

*kunstenpocket*  
#3

D.I.T.  
( Do It Together )

*De*  
*positie*  
*van de kunstenaar*  
*in het* Delphine Hesters  
*hedendaagse*  
*kunstenveld.*



D.I.T. (DO IT TOGETHER). DE POSITIE VAN DE KUNSTENAAR  
IN HET HEDENDAAGSE KUNSTENVELD. — *Delphine Hesters*

# *kunstenpocket#3*

KUNSTENPUNT — BRUSSEL, 2019



D.I.T.  
(Do It Together).  
*De positie van  
de kunstenaar in  
het hedendaagse  
kunstenveld.*

Delphine Hesters

## INHOUD

—

*Inleiding* 9

## DEEL I

### EEN DIAGNOSE 17

#### 1. DE KUNSTENAAR ALS PROFESSIONAL 19

##### 1.1. Contextschets 19

- Flexibilisering in de collectieve sectoren 21
- Een verschuivend krachtenveld in de beeldende kunsten 23
- Digitale omwentelingen in de muziek 27
- Maatschappelijke verbreding tussen kunst en creativiteit 29

##### 1.2. Uitdagingen voor kunstenaars 33

- Multiple job juggling 33
- Economische precariteit: loont passie? 37
- Carrières voorbij het groeimodel 45
- Over internationalisering en gastarbeiders 47
- Werk en leven 50
- Zo man, zo vrouw? 51
- Codes kraken in witte instellingen 53

2. **VERSCHUIVENDE RELATIES TUSSEN  
KUNSTENAARS EN KUNSTORGANISATIES** 57
- 2.1. **Contextschets** 57
- Diversiteit aan praktijken:  
uitdagingen voor de hele sector 57
  - Ontwikkelingen in de podiumkunsten:  
een sector als bouwdoos 61
- 2.2. **Uitdagingen voor kunstenaars en organisaties** 64
- Maatwerk met mate in de podiumkunsten 64
  - Druk op de ruimte voor ontwikkeling 67
  - De inflatie van coproducties en  
coördinatielast in de podiumkunsten 70
  - Precariteit in organisaties:  
burning-out op een vast contract 72
  - Druk op de geest van samenwerking:  
at your service? 75
  - De kunstenaar centraal? 76

## INHOUD

### DEEL 2

### ANTWOORDEN UIT DE PRAKTIJK 81

1. Van D.I.Y. naar D.I.T.:  
collectieve zelforganisaties van kunstenaars 84
2. Van schaarste naar rijkdom:  
herijken van de beschikbare bronnen 88
3. Van bouwen naar weven:  
hervormingen op zoek naar 'fair practice' 93
4. Een stem geven door collectieve mobilisatie 99
5. Bewustzijn vergroten met  
sensibiliseringscampagnes 100
6. Elkaar bij de les houden  
met collectieve afsprakenkaders 102

Share your learning curve 105

*Noten* 108

*Literatuurlijst* 112

*Over De positie van de kunstenaar* 119

*Colofon* 120

—



DANKWOORD – Deze Kunstenpocket draagt de naam van één auteur, maar is het resultaat van teamwerk. Diverse stukken van de tekst verschenen afgelopen jaren al in andere versies en droegen toen ook de namen van andere auteurs, collega's bij Kunstenpunt. Een woord van dank dus aan elk van hen. Ik maak graag een extra buiging voor Joris Janssens en Dirk De Wit, die deze synthese mee mogelijk maakten. Ook veel dank aan de nalezers te velde die me met hun feedback extra stof tot nadenken gaven.

—  
*Hoewel de  
professionalisering  
van de kunstensector  
zich verderzet en  
de globale budgetten  
voor kunst stijgen,  
klinkt de alarmbel over  
de preciaire positie van  
kunstenaars luider  
dan ooit tevoren.*

INLEIDING – Heel wat belangrijke politieke, economische, demografische en ecologische verschuivingen zitten al enkele jaren in een stroomversnelling. Ook anno 2019 blijven ze zorgen voor verwarring en zetten ze verworvenheden op de helling. Zo ook in de kunsten. In het hart van de kunstensector staan de kunstenaars, in al hun kwetsbaarheid, als kanaries in de koolmijn. De spanningen waar zij onderhevig aan zijn, werden de afgelopen jaren steeds verder opgedreven. Dat proces laat zich voelen in een reeks paradoxen over de positie van de kunstenaars in het veld.

Hoewel de professionalisering van de kunstensector zich verderzet en de globale budgetten voor kunst stijgen (over de laatste decennia bekeken zijn de subsidies gegroeid, sinds kort boomen de kunstmarkt en de muziekindustrie<sup>1</sup> opnieuw), klinkt de alarmbel over de preciaire sociaal-economische positie van kunstenaars luider dan ooit tevoren. Meer en meer organisaties richten zich op de ondersteuning van kunstenaars en hun projecten – denk aan atelierwerkingen, kunstenaarsresidenties, labs, werkplaatsen en alternatieve managementbureaus – maar toch blijven artiesten aangeven steeds meer tijd en energie te moeten investeren in productie, netwerken, administratie en coördinatie. *“De mensen die voor de instelling werken, hebben het gevoel dat ze alles doen voor de kunst en de kunstenaars. Ondertussen voelt de artiest zich alsof ze de laatste is op de ladder.”* Zo benoemde kunstenaar Sarah Vanhee<sup>2</sup> treffend hoe de relatie tussen kunstenaars en kunstwerkers soms onder hoogspanning komt, met een bittere nasmaak

tot gevolg. ‘Flexibiliteit’, ‘werken op maat van de kunstenaar’ en ‘vernieuwing’ zijn deel van het DNA van heel wat kunstorganisaties. En toch gaan veel debatten binnen de sector vandaag net over de nood aan institutionele verandering om kunstinstellingen beter te doen aansluiten bij de noden van kunstenaars.

“*Wat we nodig hebben, is een tweede Vlaamse Golf<sup>3</sup>: één van onze instellingen.*” Op 25 augustus 2016 sprak Wouter Hillaert de theatersector toe in een *State of the Union* die nog een poos zou blijven nazinderen. Zijn bevlogen oproep om het functioneren van de kunstinstellingen kritisch te herdenken, vanuit hun maatschappelijke positie en de rol die ze spelen voor diverse generaties kunstenaars, deed in de zaal vele harten sneller slaan. De *State of the Union* kwam als een versnelling in een kritisch gesprek over ‘de instellingen’ of kunstorganisaties en de nood aan transitie – een gesprek dat niet alleen al enkele jaren woedt in Vlaanderen, maar dat ook in het ruimere internationale netwerk van de hedendaagse kunsten gevoerd wordt. Wat mij echter ontvondteerde in de vele discussies achteraf was het contrast tussen de grote *sense of urgency* bij wie zich kon vinden in de kritiek van Hillaert, en het onvermogen om te bevatten wat precies het probleem is bij heel wat anderen. Die laatste groep merkte terecht op dat de grotere organisaties die in de *State* (meer of minder expliciet) in het vizier genomen werden, doorheen de jaren al meerdere keren verveld zijn en dat ze zich al die tijd ten dienste van de kunstenaars en hun artistieke plannen hebben opgesteld. Er liep een kloof door de verschillende

kringen van ogenschijnlijk gezellig  
keuvelende sectorvrienden.

In deze Kunstenpocket probeer ik grip te krijgen op de positie van de kunstenaars en de moeilijkheden die ze ervaren in hoe het kunstenveld vandaag functioneert, met een focus op podiumkunsten, beeldende kunsten en muziek, de werkdomeinen van Kunstenpunt. Onvermijdelijk gaat het niet alleen over kunstenaars als individuen, maar ook over de staat van 'de sector', over het systeem als geheel in een wereld in volle verandering. Het verhaal dat ik zal brengen gaat dus over het hele kunstenveld, maar dan verteld vanuit het perspectief van de kunstenaar. Met deze tekst wil ik aanknopen bij de ontzuivering die ik voelde in de nagesprekken na de *State of the Union* en stel ik mezelf de ambitie om het onbegrip aan beide kanten te helpen ontwarren, om met een meer gedeeld perspectief vooruit te kunnen kijken. Deze Kunstenpocket put dankbaar uit de publicaties, studiedagen en debatten die de afgelopen jaren in de kunstensector en in de schoot van Kunstenpunt ontwikkeld zijn in onderzoeks- en ontwikkelingstrajecten rond de (precaire) positie van de kunstenaar, instellingen in transitie en de zoektocht naar *fair practices*.

Een belangrijk uitgangspunt in al wat volgt, is dat die zaken die mislopen het best begrepen worden als *systeemkwesaties*. Het is een valkuil om de problemen te reduceren tot acties van individuen of organisaties en om te proberen lijstjes te maken van 'de goeie' en 'de slechte', om vervolgens die laatste bij de les te brengen. Het gaat over het functioneren van het systeem als geheel, over

de grotere mechanismen waaraan we allemaal participeren en die dus ook niemand in z'n eentje op basis van goede wil en hard werken even kan bijsturen.

Bij Kunstenpunt noemen we de preciaire positie van de kunstenaar een '*wicked problem*'<sup>4</sup> of 'taai vraagstuk', een term die helpt om de complexiteit en de grootte van bepaalde maatschappelijke uitdagingen onder ogen te zien. Bij '*wicked problems*' is het wel duidelijk te stellen *dat* er een probleem is, maar niet eenvoudig aan te wijzen *wat* deel uitmaakt van het probleem en *wat niet*. *Wicked problems* hebben dus geen eenduidige omschrijving. Diverse betrokken partijen zullen het – elk vanuit hun eigen positie en waardenkader – oneens zijn over de kern van 'het probleem'. Daarom is het meteen ook onmogelijk om 'de oplossing' te definiëren, of zelfs om vast te stellen wanneer het probleem opgelost zou zijn. Er zijn verschillende antwoorden mogelijk op verschillende deekwesties. En die antwoorden kunnen goed of fout zijn. Bovendien kunnen inspanningen om één aspect van een taai vraagstuk aan te pakken, weer nieuwe problemen onthullen of creëren.

Maar deze inzichten hoeven niet te verlammen. Integendeel, Anny Birney van de *School of System Change* leert ons in haar *Practitioner's Companion*<sup>5</sup> (2014) hoe we complexe problemen die een systeemswitch vragen het beste benaderen. Stap één is de diagnose, waarin het systeem als geheel zoveel mogelijk ontrafeld wordt om de relevante subkwesties goed in kaart te brengen. Natuurlijk is elke diagnose van een

*wicked problem* maar één mogelijke diagnose. Toch ligt de ambitie erin zo ver mogelijk te gaan om het gehele kluwen te bevatten. Dat is dan ook het eerste doel van deze Kunstenpocket: een diagnose bieden over de positie van de kunstenaar in het kunstsysteem van vandaag. Het hoeft niet te verbazen dat daarbij niet alleen de sociaal-economische situatie van kunstenaars en de moeilijkheden bij het uitbouwen van een carrière aan bod komen, maar dat het onder andere ook zal gaan over het welzijn van andere kunstwerkers, over subsidies, over groeiende druk op organisaties, technologische disrupties en genderongelijkheid.

Een goede diagnose is uiteraard nog maar de start. We willen immers de wereld veranderen. Stap twee is het uittekenen van een strategie of van mogelijke antwoorden. Een complex systeem kan je nooit in zijn geheel veranderen, ook niet op basis van een masterplan dat volgens heldere stappen en op een afgesproken tijdstip schakelt van systeem A naar systeem B. Wel komt het erop aan om te kiezen voor diverse, weloverwogen, goed gerichte ingrepen voor specifieke deelproblemen. Om stap voor stap te werken, via experimenten en doorheen de praktijk. Daarbij is het belangrijk te beseffen dat je er niet komt door de gekende recepten toe te passen. *“We kunnen problemen niet oplossen door op dezelfde manier te denken als toen we ze creëerden”*, zou Einstein ooit gezegd hebben. Het gaat om meer dan het vinden van ‘technische oplossingen’. Systeemverandering vraagt om een verschuiving in de manier waarop we naar de wereld kijken en daarin handelen, om een cultuuromslag.

Het goede nieuws is: de verandering is al aan de gang. In het praktijkveld vandaag zijn diverse kunstenaars, kunstwerkers en organisaties bezig hun werkgewoonten te herbekijken, organisatieprocessen om te vormen, meer faire werkrelaties vorm te geven en nieuwe werkmodellen te ontwikkelen die kunstenaars versterken. Ze smeden nieuwe verbindingen tussen activiteiten, *resources*, mensen en organisaties.

De opdracht die we onszelf als Kunstenpunt stellen is om de beloftevolle ontwikkeling van het kunstenveld te stimuleren en dus de systeemverandering mee te begeleiden. Aan de ene kant scannen we daarvoor het landschap, op zoek naar *'weak signals'* en *'windows of opportunities'* voor verandering, om ze samen te brengen in een coherent verhaal: *"verschillende delen bij elkaar brengen om aan te tonen dat verandering al aan de gang is en dat de verschuiving onvermijdelijk is"* (Birney, 2014). Anderzijds wilden we nieuwe praktijken ook actief stimuleren. Daarom zetten we in het voorjaar van 2017 D.I.T. (Do it together)<sup>6</sup> op, een ontwikkelingstraject om samen met diverse spelers uit het veld de positie van de kunstenaar te versterken. Binnen D.I.T. ondersteunden we niet enkel individuele initiatieven, maar legden we ook connecties. Het bouwen van allianties is immers cruciaal in een systeemverandering. De omslag kan er alleen komen als er tussen de diverse experimenten en kleinere initiatieven ook coalities gesmeed worden, om de antwoorden 'op te schalen' en om waardenkaders op breder niveau te doen schuiven. Zo vergroten ze hun invloed en raken meer en meer mensen geëngageerd.



Deze Kunstenpocket heeft dus niet alleen het doel om inzicht te brengen in de positie van de kunstenaar vandaag (deel 1), maar ook om te inspireren dankzij een overzicht van de antwoorden die vandaag al in ontwikkeling zijn (deel 2). Zullen die echt het verschil maken en een kanteling teweeg brengen? Dat zal de toekomst moeten uitwijzen. Wat we wel weten, is dat de doeners de weg wijzen.



DEEL I

# EEN DIAGNOSE

Het eerste deel van deze diagnose focust op de kunstenaar als *professional* in het hedendaagse kunstenveld, het tweede deel op de verschuivingen en uitdagingen die zich stellen in de relaties tussen kunstenaars en kunstorganisaties. Daarbij geef ik telkens eerst een contextschets, 'een foto', van hoe het systeem vandaag functioneert, om daarna te kunnen aanwijzen welke problemen kunstenaars ervaren.

Omdat we te maken hebben met een *wicked problem*, kan dit niet anders zijn dan een diagnose, waarin bepaalde zaken wel en andere niet belicht worden. Dat is het gevolg van bewuste keuzes, maar even vaak van een altijd te beperkte kijk op de zaak. In deze tekst breng ik inzichten samen die bij Kunstenpunt (en de voorlopers VTi, BAM en Muziekcentrum Vlaanderen) gegroeid zijn doorheen jaren van onderzoek en interactie met spelers uit de podiumkunsten, beeldende kunsten en muziek. Voor sommige (sub)disciplines hebben we al langer en al meer kwesties in kaart gebracht dan voor andere, wat in het vervolg van de tekst zal blijken. Deze verschillen mogen ons echter niet tegenhouden om soms de balans op te maken. Dit verhaal is immers nooit af en elke keer we het vertellen, komen er nieuwe inzichten en discussies los, waarmee we weer verder kunnen kijken dan tevoren.

Wat zal opvallen is dat deze tekst geen afzonderlijk hoofdstuk krijgt waarin het beleid rond kunstenaars in kaart gebracht wordt. Waar dat relevant is, verwijs ik wel naar de manier waarop het kunstenbeleid bepaalde evoluties of problematieken versterkt of buffert. De keuze voor een focus op de spelers in het praktijkveld komt terug in het tweede deel, de zoektocht naar de antwoorden.

# 1. DE KUNSTENAAR ALS PROFESSIONAL

## 1.1. CONTEXTSCHETS

We starten met een open deur: zoveel kunstenaars, zoveel verschillende manieren van werken. Sommigen werken vooral en het liefst individueel, anderen collectief. De ene werkt langdurig binnen dezelfde structuur of in hetzelfde samenwerkingsverband, de andere opereert als 'freelancer' in diverse omgevingen. Waar de ene een carrière lang in dezelfde stad of wijk werkt, leidt de andere een nomadisch bestaan met uiteenlopende projecten in verschillende landen.

