cultuurmanagement die uitgaan van de eigenheid van een (gesubsidieerde) kunstensector en die tot uitstekende

‘De methode van *peer review* die het Kunstendecreet heeft ingesteld, vormt zowel de kracht als de zwakte van het systeem. De kracht, omdat je zo beleidsdoelstellingen als vernieuwing en doorstroming beter hard kunt maken, de zwakte, omdat je je als overheid voortdurend op conflicterrein begeeft. Je laat zelfs toe dat je adviseurs conflicten uitlokken.’ (Bart Caron)

10 Geert Sels, ‘Raven Ruëll weg bij KVS’, *De Standaard*, 2 december 2010.

11 De term is geïntroduceerd door *performance theoretician* Richard Schechner. (Klaas Tindemans & Karel Vanhaesebroeck, ‘We zitten in een kooi, maar het is een hele grote kooi. Richard Schechner en Carol Martin over *niche-gardes*, activisme en documentair theater’, *Et cetera* 123, december 2010, p.28-34)

artistieke én zakelijke resultaten leidt, ook en vooral in internationaal perspectief. Die professionalisering heeft gemaakt dat zelfregulering – hoewel dat nog steeds niet hardop gezegd kan/mag worden: dat zou het ‘primaat van de politiek’ aantasten – zowat de norm geworden is: de beoordelingscommissies zijn bemand met geëngageerde professionelen (kunstenaars en bemiddelaars) en de grote instellingen worden zelfs geëvalueerd door internationale experts. Als een cultuurminister het in haar/zijn hoofd zou halen om meer zitjes in het adviesstelsel toe te wijzen aan vertegenwoordigers van ‘populaire’ vormen, of aan adviseurs die de grens tussen professioneel en amateuristisch willen doen vervagen, dan staan daar internationale kwaliteitscriteria tegenover die men niet ongestraft kan omzeilen. Waar zouden die ‘populaire’ experts overigens vandaan moeten komen? De campagne waarmee voormalige cultuurminister Bert Anciaux op zoek ging naar ‘gewoon’ publiek om beoordelingscommissies mee te bemannen – ‘Iedereen kan zetelen’ – was niet succesvol. Tenzij deze experts uit de politieke partijen zelf zouden moeten komen, waarmee de klok dan op zijn minst twintig jaar teruggedraaid zou worden. Zolang het interne legitimerende discours dat ontstaat uit de dialoog en de interactie die bij elke subsidieronde tussen de *peers* in de beoordelingscommissies en de politici in de Vlaamse regering gevoerd wordt, consistent blijft, hoeft er dus geen probleem te zijn. We kunnen ons wel de vraag stellen in welke mate een artistiek discours – wat, zoals gezegd, niet zomaar samenvalt met het apologetisch discours dat bemiddelaars rond de kunst voeren – dat twijfel, onzekerheid en verzet ook écht articuleert, deze beschaafde (burgerlijke?) consensus niet op het spel zet. Er zijn genoeg krachten aan het werk die van deze structurele zwakte van kunst gebruik zullen maken en de conflictstof die inherent is aan het cultuurbeleid in politieke en/of economische zin kunnen manipuleren.

Stoorzenders in het debat: media, besparingsdrift, politieke druk

Zonder overdreven veralgemening kunnen we stellen dat de discussie over de legitimiteit van het cultuurbeleid, en van het subsidiesysteem in het bijzonder, doorkruist wordt door drie grote ‘stoorzenders’: het commerciële gedrag van de (algemene) media, de simplistische besparingsdrift als crisisreflex en het bange vermoeden dat rechtstreekse politieke druk is teruggekeerd.

Probleem één: de media. Dat Bekende Vlamingen de verkoop van theaterproducties stimuleren, dat weten gezelschappen en schouwburgers al sinds jaar en dag. Maar de logica lijkt sinds enige tijd omgekeerd, minder in het gesubsidieerd theater dan wel in de grijze zone tussen muziek, toneel en *comedy*. Cultuurcentra lijken te plannen in functie van het BV-gehalte, promotiecampagnes zijn gericht op de aanwezige ‘grote namen’, de media zelf zijn op zoek naar producties die niet gewoon een kunstwerk zijn, maar ook een ‘evenement’ – wat dat ook moge zijn. De aanwezigheid van een ‘ster’ tilt een voorstelling op een hoger publicitair niveau¹². Niet alleen houden cultuurredacties zich steeds minder bezig met recensies, met kwaliteitsoordelen, ze bedienen integendeel de promotiemachines op hun wenken, met neutrale voorbeschouwingen, met diepte-interviews, met *human interest*. Dat commerciële producties met hun grote publiciteitsbud-

12 Peter Vantuyghem, ‘TV-koppen winnen altijd in de strijd om de podia’, *De Standaard*, 20 september 2010.

getten daar het meest van profiteren, ligt voor de hand. Maar het maakt elke poging tot artistieke duiding marginaal; kunstkritiek kwijnt weg in de algemene mediatisering van de vrijetijdsector. Voor kunstjournalisten wordt het steeds moeilijker om het ontstaan/bestaan van een kunstwerk – bijvoorbeeld een theaterpremière – als nieuwsfeit te zien. Kunstenaars ondergaan hetzelfde lot als ijverige parlementsleden wier persmededelingen over intelligente maar technische wetsvoorstellen hooguit goed zijn voor een vermelding in een half satirische rubriek. De contouren van de krant, de leesbaarheid van de *format* – zelfs het banale feit dat de lente begint en er, zoals elke dag overigens, enkele nieuwe boeken verschijnen – volstaat om een verhaal over voorjaarstheater te brengen. Dat is minder onschuldig dan het lijkt: het ritme van de seizoenen maskeert de timing van de marketeers. En als marketing en ‘nieuwswaardigheid’ in elkaars vaarwater komen, dan wordt het echt gevaarlijk, dan laat de krant toe dat een commerciële logica de belangrijkheid van een kunstwerk mee gaat bepalen. In de audiovisuele media besteden programma’s al buitenproportionele aandacht aan (flut)producties waar ze als mediasponsor bij betrokken zijn: dit fenomeen dringt nu ook door tot de kranten. Die (commerciële) keuzes worden nog eens versterkt door de bestaande mediawaarde van de makers, door het feit dat ze reeds bekend zijn: opnieuw ontstaat er een zeer autoreferentiële logica van voorspelbare publiciteit – en amper nog kritiek – die niets meer met inzicht in artistieke, laat staan maatschappelijke ontwikkelingen te maken heeft. De vraag is of een artistiek discours – een ander soort kunstkritiek, dat niet meer uitgaat van de modernistische zekerheid dat een autonoom kunstenaarschap de cultuur en de samenleving rechtstreeks en beslissend beïnvloedt – kan inbreken in die economische dynamiek.

Er bestaan nochtans goede redenen, meer en minder zelfzuchtige, die grotere aandacht voor het theater in de pers verantwoorden. De eigenzinnige ontwikkeling in het Vlaamse theater – andere acteerhoudingen, alternatieve narratieve technieken, hybridisering – is namelijk mee de oorzaak voor de kwaliteit van de televisiefictie. Kranten beperken zich gewoonlijk tot de anekdotiek van de ‘geheimtip’¹³: niemand kende Stefaan Degand tot hij opdook in *De Ronde* van Woestijnvis/Jan Eelen, maar het theater moet al lang niet meer van zijn kwaliteit overtuigd worden. Heeft iemand hem bijvoorbeeld gezien als Oedipus in *Kreon* van theater Zuidpool? Dit soort hypes negeert flagrant dat een generatie acteurs en theatermakers – ruwweg: de ‘kinderen’ van Dora van der Groen, Jan Declair en Pol Dehert – volop geprofiteerd heeft van een tegendraadse opleiding en, in het geval van de bes-

‘Het zal wel aan de tijdsgeest liggen, die dicteert dat we allemaal zelf onze autonome beslissingen kunnen en dus ook moeten nemen. Ook de lezer van een krant. Maar ik heb het opgegeven om te proberen onze verhalen over kleinschalige sociaal-artistieke producties of over initiatieven rond participatie te slijten aan de vermarkte pers. Wij hebben geen BV’s, wij kennen geen partijpolitieke roddels. Enkel bij alternatieve media kan je nog over je engagement iets vertellen, zonder je aan formats te moeten onderwerpen.’
(An de Bisschop)

13 Steven De Foer, ‘Lekker van de helling op een fiets zonder remmen’. Stefaan Degand uit *De Ronde* is boven alles een theaterdier’, *De Standaard*, 19 februari 2011.

ten onder hen, van speelkansen bij ensembles als Tg STAN, Cie. De Koe, de Blauwe Maandag Cie. en zoveel andere groepen die in de jaren 1990 van de periferie naar het centrum van het theaterveld oprukten en ook dank zij een kritische en voortvarende pers, met theatercritici als Wim Van Gansbeke en Geert Sels voorop. Als deze wederzijdse onafhankelijkheid tussen uitstraling in de massamedia en ontwikkelingskansen in het 'kunstzinnige' theater genegeerd wordt – uit onkunde, onverschilligheid of onwil – dan zal blijken dat veel navelstrengen doorsneden zijn en dat de moederkoek van het gesubsidieerde theater zal verschrompelen.

Probleem twee: besparingen. Klopt het dat de kunstensector even consequent moet besparen als iedereen? Om te beginnen is iedereen vergeten – de economen blijkbaar als eersten – dat sectoren en organisaties met (relatief) beperkte budgetten, zwaarder getroffen worden door de zogenaamde 'kaasschaaf' dan anderen. Als je bij iedereen evenveel geld weghaalt, dan is dat enkel in schijn rechtvaardig. Nu wordt deze lineariteit binnen de kunstensector gecorrigeerd door grote organisaties procentueel meer te laten inleveren dan kleine structuren, maar de veralgemeende besparingsnorm treft de kunstensector in zijn geheel. Daar wringt het schoentje, en wel hierom. Als je van een klein budget hetzelfde percentage afhaalt als van een groot budget, dan bespaar je namelijk zwaarder op dat kleine budget. Het 'marginaal nut' van het bespaarde bedrag is voor die kleine sector immers groter dan voor een grotere beleidsdomein, zelfs al levert dat in absolute cijfers meer in. Anders gezegd, hoe minder budget je hebt, hoe zwaarder een lineaire besparing ingrijpt. Dat is de logica van de progressieve belastingen, maar dan omgekeerd¹⁴. Toch mag de kunstensector zich niet verbergen achter een algemene afwijzing van de kaasschaafmethode. Hoewel het Kunstendecreet 'schottenloos' moest

'De media bepalen écht wel de smaak en zij doen dat vanuit commerciële belangen. Iedereen gaat voor kijkcijfers en publiekcijfers en de media stappen zonder omkijken in dat verhaal. De openbare omroep wil vooral niet gemarginaliseerd worden, een progressieve krant wil geen missiekrant zijn, ze wil druk gelezen worden. De belangen van de krantenuitgevers lopen parallel met die van de televisieproducenten, en zo is de populaire cultuur de enige cultuur die nog volop aandacht krijgt. En eigenlijk hanteert men een zeer paternalistische opvatting van goede smaak, men aanvaardt zonder veel discussie dat men weet wat het publiek wil. Is dat wel zo? De commerciële verstrengeling dwingt blijkbaar tot zo'n wijze van denken en handelen. Het theater past absoluut niet in die logica, het zou behoorlijk pervers zijn mocht het theater in Vlaanderen dezelfde smaakcriteria gaan hanteren. (Bart Caron)

14 Een goed voorbeeld van slordig huiswerk is de bijdrage van econoom Ivan Van de Cloot aan de discussie over de ontoereikende vertaalsubsidies voor *Congo. Een geschiedenis* van David Van Reybrouck. Van de Cloot wijst subsidies af, met een verwijzing naar de waarschuwing (uit 1914) van de Bloomsbury-kunsthistoricus Clive Bell, die overheidssteun – bijvoorbeeld aankoop van schilderijen – als eerste stap naar een totalitair regime van dommeriken zag. Carlo Van Baelen en Geert Joris, kenners van het terrein, repliceren dat deze algemene afkeer van subsidies de specifieke dynamiek van de cultuursector miskent. (Ivan Van de Cloot, 'Als een econoom zich mengt in een cultuurdebat', *De Standaard*, 23 december 2010 en Carlo Van Baelen & Geert Joris, 'Boeken, bedrijven en de overheid', *De Standaard*, 24 december 2010).

zijn, bewijst de praktijk van de advisering dat beoordelingscommissies hun eigen terrein ijverig beschermen, ofwel door privileges te handhaven, ofwel door reikhalzend naar de 'vetpotten' in andere disciplines te lonken. Bovendien, zo suggereren ongeveer alle gesprekspartners, mogen er wel degelijk vragen gesteld worden bij de hoeveelheid gesubsidieerde kunstproducties.

Economisch gezien hinkt het cultuurbeleid, in zijn politieke verantwoording, op twee benen: een aanbodpolitiek – op Vlaams niveau – die zich voornamelijk richt op de kwalitatieve toename van productiemogelijkheden, versus een vraagpolitiek – op lokaal niveau – die het succes van zijn inspanningen meet in termen van publiekcijfers, van bezettingsgraad van meestal eigen infrastructuur. Dit is natuurlijk een grove veralgemening, maar de tendens is onmiskenbaar, al enkele decennia lang. De suggestie van Staf Pelckmans (zie inzet) om de rol van de bemiddelaars – kunstencentra, cultuurcentra – te versterken en zoveel mogelijk naar een kunstensector over te hevelen, weg van de traditionele afhankelijkheid van lokale sociaal-culturele machtsverhoudingen, heeft op zijn minst de verdienste dat deze dogmatische én pragmatische rivaliteit doorbroken wordt. Zelfs als dit nog als 'marktmechanisme' bestempeld wordt, dan is het er toch één van een heel bijzondere aard. Zulke reorganisatie vertrekt immers van politieke factoren, zoals een heroverweging van het beroemd-beruchte 'subsidiariteitsbeginsel', dat stelt dat de politieke verantwoordelijkheid daar thuishoort waar ze het meest efficiënt en het meest democratisch kan uitgeoefend worden. Stellen dat cultuurspreiding – in het bijzonder kunstspreiding – geheel of gedeeltelijk aan de lokale autoriteiten onttrokken moet worden en bijvoorbeeld naar de (politiek toch vrij onzichtbare) provincies moet verhuizen, heeft meer te maken met een versterkte legitimering dan met een verbeterde marktwerking. Nogmaals: al te veel (neo)liberaal discours bedreigt altijd de autonome, culturele betekenis van kunst als experimentele betekenisproductie: semantische voorzichtigheid is dus geboden. Maar dit gezegd zijnde: het creëren van een alternatief marktmechanisme in de kunsten – *a fortiori* in het vluchtige theateraanbod – verdraagt geen toenemend marktconformisme of deregulering, wel integendeel. Guy Gypens, artistiek directeur van het Brusselse Kaaitheater, pleit onomwonden voor 'herregulering' als antwoord op de onmacht van een politiek systeem dat in de jaren tachtig meende dat het zichzelf overbodig kon maken en de samenleving kon overlaten aan de vrije markt. Voor wat de kunstensector betreft, mag dit niet opnieuw ontaarden in regelgeving (laat staan politisering), maar moet een kader bedacht worden waarin zij haar bijdrage aan 'cultureel burgerschap' kan leveren. Guy Gypens omschrijft deze opdracht zo: 'We moeten durven zeggen dat de twee grote crisissen waar we voor staan, de sociaal-ecologische en de interculturele, ingewikkeld zijn, dat

'Het bestaande marktmechanisme suggereert een rechtstreekse relatie tussen kunstenaars en hun publiek. De illusie dat zo'n relatie bestaat, vermindert al de legitimiteit van het kunstgebeuren. De bemiddelaars moeten een veel grotere rol krijgen, én bijgevolg ook een veel grotere verantwoordelijkheid. Door nog sterkere professionalisering – dat wil zeggen: het vermogen om het juiste publiek bij de juiste kunstenaars te brengen – kan de "terreur van de bekende namen" doorbroken worden. Professionalisering betekent dan: bevrijding van het evenementiële, inbedding in een context van tijd en ruimte, educatie en opbouw van een publiek op langere termijn.' (Staf Pelckmans)

ze inspanningen zullen vergen en dat simpele oplossingen niet bestaan. Dat zeggen tegen “de mensen”, waar gebeurt dat nog? Dat is wat de cultuursector op dit moment móet claimen.¹⁵