Veel van die parameters hangen samen met de aard van de artistieke discipline. Zo wordt in literatuur of beeldende kunsten typisch meer individueel gewerkt, terwijl podiumkunsten, muziek of film in essentie voortkomen uit samenwerking. Toch valt de afgelopen decennia op dat dit stereotype onderscheid niet meer volstaat om grip te krijgen op de realiteit van de kunstenaars in de diverse disciplines. We stellen vast dat er vanuit een sociaal en organisatorisch oogpunt steeds meer gelijkenissen opduiken in hoe kunstenaars navigeren doorheen de verschillende contexten waarin ze actief zijn. In deze contextschets brengen we in vogelvlucht in kaart welke belangrijke evoluties geleid hebben tot de situatie waarin het kunstenveld zich momenteel bevindt. Ze helpen de uitdagingen begrijpen waarmee kunstenaars vandaag kampen en die ik daarna op een rij zet.

—  
*In de  
'collectieve sectoren'  
van de podiumkunsten  
en muziek heeft de  
klassieke gezelschaps-  
structuur met vaste  
ensembles als basismodel  
van (samen)werken  
de afgelopen decennia  
plaatsgemaakt voor  
projectmatig werk.*

De omwentelingen die zich afgelopen decennia hebben afgetekend in de 'collectieve sectoren' van de podiumkunsten en muziek hebben iets van een copernicaanse revolutie. Al in haar veldanalyse van 2007 zag het Vlaams Theaterinstituut (VTi) de 'individualisering' van de podiumkunsten als een van de grote metamorfosen die het Vlaamse podiumland tekenden: sinds de jaren 1990 heeft de klassieke gezelschapsstructuur met vaste ensembles als basismodel van (samen)werken plaatsgemaakt voor projectmatig werk. Sindsdien worden meer en meer producties gerealiseerd zonder dat de betrokken kunstenaars voor langere termijn aan de producerende structuren verbonden zijn. De modale podiumkunstenaar werkt vandaag van project naar project en wordt geëngageerd op basis van contracten van bepaalde (en vaak korte) duur bij diverse organisaties. In de klassieke muziek is iets gelijkaardigs aan de gang. Deze 'flexwerkers' zijn het toonbeeld van het nieuwe loopbaantijdperk waarbij de hiërarchische, stabiele carrière van weleer plaatsmaakt voor ongebonden of nomadische loopbanen, waarin flexibiliteit, eigen initiatief en mobiliteit tussen verschillende opdrachtgevers kernbegrippen zijn (Forrier, 2007). Hoewel het op de arbeidsmarkt als geheel nog niet zo'n vaart loopt en het gros van de werknemers in België nog altijd een vrij traditionele carrière heeft, vormt de artistieke (en bij uitbreiding creatieve) sector de uitzondering op deze regel.

De drijvende krachten achter deze evolutie zijn divers. Een belangrijke factor is de 'kostenziekte' van de 'live arts' podiumkunsten en muziek. Al in de jaren 1960 signaleerden Baumol en Bowen (1965) het structureel economisch probleem van sectoren waarbij de groeiende loonkost niet bijgebeend geraakt door een stijging in productiviteit. De opvoering van een strijkkwartet van Beethoven vraagt vandaag evenveel muzikanten en evenveel tijd als in de

negentiende eeuw, maar de lonen die er tegenover staan, zijn anno 2019 veel hoger. *Live art* vraagt de fysieke aanwezigheid van de kunstenaar(s) telkens wanneer een kunst-werk opgevoerd wordt. Die arbeid automatiseren of reduceren zou de aard van het werk zelf fundamenteel veranderen. In tijden waarin de efficiëntiedwang groot is, het takenpakket van kunstorganisaties telkens verbreedt en de middelen niet mee groeien met de reële kosten, heet het dat het onbetaalbaar geworden is om ensembles te onderhouden. Contracten nemen nu de duur aan van een afgebakende creatieperiode en eventueel een tournee. Of er wordt vergoed voor afzonderlijke opvoeringen.

Een verschuiving die ook heeft meegespeeld, is een switch in de rol die subsidies vandaag spelen. Subsidies worden niet enkel ingezet om voorstellingen te maken en te spreiden, maar zijn meer en meer een hefboom geworden in de zoektocht naar extra middelen. Die logica, op scherp gezet door enkele subsidiekortingen, heeft gemaakt dat verschillende organisaties met hun werkingssubsidie de basiswerking van de organisatie kunnen betalen, terwijl de artistieke middelen gegenereerd moeten worden via coproducties of extra projectmiddelen. Dat maakt het artistieke budget, waaruit kunstenaars vergoed worden, systematisch flexibel.

Het flexibiliseren van de artistieke posten in podiumkunstenorganisaties lag ook om een andere reden meer voor de hand dan het flexibiliseren van de andere jobs. Het lag immers in de lijn van het verlangen van veel kunstenaars om zich ruimer te voeden en artistiek te ontwikkelen. Een belangrijke factor daarin is wat Marianne Van Kerkhoven (2002) de emancipatie van de 'autonome acteur' genoemd heeft. In de podiumkunsten zoals we die in Vlaanderen kennen, zijn acteurs en dansers niet louter uitvoerders, maar co-creators van de stukken waarin ze spelen. Ze hebben vaak een eigen artistieke visie, zoeken actief naar nieuwe



ervaringen en mensen om mee samen te werken en wisselen afhankelijk van het project tussen meer creërende en meer uitvoerende rollen. Het ensemblemodel, waarin dezelfde groep kunstenaars jarenlang exclusief met elkaar werkt, is voor velen hoegenaamd niet aantrekkelijk meer. Gelijkaardige mechanismen zijn bijvoorbeeld ook de jazz of hedendaags klassieke muziek niet vreemd.

Het is in reële situaties natuurlijk niet altijd duidelijk welke factor – de beperkende condities of de artistieke visie – de doorslag geeft in de keuzes die mensen maken. Voert een klein collectief een stuk op dat voor een grote cast geschreven was, waarbij elke acteur diverse rollen speelt, uit artistieke keuze of ook uit pragmatische overwegingen? Begint een danser aan een eigen solo uit een sterke artistieke *drive*, of ook omdat zich geen andere projecten aandienen en het goed is zichtbaar te blijven in een snel draaiende wereld?

#### EEN VERSCHUIVEND KRACHTENVELD IN DE BEELDENE KUNSTEN

Beeldend kunstenaars werken traditiegetrouw alleen, in een steeds wisselende constellatie van medespelers zoals opdrachtgevers, tentoonstellingsmakers, verzamelaars en galeries. Persoonlijke relaties en engagementen zorgen hier en daar voor wat meer continuïteit. Dit veld van spelers ontwikkelde zich sterk tijdens de voorbije decennia, terwijl kunstenaars er lang als individu middenin zijn blijven staan. Vandaag zien we dit schuiven. Kunstenaars worden zich ervan bewust dat alleen werken niet meer van deze tijd is en zoeken naar relaties die de eenmalige opdracht, tentoonstelling, verkoop of residentie overstijgen.

Het beeldende kunstenveld in Vlaanderen is decennialang van onderuit gegroeid: vanuit de overtuiging en bevologenheid van enkele sterke individuele actoren. Tot in de jaren 1970 zetten privé-initiatieven de toon. Pas daarna werden

in Vlaanderen een aantal louter publieke initiatieven mogelijk gemaakt, zoals de verschillende musea voor hedendaagse kunst, al groeiden ook deze meestal uit een voluntarisme van privépersonen. Hierdoor werd het beeldend kunstenveld meer dan eens omschreven als een versnipperd landschap, met meer zin voor concurrentie dan voor collectiviteit. Hoewel het hier vandaag nog altijd de sporen van draagt, kan niet ontkend worden dat het zich de afgelopen tien à vijftien jaar ontwikkeld heeft tot een boeiend ecosysteem van private, publieke en non-profit actoren, aldus Valerie Verhack (2019).

De laatste twintig jaar toont de Vlaamse overheid wel meer actieve interesse in de beeldende kunsten en kwamen er belangrijke impulsen voor kunstenaars, kunstenuorganisaties en musea, o.a. doordat de beeldende kunsten met het Kunstendecreet voor het eerst een decretaal kader kregen. Maar het initiële enthousiasme over die aandacht viel de laatste jaren wat terug. De nog steeds verwachte 'inhaalbeweging' voor de verdere professionalisering van het veld blijft uit en de beurzen en andere projectmatige subsidies lopen terug. In 2006 werden 174 projectmatige dossiers in de beeldende kunsten gehonoreerd. In 2017 waren dat er nog maar 86 per jaar (Janssens, Leenknecht & Hesters 2018).

Vandaag moeten we vaststellen dat er gaten blijven in het beeldende kunstsysteem. Die gaten in de ecologie situeren zich vooral tussen ontwikkeling, productie en presentatie. De voorbije twee decennia zijn onderzoek en ontwikkeling sterk uitgebouwd in Vlaanderen. Er werden kunstenaarsresidenties opgericht die kunstenaars aantrekken uit binnen- en buitenland zoals AIR Antwerpen, WIELS of het privaat initiatief Thalielab. Er kwamen werkplaatsen voor een zeer divers palet aan praktijken en materialen en ook enkele presentatieplekken scheppen ruimte voor kunstenaars die er voor langere tijd in residentie kunnen werken.

Daarnaast biedt het hoger kunstonderwijs onderzoekskansen aan professionals via instellingen als HISK, maar ook door onderzoek en het doctoraat in de kunsten.

Met productie-ondersteuning is het anders gesteld. Grotere presentatieplekken cofinancieren meer en meer nieuw werk naar aanleiding van tentoonstellingen, maar faciliteren niet noodzakelijk mee de productie ervan. Kleinere presentatieplekken zijn financieel sowieso niet in staat om producties te steunen. Die ongelijke capaciteit speelt ook in de *profit* wereld: door stijgende kosten in de galerie-wereld (o.a. huur, personeel en beursdeelnames) kunnen de kleine en middelgrote galleries minder investeren in de productie van nieuw werk, terwijl de grote galleries die profiteren van de stijgende prijzen van gevierde kunstenaars dat wel kunnen, en voor steeds grotere bedragen.

Belangrijke schakels die ontbreken zijn bruggen richting een voldoende gelaagd veld van presentatieplekken, die een bewust uitgezet parcours mogelijk zouden kunnen maken voor kunstenaars. Een belangrijke factor die de dynamiek doorbroken heeft die eerder was ingezet, is dat enkele plekken die in Vlaanderen rond productie en presentatie van opkomend talent werken hun werkingsubsidies zijn verloren sinds 2017.

Het gebrek aan bruggen over de gaten in het ecosysteem heeft er mee te maken dat kunstorganisaties en galleries nog steeds erg projectmatig denken. Ze gaan naast elkaar engagementen aan met een kunstenaar voor één project, en werken nog te weinig aan partnerschappen op langere termijn. Anderzijds zien we hier ook enkele hoopvolle signalen vanuit kunstorganisaties die wel zoeken naar langetermijn-engagementen met kunstenaars om meer continuïteit en stabiliteit te creëren in hun onderlinge relaties, in hun eigen werking en in hun publieksoopbouw. Kunstencentrum Z33 of Netwerk Aalst, bijvoorbeeld, verschuiven de inzet van een snelle opeenvolging van thematische expo's naar

een langer durend partnerschap en traject met kunstenaars. Een ander inspirerend voorbeeld is de samenwerking tussen Museum Dhondt-Dhaenens (MDD), Galerie Tommy Simoens en een investeringsbank, om een meerjarig parcours van kunstenaar Rirkrit Tiravanija te ondersteunen. Ook galeriste Sofie Van de Velde pleit voor een gesprek met kunstenaars over waar ze de volgende jaren naartoe willen groeien, als basis voor een traject dat ontwikkeling, productie en presentatie omsluit (Vranken, 2017).

Intussen worden de leemtes ook opgevuld door dynamische plekken die opgericht worden door kunstenaars en freelance curatoren. Het gaat om een veelheid aan eigen initiatieven die we nogal oneerbiedig op één hoop gooien onder de noemer 'offspaces' of 'projectruimtes' (waarover verderop meer). Ze spelen in op reële noden, maar opereren voorlopig in even precaire omstandigheden als de kunstenaars zelf.

De veranderende maatschappelijke context, met tendensen zoals de mondialisering van de kunstmarkt en het toenemend ondernemerschap van kunstenaars, schudden intussen ook de verhoudingen tussen de private verzamelaar, de kunstenaar en de publieke instellingen grondig door elkaar. *“Mondialisering creëerde wel mogelijkheden: je kunt in principe overal ter wereld werk ontwikkelen, produceren en tonen in een groeiend aantal musea, presentatie-instellingen, residenties en biënnales. Maar die groei heeft ook een keerzijde. Een klein aantal galeries en musea ontwikkelde zich tot mega-instellingen met mondiaal bereik, in de vorm van bijhuizen op andere continenten. Die schaalvergroting zorgt voor de enorme groei, die slechts ten goede komt aan een beperkt aantal kunstenaars die ze vertegenwoordigen. Kortom, onder die groei schuilt een spanning en ongelijkheid: werd de kloof tussen de haves en de have-nots in de beeldende kunsten groter? Het is niet omdat de*

*markt groeit, dat er meer kunstenaars zijn die daarvan beter worden.” (Janssens, 2018b en De Wit, 2018a).*

Door die stijgende prijzen kunnen publieke musea nauwelijks nog kunst kopen voor hun collecties. Grote musea die gesponsord worden door kapitaalkrachtige verzamelaars werken nauw samen met de grote galeries waardoor er machtsconcentraties ontstaan. De ‘publiek-private samenwerking’, waardoor diverse kunstenaars werden ondersteund, loopt vandaag uit elkaar door de overmacht van kapitaal op de artistieke en civiele waarden.

Veel kunstenaars werken vandaag zonder galerie, soms als bewuste keuze, soms omdat hun werk niet of te weinig marktgericht is. Volgens de databank van Kunstenpunt (voorheen BAM), die de curricula van professionele kunstenaars uit Vlaanderen verzamelt, gaat het om de helft van de beeldend kunstenaars (309 uit 633 in 2015) (Leenknecht, 2016). Wie geen galerie heeft, heeft niet alleen minder makkelijk toegang tot de kunstmarkt. Het gebrek aan een galerie kan ook een impact hebben op presentatiekansen, inkomsten en de manier waarop kunstenaars zich kunnen organiseren (Sacco, 2018).

Een steeds groter aantal beeldend kunstenaars zetten, net als bijvoorbeeld muzikanten en filmmakers, eigen kanalen op en zoeken rechtstreeks contact met publiek en kopers. Zo gebruiken ze bijvoorbeeld Instagram of Pinterest. Ook galeries zoeken meer en meer de online mogelijkheden voor verkoop op. Eigen plekken en kanalen opzetten biedt kansen, maar het bevestigt anderzijds het beeld van de kunstenaar die alles zelf moet bolwerken.

#### DIGITALE OMWENTELINGEN IN DE MUZIEK

In de (niet-klassieke) muziek ligt de situatie helemaal anders ... en tegelijk ook niet. Van een explosieve groei van de markt was hier geen sprake. Na een sterke krimp van de

globale verkoop van opgenomen muziek sinds de eeuwwisseling, kende 2015-2016 een lichte groei. Die groei heeft te maken met de opkomst van de digitale markt, die intussen verantwoordelijk is voor meer dan de helft van de globale inkomsten. Zestig procent van die digitale inkomsten is afkomstig van streamingplatforms.

Maar wat betekent dat voor de muzikanten? De digitalisering brengt grote omwentelingen mee in de manier waarop mensen naar muziek luisteren, en dus ook in de distributiekanaalen en de verdienmodellen van de muzikanten. Wat opvalt is dat de technologische disrupties de kloof tussen de *haves* en de *have-nots* groter maken. Voor sommigen zorgden die streamingplatforms voor een doorbraak, maar voor de meesten werd het net moeilijker om iets te verdienen met muziek (Janssens, 2018b). Bovendien grijpt de digitalisering in in de kern van het metier van de muziek: software voor het schrijven en produceren van muziek heeft een grote impact. Componisten en muzikanten hoeven geen pen en papier of muziekinstrumenten meer in de hand te nemen. Ze nemen vandaag net zo goed plaats achter de computer. Die verbreding van de mogelijkheden kan best confronterend zijn voor wie lange jaren investeerde in opleidingen en het beheersen van het metier.

De technologische mogelijkheden zorgen anderzijds voor een grote democratisering (al neemt daarmee evenredig ook de concurrentie toe). De verspreiding van muziek kan loskomen van het moment van de release van de fysieke plaat, waardoor nummers maanden of jaren na hun release in principe nog opgepikt kunnen worden. De online platformen spelen ook een belangrijke rol in de zoektocht van artiesten naar andere modellen voor distributie en de opbouw van een *community* waarbij zij zelf en niet grote bedrijven aan het stuur blijven zitten (waarover verder meer).

Ook in de muziek gaat de kloof op de *'winner takes all'* markt samen met een monopolisering, waarbij enkele grote con-

cerns de rol spelen van sluiswachter. Ze bepalen de facto wie een publiek krijgt en wie niet, en volgens welke formats gewerkt moet worden. Ze opereren volgens de logica van het geld. Die commerciële logica maakt het voor kleinere spelers en niches moeilijk om het hoofd boven water te houden en dreigt de diversiteit van wat gemaakt kan worden te verkleinen.

#### MAATSCHAPPELIJKE VERBREDING TUSSEN KUNST EN CREATIVITEIT

De vermarkting en digitalisering hebben er samen met een verruimde interesse uit andere culturele sectoren en maatschappelijke domeinen mee voor gezorgd dat kunstenaars de voorbije decennia met een bredere blik en praktijk in de samenleving zijn gaan staan.

Kunst is vandaag overal en is nog nooit zo ruim omarmd geweest: kunsttoerisme, ateliers als aanjager van stadsontwikkeling, kunstprojecten in moeilijke wijken, kruisbestuivingen tussen kunst en wetenschap, kunst in opdracht van overheden ... De bereidheid om met kunstenaars aan de slag te gaan biedt hen mooie kansen om op andere manieren in dialoog te treden met diverse 'publieken'. Maar het brengt evenzeer bedreigingen. Die verbreding van het werkterrein van de kunstenaars leidt niet vanzelf tot een verbetering van hun sociaal-economische positie. Terwijl de *spill-overs* van hun werk voor de samenleving groot zijn, sijpelt er weinig van die meerwaarde terug in harde centen. Kunstenaars worden ook vaak aangetrokken als gangmakers voor andere doeleinden (lees: 'instrumentalisering'). Kunst wordt dan een handig middel, louter opsmuk of eenvoudigweg een gebruiksvoorwerp.

Het lijkt een vreemde paradox: terwijl de eigenheid en maatschappelijke meerwaarde van kunst vandaag de dag sterk in vraag wordt gesteld, worden kunstenaars meer dan ooit 'ontdekt' en ingezet. Mogelijk begrijpen we dit

het best in lijn met de alomtegenwoordige drang naar 'creativiteit' in de samenleving. Niet alleen kunstenaars, maar ook bedrijfsleiders, onderwijzers, verzekeringsagenten en beleidsvoerders worden tot creativiteit aangespoord in de invulling van hun dagtaak. Het beeld dat in de maatschappij leeft van de kunstenaar verschuift geleidelijk mee. Kunstenaars zijn in het maatschappelijk discours deel gaan uitmaken van een ruim en anoniem leger aan multi-inzetbare 'creatievelingen' of – aan het andere eind van het spectrum – als grootverdienende *jetsetters*.

In een dergelijke context is een cruciale rol weggelegd voor kunstorganisaties om net de positieve mogelijkheden te realiseren die de maatschappelijke verbreding belooft, door mee te bemiddelen met al die verschillende partners en door buffers in te bouwen voor de singuliere artistieke praktijken.



—  
*Het lijkt een  
vreemde paradox:  
terwijl de eigenheid  
en maatschappelijke  
meerwaarde van kunst  
vandaag de dag sterk  
in vraag wordt gesteld,  
worden kunstenaars  
meer dan ooit 'ontdekt'  
en ingezet.*

—  
*Kunstenaars  
geven een grote blijk  
van ‘ondernemerschap’:  
het vermogen om de nodige  
middelen te mobiliseren  
om een artistiek project  
te realiseren.*

Waar we tot nu toe de vogelvlucht namen, kijken we in het vervolg vanuit kikkerperspectief. We stappen in de schoenen van de kunstenaar die zich midden in het systeem bevindt en tegen de grenzen botst. Wat volgt is een opsomming van de moeilijkheden, spanningen en uitdagingen die kunstenaars vandaag als *professionals* ervaren. Het kunstenaarschap hoeft zeker niet allemaal kommer en kwel te zijn, maar een focus op de problemen maakt het mogelijk om uit te zoeken waar het systeem aan verandering toe is. Niet elke artiest maakt elk van onderstaande kwesties mee of ervaart ze op dezelfde manier, maar de uitdagingen doen zich in diverse combinaties voor en ze vragen de nodige aandacht.

#### MULTIPLE JOB JUGGLING

Een fenomeen dat onvermijdelijk deel uitmaakt van de realiteit van de 'flexwerker' of de individueel opererende artiest is het *multiple job holding*: het gelijktijdig uitoefenen van verschillende jobs, binnen en buiten de kunsten, uit (artistieke) interesse, maar ook uit (financiële) noodzaak. Afgelopen jaren zijn in Vlaanderen enkele onderzoeken gevoerd waarin dit *multiple job holden* in kaart gebracht is.

In het surveyonderzoek *Loont Passie* van 2016<sup>7</sup> (Siongers & Van Steen) werden 2706 kunstenaars uit de beeldende kunsten, muziek, podiumkunsten, literatuur en film bevroegd over o.a. hun sociaal-demografisch profiel, activiteiten, tijdsbesteding, inkomsten, beroepskosten, statuten en arbeidstevredenheid. Ook werd gepolst naar alle soorten activiteiten die de respondenten in referentiejaar 2014 uitoefenden, zowel artistieke activiteiten in de eigen (hoofd) discipline en gerelateerde activiteiten in die discipline (zoals lesgeven of coaching, productie, zakelijk werk, commu-

nicatie ...) als artistieke activiteiten in andere disciplines en jobs die helemaal buiten de kunsten vallen.

Een hoog percentage van de kunstenaars kruiste verschillende van de categorieën in de enquête aan. Ze combineerden dus volop verschillende activiteiten. Dat maakt dat de kunstensector vandaag bevolkt is met mensen zoals Joshua Dellaert die zich kan voorstellen als bassist/labelbaas/boekingsagent/docent, of choreograaf/performer/curator/editor Michiel Vandavelde en muzikant/zakelijk medewerker Sebastien Paz Ceroni.<sup>8</sup>

Een greep uit de resultaten:

- Van de 899 muzikanten en componisten die deelnamen aan de studie gaf 90% aan in 2014 te hebben opgetreden, 70% had studio-opnames, 60% componeerde of arrangeerde. Meer dan 60% gaf ook les, bijna 30% produceerde, 15% deed management. Ongeveer één op drie van de muzikanten en componisten had in dat jaar ook een job buiten de kunsten.
- In de beeldende kunsten zagen we dat 90% van de 716 respondenten eigen artistiek werk creëerde en bijna 80% stelde tentoon in 2014. Meer dan 40% gaf lezingen of begeleidde tentoonstellingsbezoeken, meer dan 50% deed zakelijk werk en ook de helft van de beeldend kunstenaars gaf les. 40% onder hen onderhield in 2014 een job buiten de kunsten.
- Bij de podiumkunstenaars gaf ongeveer 75% van de 391 respondenten aan in 2014 aan eigen creatie(s) te hebben gewerkt en een even grote groep speelde dat jaar opvoeringen. 60% deed research, 60% nam deel aan de creatie van werk van een andere kunstenaar. Meer dan de helft van de respondenten was in 2014 betrokken bij meer dan vier verschillende podiumproducties. 65% gaf les, meer dan 40% deed productie of management. Eén op vier podiumkunstenaars had een betaalde job die zich buiten de kunstensector situeert. In het onderzoek dat

acteurs afzonderlijk bevroeg, van 2014 (de voorloper van het ruime kunstenaarsonderzoek *Loont Passie?*) bleek dat 40 procent van de Vlaamse acteurs in referentiemaand november 2013 bij meer dan één gezelschap aan de slag was. (Siongers & Van Steen, 2014)

Een andere interessante bron is het doctoraatsonderzoek van Annelies Van Assche over precariteit in de hedendaagse dans. Acht op de tien van de Brusselse respondenten in haar onderzoek gaven aan dat ze meer dan één job hadden op het moment van de bevraging (Van Assche & Laermans, 2015 en Van Assche, 2018). De gemengde beroepspraktijk als regel eerder dan uitzondering, was ook de vaststelling die Camiel Van Winkel, Pascal Gielen en Koos Zwaan (2012) deden in de context hun onderzoek naar 'de hybride kunstenaar' in de beeldende kunsten. Het vrijwaren van tijd en mentale ruimte voor hun autonome artistieke werk in het web van activiteiten en engagementen bleek één van de grootste uitdagingen.

Het combineren van de verschillende activiteiten laat zich ook zien in de inschatting van de tijdsbesteding van de kunstenaars. De tijdsverdeling van de gemiddelde kunstenaar ziet er over de verschillende disciplines over het algemeen behoorlijk gelijkaardig uit. Gemiddeld nemen de puur artistieke activiteiten iets meer dan de helft van de totale werktijd van de kunstenaars in.<sup>9</sup> Muzikanten en componisten spenderen een kwart van hun tijd aan gerelateerde activiteiten (o.a. lesgeven, management, productie) en 15% aan jobs buiten de kunsten. Voor podiumkunstenaars en beeldend kunstenaars ligt die verhouding omgekeerd: zij besteden 10 à 15% van hun tijd aan de gerelateerde activiteiten en 20 à 25% aan activiteiten buiten de kunstensector.

Het combineren van diverse activiteiten kan gebeuren uit interesse, maar is voor de meeste kunstenaars simpelweg

financieel noodzakelijk: ze gaan andere activiteiten aan om inkomsten te verwerven die hen in staat stellen hun artistiek werk te maken, wanneer dat werk *as such* niet voldoende inkomsten genereert en/of wanneer het extra investeringen vraagt. Kunstenaars zijn immers de eerste 'subsidiënten' van hun eigen praktijk. Die vaststellingen betekenen zoveel als: kunstenaars geven een grote blijk van 'ondernemerschap'. Het is de definitie die Kunstenloket (vandaag Cultuurloket) aan 'ondernemerschap' in de kunsten geeft: het vermogen om de nodige middelen (financiële en materiële, maar ook personeel en de medewerking van partners) te mobiliseren om een artistiek project te realiseren ([www.cultuurloket.be](http://www.cultuurloket.be) en zie ook Van de Velde & Van Looy, 2013). Het ondernemerschap van de kunstenaars toont zich overigens op nog andere niveaus dan zuiver in het aantrekken van de nodige middelen. Het gaat om alles wat ze doen om voor zichzelf en hun singuliere praktijk een betekenisvolle plek vorm te geven in de artistieke en ruimere maatschappelijke context.

De realiteit van het *multiple job holding* betekent ook dat het vandaag voor een kunstenaar niet volstaat om straf artistiek werk te maken. Wie in de huidige flexwerkcontext een carrière als kunstenaar wil uitbouwen, heeft maar beter een brede waaier aan competenties, samengevat als: *'knowing how, knowing whom and knowing why'*. Het vraagt een bereidheid om voortdurend bij te leren op zeer verschillende vlakken en een wendbaarheid om mee te kunnen bewegen met een sector die sterk evolueert. Niet alleen moet je volhardend netwerken om goede contacten te onderhouden met mensen of organisaties die van betekenis zouden kunnen zijn voor je werk (cf. 'knowing who'). De combinatie van diverse activiteiten in verschillende statuten vraagt bijvoorbeeld ook heel wat studiewerk om het overzicht te kunnen houden over je rechten en plichten, de te betalen belastingen en te ontvangen of betalen sociale

bijdragen (als zelfs de fiscus, RVA en RSZ soms het noorden kwijt raken in de opvolging van dossiers van kunstenaars, moeten we concluderen dat het gaat over een administratief kluwen). Wanneer zich daarnaast ook nog eens ruimere evoluties aandienen, zoals technologische omwentelingen die ingrijpen in de kern van je metier, waardoor de aard van de artistieke creatie en de ontmoeting met het publiek danig verandert, is het duidelijk dat 'levenslang leren' voor kunstenaars een *must* is. Het voortdurend bijbenen op al die niet-artistieke competenties is helaas niet iedereen gegeven.

#### ECONOMISCHE PRECARITEIT: LOONT PASSIE?

'Flexwerk' blijkt in ons huidige systeem samen te gaan met lage inkomens. Wie projectmatig werkt, kent onvermijdelijk periodes van inactiviteit. En wanneer die niet of onvoldoende gecompenseerd worden door de vergoedingen van de periodes waarin wél gewerkt en betaald wordt, blijft ook het globale inkomen op een (te) laag niveau hangen. Dat is wat we zien in de sectoren van de podiumkunsten en (klassieke) muziek, waarin de logica van werknemerschap de basis is en loon-naar-werk het uitgangspunt, maar waar de vergoedingen voor korte periodes in de regel op de lage minima van de CAO blijven hangen. Bovendien staat de verloonde tijd er onder druk.

In de beeldende kunsten is de situatie nog meer precair en speelt dat creatie *as such* zelden een financier heeft – tenzij de kunstenaar zelf. Bovendien moet vaak nog de evidentie bevochten worden dat in opdracht gemaakt of tentoongesteld artistiek werk ook een vergoeding moet krijgen.

Het onderzoek *Loont Passie?* (Siongers & Van Steen, 2016) (en de eerder genoemde studie uit 2014 naar acteurs) polste naar het totale nettojaarinkomen van de kunstenaars in Vlaanderen, als optelsom uit alle inkomstenbronnen samen

(loon uit werk, verkoop, kvr, auteursrechten, uitkeringen, beurzen ...) minus de beroepskosten. Volgende tabellen geven het overzicht van de jaarinkomsten voor zij die zich volledig als werknemer organiseren (tabel 1) en voor de zelfstandigen in hoofdberoep (tabel 2).<sup>10</sup>

De mediaan van de jaarinkomsten bij de werknemers-kunstenaars lag in 2014 het hoogste in de literatuur en muziek (20.600 en 20.000 euro), gevolgd door de acteurs en filmmakers (met resp. 19.000 en 18.000 euro), dan de (andere) podiumkunstenaars (met 17.000 euro) en aan de staart de beeldend kunstenaars (met 12.600 euro op jaarbasis). Dat betekent zoveel als: op elke 100 kunstenaars in die disciplines verdienen er 50 op jaarbasis minder dan dit bedrag en 50 meer. Als we de vergelijking maken met de inkomsten van de zelfstandigen-kunstenaars, zien we dat de mediaan inkomsten telkens een stuk hoger liggen binnen de film, muziek en podiumkunsten en lager bij de beeldende kunsten en literatuur. Dit is conform met het feit dat het werknemerschap de basislogica is binnen die eerste disciplines en dat de keuze voor het zelfstandigenstatuut er één is die artiesten zelf kunnen maken, wanneer dat in hun individuele situatie financieel voordeliger blijkt. Die keuze stelt zich niet in de literatuur en beeldende kunsten, waar het werknemerschap zich niet zomaar aandient.<sup>11</sup>

Deze bedragen en de onderlinge verschillen tussen de disciplines komen in perspectief als we ze vergelijken met het mediaan inkomen van de Belgische bevolking. Het Sociaal Fonds Podiumkunsten rekende uit dat in 2013 de mediaan van het nettojaarinkomen van alle belastingplichtigen op 24.664 euro lag. Geen enkele discipline binnen de kunsten evenaart dit bedrag (behalve zelfstandigen in de filmwereld). Als je weet dat 85% van de bevroegde kunstenaars een diploma hoger onderwijs heeft tegenover ongeveer 40% van de bevolking, kan je niet anders dan vaststellen



**TABEL 1. NETTOJAARINKOMSTEN VOOR WERKNEMERS (IN EURO) (REFERENTIEJAAR 2014)**

(2014)	Regisseurs & scenaristen	Beeldend kunstenaars	Auteurs & illustratoren	Muzikanten & componisten	Podium- kunstenaars	Acteurs*
Gemiddeld	24.965	14.715	21.752	22.877	17.504	19.952
1e kwartaal	12.600	7.000	12.000	12.000	11.360	14.017
Mediaan	18.000	18.786	20.670	20.000	17.142	19.000
3e kwartaal	26.000	20.000	29.850	29.700	24.000	24.000
<i>Aantal respondenten</i>	<i>139</i>	<i>211</i>	<i>97</i>	<i>305</i>	<i>166</i>	<i>173</i>

**TABEL 2. NETTOJAARINKOMSTEN VOOR ZELFSTANDIGEN (IN EURO) (REFERENTIEJAAR 2014)**

(2014)	Regisseurs & scenaristen	Beeldend kunstenaars	Auteurs & illustratoren	Muzikanten & componisten	Podium- kunstenaars	Acteurs*
Gemiddeld	37.831	15.502	19.884	34.395	39.400	26.847
1e kwartaal	14.500	4.000	10.000	14.750	12.000	x
Mediaan	26.677	12.000	17.000	24.000	20.000	x
3e kwartaal	50.000	21.050	27.149	32.750	35.000	x
<i>Aantal respondenten</i>	<i>91</i>	<i>89</i>	<i>80</i>	<i>86</i>	<i>41</i>	<i>48</i>

\* Voor de inkomens van de acteurs geldt referentiejaar 2012

**TABEL 3.**  
**LEVEN VAN ARTISTIEK WERK ALLEEN**  
**(REFERENTIEJAAR 2014)**

---

20%	Regisseurs & scenaristen
11%	Beeldend kunstenaars
12%	Schrijvers & illustratoren
12%	Muzikanten & componisten
10%	Podiumkunstenaars
8%	Acteurs*

**TABEL 4.**  
**LEVEN VAN WERK IN DE ARTISTIEKE SECTOR ALLEEN**  
**(REFERENTIEJAAR 2014)**

---

50%	Regisseurs & scenaristen
50%	Muzikanten & componisten
31%	Beeldend kunstenaars
27%	Podiumkunstenaars
26%	Schrijvers & illustratoren

\* Voor de inkomens van de acteurs geldt referentiejaar 2012

dat de inkomsten van kunstenaars globaal genomen laag zijn.