Probleem drie: politieke intimidatie. Op ondoordachte besparingsdrift kunnen rationele economische en politieke antwoorden gegeven worden: de wet (of de ziekte) van Baumol¹⁶, aantoonbare efficiëntie en professionalisme in de sector, publieke dienstverlening, enzovoort. Maar recent is er een puur ideologische bedreiging van de legitimiteit van kunstenbeleid *tout court* opgedoken: het fenomeen van de ‘kunsthaat’. In Nederland noemt de PVV van Geert Wilders het uitdelen van kunstsubsidies onomwonden een ‘linkse hobby’¹⁷. In Vlaanderen is deze toon zeldzaam, voorlopig toch. Deze dagen ontstaat wel commotie over de besteding van overheidsmiddelen aan antifiemingante manifestaties door de Brusselse KVS, door de Buren. Suggereert dit dat er vanuit Vlaams-nationalistische hoek druk ontstaat in de richting van een ‘identitair’ discours over kunst, dat het onderschrijven – of op zijn minst accepteren – van een Vlaamse collectieve identiteit een voorwaarde vormt voor overheidssteun?¹⁸ Sinds haar ontstaan heeft de Vlaamse Beweging een duidelijk verband gelegd tussen cultuur en emancipatie, ook in de partijpolitieke vertaling ervan. Die relatie is telkens wel van betekenis veranderd door de verrechtsing van de Vlaams-nationale partijen: het VNV als opvolger van o.a. de Frontpartij (1933), de N-VA als opvolger van de Volksunie (2001). Daardoor heeft ‘culturele emancipatie’ een andere betekenis gekregen dan in de arbeidersbeweging of in de christendemocratie: bij de N-VA heeft zich de identitaire connotatie van dit begrip blijkaar doorgezet. Het onverwacht grote electorale succes van de N-VA bracht haar in een centrale positie in de Vlaamse publieke opinie. Haar visie op Vlaanderen werd representatief, en als gevolg daarvan wordt ook de cultuur – inclusief de kunst – die in Vlaanderen bestaat, aan deze representatieve norm onderworpen. Dat is tenminste de eerste politieke reflex van politici die plots in zo’n machtspositie terechtkomen. Kunstenaars staan, zeker vandaag, buiten het centrum: ze zoeken bewust moeilijkheden op, ze eisen een autonome positie op in het democratisch discours. Daar ontstaat het conflict, waarbij het vermeende belgicisme van de ‘ascetische elite’ slechts een onhandig excuus is. Het nationalisme van de N-VA is ideologisch minder neutraal dan de nadruk op politieke emancipatie die haar discours domineert, lijkt te suggereren. Maar over het algemeen zijn de klachten van politici klassiek en getuigen ze niet van pathologische

‘Kunstenaars hebben juist een publieke functie, een publieke verantwoordelijkheid. Een taak die erin bestaat om de samenleving én het politieke systeem zo scherp mogelijke vragen te stellen.’ (Jan Lauwers)

15 Wouter Hillaert & Tom Van Imschoot, ‘Cultuur en politiek één strijd? Sven Gatz en Guy Gypens in gesprek’, in *Rekto: Verso*, 45, januari-februari 2011. *En passant* noemt Gypens de kaasschaafmethode de *waterboarding* van het Vlaamse cultuurbeleid: folteren in plaats van ingrijpen.

16 Dat twijfel over de toepasbaarheid van markefficiëntie op theater geen nieuw verschijnsel is, zie Carlos Tindemans, ‘De ziekte van Baumol’, *Streven*, november 1986, http://depot.vti.be/dspace/bitstream/2147/2489/1/CT_STR7_20070917_135507.pdf.

17 Geert Wilders, ‘Kabinet, stop met al die linkse hobby’s’, 30 juni 2009, http://www.telegraaf.nl/stopdecrisis/columnisten/geertwilders/4290390/Kabinet_stop_met_al_die_linkse_hobby_s_.html?p=6,1.

18 Over de riskante stelling dat democratie gebaseerd is op collectieve identiteit, zie o.a. Marnix Beyen, ‘Identiteit regereert de Europese politiek’, *De Morgen*, 5 oktober 2010.

kunsthaat: een sneer naar kunstenaars die geen publiek verdragen (alsof die überhaupt zouden bestaan), een enge interpretatie van de taalwetgeving (tegen meertalige publiciteit van Brusselse theaters), een nostalgische bedenking over het verdwijnen van burgerlijk repertoire. Wat dergelijke gratuite opmerkingen wel blootleggen, is een ontstellend gebrek van kennis bij politici omtrent het artistieke aanbod. Dergelijke intellectuele leegte kan misschien de zwakte van de cultuurpolitiek uitmaken op een moment dat kunst écht onder vuur komt te liggen.

Verscheidene gesprekspartners drongen er bij de hele kunstensector op aan om tegen deze vage bedreiging – voor zover ze al zou bestaan – te reageren door de essentiële betekenis van kunst voor een democratische cultuur te benadrukken. En om dus te vermijden dat hun argumenten, hun legitimaties al te gemakkelijk politiek gerecupereerd worden. Zo zou bijvoorbeeld de jonge sociaal-artistieke sector zich niet mogen terugplooiën op de specificiteit van haar werkveld en haar methodieken, maar om de essentiële (en voordien onbestaande) inhoudelijke, artistieke bijdrage aan de cultuur: een grotere diversiteit aan verhalen, aan vormbehoeften, aan stijlen in het echte leven én in de kunst. Nadruk op dit surplus versterkt de legitimiteit van de kunsten in hun geheel, zonder dat de politiek daarmee artistieke disciplines uit elkaar zou kunnen spelen.

‘Het enggeestige regeringsprogramma van Kris Peeters gaat gepaard met de wraak van het platteland op de steden, de wraak van de parochiale mentaliteit. Vlaanderen is verstedelijkt qua ruimtelijke ordening, maar niet in de mentaliteit.’ (Dominique Willaert)

Conclusies of nevensgeschikte meningen?

Onlangs woedde tussen enkele columnisten van *De Standaard* een kleine polemiek over kunstsubsidies¹⁹. Kristl Strubbe, lokaal politica van Open VLD te Mechelen, herhaalt het bekende refrein over de overheid als melkkoe, over een kabbelende subsidiestroom en over het bewonderenswaardige engagement van kapitaalachtige mecenasen. Ze pleit voor een helder infrastructuurmodel: personeel en gebouw worden betaald door de overheid, de kunst zelf door publiek en mecenaat. Zoals het mobiliteitsbeleid dus: de staat betaalt de spoor-, water- en autowegen, de logistieke sector bedruipt zichzelf. Marc Reynebeau, professioneel opiniemaker, ergert zich – terecht – aan al deze clichés, die getuigen van minachting voor (gesubsidieerde) kunstenaars en die een privatiseringsagenda (nauwelijks) verbergen. Strubbe informeert zich niet over het werkelijke beleid in onze cultuurhuizen, over het niveau van reflectie en (zelf)kritiek, over productiewijzen en -verhoudingen bij kunst. Jan Lauwers merkte op dat (theater)kunstenaars al sinds de antieke Grieken ‘staatsambtenaren’ zijn. Ook de spreekwoordelijke mecenasen uit de renaissance hadden grote politieke macht, ze hadden vaak hun vermogen precies vergaard door die politieke invloed: alleen op die basis konden ze hun favorieten belonen. Dan is een transparant subsidiebeleid een stuk democratischer,

19 Kristl Strubbe, ‘Het gat in onze cultuur’, *De Standaard*, 7 februari 2011 vs. Marc Reynebeau, ‘Speciaal in kunstland’, *De Standaard*, 9 februari 2011.