Samen met de lage inkomsten is het vooral ook de grote onzekerheid in dit bestaan die de kunstenaars zorgen baart en velen regelmatig doet overwegen om te stoppen (Siongers & Van Steen, 2016).

Tabellen 3 en 4 stellen de inkomensvraag op een andere manier: wie van de kunstenaars kan leven van zijn of haar artistiek werk alleen? En wie kan leven van diverse soorten werk binnen de artistieke sector? 20% van de regisseurs en scenaristen kan leven van films maken. In alle andere disciplines kan slechts één op tien professionele artiesten leven van kunst alleen. Zetten we de *scope* wat ruimer en bekijken we de groep die kan leven van werk in de ruimere kunstwereld (o.a. ook lesgeven, productiewerk, zakelijk werk ...), dan gaat het om de helft van de artiesten uit de film en muziek, één op drie beeldend kunstenaars en één op vier podiumkunstenaars en literatoren (tabel 4).

Een groot deel van de kunstenaars valt tussendoor terug op inkomsten uit andere werkzaamheden. Maar ook werkloosheidsuitkeringen spelen een belangrijke rol om periodes tussen betaalde jobs te kunnen overbruggen en alle activiteiten aan elkaar te weven tot een zinvol, werkbaar geheel. Podiumkunstenaars kunnen meer dan andere kunstenaarsgroepen terugvallen op werkloosheidsuitkeringen via hun 'kunstenaarsstatuut'<sup>12</sup> (47% van de podium-respondenten). Bij de andere disciplines kan minder dan een kwart terugvallen op het kunstenaarsstatuut. Dat de regelingen van het kunstenaarsstatuut veel meer op maat van de realiteit van artiesten uit de podiumkunsten en muziek geschreven zijn, blijkt uit de vaststelling dat beeldend kunstenaars en schrijvers eerder terugvallen op andere werkloosheidsuitkeringen dan die gebaseerd op het kunstenaarsstatuut (Siongers & Van Steen, 2016).

Naast inkomens uit jobs en uitkeringen, zijn ook spaargeld, inkomsten van een partner of financiële ondersteuning van de ouders niet onbelangrijk voor kunstenaars. Dit moet ons als sector én als maatschappij toch even doen stilstaan bij de vraag wie, vanuit welke achtergrond, kunstenaar kan worden en dus de financiële risico's kan of durft aangaan.

Met de economische realiteit waarin veel artiesten zich bevinden, gaat een programmator, curator, artistiek directeur of manager er vandaag beter van uit dat de kunstenaar aan de andere kant van de tafel het moeilijk heeft om rond te komen, dan te denken dat het wel snor zit. Het is belangrijk om daarbij ook expliciet te stellen dat dit *ook* geldt voor kunstenaars die door de sector omarmd worden, die gesteund en gepresenteerd worden door onze meest prestigieuze instellingen, die projectsubsidies ontvangen of werken bij structureel gesubsidieerde gezelschappen of ensembles. De relatie tussen artistiek succes en inkomsten is in ons huidig apparaat asymmetrisch: wie een volledig inkomen realiseert uit kunst brengt waarschijnlijk artistieke kwaliteit (of in alle geval een kwaliteit die een markt heeft). Wie geen volledig inkomen heeft uit kunst, is mogelijk toch een fantastisch kunstenaar.

Er is dus iets grondigs mis wanneer *professionele* sectoren, waarin arbeid verricht wordt in diverse soorten jobs en in diverse soorten instellingen, zo functioneren dat net hun kernspelers er niet in slagen om van hun praktijk te leven. Wanneer artistiek succesvolle kunstenaars aan het einde van de maand nog onder de rode lijn van de armoedegrens vallen, is dat een belangrijk signaal dat het hele interne systeem van werken, samenwerken, verlonen en sociale bescherming aan herziening toe is.<sup>13</sup>

Agnes Quackels van BUDA vatte het als volgt samen in haar uitnodiging tot de conferentie *The Fantastic Institution* van februari 2017<sup>14</sup>: “*Binnen het huidige politieke domein, en*

—  
Wanneer  
succesvolle kunstenaars  
aan het einde van  
de maand toch nog  
onder de armoedegrens  
vallen, is dat  
een belangrijk signaal  
dat het hele interne  
systeem van werken,  
samenwerken, verlonen  
en sociale bescherming  
aan herziening  
toe is.

—  
*De mythe  
van de gestaag  
groeierende kunstcarrière  
verhult niet alleen  
de realiteit, maar  
kan ook schadelijk zijn  
voor wie een ander  
parcours rijdt.  
Al te vaak wordt  
de redenering immers  
omgedraaid: wie niet  
groeit, kan geen  
topper zijn.*

*zeker sinds 2008, is de realiteit dat de kern van ons prachtig geprofessionaliseerde veld langzaam wordt afgezwakt: projectfinanciering verdwijnt, coproducties worden zeldzaam, kunstenaars werken in langdurige precariteit, waarbij ze structureel onderbetaald worden, overwerkt en over-afhankelijk zijn in de ontwikkeling van hun praktijken. En de ondersteunende organisaties (werkruimten, productie- en presentatieplekken) hebben niet de middelen, noch de opdracht om deze escalerende schaarste te compenseren.”*

#### CARRIÈRES VOORBIJ HET GROEIMODEL

Het is een hardnekkige mythe dat een succesvolle kunstcarrière stapsgewijs naar de top gaat: rechtlijnig, vooruit en omhoog, van opkomend talent dat eerst ontdekt en daarna erkend wordt, vervolgens in mid-career terecht komt, daar bevestigd en ten slotte als gevestigd en gevierd kunstenaar de vruchten kan plukken. In de realiteit kunnen carrières te snel groeien en dan crashen (wat we vandaag in de acceleratie op de beeldende kunstmarkt of in de muziekindustrie zien), ze kunnen stagneren en terug op gang komen, oeuvres kunnen pas later in de carrière erkenning krijgen, soms zelfs pas lang na het overlijden van de kunstenaar.

Die mythe van de kunstcarrière verhuult niet alleen de realiteit, die veel minder voorspelbaar en rooskleurig is, maar kan ook schadelijk zijn voor wie een ander parcours rijdt. Al te vaak wordt de redenering immers omgedraaid: wie niet groeit – in inkomsten, coproducenten, prestige van partners, publiksaantallen, speelbeurten, solotoonstellingen, verkoop, internationale aandacht ... – kan geen topper zijn. Aan wie niet groeit, hangt onwillekeurig een geurtje van mislukking. De veronderstelling dat een carrière zich op een dergelijke manier ontwikkelt, voedt ook de grote focus in de kunsten op de ontdekking van het nieuwe. Curatoren,

programmatoren en managers engageren zich om jonge beloftevolle kunstenaars te ontdekken ter glorie van hun eigen artistiek verhaal, maar ook om ze kansen te geven en 'te lanceren'. Het idee dat ze daarna ook zullen opgepikt worden en doorstromen, in een soort van inherente logica van de kunstenaarscarrière, klopt echter niet. We hebben modellen voor instroom, maar zijn zoekende naar modellen van doorstroom. 'Mid-career' artiesten, die niet meer nieuw zijn, maar die zich geen eigen structuur of voldoende verkoop hebben kunnen garanderen, hebben het moeilijk. Dat is zonde. Te vaak verdwijnen interessante kunstenaars van het toneel vanwege een gebrek aan professionele stappen, terwijl hun artistiek werk nog verrijkt en verdiept (Sussman, 2019).

Het groeiemodel van de artistieke carrière is vandaag maar voor enkelingen weggelegd. Dat komt deels door de conjunctuur en omstandigheden in het kunstveld en op de kunstmarkt, maar ook omdat voor heel wat kunstenaars 'groeien' niet het streefdoel is. Vandaag getuigen heel wat kunstenaars van een verschuiving in focus, van 'product' naar 'praktijk', van 'individueel oeuvre' naar 'cocreatie' en van een positionering in een discipline naar wisselende contexten en vormen. Deze kunstenaars staan anders in de wereld. Zo heb ik volgende provocatieve zinnen van Wouter Hillaerts *State of the Union* begrepen: *“Wie zit er dan klaar om ons van de troon te stoten?”, hoorde ik ooit een van onze Grote Talenten op de radio roepen. ‘Ik zie ze niet!’ Het probleem, beste Jan, is niet de opvolging, maar die troon zelf. De meeste artiesten van twintig en dertig interesseren zich voor iets anders dan de troonzaal.”* Of het 'de meeste' artiesten zijn van twintig of dertig die zich voor iets anders interesseren, durf ik niet te bevestigen. Maar wel dat het ene dominante model geflankeerd wordt door andere modellen van artistieke praktijk, van ontwikkeling en van carrière. Dus verschillen ook de condities of



institutionele context waarin ze het beste gedijen, net als de parameters waaraan 'succes' afgemeten kan worden.

In 2012 deed ik twintig interviews met kunstenaars uit diverse disciplines over werken en leven als kunstenaar. Een vraag die ik elk van hen stelde was hoe ze 'succes' zouden definiëren. Het antwoord klonk bijna unisono: erin slagen om verder te doen.

Dat er iets schort aan het groeimodel als omschrijving en ideaalbeeld van de succesvolle kunstenaarscarrière zullen velen kunnen onderschrijven. De vraag is echter welke andere beelden of metaforen we kunnen ontwikkelen die beter overeenstemmen met de diversiteit van de realiteit en die de sector in staat stellen om effectievere ondersteuningsmodellen uit te tekenen. Het investeren in nieuwe beelden is belangrijk. Het mag een cliché zijn, maar een beeld is echt meer waard dan duizend woorden. *“Tenzij woorden, begrippen en ideeën vastgehaakt worden aan een beeld, zullen ze het ene oor ingaan, door ons brein zeilen, en het andere oor weer uitgaan. (...) Wanneer tekst en beeld tegenstrijdige boodschappen uitzenden, is het de visuele boodschap die meestal wint.”* (Raworth, 2017). Zolang we het woord 'carrière' blijven associëren met een opwaartse lijn, zullen we dus blijven haperen.

#### OVER INTERNATIONALISERING EN GASTARBEIDERS

In *Freedom and Frenzy*, zijn keynote speech op de Kunstenpuntconferentie over internationaal werken in 2017, schetste curator en producer Ash Bulayev de situatie van twee kunstenaars waarmee hij werkte, Maria Hassabi en Trajal Herral, met de volgende woorden: *“Deze twee kunstenaars, actief binnen de hedendaagse dans, woonden tot voor kort in New York. Maar een paar jaar geleden hebben ze er allebei voor gekozen de stad te verlaten en naar Europa te verhuizen. Die beslissing namen ze niet licht. Met name voor Maria was New York meer dan*

*twintig jaar haar thuis en gemeenschap. Op dit moment zijn Maria en Trajal in wezen kunstnomaden die België, Frankrijk, Griekenland en de VS hun tijdelijke uitvalsbasis noemen. Beide kunstenaars zijn succesvol, met grote opdrachten en presentaties over de hele wereld. Geen van beiden heeft structurele subsidie in een van de net vermelde landen. Ze worden ook niet voor een langere periode gesteund door een instelling, theater of productiehuis. Hun productiemodel is een (hoogst succesvol) lappendeken van coproducties, opdrachten, residenties en private en publieke projectfinanciering ..., verspreid over meerdere continenten. Als je het beschrijft aan een buitenstaander, is het tempo van hun professionele leven hectisch, maar het illustreert de manische levensstijl van menig freelance kunstenaar.”* Schrijver Nasr Hafez (2006) gaat nog een stap verder en noemt de transnationale gemeenschap van mobiele dansers het cosmoproletariaat: navigerend tussen 's werelds grootsteden met de *lifestyle* van de cosmopoliet, maar de sociaal-economische realiteit van het proletariaat.

Bulayev gebruikt de term 'nomade', maar mogelijk past 'gastarbeider' beter om hun situatie te begrijpen (Hesters, 2006). De hypermobiele kunstenaars bewegen zich immers op het ritme van werkkansen en in de richting van waar die zich voordoen. Die conditie en de bijhorende verwachting dat hun verblijf altijd tijdelijk is, maakt dat ze lange tijd enkel selectief investeren in de plek waar ze verblijven. Hun geografische wereld is groot, maar hun sociale niet noodzakelijk. Ik heb verschillende choreografen en dansers de onthutsende vaststelling zien doen dat ze intussen meer dan tien jaar in Brussel gevestigd zijn, maar nog steeds geen Nederlands spreken en geen idee hebben van de koppen in de Belgische kranten.

De taalbarrière maakt gastarbeiders kwetsbaar. Veel noodzakelijke informatie over rechten en plichten, verblijfs- en werkvergunningen, sociale zekerheid en belastingen,

bijvoorbeeld, is voor hen niet direct toegankelijk. De inkomens-, juridische en fiscale situatie van flexwerkende artiesten is sowieso al ingewikkeld. Tel daarbij de extra complexiteit die komt kijken bij wonen en werken in het buitenland en je weet dat veel internationale artiesten regelmatig in het duister tasten en in precaire, soms illegale situaties terechtkomen. Zelfs onder begeleiding van ervaren managementbureaus of instellingen blijft het soms *trial and error* en blijkt Kafka nooit veraf.

Ze lopen ook geld mis. Wie vandaag sociale zekerheid betaalt in België, krijgt op basis daarvan niet zomaar een werkloosheidsuitkering als hij of zij binnen drie jaar in Duitsland woont. En er is geen garantie dat je je opgebouwde pensioenrechten ziet renderen op je oude dag, terug in de vs. Migranten missen ook de kracht van het sociale netwerk dat mensen hebben die in de omgeving van hun familie en vrienden wonen. Dat basisnetwerk draagt een schat van informatie die helpt om te navigeren in een samenleving en bestaat uit mensen op wie je kan terugvallen in geval van tegenslagen.

In de context van internationale mobiliteit speelt nog een andere vorm van precariteit. De hypermobiele kunstenaar zoals net beschreven is meestal westers. Veel kunstenaars vanuit andere delen van de wereld worden in hun mobiliteit net beperkt (Janssens, 2018b). Een voorbeeld van dicht bij huis: tijdens Mousses Cities, het jaarlijkse festival van het nomadisch kunstencentrum Moussem, moesten in februari 2018 voorstellingen afgelast worden omdat de dansers uit Marokko niet op tijd hun visum voor België kregen. Maria Daïf, die een debat moest modereren, kreeg ter elfder ure weliswaar een visum te pakken, maar besliste af te zeggen. In een open brief legde ze uit waarom. “*Europa behandelt elke Arabier of Afrikaner tegenwoordig als een potentiële immigrant of erger nog, als een terrorist. Het is gewoon je reinste racisme.*” Moussem-directeur Mohamed Ikoubaân

ondersteunde haar beslissing. *“Voor jonge kunstenaars is het moeilijk, zo niet onmogelijk geworden om Europa binnen te geraken, wat zowel een zware inbreuk is op de vrijheid van verkeer van kunstenaars en hun ideeën, als op de artistieke vrijheid van elke Europese organisator, programmamaker of artistiek directeur die samenwerkt met kunstenaars afkomstig uit die regio’s.”* (Anrys, 2018). Tijdens de driedaagse *The Return of the Fantastic Institution* in BUDA Kortrijk in dezelfde periode, deelde Mai Abu EIDahab soortgelijke verhalen van onrecht en frustratie die voor haar organisatie Mophradat helaas dagelijkse kost geworden zijn. De toegang tot de ‘transnationale kunst-ruimte’ voor productie en presentatie is erg ongelijk en die ongelijke toegang heeft weinig te maken met artistieke kwaliteit, maar alles met paspoorten.

#### WERK EN LEVEN

Het combineren van diverse projecten en jobs, gepaard met de grote onzekerheid en competitiviteit die eigen zijn aan het kunstenaarsbestaan, leggen claims op de levens van kunstenaars. Recent droeg acteur Filip Peeters nog een mooi voorbeeld aan, toen hij in 2018 in een interview op televisie getuigde dat hij dit jaar voor het eerst een zomervakantie met zijn gezin had durven plannen. De man is een van Vlaanderens bekendste televisie- en filmacteurs, de 50 gepasseerd, en kan zichzelf nu pas toestaan om een periode niet beschikbaar te zijn voor opdrachten en het idee los te laten dat hij zo mogelijk cruciale werkkansen mist.

De reële of zichzelf opgelegde druk om bereikbaar, beschikbaar en flexibel te zijn, maakt dat het kunstenaarschap voor sommigen moeilijk te combineren valt met een sociaal en familiaal leven. In de studie *Loont Passie?* werd gepolst naar de combineerbaarheid van arbeid en gezin. Bij elke kunstdiscipline was er een groep van 50 à 60% die stelde dat het met de combineerbaarheid wel meeviel. 20 à

30 % neemt echter een tussenpositie in en 10 à 20% gaf aan het moeilijk te hebben om werk en familie te combineren. Schrijvers en illustratoren vonden meer dan filmmakers, muzikanten en podiumkunstenaars dat hun loopbaan goed combineerbaar is met hun persoonlijk en familiaal leven. De individuele versus collectieve organisatie van die verschillende kunstpraktijken, lijkt dus ook hier een rol te spelen.

De uitdagingen om een familie- en sociaal leven uit te bouwen gelden *a fortiori* voor de internationaal mobiele artiesten. Ik citeer (anoniem) een kunstenaar, uiteengedachte-wisseling over de ecologische druk van internationaal toeren die zich recent op Facebook ontspoon: *“Wanneer we het hebben over het werk van kunstenaars die (gedwongen) migreren, moeten we het ook hebben over sociale duurzaamheid: de eenzaamheid van residenties, de afhankelijkheid van ‘ja’ zeggen tegen uitnodigingen, het ontbreken van een ‘thuis’, gefragmenteerde vriendschappen, de onmogelijkheid van het ouderschap tijdens residenties ...”* Taru Elfving, Fins curator en schrijver, nodigde ons tijdens het symposium over internationale residenties van Kunstenpunt begin 2017 uit om een aantal scherpe vragen te stellen, zoals: *“Wie en wat dient het reizen – het ‘netwerken’ – eigenlijk? Wat kost het om de hele tijd in beweging te zijn – ecologisch, sociaal, persoonlijk, intellectueel?”*

#### ZO MAN, ZO VROUW?

*“Je kan maar beter geen kind nemen”,* zo krijgen vrouwen in de kunsten wel eens te horen. Want een kind betekent in deze sector: minder kunnen netwerken in de late uren, minder ‘presteren’, je carrière opbreken. *“Een job in de kunsten vraagt flexibiliteit, onmogelijke uren en avond- en weekendwerk, en dat is quasi onmogelijk voor (alleenstaande of jonge) moeders”,* zo getuigde een andere vrouw op het online forum dat Rekto:Verso installeerde in de aanloop naar het themanummer over genderongelijk-

heid in de kunsten (2016). De aandacht voor het thema is sindsdien niet meer gaan liggen.

*Loont Passie?* toonde niet alleen dat vrouwelijke kunstenaars het moeilijker vinden dan mannen om werk en familie te combineren. Vrouwelijke kunstenaars verdienen ook minder geld. De genderloonkloof – en daarbij kijken we zoals eerder naar het totale nettojaarinkomen – blijkt grosso modo het kleinste bij de jongste leeftijdsgroep, maar neemt toe bij de oudere groepen. Podiumkunstenaars zijn daarop de uitzondering: al bij de jongste groep verdienen vrouwen duidelijk minder dan mannen, maar dat verschil stijgt niet meer met de leeftijd. Dat film en muziek de meest mannelijke sectoren zijn<sup>15</sup>, wil niet zeggen dat daar ook de loonkloof het grootst is. De grootste verschillen vinden we bij auteurs en illustratoren. Daar verdienen vrouwen van 35-45 jaar en 55-64 jaar bijna de helft minder dan de mannen van hun leeftijd. Ook een vrouwelijke beeldend kunstenaar tussen 45 en 54 jaar ziet per jaar gemiddeld 10.000 euro minder binnenkomen dan haar mannelijke collega.

Ondanks het feit dat vandaag niet minder meisjes dan jongens zich inschrijven op de kunstscholen (Hillaert & Hesters, 2016), vallen vrouwen verderop in hun carrière sneller uit. Niet alleen het ouderschap, en dan vooral de nog steeds asymmetrische verdeling van de lasten ervan, remt de kansen van vrouwen. Vrouwelijke artiesten botsen ook op sterk ingesleten stereotypes en vooroordelen die te maken hebben met het kunstenaarschap zelf, zoals de mythe van het mannelijk genie en beelden over vrouwen die vooral als muze dienst doen. Die verschillende verwachtingen hebben we ook allemaal geïnterioriseerd. Waar vrouwelijke kunstenaars meer twijfelen aan zichzelf, hebben hun mannelijke collega's een grotere *sense of entitlement* en ambitie. De ingesleten stereotypes, gecombineerd met de vaak informeel geregelde opdrachten en samenwerkingen,

maken dat vrouwen systematisch in de buitenbaan terecht komen (Sussman, 2019 en Willekens et al., 2018).

#### CODES KRAKEN IN WITTE INSTELLINGEN

Een andere kwestie die al langer geproblematiseerd wordt, maar die de afgelopen jaren heviger is bediscussieerd, is die van de witheid van onze kunstinstellingen. Niet alleen de publieken in de theaterzalen, concertpodia en tentoonstellingsruimtes blijven te wit. Onder de kunstenaars die deze instellingen bevolken of invulling geven met hun werk, zijn er wel erg weinig met een andere kleur en achtergrond, die mogelijk ook een ander perspectief en verhaal binnen brengen. Het lukt nog te weinig om de code van de exclusiviteit van onze instellingen te kraken en bloot te leggen op welke momenten het pad van het kunstenaarschap voor hen moeilijker valt en hoe het witte perspectief van de instellingen zelf deze kunstenaars buiten sluit.

In 2013 publiceerde VTi samen met Demos en RAB / BKO (het Brussels Kunstenoverleg) het onderzoek *In Nesten*, naar talentontwikkeling en interculturaliteit in de podiumsector, waaruit ik volgende inzichten overneem. Het was een kwalitatief onderzoek, op zoek naar de specifieke en extra drempels die makers van niet-Belgische afkomst (maar hier geboren) op hun parcours in de kunstensector mogelijk tegenkomen.

In discussies over interculturaliteit – in de ruimere samenleving en ook in onze sector – gaat het doorgaans niet over ‘niet-Belgische’ makers in het algemeen, maar vooral over makers van ‘niet-westerse’ origine en over de kansen die jongeren die opgroeien in een gezin met een migratieachtergrond hebben om in- en door te stromen in het artistieke veld. Nogal wat van de kunstenaars met ‘niet-westerse roots’ die vandaag actief zijn in de Vlaamse kunsten, blijken niet het klassieke pad richting professionele kunstpraktijk te hebben gevolgd door zich na hun middelbare

school in te schrijven in een hogere kunstopleiding. Ze bouw(d)en als autodidact aan hun traject. Dat brengt een aantal extra uitdagingen met zich mee (overigens ook voor autodidacten van Belgische origine). Je weg vinden in de sector vraagt ingang vinden bij de 'juiste' netwerken. Wie een kunstopleiding gemist heeft, mist daarvoor al gauw een degelijk startpunt, want vaak vormen medestudenten en docenten ook de eerste collega's in een professioneel traject. Een opleiding biedt bovendien niet alleen een artistieke vorming en netwerk, maar socialiseert je ook in de impliciete omgangsvormen en codes die eigen zijn aan hoe er in het veld gewerkt wordt: hoe spreek je mogelijke partners aan, hoe werk je samen in de studio, hoe spreek je met professionals over je eigen werk ...?

De mogelijk meest complexe 'interculturele' kwestie, naast diverse vormen van vooroordelen en discriminatie, heeft te maken met de canon waarin artistiek werk betekenis krijgt. Ondanks veelvoorkomende situaties van maatschappelijke kansarmoede, zijn ook heel wat jongeren van niet-westerse origine opgegroeid in een cultuurrijke omgeving. Alleen sluiten de referentiekaders, esthetiek of artistieke codes voor het maken en begrijpen van artistiek werk niet aan op degene die de kunstensector domineren. Ze wijzen op de blinde vlekken van onze kunstensector. Al te vaak wordt het gesprek rond voorstellingen die gegroeid zijn vanuit een ander kader enkel beheerst door de vraag of het werk al dan niet voldoende kwaliteit draagt, terwijl ze net uitdagen om op z'n minst ook de vraag te stellen naar de impliciete parameters waarmee die kwaliteit wordt gemeten. Zoals Orlando Verde het in augustus 2013 op de website van Kif Kif stelde: *“Naar mijn gevoel staat veel volk te wachten op de bruine Jan Declair, de allochtone Dimitri Verhulst, de zwarte Michaël Roskam of de Marokkaanse Tom Barman. En dat is precies waar zo goed als iedereen de bal mis slaat: die zullen niet komen. (...) Ga je iets nieuws*



*kunnen zien als het niet lijkt op wat je verwacht?”* De canon-kwestie gaat ook over de vraag naar de plek van andere artistieke uitingsvormen, zoals urban dance of slam poetry, binnen onze cultuur- en kunstinstellingen. Heel wat jonge mensen in de samenleving van vandaag herkennen zich niet in de vormen, noch de inhoud van wat op de scène wordt gebracht. Willen we hen betrekken of bij voorbaat als niet interessant buiten houden?

Over deze kwesties en deelthema's wordt er in de kunstensector al lang gedebatteerd en gediscussieerd. Vaak echter over, en niet met de mensen over wie het gaat. Niet dat er geen pogingen worden ondernomen om 'hen' te betrekken. Maar het blijkt toch moeilijk om hen te bereiken. In de *Fair Arts Almanac* legt Joachim Ben Yakoub (2019) uit hoe dat komt: het narratief en het perspectief waren lang – en zijn nog steeds te vaak – die van een 'witte' sector die aangeeft te willen veranderen en dat omschrijft in termen als 'multiculturalisme', 'interculturaliteit' of 'superdiversiteit' en recent ook 'dekolonisering'. De voorbije jaren zie je echter een zelfbewuster vertoog, dat het dominante discours over diversiteit in vraag stelt en deconstrueert. *“Vandaag de dag laten veel kunstenaars de mainstream kunstruïmtes achter zich om dekoloniale praktijken en een dekoloniaal discours te ontwikkelen. Het is de eerste keer in België dat je een vorm van radicale zelfdefinitie ziet die van onderuit opduikt. De collectieven die direct betrokken zijn, bepalen hun eigen agenda door hun lokale diaspora en ontheemde toestand te verbinden met historische en geopolitieke dynamiek.”* (Ben Yakoub, 2019). Joachim Ben Yakoub legt op tafel dat instellingen zich soms wel heel oprecht willen engageren om het debat over dekolonisering te voeren en een platform te geven, maar dat precies hun feitelijke machtspositie en impact in dit debat vaak een blinde vlek blijven. Daardoor stelt zich het risico op instrumentalisering en toeëigening van dat discours over dekolonisering.

Kunnen witte instellingen feitelijk ooit dekoloniseren? Schuilt het antwoord niet in meer radicale initiatieven om macht te herverdelen, met die bottom-up initiatieven buiten het geïnstitutionaliseerde veld?<sup>16</sup>

## 2. VERSCHUIVENDE RELATIES TUSSEN KUNSTENAARS EN KUNSTORGANISATIES

In het eerste deel van de diagnose kwam de kunstenaar in beeld als een individu dat zich als *professional* moet positioneren in een wereld die onderhevig is aan veranderingen, waarvan sommige eigen zijn aan het kunstenveld en andere samenhangen met ruimere maatschappelijke tendensen. In dit tweede deel schuift het perspectief en zoomen we in op de relaties tussen de kunstenaars en de kunstorganisaties, die mee verschuiven en onder druk komen te staan.

### 2.1. CONTEXTSCHETS

#### DIVERSITEIT AAN PRAKTIJKEN: UITDAGINGEN VOOR DE HELE SECTOR

De flexibilisering van de kunstenaarstrajecten in de podiumkunsten en de muziek gaat hand in hand met een groeiende diversiteit van werkmodellen. Die diversiteit toont zich zowel in de manier waarop kunstenaars zichzelf organiseren, als op het vlak van het artistieke werk zelf. Dat brengt stevige uitdagingen mee voor de kunstorganisaties die de kunstenaars, hun artistieke praktijk en hun carrière willen ondersteunen.

Het zou fout zijn te denken dat met de tendens tot flexibilisering het ene model (dat van de vaste tewerkstelling) voor iedereen volledig ingeruild is voor het andere model (flexwerk). Wat wel gebeurt, is dat meer en meer verschillende werkmodellen naast elkaar beginnen te bestaan. Naast de 'flexwerkers' kennen we nog altijd gezelschappen, theatercollectieven en muziekensembles die structu-

reel ondersteund worden en waarbij de kunstenaars een langlopend contract hebben, al dan niet fulltime. Een deel van die kunstenaars die vast verbonden zijn aan een structuur, combineert dat werk nog met andere engagementen.

Binnen de groep 'flexwerkers' is de diversiteit groot. Er zijn makers die geen eigen structuur hebben, maar die wel kunnen bouwen op meerjarige engagementen van een managementbureau of een kunstencentrum, en die zo toch een artistiek traject met wat perspectief kunnen uitbouwen. Zo zijn er ook 'uitvoerende' dansers, acteurs of muzikanten die geen langetermijncontract hebben, maar die wel redelijk stabiel bij dezelfde makers of gezelschappen aan de slag kunnen. Er zijn artiesten die vooral (willen) spelen en anderen die vooral (willen) maken. Voor hen kan de realiteit van het projectwerken heel verschillend uitpakken, omdat hun afhankelijkheid van anderen voor het initiëren van projecten erg verschillend is.

Die diversiteit aan arbeidsposities of werkmodellen heeft de nodige context geboden voor een artistieke praktijk die opmerkelijk diverser wordt. Net zo min als 'beeldend kunstenaars' nog kunnen gelijkgesteld worden aan schilders of beeldhouwers die hun werk tentoonstellen in musea en verkopen in galleries, kunnen 'podiumkunstenaars' niet gereduceerd worden tot regisseurs of acteurs die black box voorstellingen maken van 1u15 om mee te toeren in cultuurcentra en theaters. *"Podiumkunstenaars maken meer dan voorstellingen, ze creëren ook levende bibliotheken, stadions in de publieke ruimte, affichecampagnes over de vluchtelingenpolitiek, een museum over Europa, gespreksmarathons, guerrilla-acties, sociale documentaires, buurtprojecten, een maquette die in een rugzak past ..."*, aldus Charlotte De Somviele en Dries Douibi (2016). Het is nog maar de vraag of kunstenaars zoals Anna Rispoli, Sarah Vanhee, Gosie Vervloesem, Benjamin Verdonck, Peter Aers, Mette Edvardsen, Thomas Bellinck of Jozef Wouters – naar

wiens werk dit citaat verwijst – maar ook vele anderen zich überhaupt nog in de eerste plaats als ‘theatermaker’ of zelfs ‘podiumkunstenaar’ zouden presenteren.

Dit fenomeen komt in de buurt van wat zich al langer voordoet in de beeldende kunsten. *“De hedendaagse kunst wordt niet langer bepaald door het gebruik van specifieke media of technieken. Een kunstenaar noemt zich sinds de late jaren zestig niet in de eerste plaats een schilder of beeldhouwer, maar een ‘beeldend kunstenaar’”* (Van Winkel, Gielen & Zwaan, 2012).

Artistieke praktijken vertalen zich lang niet altijd meer in een af ‘kunstwerk’ of wat door mensen zo herkend zal worden. Het zijn praktijken, perspectieven, strategieën waarmee mensen – kunstenaars – naar de wereld kijken en in die wereld ingrijpen. Ze kunnen dat doen vanuit de autonome plek in de samenleving die ‘kunst’ heet, net omdat die de mogelijkheid biedt om zelf de regels van het spel te bepalen.