al was het maar omdat het de kunstenaar aanspreekt op zijn maatschappelijke verantwoordelijkheid. Wat Strubbe in haar idealisering van de vermogende en genereuze kunstminnaar vooral vergeet, is dat een hedendaags kunstbeleid vooral een *ontwikkelingsbeleid* is. De relatie tussen overheid en kunstenaar – of hun organisaties – is niet contractueel, geen ‘voor wat, hoort wat’, ondanks beheersovereenkomsten. Ons kunstbeleid gaat ervan uit dat de kunstenaar zelf zijn doelstellingen bepaalt, daarvoor de productieomstandigheden professioneel inricht, inclusief het aanspreken van het publiek dat hij zelf voor ogen heeft. Op die zelfbepaalde objectieven rekent de overheid kunstenaars af, terecht. Maar een hedendaagse overheid wil geen vlaggen planten, geen gegraveerde plaatjes op voetstukken, geen schaalvergroting omwille van het prestige, geen doelgerichte bijdrage aan identiteitsvorming. Verstandige politici weten dat aanwezigheid op Rock Werchter, of bij de voorstelling van het plaatselijke liefhebberstoneel, per saldo even weinig stemmen oplevert als een abonnement in deSingel. Goed bestuur – dat wil zeggen: op afstand, subsidiair, dienstverlenend – kan wel stemmen opleveren, of het nu gaat om economisch beleid of cultuurbeleid. De lichte verontwaardiging die bij sommigen van mijn gesprekspartners opduikt als ik de vraag naar de kritieke legitimiteit stel, is fundamenteel terecht. Niemand twijfelt eraan dat een begrotingsminister de rekening sluitend moet krijgen, dat de economie minister duurzame investeringen moet aanmoedigen, dat de milieu minister aan zuivering van de waterlopen moet werken. Maar dat zoiets ook geldt voor de cultuurminister, dat hij/zij de betekenisproductie moet stimuleren en dus alle denkbare experimenten moet toelaten en zelfs aanmoedigen – daar gaat het in de kunst toch om – daar lijken sommigen aan te twijfelen. Het weerwoord is nochtans duidelijk: een grondig herdenken van de sociale welvaartstaat anno 2011 vereist juist méér investering in de kunsten. Niet in de eerste plaats in structuren, maar vooral in kunstenaars en in hun ateliers. Toch is er, ondanks het faillissement van de Lehman Brothers, bijlange nog geen sprake van een mentale ommekeer bij politici. Soms wordt de betekenis van kunst nog afgemeten aan een goudstandaard, namelijk de simplistische idee van ‘goede publieke smaak’ die zich in mecenaatbijdragen en publiekscijfers laat meten. Soms dient de boekhouding, vaak opgefleurd met een indrukwekkend hoofdstuk over internationale inkomsten, als ultiem criterium bij de afrekening, ook die van het geïnde symbolisch kapitaal. Maar kunst afrekenen op kunst en op niets anders, daar is het huidige beleid niet aan toe, ondanks zinvolle praktijken in de kunstensector zelf: het succesvolle artistiek management bij grote en kleine kunstorganisaties, de *peer review* (als vorm van zelfregulering) die het Kunstendecreet de *facto* organiseert. En wat pas echt verontrustend is, is het feit dat de media – de bemiddelaars bij uitstek – het minst van al iets van dergelijke radicale denkoefening willen weten.

Net vóór Dorothy uit Oz vertrekt, vraagt de Tovenaar zich af hoe hij haar thuis kan brengen. Hij besluit dat hij het zelf zal moeten doen. ‘Oh, will you? Could you? Oh, but are you a clever enough Wizard ... to manage it?’ Waarop de Tovenaar antwoordt: ‘Child, you cut me to the quick! I’m an old Kansas man myself, born and...’ De (conservatieve) conclusie van dit sprookje is dus dat we niet uit onze leefwereld kunnen ontsnappen, dat zelfs daar waar het niet ‘Kansas’ is, het toch nog altijd ‘Kansas’ is. Ondanks alle verbeelding, ook bij beleids mensen, is het moeilijk om het over de evidente legitimiteit van de kunst zélf te hebben, en pas daarna over politieke haalbaarheid te spreken. In die volgorde dus.

Literatuurlijst

- Abbing, H., *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*, Amsterdam, 2002.
- Abbing, H., *Van hoge naar nieuwe kunst*, Groningen, 2009.
- Addae, J., Souvereyns, G., *Vreemdelingen en het kunstenaarsstatuut*, op: Kunstenloket, zie: <http://www.kunstenloket.be/documenten/brochure-vreemdelingen-en-het-kunstenaarsstatuut>, Brussel, 2009.
- Americans for the Arts [Organisatie], *Arts & economic prosperity III: the economic impact of nonprofit arts and culture organizations and their audiences: national report*, Washington, 2007.
- Andersen, T.M., Svarer, M., *Flexicurity – labour market performance in Denmark*, Aarhus, 2007.
- Axelrod, Robert M., *The Evolution of Co-Operation*, New York, 1984.
- Baricco, A., *De barbaren*, Amsterdam, 2010.
- Baumol, B.J., Bowen, W.G., *Performing arts, the economic dilemma: a study of problems common to theater, opera, music and dance*, New York, 1966. [editie 2001]
- Benkler, Y., *The Wealth of Networks. How Social Production Transforms Markets and Freedom*, New Haven, 2006.
- Bennett, O., Belliore, E., ‘Rethinking the social impact of the arts’, in: *International Journal of Cultural Policy* 2 (2007), 135-151.
- Bennett, O., Belliore, E., *The Social Impact of the Arts: An Intellectual History*, Basingstoke, 2008.
- Bilton, C., *Management and Creativity. From Creative Industries to Creative Management*, Oxford, 2007.
- Boltanski, L., Thevenot, L. *On Justification: Economies of Worth*, New Jersey, 2006.
- Briscoe, J.P., Hall, D.T., ‘The interplay of boundaryless and protean careers: Combinations and implications’, in: *Journal of Vocational Behavior* 69 (2006), 4-18.
- Burrows, J., *A Choreographer’s Handbook*, Londen/New York, 2010.
- Canoy, M, Nahuis, R., Waagmeester, D., ‘De creativiteit van de markt. Een verkenning van de rol van de overheid bij creatieve industrieën’, in: Hofstede, B., Raes, S., *Creatief vermogen*, ‘s-Gravenhage 2006, 189-228.
- Caune, J., *La démocratisation culturelle: Une médiation à bout de souffle*, Grenoble, 2006.
- Caves, R., *Creative Industries*, Cambridge, 2000.
- Centre for Strategy and Evaluation Services [organisatie], *Study on the Contribution of Culture to Local and Regional Development – Evidence from the Structural Funds*, op: European Commission Culture, zie: http://ec.europa.eu/culture/key-documents/doc2942_en.htm, 2010. [geraadpleegd op 03/03/2011]
- Courant* 89 [Muziektheater in Vlaanderen] (2009)
- Courant* 96 [Joining the Dots. Bouwstenen voor een duurzaam internationaal kunstbeleid] (2011)
- De Cauter, L., De Roo, R., Vanhaesebrouck, K., *Art and Activism in the Age of Globalisation*, Rotterdam, 2010.
- De Graef, G., Detroy, D. (e.a.), *Het Actieplan Interculturaliseren: Rewind and Fastforward. De effecten van het Actieplan Interculturaliseren van, voor en door Cultuur, Jeugdwerk en Sport*, op: Interculturaliseren.be, zie: [http://www.interculturaliseren.be/index.php?id=145&tx_ttnews\[cat\]=15&tx_ttnews\[tt_news\]=2363&cHash=85089b4608](http://www.interculturaliseren.be/index.php?id=145&tx_ttnews[cat]=15&tx_ttnews[tt_news]=2363&cHash=85089b4608). [geraadpleegd op 10/02/2011]
- De Grauwe, P., *De Nachtwacht in het donker: over kunst en economie*, Tielt, 1990.
- De Moor, M., Olaerts, A. (e.a.) (red.), *POP-UP! De plek van kinderen en jongeren in een dynamisch podiumlandschap*, Brussel, 2009.
- De Moor, T. *Doorstroom in de podiumkunstensector: streven naar een loopbaan zonder kortsluitingen*, Antwerpen, 2007. [eindverhandeling Universiteit Antwerpen]
- De Vos, A., Soens, N., ‘Protean attitude and career success: The mediating role of self-management’, in: *Vocational Behavior* 73 (2008), 449-456.
- Denys, J., *Free to work: voor een open en moderne arbeidsmarkt*. Antwerpen, 2010.
- Elchardus, M., Lievens, J. (e.a.), *Amateurkunsten in beeld gebracht*, op: Forum voor Amateurkunsten, zie: http://www.amateurkunsten.be/files/Integraal_rapport.pdf. [versie van 21/01/2011]
- Elchardus, M., Lievens, J. (e.a.), *Amateurkunsten in beeld gebracht: bijlagen*, op: Forum voor Amateurkunsten, zie: http://www.amateurkunsten.be/files/aanvullingen_amateurkunsten_2.pdf. [geraadpleegd op 21/01/2011]
- Elchardus, M., Lievens, J. (e.a.), *Amateurkunsten in beeld gebracht: eindrapport*, op: Forum voor Amateurkunsten, zie: http://www.amateurkunsten.be/files/Integraal_rapport.pdf. [geraadpleegd op 21/01/2011]
- Friedman, T.L., *The World is Flat: a Brief History of the Twenty-First Century*, Londen, 2007.
- Gielen, P., *De kunstinstituut: de identiteit en maatschappelijke positie van de artistieke instellingen van de Vlaamse Gemeenschap*, Antwerpen, 2007.
- Gielen, P., De Bruyne, P., *Arts in Society. Being an Artist in Post-Fordist Times*, Rotterdam, 2009.
- Gielen, P., *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*, Amsterdam, 2009.
- Gielen, P., ‘The Art Institution in a Globalizing World’, in: *The Journal of Arts Management, Law and Society* 4 (2010), 279-298.
- Gilmore, J., Pine, J., *De beleviseconomie: werk is theater en iedere onderneming creëert zijn eigen podium*, Den Haag, 2000.
- Ginsburgh, V., Throsby, D. (red.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Amsterdam, 2006.
- Goos, M., Salomons, A., *Kwalitatieve veranderingen in de banenstructuur in Vlaanderen en België*, Leuven, 2009.
- Hardt, M., Negri, A., *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, Londen, 2005.
- Heilbrun, J., Gray, C.M., *The Economics of Art and Culture*, New York, 2001.
- Hillaert, W., Van Imschoot, T., ‘Cultuur en politiek in één strijd? Sven Gatz en Guy Gypens in gesprek’, in: *Rekto:Verso* 45 (2011), 14-15.
- Holemans, D., *Ecologie en burgerschap. Pleidooi voor een nieuwe levensstijl*, Kapellen, 2003.
- Hoste, C., *Acteren vanaf veertig: wanneer het rinkelen van de telefoon plots geen evidentie meer blijkt te zijn: situatieschets van het acteursberoep vanaf veertig a.h.v. postenquêtes en diepte-interviews*, Antwerpen 2005. [eindverhandeling Universiteit Antwerpen]
- Jans, E., Clémens, E., *De democratie onder vragen*, Antwerpen, 2010.
- Janssens, J., Moreels, D. (e.a.), *Metamorfose in podiumland: een veldanalyse*, Brussel, 2007.
- Janssens, J (red.), *Kanaries in de koolmijn. Masterplan voor dans in Vlaanderen en Brussel*, op: Vlaams Theater Instituut, zie: <http://www.vti.be/nl/stories/publicaties/masterplan-dans>, 2007. [geraadpleegd op 03/03/2011]
- Janssens, J., Moreels, D., *Survival in de Podiumjungle. De loopbaan van performers in de podiumkunsten (1993-2005)*, Brussel, 2008.

- Janssens, J., 'De podiumkunstenaar als individu. Enkele vragen', in: *Courant* 85 (2008), 4-7.
- Janssens, J., 'Fabeldier komt op de kaart. 'Spelen' en 'maken' in het Vlaamse theater sinds 1993', in: *Courant* 92 (2010), 11-17.
- Jones, P.T., De Meyere, V., *Terra Reversa: de transitie naar rechtvaardige duurzaamheid*, Antwerpen/Utrecht, 2009.
- Klanten, R. (e.a.), *Data Flow: Visualizing Information in Graphic Design*, Berlijn, 2008.
- Kushner, R.J., Cohen, R., *National Arts Index 2009. An Annual Measure of the Vitality of Arts and Culture in the United States*, op: Americans for the Arts, zie: http://www.artsusa.org/information_services/arts_index/001.asp, 2010. [geraadpleegd op 21/01/2011]
- Kuyppers, P., *In de schaduw van de kunst. Een kritische beschouwing van de Nederlandse cultuurpolitiek*, Amsterdam, 1999.
- Laermans, R., *De lege plek: opstellen over cultuur en openbaarheid in de provincie Vlaanderen*, Leuven, 1993.
- Laermans, R., *Het cultureel regiem. Cultuur en beleid in Vlaanderen*, Tiel, 2002.
- Langeveld, C., *Economie van het theater*, Breda, 2006.
- Lemaire, T., *De val van Prometheus: over de keerzijden van de vooruitgang*, Amsterdam, 2010.
- Lepecki, A., *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, Londen/New York, 2006.
- Lievens, J., Waeye, H. (red.), *Participatie in Vlaanderen 1. Basisgegevens van de participatiesurvey 2009*, Leuven, 2011.
- Lievens, J., Waeye, H. (red.), *Participatie in Vlaanderen 2. Eerste analyse van de participatiesurvey 2009*, Leuven, 2011.
- Markusen, A. (e.a.), *Crossover. How Artists Build Careers across Commercial, Nonprofit and Community Work*, op: Hubert H. Humphrey School of Public Affairs, zie: <http://www.hhh.umn.edu/projects/prie/pdf/crossover.pdf>. [geraadpleegd op 08/02/2011]
- Marlet, G., *De aantrekkelijke stad*, Nijmegen, 2009.
- Marx, S., *Er zit muziek in de subsidies*, Brussel, 2009.
- Mason, P., *Meltdown: The End of the Age of Greed*, Londen, 2010.
- Menger, P., *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Parijs, 2002.
- Menger, P., *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Parijs, 2009.
- Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap [organisatie], *Vlaams actieplan interculturalisering van, voor en door cultuur, jeugdwerk en sport*, op: Interculturaliseren, zie: http://www.interculturaliseren.be/fileadmin/user_upload/pdf/actieplan_interculturaliseren.pdf, 2006. [geraadpleegd op 12/09/2010]
- Peeters, J., *Een veerkrachtige samenleving: sociaal werk en duurzame ontwikkeling*, Berchem, 2010.
- Ranshuysen, L., Elffers, A., 'Zo meet je de waarde van podiumkunsten', in: *Boekman* 77 (2008), 28-31.
- Rienstra, R., 'Cultureel ondernemerschap is een kunst', op: Nederlands Genootschap voor Cultuurmanagement - NGC, zie: <http://www.cultuurmanagement.eu/4eCBlezing.pdf>. [geraadpleegd op 08/02/2011]
- Saatchi & Saatchi, *Australians and the arts*, op: Australia Council for the Arts, zie: http://www.australiacouncil.gov.au/research/arts_sector/reports_and_publications/australians_and_the_arts. [geraadpleegd op 21/01/2011]
- Schauvliege, J., *Beleidsnota cultuur 2009-2014*, op: website Joke Schauvliege, zie: http://www.jokeschauvliege.be/upload/bevoegd_berichten/beleidsnota_cultuur.pdf. [geraadpleegd op 11/03/2011]
- Schramme, A. (red.), *De verbeelding (opnieuw) aan de macht. Over creativiteit en innovatie in de culturele sector*, Heverlee, 2010.
- Segers, K., Schramme, A. (e.a.), 'Do Artists Benefit from Arts Policy? The Position of Performing Artists in Flanders (2001-2008)', in: *The Journal of Arts Management, Law and Society* 1 (2010), 58-75.