Naast deze praktijken, die de grenzen van de artistieke disciplines uitdagen en ook de geijkte manieren van produceren en presenteren op hun kop zetten, gaat het schilderen, beeldhouwen, choreograferen, componeren, theater of muziek maken en presenteren volop verder. Vlaanderen kent nog steeds veel kunstenaars die actueel en spannend werk maken dat gelezen kan worden in de eeuwenlange ontwikkeling van hun artistieke discipline. Ze vinden een werkcontext in de kunstinstellingen die zich in de ondersteuning van dit soort werk gespecialiseerd hebben.

Het naast elkaar bestaan van al die diverse werkmodellen en artistieke praktijken, samen met het groeiend aantal kunstenaars, vormt de kern van de complexiteit waar kunstorganisaties – en net zo goed ook het kunstenbeleid – vandaag mee geconfronteerd worden in hun zoektocht naar gepaste ondersteuningsmogelijkheden voor kunstenaars.

—  
*De dominante  
ontwikkeling de afgelopen  
twintig jaar ging eerder  
richting functionele  
specialisatie in kleine  
structuren die samen-  
werken, dan naar grote  
productiehuizen met  
diverse functies.*

## ONTWIKKELINGEN IN DE PODIUMKUNSTEN: EEN SECTOR ALS BOUWDOOS

Al sinds het einde van de jaren 1970 zien we in het podiumkunstenveld een voortdurende zoektocht om de structuren zo heruit te vinden dat ze kunnen beantwoorden aan de nieuwe noden en manieren van werken van kunstenaars. Tijdens de jaren 1980 en 1990 stond een generatie kunstenaars op (waaronder Anne Teresa De Keersmaeker en Jan Lauwers) die in een eerste fase van hun carrière experimenteerden met nieuwe vormen van collectieve organisatie, maar al gauw individuele gezelschappen uitbouwden voor de ontwikkeling van hun eigen werk. Dat betekende toen een paradigmashift in de manier waarop de Vlaamse podiumkunsten zichzelf organiseerden. Op dat moment werd, aldus Marianne Van Kerkhoven – de invloedrijke dramaturge die het werk van deze generatie ook kritisch begeleid heeft – een situatie bereikt “*waarin men aan professionaliteit niet enkel een sociale, maar eindelijk ook een artistiek invulling kon geven.*” (2007) De kern daarvan is het bewustzijn dat de werkstructuur ook het werk zelf bepaalt. Wie ten volle artistieke autonomie wil claimen, moet dus in staat zijn om niet alleen zijn of haar artistiek werk vrij te kunnen maken, maar ook om zelf de organisatie ervan te kunnen definiëren. De artiesten in kwestie vonden partners in bevlogen organisatoren, die met de voorlopers van o.a. het huidige Kaaitheater, STUK, Beursschouwburg, Monty, deSingel en BUDA (de ‘kunstencentra’) een heel nieuw circuit voor de productie en presentatie van hun werk oprichtten. In de jaren 1990 zagen we de verschijning van het fenomeen van de theatercollectieven. Die zochten, ook als antwoord op de malaise binnen de stadstheaters, naar een nieuwe manier om met klassiek repertoire en met theatertekst om te gaan (Meuleman, 2018).

Tijdens de late jaren 1990 en vroege jaren 2000 werd duidelijk dat dit ideaal – elke podiumkunstenaar of kunste-

naarscollectief een eigen structuur – niet overeind kon blijven. Niet alleen was de kunstenaarspopulatie zodanig gegroeid dat dit praktisch (lees: financieel) onmogelijk werd. Ook de artistieke praktijken, noden en ambities van die steeds ruimere en diversere groep van kunstenaars waren uiteenlopend. In die periode ontstonden nieuwe ondersteuningsvormen, zoals werkplaatsen (vandaag o.a. wp Zimmer in Antwerpen of Nadine, De Pianofabriek en WorkspaceBrussels in Brussel) en alternatieve managementbureaus (vandaag o.a. Caravan Production, HIROS en Kosmonaut Production). In 2012 organiseerden niet minder dan 25 Brusselse werkplaatsen en managementbureaus (uit verschillende artistieke disciplines) het evenement *Open House*, waarbij ze de deuren openden voor het publiek. In hun *opening statement* claimden ze dat ze, als jonge structuren met een sterke focus op onderzoek en ontwikkeling, wilden functioneren als een magneet en werkbasis voor een internationale gemeenschap van kunstenaars op zoek naar nieuwe praktijken, tools en allianties. Deze nieuwsoortige organisaties ontstonden dus niet enkel om aan de noden te beantwoorden van een groeiende en diverser wordende groep kunstenaars, ze hebben ook bijgedragen aan de *boom* van de podiumkunstengemeenschap in de jaren 2000.

Ook stadstheaters en de gezelschappen die op maat van één kunstenaar werkten zijn in diezelfde periode niet aan de zijlijn blijven staan. Ze hebben gezocht naar welke rol zij kunnen spelen in dit veranderende landschap. Toneelhuis is onder Guy Cassiers de thuisbasis geworden van verschillende huiskunstenaars. Sinds 2017 krijgen ook jonge theatermakers er de ruimte en ondersteuning om te creëren voor de grote zaal onder de noemer P.U.L.S.. Een gezelschap als Ultima Vez van Wim Vandekeybus zet eigen productie- en managementfaciliteiten in voor jonge makers (recent Seppe Baeyens en Yassin Mrabtifi) en stelt haar infrastructuur ook zoveel mogelijk ter beschikking van



andere artiesten. Les ballets C de la B, waarin Alain Platel altijd de leidende artistieke rol heeft opgenomen, is van bij de start een collectief geweest. NTGent maakte een andere opmerkelijke beweging en koos onder Johan Simons en Wim Opbrouck om opnieuw een ensemble van spelers te installeren, net toen dat model in Vlaanderen afgezworen leek. Troubleyn, Monty en deSingel in Antwerpen richtten samen de mobiele werkplaats detheatermaker op, waarbij ze hun eigen faciliteiten inzetten voor de ondersteuning van jongere kunstenaars. WorkspaceBrussels is ontstaan uit een gelijkaardig initiatief van Kaaaitheater en Rosas. kvs werkt vandaag met een 'open ensemble' van makers, spelers, regisseurs, choreografen en auteurs en vormt zo de productiestructuur of structurele partner voor maar liefst 23 'kvs-gezichten'. Het zijn maar enkele voorbeelden in een langere lijst die aangeven hoe 'de instellingen' zichzelf herdenken om hun rol en verantwoordelijkheid op te nemen. Dit soort dynamieken binnen grotere instellingen en meer gevestigde spelers mag in ons voortdurende veranderend veld vanzelfsprekend lijken, bekeken vanuit het buitenland is die alertheid en bereidheid tot veranderen – en dat op eigen initiatief – eerder ongezien.

Sinds het begin van de jaren 2000 is de podiumsector zo voor het gros van de artiesten gaan functioneren als een modu-lair systeem, dat probeert in te spelen op de telkens nieuwe noden van individuele kunstenaars en projecten. Alle organisaties en initiatieven vormen samen een bouwdoos van ondersteuningsmogelijkheden (onderzoek, financiering, dramaturgie, techniek, management, productie, verkoop, administratie, werkgeverschap ...), waarbij per artiest en per project-in-wording gezocht wordt naar de juiste constellatie of combinatie. Maatwerk is hier het codewoord. Eerder dan te evolueren richting grote, omvattende productiehuizen waarin de diverse functies onder één dak ondergebracht worden, is de dominante ontwikkeling van de

afgelopen twintig jaar er een geweest richting functionele specialisatie in doorgaans kleine structuren, die dingen mogelijk maken via samenwerkingen in een heel dens netwerk.

## 2.2.

### UITDAGINGEN VOOR KUNSTENAARS EN ORGANISATIES

De antwoorden die kunstenaars en organisaties de afgelopen jaren ontwikkelden, ondervangen heel wat noden die zich in het actuele kunst-werk stellen. Toch lopen kunstenaars en ook organisaties aan tegen een reeks problemen die zich in de huidige stand van zaken in de kunstensector stellen.

#### MAATWERK MET MATE IN DE PODIUMKUNSTEN

Organisaties en initiatieven zijn in de podiumkunsten samen gaan functioneren als een soort bouwdoos: er wordt per artiest en per project bekeken wat de meest geschikte ondersteuningsmogelijkheden zijn, en in welke constellatie of combinatie die het beste ingezet worden. Maar dat principe van maatwerk blijkt in de praktijk vooral als horizon of ambitie te werken, en wordt niet erg vaak ook effectief bereikt. Om begrijpelijke redenen.

De lijst van mogelijke partners om aan te spreken voor projecten is om te beginnen niet eindeloos en wat elke organisatie apart kan bieden heeft ook zijn beperkingen. Sommige organisaties hebben eigen infrastructuur, andere niet. Sommige hebben technische capaciteiten, andere niet. Sommige hebben artistiek budget, andere niet ... Alternatieve managementbureaus en werkplaatsen die zich volledig op de ondersteuning van een aantal kunstenaars toeleggen en die dus het meest voor het maatwerkprincipe kunnen gaan, zijn doorgaans net de kleinere structuren die met een beperkt budget veel mogelijk proberen te maken.

Maar wat twee à vier mensen op kantoor kunnen betekenen voor het werk van tien artiesten is vanzelfsprekend niet hetzelfde als wat evenveel mensen voor één kunstenaar kunnen doen. Het hebben van een eigen structuur biedt voor een kunstenaar nog altijd de beste garantie op maatwerk.

Bovendien nam de coördinatie- en planlast rondom het werk van individuele kunstenaars de voorbije jaren een hoge vlucht. *“De pre-productieprocessen werden complexer en het duurt gemiddeld een stuk langer om de financiering van een project rond te krijgen. De inflatie van coproductie (zie p. 70) holde het engagement van partners uit, waardoor er steeds meer partners nodig zijn om een budget te dichten. Naast partners in het buitenland worden ook buitenlandse subsidies aangevraagd voor de financiering van projecten. Als ongewenste bijwerking worden deze projecten administratieve huzarenstukjes”* (Baert, 2019). Ook de diversificatie van de artistieke praktijk zelf, die vraagt om altijd weer nieuwe partnerships, werkomgevingen en tools, stelt de kunstwerkers danig op de proef.

In de huidige conjunctuur slagen deze kleinere structuren er niet in een wezenlijke financiële sprong te maken. Die is nochtans nodig. De organisaties die eerder een goed deel van de ontwikkeling en productie van kunstenaars op zich namen, zoals kunstencentra, trekken zich meer en meer terug op dit terrein en veronderstellen dat die rol nu door de werkplaatsen en alternatieve managementbureaus overgenomen wordt. Met dit ‘outsourcen’ van de verantwoordelijkheid, zijn echter onvoldoende budgetten gepaard gegaan. Afgelopen subsidieronde bepleitten verschillende *artist-run* organisaties en managementbureaus een ruimer budget om de toegenomen werkdruk op te vangen, maar deze vraag werd niet gehonoreerd (en als gevolg beslisten een aantal van de ervaren pioniers hun organisaties te verlaten) (Baert, 2019).

Belangrijk om de financiële druk op deze organisaties te begrijpen is ook dat de meeste weinig of geen artistiek budget hebben voor de kunstenaars waarmee ze werken. Dat moet via o.a. projectsubsidies, beurzen en coproducties gevonden worden. En net die middelen staan vandaag onder grote druk (Janssens, Leenknecht & Hesters, 2018).

Grotere organisaties lijken op het eerste gezicht meer mogelijkheden te hebben, maar ze hebben ook meerdere opdrachten die aandacht en middelen vragen (naast produceren bijvoorbeeld ook presenteren). Meer subsidies en grotere budgetten brengen ook meer verantwoordingsdwang en strengere regels mee. Ze botsen ook sneller op een gebrek aan flexibiliteit in hun structuur en werkprocessen. In haar masterthesis cultuurmanagement onderzocht Danuta Peeters (2013) de programmatieprocessen bij enkele kunstencentra. Ze toetste daarin ook hun organisatie-modellen af aan de waarden die ze voorop stelden. Ze ondervond daarbij dat de organisatie-modellen – met functionele cellen voor communicatie, artistiek werk, productie, techniek, zakelijk – door de organisaties amper in vraag gesteld werden. Flexibiliteit leek zich vooral te vertalen in de attitude en beschikbaarheid van individuele medewerkers en niet meteen in meer flexibele processen of structuren.

Zelfs wie bewust andere keuzes maakt in de opbouw van individuele organisaties, kan niet heen om de geploegenheden in de manier van werken die op grotere schaal in een sector gedeeld wordt: er is een collectieve timing die bepaalt hoe lang de looptijd is tussen het eerste gesprek met een programmator en de uiteindelijke opvoering, een gedeeld idee over hoe lang een residentie duurt, hoe hoog een coproductie kan zijn, hoeveel tijd een maakproces doorgaans vraagt, wanneer de programmateksten voor de seizoensbrochure geschreven moeten worden ... De relaties tussen (medewerkers van) instellingen en kunstenaars zijn dus niet eenvoudigweg opgetrokken uit goede of slechte

intenties, maar worden bepaald door structurele factoren en geplogenheden die begrijpelijke en verdedigbare logica's volgen. Maar een kunstenaar met een eigengereid plan kan er wel op botsen.

Misschien is de vraag ook in hoeverre alle gevestigde kunstehuizen moeten klaarstaan om de noden van de sterk gedifferentieerde kunstenpraktijken te beantwoorden. Is het zinvol dat ze hun manier van werken zo ver openbreken dat ze hun eigen infrastructuur, expertise en netwerk gaan ondergraven? Moeten de 'grootste instellingen' zich wel ten dienste stellen van de 'kleinste kunstenaars'? En indien niet: zijn er dan transfers mogelijk die het financiële evenwicht in de sector herleggen, nu er niet meteen een wezenlijke groei in de kunstsubsidies in het vooruitzicht ligt?

#### Druk op de ruimte voor ontwikkeling

Tijdens drie sectorontmoetingen (voor muziek, beeldende kunsten en podiumkunsten) die Kunstenpunt organiseerde in het najaar van 2018 peilden we naar de voornaamste urgenties in de praktijk van vandaag. De druk op de ruimte voor ontwikkeling kwam daarbij keer op keer op tafel.

Die druk op ontwikkelingsmogelijkheden toont zich deels in hoe een loopbaan in de kunsten vandaag vorm krijgt en welk werk gevalideerd wordt. Flexwerkers die van project naar project leven, werken noodgedwongen met een kortetermijnperspectief. Dat betekent de facto vaak dat ze gedwongen worden tot resultaatgericht denken en strategisch handelen naar concrete doelen. Een ongebonden arbeidssituatie belooft vrijheid, maar vraagt voortdurend om tastbare resultaten, die weer tot volgende kansen op nodige ondersteuning kunnen leiden. In die omstandigheden is het erg moeilijk om de tijd te nemen voor vertraging en verdieping. Wat daar sterk toe bijdraagt, is dat de finan-

—  
*Financiële steun  
van organisaties voor  
kunstenaars is grotendeels  
gericht op productie:  
op de realisatie  
van verkoopbaar of  
toonbaar werk.  
Tegenover onderzoeks-  
of ontwikkelingstijd staat  
zelden een inkomen.*

ciële steun die organisaties voor kunstenaars veil hebben, grotendeels gericht is op productie: op de realisatie van verkoopbaar of toonbaar werk. Tegenover onderzoeks- of ontwikkelingstijd staat zelden een inkomen (Siongers & Van Steen, 2016), net zomin als tegenover investeringen van kunstenaars in hun ruimere ontwikkeling (bijvoorbeeld in netwerking, studie ...). Kunstenaar Myriam Van Imschoot gebruikte op een studiedag over artistiek onderzoek in het RITCS (2012) het beeld van de driegdraad. Een artistiek parcours kent sowieso zichtbare en niet-zichtbare periodes, periodes van onderzoeken en verdiepen, en weer bovenkomen. In het huidige systeem wordt ondersteuning aan kunstenaars vooral verantwoord vanuit de stukjes draad die zichtbaar zijn.