- Sels, L., 'Beschermende mobiliteit of beschermen tegen mobiliteit? Recepten voor een (te?) stabiele arbeidsmarkt', in: *Over.Werk* 2 (2008), 54-70.
- Sennett, R., *The Culture of the New Capitalism*, Londen/New Haven, 2007.
- Sennett, R., *The Craftsman*, Londen/New Haven, 2008.
- Sloterdijk, P., Hansen, W., *Eurotaoisme: over de kritiek van de politieke kinetiek*, Amsterdam, 1991.
- Staines, J., *From Pillar to Post. A comparative review of the frameworks for independent workers in the contemporary performing arts in Europe*, op: on the move, zie: http://www.on-the-move.org/documents/From_pillar_to_post.pdf, 2004. [geraadpleegd op 21/01/2011]
- Staines, J., *Global Roaming. Mobility beyond Europe for professional artists and arts managers*, op: on the move, zie: <http://www.on-the-move.org/documents/GlobalRoamingFINAL.pdf>, 2004. [2e editie 2007] [geraadpleegd op 21/01/2011]
- Stevenson, D. (e.a.), 'Convergence in British Cultural Policy: The Social, the Cultural and the Economic', in: *The Journal of Arts Management, Law and Society* 4 (2010), 248-265.
- Swinnen, E., *Overhead en omkadering bij Vlaamse podiumkunstenorganisaties. Een toepassing van twee kostencalculaties voor structureel gesubsidieerde podiumkunstenorganisaties*, Antwerpen, 2006. [eindverhandeling Universiteit Antwerpen]
- Tapscott, D., Williams, A., *Wikinomics: Hoe samenwerking door iedereen met iedereen alles verandert*, Amsterdam, 2007.
- Tindemans, K., Vanhaesebrouck, K., 'Richard Schechner en Carol Martin over niche-gardes, activisme en documentaire theater: we zitten in een kooi, maar het is een hele grote kooi', in: *Etcetera* 123 (2010), 28-34.
- Towse, R., *Creativity, incentive, and reward: an economic analysis of copyright and culture in the information age*, Cheltenham, 2001.
- Towse, R. (red.), *A Handbook of Cultural Economics*, Cheltenham/Northampton, 2003.
- Tufts, E., *Beautiful Evidence*, Cheshire, 2006.
- Uytterhoeven, M. (red.), *Pigment. Tendensen in het Vlaams Podiumlandschap*, Gent/Brussel, 2003.
- Van Bastelaere, D., 'No Fusion No Kiss: Powerplay. Over concurrentie als ontdekkingsprocedure, entrepreneuriale conjectures, de voordelen van decentralisering en een achterblijvend Vlaams letterenbeleid', in: *nY* 2 (2009), 265-280.
- Van Dienderen, A., Janssens, J. (e.a.), *Tracks: artistieke praktijk in een diverse samenleving*, Berchem, 2007.
- Van Kerkhoven, M., *Van het kijken en het schrijven*, Leuven, 2002.
- Van Reybrouck, D., *Pleidooi voor populisme*, Amsterdam, 2008.
- Verdonck, B., 'Handvest voor een actieve medewerking van de podiumkunsten aan een transitie naar rechtvaardige duurzaamheid', op: website Benjamin Verdonck, zie: <http://www.benjamin-verdonck.be> [geraadpleegd op 10/02/2011]
- Vermeylen, G., Hurley, J., *Varieties of flexibility: reflections on key elements of flexibility and security. Backgroundpaper*, op: Eurofound, zie: <http://www.eurofound.europa.eu/publications/htmlfiles/ef0721.htm>. [geraadpleegd op 10/02/2011]
- Virno, P., *A Grammar of the Multitude*, Los Angeles, 2003.
- Vuyk, K., 'The arts as an instrument? Notes on the controversy surrounding the value of art', in: *International Journal of Cultural Policy* 2 (2010), 173-183.
- Wellens, N., 'Meer projectsubsidies en beurzen', in: *Courant* 85 (2008), 8.
- Wellens, N., 'En wat met de beurzen voor individuele kunstenaars?', in: *Courant* 91 (2009), 16.
- Werck, K. (e.a.), 'Budgetary constraints and programmatic choices by Flemish subsidized theatres', in: *Applied Economics* 40 (2008), 2369-2379.
- Zerubavel, E., *Time Maps: Collective Memory and the Social Shape of the Past*, Chicago, 2004.

Over de auteurs

David Bergé werkt als fotograaf op het kruispunt van fotografie en choreografie. Zijn artistieke praktijk bestaat naast fotografisch werk uit 'performatieve wandelprojecten', performance-installaties en fotoprojecties geïntegreerd in choreografieën. Zijn werk was te zien in het TanzQuartier Wien, WorkSpace Brussels en Netwerk Aalst. Daarnaast werkte hij samen met choreografen DD Dorvillier (US), Trajal Harrell (US), Marc Vanrunxt (BE) en lichtontwerper Jan Maertens (BE). www.papa-razzi.be

Maarten Bresseleers is sinds 2008 coördinator van het Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten. Daarvoor was hij zakelijk leider van Wereldculturencentrum Zuiderpershuis in Antwerpen. Het Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten is het sectorfonds van PC 304, werkzaam rond opleiding en tewerkstelling.

Guy Cassiers is sinds 2006 artistiek leider van Toneelhuis. Eerder was hij artistiek leider van Oud Huis Stekelbees en het Ro Theater in Rotterdam. In de loop van zijn parcours ontwikkelde hij een eigen theatertaal waarin zijn fascinatie voor technologie en zijn passie voor literatuur samenkomen. De voorbije jaren concentreerde Cassiers zich in zijn *Triptiek van de macht* (*Mefisto for ever*, *Wolfskers* en *Atropa. De wraak van de vrede*) op de complexe relaties tussen kunst, politiek en macht. Die thematiek werkt hij nu verder uit in een nieuw drieluik rond *De man zonder eigenschappen*. Dat naast het beeld ook muziek een steeds belangrijker rol speelt in zijn voorstellingen, blijkt onder meer uit *House of the Sleeping Beauties*, *Adam in Balingschap* en *Der Ring des Nibelungen*.

Floris Cavyn studeerde journalistiek aan de Erasmushogeschool in Brussel, en kunstwetenschappen en moderne letterkunde aan de Universiteit Gent. Hij is documentatiemedewerker bij VTi en begeleidt de projecten rond kunstkritiek.

Stany Crets is acteur, regisseur en auteur en werkt zowel voor theater, televisie als film. Hij begon zijn loopbaan bij de Blauwe Maandag Compagnie en werkte daarna voor onder meer de KVS, het Mechels Miniatuur Theater (later 't ARSENAAL) en het NTG. In duo met Peter Van den Begin maakte hij onder meer de *De Raf en Ronny Show*, de talkshow *Debby & Nancy Laid Knight* en de fictiereeks *Oud België*. Onlangs tekende hij voor de vertaling en regie van de musical *Spamalot* bij Musical Van Vlaanderen.

Franky Devos is algemeen directeur van kunstencentrum BUDA. Hij werkte voorheen voor CultuurNet Vlaanderen, het Vlaams Cultuurhuis De Brakke Grond in Amsterdam en freelance voor de VRT en het MAS. Hij publiceerde over cultuurcommunicatie naar jongeren (*Ambrassadeurs* en *Jong en Grijpbaar*) en naar kinderen (*XS*). Hij is ondervoorzitter van het atelier Kunst en Economie van het Cultuurforum, lid van de Adviescommissie Kunsten en voorzitter van CJF.

Erki De Vries behaalde zijn diploma van meester in de beeldende kunsten aan Sint Lucas (Antwerpen), waarna hij een voortgezette opleiding volgde aan Sint Joost in Breda. In 2005 werd hij laureaat van het Hoger Instituut voor Schone Kunsten. De voorbije jaren stelde hij zijn beeldend werk op verschillende (internationale) exposities tentoon. Voor een aantal in-

stallaties werkte hij samen met Tim Vets. In 2006 begon hij zijn carrière als scenograaf bij het Turkse dansgezelschap Taldans, recent maakte hij samen met choreograaf en danser Benjamin Vandewalle de voorstelling *Birdwatching*.

Ivo Dimchev is choreograaf en performer. Zijn werk is een mix van performance, dans, theater, muziek, tekening en fotografie. Dimchev is auteur van meer dan dertig performances. Naast zijn werk als kunstenaar gaf hij ook masterclasses aan onder meer de nationale theateracademie in Boedapest, de Artesis Hogeschool - Koninklijk Conservatorium Antwerpen en danceWEB/Vienna. Hij is stichter en directeur van de Humarts Foundation in Bulgarije en organiseert elk jaar een nationale wedstrijd voor hedendaagse choreografie. Nadat hij in 2009 zijn master in de podiumkunsten behaalde aan de DasArts Theaterschool Amsterdam, verhuisde Ivo Dimchev in oktober naar Brussel, waar hij zijn eigen performanceruimte Volksroom opende.

Davis Freeman is als performancekunstenaar gevestigd in Brussel. Hij werkte onder meer met Forced Entertainment, Meg Stuart, Stephan Pucher en Superamas. In 1999 startte hij samen met Lilia Mestre het gezelschap Random Scream, dat werk maakt waarin dans, lezing en video (*Investment*, *Expanding Energy*, *Too shy to stare*, *Assassins*, *11th hour* ...) samenkomen.

Jolien Gadeyne studeert in juni 2011 af als sociaal-cultureel agoge aan de VUB. In haar derde bachelor liep ze stage bij VTi, waarna ze haar thesis koppelde aan de veldanalyse. In haar masterjaar ging ze als werkstudent aan de slag bij het Brussels Kunstenoverleg / Réseau des Arts de Bruxelles ter ondersteuning van de werkgroepen Interculturaliteit en Artisticbrussels.

Inne Goris volgde een opleiding tot regisseur en docent aan de Toneelacademie van Maastricht. Na zeven jaar te hebben meegedraaid binnen de educatieve werking van het Brusselse jeugdtheater BRONKS, ging ze als dramaturge aan de slag bij Ultima Vez/Wim Vandekeybus. Later richtte ze haar eigen structuur ZEVEN op, waarmee ze onder andere *De Dood en Het Meisje / Het Meisje, La petite fille qui aimait trop les allumettes, Dreesem en Naar Medeia* maakte. In 2009 maakte ze bij LOD de producties *Judaspassie* en *Nachtevening*. In mei 2010 ging *Muur* in première.