Ook de plekken en financiële middelen voor ontwikkeling en onderzoek die deel uitmaken van de ecologie van de kunstensector staan vandaag onder druk. Op basis van haar jarenlange ervaring in de begeleiding van kunstenaars-trajecten en diverse gesprekken met collega-kunstwerkers bij werkplaatsen en managementbureaus, deelt Helga Baert (2019) volgende vaststelling: *“Verschillende grotere instellingen (...), trokken zich de voorbije jaren noodgedwongen terug in processen van zelfbevraging en verhouden zich tot complexe financiële en maatschappelijke vraagstukken. Bijgevolg krimpt de marge voor artistiek experiment en risico. Het valt op dat in de relatie met de individuele kunstenaars steeds vaker het risico van de instelling zelf naar voren geschoven wordt. De evaluatie van het financiële risico, het draagvlak voor het werk, het publieksbereik en het imago/het symbolische kapitaal van de instelling nemen steeds meer de bovenhand op artistieke logica’s. Er wordt heel omzichtig omgesprongen met ruimte voor experiment (en falen), ruimte voor onderzoek en denken voorbij productielogica’s.”*

Kunstenaars vinden steeds meer de weg naar kunsthogescholen en universiteiten, waar wel degelijke budgetten (en lonen!) voorzien worden via academische onderzoeksprojecten of het doctoraat in de kunsten. Ze bieden welgekomen ademruimte aan kunstenaars, maar brengen ook enkele risico's met zich mee. De academische instellingen hebben eigen kaders die bepalen welk onderzoek wel en welk niet wordt toegelaten. De logica's die bepalen wie toegang heeft tot deze middelen en wie niet, sluiten niet vanzelf aan bij de logica's van het praktijkveld. Van de andere kant gezien, leidt het ook tot het handig instrumentaliseren van de onderzoeksmiddelen voor het verderzetten van de reguliere kunstpraktijk, wat net weer het onderzoekspotentieel verarmt.

De beknipting van de autonome zone voor ontwikkeling toont zich in de beeldende kunsten nog op een andere manier. Atelierruimte wordt steeds moeilijker te vinden doordat er minder leegstand is en de huurprijzen stijgen. Bovendien worden ateliers en studio-initiatieven steeds vaker geïnstrumentaliseerd. De opkomst en 'hipheidsfactor' van initiatieven voor de tijdelijke invulling van gebouwen door o.a. lokale overheden en bedrijven lijken mooie kansen te bieden, maar vaak dienen dergelijke projecten ook andere doelen dan de kunst (bijvoorbeeld het opdrijven van de marktwaarde van de immobiliën) of leggen ze specifieke eisen op (bijvoorbeeld participatie met de buurt) die de autonome ruimte om te werken voor kunstenaars wegduwt.

#### DE INFLATIE VAN COPRODUCTIES EN COÖRDINATIELAST IN DE PODIUMKUNSTEN

In het begin van de jaren 1990 was meer dan 80% van de producties die Kunstenpunt in de podiumkunsten databank heeft geregistreerd ontwikkeld door één organisatie. Vandaag is meer dan 70% een coproductie tussen verschillende partners. In seizoen 2012-2013 werd ongeveer één op



drie producties gerealiseerd in een samenwerking van vier of meerdere organisaties, met uitschieters tot wel twintig verschillende organisaties. Het is een indicator van een stevige systeemswitche. Samenwerking, in al haar vormen, is een evidentie geworden in de podiumkunsten. Die enorme groei in partnerships wordt grotendeels gerealiseerd in een verbredend internationaal netwerk. In 2000-2001 werkten Vlaamse makers en gezelschappen met 131 buitenlandse organisaties samen. In 2014-2015 waren dat er al 545 (Janssens, 2018b). Dit verhaal voerden we in Vlaanderen lang op met enige fierheid: mooi toch, al die samenwerking en mobilisatiekracht? Maar de onderliggende werkelijkheid blijkt helaas minder rooskleurig. De cijfers tonen namelijk vooral dat om hetzelfde te realiseren als vroeger meer en meer partners nodig zijn. Het aantal nieuwe producties in Vlaanderen is immers sinds het begin van de jaren 2000 niet meer gestegen. De beschikbare middelen om kunst te maken raken steeds meer versnipperd en de coproductiebudgetten dalen stelselmatig (Janssens, 2018b). We noemen dit fenomeen 'de inflatie van coproducties'.

De inflatie van coproducties, samen met de evolutie richting een sector die bewust functioneert als modulair systeem, leidt tot een moeilijke situatie voor veel kunstenaars. *"Dat is vandaag een belangrijke paradox: er zijn meer organisaties die kunstenaars specifiek omkaderen, maar door de versnippering van de middelen en de 'inflatie' van coproducties stoppen kunstenaars zelf, voor hetzelfde of geen geld, steeds meer tijd en energie in netwerken, zakelijk beheer, onderhandelingen met mogelijke partners enzovoort."* (De Wit, Joye, Wellens & Janssens, 2015). Kunstenaars hebben met diverse coproducenten veel partners, maar die zijn niet noodzakelijk partner van elkaar. Het is geen courante praktijk dat coproducenten zich samen rond de tafel scharen om een project mee te realiseren. Wel is het aan de kunstenaar en diens omkadering om de indivi-

duale afspraken en relaties met de verschillende partners te beheren. Een kunstenaar wees er tijdens ons sectormoment podiumkunsten in het najaar van 2018 op dat dit niet altijd een sinecure is: *“Je moet het hele netwerk kennen. Je moet weten dat A niet met B wil werken, etc. Dat vraagt veel tijd en energie, en brengt veel druk met zich mee.”*

Werken met meer partners leidt niet alleen tot meer coördinatielast, maar verhoogt ook het risico op het verdunnen van de engagementen van elke afzonderlijke partner. Wie neemt de verantwoordelijkheid als een projectsubsidie niet gehonoreerd wordt of als extra studiotijd nodig blijkt? Het is in een ruimer netwerk minder snel duidelijk wie zich aangesproken kan of moet voelen dan in een samenwerking tussen maar enkele spelers.

Ook de artistieke autonomie van de kunstenaars dreigt in de veelheid van partnerschappen onder druk te komen. Ze hebben immers vaak geen eigenaarschap over de instrumenten waarmee ze werken en beperkte zeggenschap over de formats of processen waarin ze opereren. Voor menig kunstenaar is het moeilijk om het aanbod vanuit de diverse partnerships zo goed mogelijk in lijn te brengen met hun artistieke visie en ambities.

#### PRECARITEIT IN ORGANISATIES:

#### BURNING-OUT OP EEN VAST CONTRACT

Er is een bitterheid geslopen in het perspectief van kunstenaars die het als onrechtvaardig ervaren dat zij noodgedwongen freelancen, terwijl de medewerkers van professionele kunstorganisaties vaste arbeidscontracten hebben. Leveren immers niet zij net de voeding waarop het werk van die anderen gebouwd is? De precariteit die zij ervaren, zet zich echter ook door in zowel de kleinere als de grotere organisaties in het veld. Het zijn immers niet alleen de kunstenaars die de prijs betalen van de druk op de kunstbudgetten, de hogere eisen waaraan gesubsidieerde instel-

lingen moeten voldoen (bijvoorbeeld rond communicatie, participatie, archivering en diversiteit) en de verhoogde competitie op de internationale markt, die maakt dat het steeds meer inspanningen vraagt om hetzelfde niveau van 'output' te blijven halen (Janssens, 2018b). Bovendien is de druk niet te onderschatten van de steeds luidere vraagtekens die in de samenleving gezet worden bij de zin en onzin van kunst en wie dat allemaal moet betalen. Ook de organisaties waarmee de kunstenaars werken moeten keer op keer laagjes wegschrapen, steeds vaker essentiële laagjes.

Het Sociaal Fonds voor Podiumkunsten presenteerde in 2017 een studie over de werkbeleving in de sector. Daaruit blijkt dat medewerkers van kunstorganisaties veel voldoening halen uit hun werk en zeer sterk geëngageerd zijn. Keerzijde van de medaille is evenwel dat 47% van de respondenten op z'n adem trapt en 'herstelnoed' ervaart. Iets meer dan de helft hiervan geeft aan die nood voortdurend te ervaren. Het risico dat zij binnen het half jaar uitvallen door ziekte is groot. Niet voor niets werd 'burn-out' de afgelopen jaren een weerkerend thema in gesprekken over de gezondheid van de sector. De meeste kunstprofessionals in organisaties mogen dan wel een vast contract hebben, velen plooiën zich dubbel, daarbij vaak nog geplaagd door een voortdurend schuldgevoel dat ze de kunstenaars tekort doen. *“Er zit een zekere vorm van agressie in de relaties die een kunstinstelling aangaat en we zijn daaraan gewend geraakt. Medewerkers die voor de instelling werken, lijken voortdurend te vechten: vechten voor geld, vechten om origineel te zijn, vechten om dingen op tijd gedaan te krijgen, vechten om de plaats van kunst in de samenleving te verdedigen, vechten voor publiek, vechten voor legitimiteit, wat vaak betekent: vechten om te bewijzen dat de instelling uniek is, wat dan weer betekent: vechten met andere instellingen”*, aldus Sarah Vanhee (2017).

*“Een burn-out ontstaat wanneer de kloof tussen je eigen diepe overtuigingen en de overlevingspatronen van je dagelijkse praktijk te groot geworden is. Eigenlijk daar waar drijfkracht en onmacht elkaar ontmoeten. Elk tijdperk kent zijn valstrikken, en uitgeput zijn is van alle tijden. Wat echter telt, is hoe we ermee omgaan. In die zin vertelt de ‘ziekte’ veel over het reilen en zeilen van een samenleving in overdrive en de praktijk en systemen van een sector. Een sector in overdrive.”* Barbara Raes (2014) legde de vinger op de wonde in een tekst die reflecteert over haar eigen burn-out en hoe ze die kon begrijpen.

Nog te weinig benoemd is de ‘verfreelancing’ die zich sluipend doorzet in andere posities binnen het kunstenveld. Kunstcritiek, dramaturgie, curatorschap of techniek zijn bijvoorbeeld functies die evengoed grotendeels geflexibiliseerd zijn. Minder zichtbaar is de opkomst van de deeltijdse contracten, die vaak de facto toch ingevuld worden met voltijds werk, en van stages of vrijwilligerswerk die betaalde jobs vervangen. Bij het schetsen van de flexibilisering van de sector in deel één van deze Kunstenpocket, stelde ik dat vandaag wordt gezegd dat ensembles niet betaalbaar zijn en dat de artistieke jobs meer vanzelfsprekend dan de andere ‘verfreelanced’ zijn. Het is juister om toe te voegen dat die tendens zich ruimer doorzet en dat op vele vlakken in de sector niet alle werktijd nog betaalde tijd is. Met deze tendens, en de grote druk op organisaties, waardoor leren *on the job* meer en meer onmogelijk gemaakt wordt, kunnen we zelfs spreken over een tendens van deprofessionalisering in de kunstensector.

De precariteit waarin kunstenaars zich bevinden leidt soms tot een begrijpelijke, maar ook uitzichtloze ‘kunstenaars versus instellingen’-opstelling. Niemand wint echter in de val van een dergelijke verdeel-en-heers-mechaniek. Hoe een gelijkwaardige samenwerking bouwen, zonder

die te zoeken in het meetrekken van anderen in de eigen precariteit of ze te compenseren met een onoplosbaar schuldgevoel?

**DRUK OP DE GEEST VAN SAMENWERKING:  
AT YOUR SERVICE?**

Een volgende spanning tussen kunstenaars en instellingen heeft te maken met de cultuur van 'dienstverlening' die de geest van 'samenwerking' in de relatie tussen kunstenaars en organisaties lijkt te hebben overvleugeld. De houding van dienstverlening is nobel en professioneel, maar installeert een asymmetrische relatie waarin iemand vrager is en een ander aanbieder. Sarah Vanhee zei tijdens het *Fantastic Institutions* symposium in BUDA in 2017: *“Wat als we een moment zouden stilstaan en herdenken wat het betekent om “de artiest te ondersteunen”? Hoe doet een instelling dat? Als ik zeg dat er sprake is van agressie in de relaties die de instelling aangaat, dan bedoel ik (ook) dat er een fundamentele politieke vraag is over hoe die steun vorm krijgt, meestal in de vorm van ‘aanbieden’ en ‘geven’. Maar misschien wil de artiest bepaalde dingen misschien niet ‘krijgen’ en kan ze zelf voorstellen op welke manier ze graag door de instelling zou worden gesteund.”*

De verschuiving naar dienstverlening markeert een shift in de bedrijfscultuur van de sector. Ze maakt deel uit van een mercantiele relatie van vraag en aanbod, waarin de prijs niet alleen op basis van noden, maar ook door schaarste bepaald wordt. Vragers en aanbieders handelen elk uit eigenbelang en niet uit een coöperatieve of zorgende logica. Bovendien zorgt grotere competitie voor lagere prijzen. Wanneer de hoogte van uitkoopsommen, coproductiebedragen en fees (mee) bepaald wordt door 'hoever de andere partij bereid is te gaan', zit men niet naast, maar tegenover elkaar aan de tafel. Ook de cultuur van exclusiviteiten ('ik toon je werk enkel als het niet eerder daar heeft gestaan') heeft alles met competitie en eigenbelang te ma-

ken en niets met de zorg voor artiesten en de wens om met een voorstelling of tentoonstelling waarin men gelooft zoveel mogelijk publiek te bereiken. Zo drijven we ver af van een gelijkwaardige samenwerking, waarbij alle partijen in dialoog en vertrouwen, zij-aan-zij werken aan een gemeenschappelijk doel en waarin een individuele kunstenaar een speler moet kunnen zijn die gelijkwaardig is aan een grote instelling.

Een belangrijk punt om expliciet te maken is dat deze cultuur dagelijks vormgegeven en in stand gehouden wordt vanuit alle posities in het veld en dus net zo goed door kunstenaars zelf. Even vaak vang ik van programmatoren en organisatoren op dat kunstenaars zich zozeer in de geplogenheden van het veld inschrijven dat het ook hen moeilijk valt om buiten die kaders te kleuren. Een meer open vraag naar noden, voorbij het 'aanbod' van de instelling, wordt dan op stilte onthaald. Net daarom noem ik het een cultureel gegeven, omdat het waardenkaders zijn die in het ruimere systeem gedeeld worden en waarin nieuwkomers gesocialiseerd worden.

#### DE KUNSTENAAR CENTRAAL?

Tot nog toe heb ik de woorden 'instelling' en 'organisatie' als inwisselbaar gebruikt. Een instelling is echter meer dan zomaar een organisatie. Het is ook geen bedrijf. Een instelling (of in de sociologie ook 'institutie') heeft een maatschappelijke en culturele rol te spelen. Ze is de organisatorische vertaling van waarden die we delen voorbij het hier en nu, een brug tussen verleden en toekomst. In de instelling worden middelen herverdeeld en de interesses en belangen van diverse stakeholders met elkaar verzoend. Zo bekeken is een instelling – dus ook een kunstinstelling – een zone van compromis. Niet als zwakgebod, maar in de meest bijzondere en sociale zin van het woord. Doorheen het organiseren worden medewerkers, kunstenaars, pu-

—  
*Een instelling is een  
zone van compromis,  
in de meest bijzondere  
en sociale zin van het  
woord. Medewerkers,  
kunstenaars, publieken,  
de buurt en andere  
maatschappelijke  
betrokkenen worden  
er met elkaar verbonden.*

bliken, de omliggende buurt en andere maatschappelijke betrokkenen met elkaar verbonden. Eerder schreef ik dat de zone voor ontwikkeling voor kunstenaars de laatste tijd onder druk is gekomen, onder andere omdat instellingen die kunstenaars ondersteunen zich noodgedwongen wat hebben teruggetrokken in processen van zelfbevraging en zich moeten herpositioneren ten aanzien van complexe maatschappelijke vraagstukken. Het is inderdaad ook hun opdracht om dat te doen. En vaak gaan ze die processen van bevraging en herpositionering aan in nauwe samenwerking met kunstenaars en via artistieke projecten.

Kunstenaars zijn dus niet de enige partij wiens noden en verlangens een plek krijgen in kunstinstellingen. Ze hebben er vanzelfsprekend een bijzondere rol te spelen, en verdienen – zeker gezien hun precaire positie – de juiste zorg en omkadering. Maar ze staan niet noodzakelijk centraal. Bij veel organisaties klinkt nochtans regelmatig dat ‘de kunstenaar centraal staat’. Dit komt ongetwijfeld voort uit een oprechte zorg, maar misschien wordt de frase beter wat schaarser ingezet. In werkplaatsen, labs, alternatieve managementbureaus, gezelschappen, ensembles en *artist-run* organisaties staan kunstenaars doorgaans centraal. Maar is dat vandaag ook het geval in kunstencentra? In musea of kunsthallen? Concertzalen of clubs? Kunsteducatieve organisaties? En moeten ze daar wel centraal staan? Niet noodzakelijk. Wie functies opneemt zoals presentatie, participatie of reflectie en zich fysiek nestelt op een concrete plek, moet net bruggen slaan, verbindingen vormgeven en die cultiveren. In dergelijke kunstinstellingen staat *kunst* centraal, waarrond diverse partijen elkaar vinden. In de zorg voor het eigen personeel, de bezoekers, de kunstenaars, het bestuur en de bureaus zou eigenlijk geen prioriteitenhiërarchie mogen bestaan.