Joris Janssens is doctor in de Germaanse taal- en letterkunde, verantwoordelijk voor onderzoek bij VTi en maakt deel uit van de webredactie van het literaire tijdschrift nY. Hij schrijft en redigeert over podiumkunsten, cultuurbeleid, literatuurgeschiedenis en popmuziek. In 2006 verscheen *De weifelende ezel. Over Vlaamse identiteit en Nederlandse poëzie 1893-1925* (Vantilt). Hij is co-auteur van *Metamorfose in podiumland. Een veldanalyse* (VTi, 2007), *Tracks. Artistieke praktijk in een diverse samenleving* (EPO, 2007) en *Kanaries in de koolmijn. Masterplan voor dans in Vlaanderen en Brussel* (VTi, 2007).

Stef Lernous is artistiek leider van Abattoir Fermé. Sinds 2005 schrijft, regisseert en speelt hij quasi exclusief voor het gezelschap. Daarnaast is hij docent Spel in het Rits (Erasmushogeschool Brussel) en publiceert hij regelmatig teksten voor literaire en kunstmagazines. Recent realiseerde hij samen met Abattoir Fermé voor de televisiezender Acht de sitcom *MONSTER!* (2010).

Dries Moreels studeerde Engels, Duits en culturele studies aan de K.U.Leuven. Voor VTi was hij van oktober 2001 tot juni 2010 verantwoordelijk voor de documentatiewerking en voor projecten (digitale) collectieontwikkeling. Hij is ook bestuurder van het internationale netwerk ENICPA (European Network of Information Centres in the Performing Arts). Vandaag is hij informatiebeheerder bij BAM – Instituut voor Beeldende, Audiovisuele en Media-kunst. Vanuit de steunpunten BAM en VTi is hij projectleider van het IWT-project Archipel – Network-centric approach of sustainable digital archives.

Jeroen Peeters is actief als publicist, dramaturg en performer in het veld van dans en performance. Hij leidt de werkplaats voor kritiek, dramaturgie en dansonderzoek Sarma en publiceert in diverse media, waaronder *Corpus*, *Dance Theatre Journal*, *De Witte Raaf*, *Etcetera*, *Oikos* en *TM*. Zijn boek *Are we here yet?* in samenwerking met Meg Stuart verscheen in 2010 bij Les presses du réel. Hij droeg bij aan artistieke projecten van onder anderen Eleanor Bauer, Jack Hauser, Sabina Holzer, Martin Nachbar en Superamas. Met deuffert&plisckhe en Marcus Steinweg creëerde hij in 2009 de dansvoorstelling *Anarchiv #1: I am not a zombie*. Vanuit een ecologische bekommernis was hij onder meer betrokken bij de *Burning Ice* festivals van het Kaaitheater, het EcoPodiatraject van VTi en het Atelier Eco-Cultuur.

Johan Petit is theatermaker, acteur en theaterauteur. In de schoot van het theatergezelschap het MarHa!Tentatief maakte hij voorstellingen als *De Zoologie* en de *Klein Jowanekyclus*. In het kader van de *Revue van het ontombare leven*, een koepelproject waarin het MarHa!Tentatief zijn blik op de hedendaagse grootstad richt, dook Johan Petit in een aantal onderwerpen die diep in de stad geworteld liggen. Met *De Groenstraat* belichtte hij het verlies en de aanpassingsmoeilijkheden van zijn oude leraars van zijn vroegere basisschool in een sterk veranderde realiteit. Met *Bang* ging hij op zoek naar de definitie van het Borgerhout van vandaag.

Mokhalled Rasem is theatermaker en acteur. Hij werd geboren in Bagdad waar hij regie studeerde aan het conservatorium. In 2003 studeerde hij af en specialiseerde hij zich verder in de regie aan de Academie voor Schone Kunsten in Bagdad. Al tijdens zijn studie was Rasem actief verbonden aan het Nationale Theater van Bagdad. Onder meer de oorlog deed hem vluchten naar België, waar hij zijn artistieke loopbaan voortzet.

Marie Roofthoof studeerde taal- en letterkunde (Nederlands - Spaans) aan de Universiteit van Antwerpen en behaalde een masterdiploma culturele studies aan de K.U.Leuven. Sinds januari 2010 werkt ze voor VTi als projectmedewerker podiumkunsten.

Klaas Tindemans is doctor in de rechtsgeleerdheid en werkt als docent en onderzoeker aan de afdeling drama van het Rits (Erasmushogeschool Brussel) en aan de Vrije Universiteit Brussel. In het verleden was hij onder meer dramaturg bij Ivo van Hove, assistent aan de K.U.Leuven, docent aan de Universiteit van Tilburg en directeur van VTi. Hij is occasioneel actief als dramaturg bij de Roovers en BRONKS. Verder schrijft hij regelmatig bijdragen over theatraaliteit en politiek, onder meer voor *Streven*.

Simon van den Berg is freelance journalist. Hij is toneelrecensent voor *Het Parool* en zit in de redactie van *TM*, het

vakblad voor de podiumkunsten in Nederland. In 1997 was hij oprichter van *Moose*, het eerste online platform voor interactieve theaterkritiek. Al zijn stukken zijn na te lezen op www.simber.nl.

Karel Vanhaesebroeck doceert theater- en cultuurgeschiedenis aan het departement Rits (Erasmushogeschool Brussel), waar hij de theaterafdeling coördineert. Hij is universitair docent cultuurwetenschappen aan de Universiteit Maastricht en deeltijds docent aan de Vrije Universiteit Brussel.

Lien Van Steendam studeerde klarinet aan het Koninklijk Conservatorium van Gent en cultuurmanagement aan de Universiteit van Antwerpen. In het kader van deze opleiding voerde ze in samenwerking met VTi een onderzoek naar de hybridisering van acteursloopbanen. Intussen geeft ze klarinet en ensemble in het deeltijds kunstonderwijs en werkt ze als deskundige cultuur in Asse.

Don Verboven studeerde in 1999 af aan het Rits als meester in de dramatische kunsten. Hij combineerde tot 2006 het maken van voorstellingen (bij Bronstijg Veulen, Nieuwpoorttheater, Het Gevolg...) met het programmeren van festivals (Theater aan Zee, Wintervuur...). Hij richtte in 2004 Bâtard festival op, en leidde Het Theaterfestival van 2007 tot en met 2010. Daarna werd hij directeur van VTi.

Benjamin Verdonck is acteur, schrijver, beeldend kunstenaar en theatermaker, dat laatste zowel in de reguliere theaterzaal (*Nine Finger*, *Global Anatomy*) als in de publieke ruimte (*Bara/ke*, een boomhut in het hartje van de stad; *Hirondelle/Dooi Vogeltje/The Great Swallow*, een vogelnest op 32 meter hoogte tegen een building). Zijn werk getuigt van een sterk politiek engagement. In 2009 maakte hij *KALENDER*, een actiecyclus in de openbare ruimte.

Miet Warlop studeerde 3D/multimedia aan de Gentse Academie en won in 2004 de prijs voor Jong Theater op Theater Aan Zee met *Huilend hert*, *Aangeschoten Wild*. Ze maakt vooral theaterinstallaties en performances. Tot haar recent werk behoort onder meer *Springville*, dat geselecteerd werd voor het Theaterfestival 2010. Een constante in haar werk is haar fascinatie voor objecten.

Elizabeth Waterhouse is als performer en theoretica gevestigd in Frankfurt am Main. Sinds 2005 danst ze bij The Forsythe Company. Haar essay 'Dancing Amidst The Forsythe Company' werd onlangs gepubliceerd in het boek *Theater Ohne Fluchtpunkt*. Sinds 2006 werkte ze samen met David Bergé aan verschillende projecten.

Nikol Wellens is zakelijk leider van VTi. In die functie doet ze praktijkonderzoek naar loopbaan- en organisatieontwikkeling en kunsteconomie. Ze werkt mee aan het Overleg Creatieve Industrie van Flanders DC. Sinds de zomer van 2008 coördineert ze het meerjarige traject 'de ecologische voetafdruk van de podiumkunsten' (zie www.vti.be/projects/ecopodia). Ze studeerde muziekwetenschap (K.U.Leuven) en was achtereenvolgens zakelijk leider van Stuk, ANTWERPEN 93, Walpurgis, Theater Stap en verantwoordelijke projectbeheer van Bruxelles/Brussel 2000. Van 1998 tot 2000 was ze lid van de beoordelingscommissie Dramatische Kunst van de Vlaamse overheid. Ze is stichtend lid en bestuurder van Kunstenloket vzw. In 2010 trad ze toe tot de werkgroep kunsten van de Vlaamse Gemeenschapscommissie.



Over de foto's van David Bergé Professional Tourism stage #4

Elizabeth Waterhouse

Het solowerk van fotograaf David Bergé, dat zijn veelvuldige samenwerking met choreografen uit de hedendaagse dans ver-raadt, valt op door een ongewoon gevoel voor beweging – een inzicht in hoe stilstaand fotografisch beeld beweging uitbeeldt en aanzet tot een actief interpreteren en begrijpen van wat we zien. De serie *Professional Tourism stage #4* is zowel een studie van de stedelijke realiteit als een onderzoek naar de compositorische verhouding tussen beeldcentrum en periferie. Zoals de bezoeker zijn weg zoekt in voor hem onbekend terrein, tonen deze landschapsfoto's beelden waartegenover een actieve, intens vorschende blik oplicht.

Dynamisme komt aan de oppervlakte op het formele niveau van een ruimtelijke compositie, waar een spanning ontstaat tussen het eenvoudige, lege midden en de complexe, dissonante periferie. Omdat zij geen visuele houvast bieden, ontzenuwen de foto's de basislogica van betrokkenheid en betekenisgeving gebaseerd op een centrale logica van samenhang, evenwicht en politieke of esthetische eenheid. De betrokkenheid en de aandacht worden daarentegen gespreid. De toeschouwer, die het evenwicht kwijt is, zal aanvankelijk het landschap scannen of onderzoekend bekijken. In die benadering wordt de foto een statisch object waar actief naar gekeken wordt, waarbij de ogen tastend zoeken naar iets wat een geheel of een betekenis zou kunnen zijn. In het andere geval, of na die verkennende blik, dwaalt de toeschouwer weg van het lege centrum en richt hij zich op de marges met een blik op de periferie. Daarmee wordt hij aangespoord tot een ander soort connectie met het werk: het wordt een ontmoeting of zelfs een portaal waar het landschap naar jou toe komt en de gerepresenteerde inhoud meer innerlijk aan de oppervlakte komt in de vorm van resonanties. De ruimte wordt geactiveerd, zowel binnen het kader van de foto als binnen de intermediaire ruimte tussen de toeschouwer en wat gezien wordt.

Elk beeld toont ook een meervoudig tijdsverloop. Bergé's foto's onthullen situaties zoals ze werden aangetroffen en tonen materialen met ontworpen tijdschema's en een vermogen tot handelen. Bewoners figureren minder prominent dan de habitat. Organische materie – mensen, natuur en dieren – spreekt op en tegen het ritme van door mensenhanden gemaakte constructies. Intensiteiten brengen deze verzameling tot leven: het stilstaan voor een rood stoplicht, gesloten deuren die wachten tot ze geopend worden, een bank waarop je kunt gaan zitten, de auto die op het punt staat voorbij te rijden, het glijdende licht tussen overdrijvende wolken, de lichtheid van een verse sneeuwvlaag, de quasi permanente aanwezigheid van cement, de timing van bouw en renovatie, opeenvolgende lagen verf en een palmboom in de stad met droge, stervende takken. Al ontbreekt de gonzende drukte van de hedendaagse stad, toch verraden de beelden kinetisch potentieel – de kracht van stedelijke ruimten, zelfs in een rustige toestand en stille momenten. vertaling: Walter Provo

Colofon

De ins & outs van podiumland. Een veldanalyse

Dit boek kon alleen tot stand komen dankzij de inspirerende commentaar van de vele deelnemers aan debatten, panelgesprekken en focusgroepen waarbij materiaal werd verzameld en afgetoetst... Dank aan iedereen die een bijdrage leverde aan deze publicatie, onder meer Gie Baguet, Bart Caron, An de Bisschop, Pieter De Buysser, Johan Desmet, Franky Devos, Luc Dewaele, Pieter Genard, Pascal Gielen, Inne Goris, Guy Gypens, Wouter Hillaert, Riet Jaeken, Erwin Jans, Lars Kwakkenbos, An-Marie Lambrechts, Jan Lauwers, Kristel Marcoen, Paul Neefs, Herwig Onghena, Diederik Peeters, Frank Peeters, Staf Pelckmans, Agnès Quackels, Elsemieke Scholte, Geert Six, Maarten Soete, Kathleen Treier, Steven Vandervelden, Karel Vanhaesebrouck, Denis Van Laeken, Bart Vanvoorden, Gerhard Verfaillie, Dirk Verstockt, Nathalie Wevers, Dominique Willaert, Valérie Wolters, de Adviescommissie Kunsten, het Agentschap Kunsten en Erfgoed, de collega's van de andere kunstenteunpunten en in het bijzonder aan Ann Olaerts die deze publicatie mee op de rails zette.

Met bijdragen van: Maarten Bresseleers, Guy Cassiers, Floris Cavyn, Stany Crets, Franky Devos, Erki De Vries, Ivo Dimchev, Davis Freeman, Jolien Gadeyne, Inne Goris, Joris Janssens, Stef Lernous, Dries Moreels, Jeroen Peeters, Johan Petit, Mokhallad Rasem, Marie Roofthoof, Klaas Tindemans, Simon van den Berg, Karel Vanhaesebrouck, Lien Van Steendam, Don Verboven, Benjamin Verdonck, Miet Warlop, Elizabeth Waterhouse, Nikol Wellens

De bijdrage 'De ins & outs van het Kunstendecreet' is een gezamenlijk initiatief van VTi, BAM, Muziekcentrum Vlaanderen en VAI, in samenwerking met het Agentschap Kunsten en Erfgoed.

De bijdrage van Simon van den Berg kwam tot stand met de steun van Theater Instituut Nederland (TIN).

Hoofredactie: Joris Janssens

Redactie: Floris Cavyn, Marijke De Moor, Joris Janssens, Bart Magnus, Ann Olaerts, Marie Roofthoof, Eline Van de Voorde, Don Verboven, Nikol Wellens

Datacontrole podiumdatabank 2005-2009: Bart Magnus, Floris Cavyn, Sam Loncke, Marjolein Roelandt, Anne Winters

Dataverzameling kwarts.be: Steven Marx, Dries Moreels, Roel Devriendt, Steven Vanackere

Verwerking interviews: Diane Bal

Foto's: David Bergé

Productie: Marijke De Moor

Eindredactie: Walter Provo – www.tekstenuitleg.be

Eindredactie estafettegesprekken: Jef Aerts

Vormgeving: Gunther Fobe – www.tiktaalik.be

Vormgeving poster: Olivier Mary en Emmanuel Leroy – www.altstudio.be

Druk: Newgoff

Het binnenwerk van het boek is gemaakt van papier afkomstig uit duurzaam beheerde bossen.

ISBN 9789074351393

D/2011/4610/1

NUR 670, 757



Deze uitgave wordt ter beschikking gesteld overeenkomstig de bepalingen van de Creative Commons Public License, Naamsvermelding-Niet commercieel-Geen afgeleide werken België 2.0, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/be/deed.nl>

Brussel, 4 april 2011

Uitgever:

Vlaams Theater Instituut vzw

Saintelettesquare 19

1000 Brussel

www.vti.be

Vlaams Theater Instituut (VTi) is het steunpunt voor de professionele podiumkunsten in Vlaanderen. VTi documenteert de podiumpraktijk: het verzamelt info over theater, dans en muziektheater, over organisaties en kunstenaars, hun carrières en hun werk, over de evoluerende praktijk in een internationale context. De documentatie die VTi verzamelt, vormt de basis van het onderzoek naar de praktijk van de podiumkunsten. Door veldwerk brengt VTi in beeld wat vandaag leeft in podiumland. Daarnaast creëren we debat en gaan we de dialoog aan met de sector en het beleid. We organiseren studiedagen, debatten, workshops en netwerkmomenten. VTi speelt kort op de bal en werkt trajecten uit rond een hele reeks actuele thema's. Zo werken we aan projecten rond kunstkritiek, ecologie en spreiding van podiumvoorstellingen. Wij staan garant voor een kwalitatieve dienstverlening aan de professionele sector, de overheden, de opleidingen, de media, de onderzoekscentra, het publiek enzovoort.

medewerkers VTi: Diane Bal, Wessel Carlier, Floris Cavyn, Christel De Brandt, Martine De Jonge, Marijke De Moor, Joris Janssens, Stefan Maenen, Bart Magnus, Hoda Maher, Marie Roofthoof, Don Verboven, Nikol Wellens

projectmedewerkers Archipel: Filip Borloo, Eline Van de Voorde

Met de steun van de Vlaamse Overheid