Het centraal zetten van de kunst en niet de kunstenaar, blijkt zelfs ook een goede manier om zuurstof te brengen in de nauwe relatie tussen kunstenaars en de kunstwerkers die hun ontwikkeling en productie ondersteunen. In de *Fair Arts Almanac* (Galeazzi, 2019) klinkt dat zo: *“NIET de kunstenaar, maar het kunstwerk moet centraal staan en alle betrokken personen houden zich bezig met de zorg voor het kunstwerk. Dit houdt in dat noch de kunstenaar, noch de kunstwerker, noch de instelling centraal staat, maar wel datgene dat ze samen willen bereiken. Het maakt een enorm verschil of er een ‘derde ruimte’ is, buiten de relatie tussen kunstenaars en kunstwerkers. Als een gemeenschappelijk doel wordt gedefinieerd en het werk echt begrepen wordt als een samenwerking, kunnen we verder kijken dan de gepersonaliseerde hiërarchie!”*.



DEEL II

ANTWOORDEN  
UIT DE  
PRAKTIJK

—  
“ *Twijfel er nooit aan  
dat een kleine groep  
betrokken en toegewijde  
burgers de wereld kan  
veranderen. Het is zelfs  
nog nooit anders  
geweest.* ”

(Margaret Mead)

Door te wijzen op de problemen die kunstenaars ervaren, zien we waar het schort in hoe het systeem vandaag functioneert. De focus op alle moeilijkheden maakt soms moede-loos en bitter. Een diagnose hoeft echter niet het eindpunt te zijn. Het kan ook de start zijn van een veranderings-traject. Systeemverandering komt op gang via gerichte experimenten, doorheen de praktijk en gebaseerd op een verschuivend waardenkader. Zo schreef ik al in de inleiding. In dit deel van deze Kunstenpocket volgt een overzicht van de antwoorden die vandaag al in ontwikkeling zijn, in een poging om kunstenaars te versterken en te evolueren naar een meer duurzame en faire toekomst. Op die manier willen we lezers inspireren om zelf mee de kanteling teweeg te brengen. Maar ook het samenweven van deze initiatieven in een coherent verhaal is belangrijk om te tonen dat ze, hoe partieel ook, deel zijn van een groter geheel en dat de *shift* vandaag al plaatsvindt. Hoewel een mee veranderend beleid cruciaal zal zijn voor een andere toekomst, focussen we hier op wat binnen de macht ligt van spelers uit de praktijk; wat morgen opgepikt kan worden.

In het D.I.T.-traject<sup>17</sup> van Kunstenpunt wilden we nieuwe praktijken actief stimuleren. Daarom hebben we in het voorjaar van 2017 een oproep gelanceerd voor initiatieven – bestaande of nieuwe – om de positie van de kunstenaar te versterken. 41 ideeën kwamen boven water van diverse spelers uit het veld, die vanuit even diverse invalshoeken heel eigen voorstellen formuleerden: over faire praktijken en eerlijke verloning, het delen en ruilen van *resources* (werkplekken, netwerken of kennis) via digitale platformen of fysieke plekken, het versterken van de stem van de kunstenaar en zelforganisatie-initiatieven. In een interactief traject maakten we ruimte voor de verdere ontwikkeling van de plannen, telkens in een kleinere groep van gelijkgestemden. Zo gokten we op het ontstaan van allianties en versterkende netwerkjes. Uiteindelijk ondersteunden en

begeleiden we vier concepten in hun realisatie op basis van hun innovatieve karakter en hun potentieel om relevant te zijn voor een ruimere kring van professionals (in hun concrete uitwerking én als mogelijke 'blauwdruk'): Engagement, de Fair Arts Almanac, 51% en de Coalition (verderop volgt meer tekst en uitleg). Met deze vier initiatieven gingen we een jaar aan de slag. Naast de opvolging van hun individuele en autonome parcours, probeerden we een kader voor deel- en leermomenten te scheppen<sup>18</sup>, met als orgelpunt het slotmoment in maart 2019.

In het scannen van het landschap naar '*weak signals*' of innovatieve strategieën zochten we naar Vlaamse initiatieven, maar konden we ook ons internationale netwerk activeren.<sup>19</sup> Die zoektocht komt samen in onderstaand overzicht van strategieën. Ze zijn als volgt gebundeld: eerst tonen we drie praktijkexperimenten voor andere manieren van organiseren en samenwerken, daarna volgen drie vormen van sensibilisering. Die zetten in op het creëren van een groter collectief bewustzijn rond de problemen en wrikken zo mee aan de ruimere shift in waardenkaders.

## 1. VAN D.I.Y. NAAR D.I.T.:

### COLLECTIEVE ZELFORGANISATIES VAN KUNSTENAARS

Kunstenaars in verschillende disciplines werken meer en meer samen om kennis, expertise, contacten en andere bronnen met elkaar te delen. Die samenwerkingen bestaan in verschillende vormen en dienen verschillende doelen – creatie, ontwikkeling, presentatie, zakelijke ondersteuning, reflectie, belangenbehartiging ... – maar toch is het zinvol om ze onder de noemer 'zelforganisaties' te groeperen. De kernvragen die ze proberen beantwoorden zijn immers dezelfde: hoe kunnen kunstenaars in het versnipperde veld een duurzame carrière uitbouwen en hoe kunnen

ze zelf vormgeven aan de organisationele logica waarbinnen ze werken, in lijn met hun artistieke visie en waardenkaders? Door krachten te bundelen proberen ze een meer solide grond te vinden, van waaruit ze als individu minder afhankelijk hoeven te zijn van grotere, intermediaire structuren, zoals galleries, kunstencentra of management-bureaus. Zo kunnen ze partnerorganisaties een spiegel voorhouden en institutionele routines proberen losweken. Wat ze duidelijk doet verschillen van artistieke *collectieven*, is dat de partners hun eigen weg gaan op artistiek vlak. Ze hebben een w.a.t.-relatie: *working apart together*.

Ze kunnen ook gezien worden als een manier om 'peer space' vorm te geven. Volgens socioloog Pascal Gielen (2013) bestaat een gezonde artistieke biotoop uit vier sferen met elk hun eigen waardenkader, die in balans moeten zijn: de domestieke ruimte, de ruimte van peers, de marktruimte en de civiele ruimte. De ruimte van peers maakt artistieke ontwikkeling mogelijk in een collectieve, professionele context. In interactie met collega's kan werk 'uitgetest' worden in een vroeg stadium en kan een artistiek oeuvre rijpen, zonder dat de kaders van de markt of het publieke discours al heersen. Met de sluipende tendensen van vermarkting en instrumentalisering is het vrijwaren van de *peer space* vandaag erg belangrijk.

De meest courant geciteerde voorbeelden in de podiumkunsten zijn SPIN (de structuur van Hans Bryssinck, Diederik Peeters en Kate McIntosh) en Manyone (Sarah Vanhee, Mette Edvardsen, Alma Söderberg en Juan Dominguez). Wat ze beide delen is dat ze het platform zijn waarop de individuele projecten en activiteiten van de kunstenaars tot een geïntegreerd traject gesmeed worden en dat ze daarin duurzaamheid proberen te verbinden met flexibiliteit en alertheid voor veranderende omstandigheden.

In de context van de beeldende kunsten vertonen initiatieven als Jubilee (artiesten Justin Bennett, Eleni Kamma, Vincent Meessen, Jasper Rigole en Vermeir & Heiremans) en Auguste Orts (initiatief van Herman Asselbergs, Sven Augustijnen, Manon De Boer en Anouk De Clercq) veel gelijkenissen met de net genoemde voorbeelden uit de podiumkunsten. Een erg interessant driejarig onderzoeksproject van Jubilee is CAVEAT!!!, waarin het contract tussen organisaties en kunstenaars herdacht wordt, weg van de formatie van de huidige modelcontracten, naar een tool om de relatie tussen de betrokken partijen op een gelijkwaardige manier en vanuit een open dialoog samen te formaliseren (caveat.be).

Vandaag rijzen ook andere kunstenaarsinitiatieven als paddenstoelen uit de grond, zoals Greylight Projects, Pinkie Bowtie, Deborah Bowmann, In De Ruimte, Sorry, Artist Club / Coffre-Fort, Enough Room for Space, Convent Space for Contemporary Art en Hole of The Fox. In De Ruimte, bijvoorbeeld, is een initiatief waar opkomend talent via tentoonstellingen en begeleiding ondersteund wordt. Enough Room for Space is opgestart door Marjolijn Dijkman en Maarten Vanden Eynde waarmee ze onderzoeksgedreven kunstprojecten ontwikkelen in synergie met kunstorganisaties, universiteiten, stichtingen en maatschappelijke groepen. Met Pinkie Bowtie experimenteren Vaast Colson en Dennis Tyfus om als kunstenaars een atelier-, presentatie- en galeriemodel uit te werken.

'Onafhankelijke of alternatieve kunstruimtes', 'projectruimtes', 'pop-ups', 'offspaces' ...: diverse namen worden gebruikt om deze initiatieven te duiden die deel uitmaken van een delicaat, lokaal en internationaal vertakt netwerk. Ze zoeken naar een vrije zone, broedplaatsen of proefterreinen voor nieuwe ideeën. Het gaat erom ruimte te scheppen en die vorm te geven zonder dat de dominante logica's van de markt en die van de gezette publieke instellingen ze volledig kunnen inkapselen. Ze vormen een



‘eigentijdse underground’, die zich niet helemaal ‘buiten’ of ‘in de marge’ van het systeem plaatst, maar die *“de kracht van de structuren gebruikt zoals een judoka de kracht van zijn tegenstander”*, aldus Pieter Vermeulen in zijn onderzoek naar de offspaces in Vlaanderen en Brussel.

Ook in de muziek vallen, in verschillende niches, de D.I.Y.-initiatieven op die een alternatief zoeken voor het produceren en distribueren van muziek, buiten de industriële spelers om. *“Dit soort bottom-up gegroeide organisaties hebben minstens twee dingen met elkaar gemeen: de liefde voor muziek en de drive om het heft in eigen handen te nemen”*, aldus Nico Kennes<sup>20</sup> (2017) die in gesprek ging met de mensen achter All Eyes on Hip Hop, dunk!festival en dunk!records, het electrolabel Tangram en jazzlabel Solidude Records. Die gedeelde ‘liefde voor muziek’ is niet zo vanzelfsprekend als dat mag klinken. In de muzikale niches waarin deze initiatieven actief zijn, is muziek al te vaak een product dat gecommmercialiseerd wordt en waarin ‘de markt’ bepaalt wat wel of geen kans krijgt om geproduceerd te worden. De online mogelijkheden – Spotify, Deezer, Apple Music, iTunes, Tidal, BandCamp, SoundCloud, YouTube, Vimeo, Songkick, ReverbNation, BandsInTown ... – zetten ze handig in om rechtstreeks de brug te slaan naar potentiële publieken. Ook werkplaats Walter, een initiatief van muzikant Teun Verbruggen in Anderlecht, kunnen we in de D.I.Y.- of D.I.T.-sfeer lezen. Muzikanten en beeldend kunstenaars gedreven door experiment en improvisatie vinden er repetitieruimte, residenties en een concertruimte.

Het fenomeen van zelforganisatie in de kunsten is niet nieuw. vzw SCHAAMTE bijvoorbeeld, opgericht in 1978, deed exact dat: de krachten bundelen om de aparte carrières van onder meer Josse De Pauw, Jan Lauwers en Anne Teresa De Keersmaeker vleugels te geven, naast de toen gevestigde Vlaamse instellingen. Ze deelden een eigen verworven

plek, technische en administratieve krachten, een internationaal netwerk en het management van Hugo De Greef. Financiële risico's werden gespreid over de verschillende artiesten (Janssens, 2018a). *Artist-run spaces* of collectieve initiatieven van beeldend kunstenaars kennen intussen ook goed gestoffeerde kronieken die teruggaan tot de jaren 1960 (zie Vermeulen, 2018). De actuele buzz rond zelforganisaties – die we ook internationaal vaststellen – beschouwen we daarom het best als een symptoom of signaal van de systeemverandering waarnaar velen op zoek zijn.

De vorm van 'zelforganisatie' is niet enkele een technische keuze voor een businessmodel. Opnieuw zijn de woorden van Marianne Van Kerkhoven relevant: hoe je jezelf organiseert is een manier van in de wereld zijn. Het is in die zin ook een politieke kwestie. Het is geen toeval dat bijna al deze initiatieven niet alleen kiezen voor hun eigen artistiek werk, maar ook het ruimere gesprek aangaan en actief de reflectie stimuleren over de positie van de kunstenaar en hoe kunst in de wereld staat of (anders) zou kunnen staan. Ze zoeken ook naar nieuwe organisatiemodellen die de geijkte productiemodellen in de kunsten en de samenleving in vraag stellen (Janssens, 2016 en De Wit, Janssens, Joye & Wellens, 2015).

## 2. VAN SCHAARSTE NAAR RIJKDOM: HERIJKEN VAN DE BESCHIKBARE BRONNEN

Moeilijkheden in de praktijk van kunstenaars en organisaties vertrekken vaak vanuit schaarste. De inspirerende strategieën die hier op een rij gezet worden, vertrekken van de rijkdom van wat al beschikbaar is. Dat doen ze door de beschikbare hulpbronnen te valideren op andere manieren of door ze te herverdelen.

**TIJD.** Een interessant voorbeeld waar tijd ingezet wordt als *currency* is Timebank (timebank.cc), operationeel in Nederland. Het is een online platform, toegankelijk voor iedereen, waarop skills en kennis in de aanbieding zijn. Mensen kunnen andermans kennis en kunde inhuren in ruil voor tijd die ze zelf investeren in anderen. Zo wordt geld omzeild. Geregistreerden hebben een tijdsbudget, waardoor een ruil niet meteen één-op-één tot stand hoeft te komen, maar wel in de ruimere Timebank-community. Timebank werkt online, maar gelijkaardige initiatieven kunnen net zo goed ook via een fysiek ontmoetingspunt, bijvoorbeeld een *coworking space* georganiseerd worden.

**RUIMTE.** Fysieke ruimte is cruciaal in de kunstpraktijk. Een atelier, studio of bureau scheidt een omgeving voor een autonome artistieke praktijk en voor professionele uitwisseling. Omdat ruimte zo belangrijk is, maar ook schaars en dus duur, zetten veel kunstinstellingen zodra ze eigen infrastructuur verwerven in op het delen van ruimte met (andere) kunstenaars of het inrichten van ateliers (o.a. het verruimde gebruik van de infrastructuur van LOD, MILL van Needcompany waar ook Kuiperskaai onder dak is, Ultima Vez dat bureaus deelt met o.a. Peeping Tom en Khadouj Films, Summer Studios van Rosas en P.A.R.T.S). In de beeldende kunsten gaan kunstenaars samen op zoek naar ruimte voor ateliers in leegstaande gebouwen en zijn er organisaties gegroeid die ruimte zoeken en beheren voor kunstenaars en er activiteiten opzetten rond talentontwikkeling, zoals Studio Start in Antwerpen en Nucleo in Gent. Ook in kleinere steden zoals Leuven, Mechelen en Hasselt ontstaan gelijkaardige organisaties vanuit de kunstenaars of vanuit de steden zelf.

Ruimte delen kan ook in een ruimer netwerk. Wie buiten het perk van de kunsten kijkt, vindt bijvoorbeeld in scholen technische ateliers of turnzalen die tijdens de weekends en in schoolvakanties vrij zijn. Ook in de andere

richting kan het, op een heel andere manier, zeer waardevol zijn om ruimte te delen. Kunstinfrastructuur is niet alleen inzetbaar voor zoveel mogelijk kunstenaars, maar ook voor andere mensen in de omgeving – een amateurgezelschap, een jeugdbeweging, een bejaardenclub. Dat kan zo ver gaan dat een deel van de werking van het kunsthuis, bijvoorbeeld in de zomer, een tijdje stilgelegd kan worden: een periode van ‘braakliggen’. *“Braakliggen bestaat uit een eigenaardig mengsel van passiviteit en activiteit, een gerichtheid op de buitenwereld die tegelijk ongericht, doelloos en gelaten is. Het is gekenmerkt door openheid, beschikbaarheid, alertheid en aandacht die ervan afziet de dingen te willen beheersen en te veranderen.”* (Kuzmanovic & Gaffney 2016).<sup>21</sup> Het kan een manier zijn om te vertragen en de energie en het ritme van de instelling en de medewerkers te herbalanceren. Braakliggen is vruchtbaar voor de medewerkers en werking. Maar vanuit de partners die intussen de infrastructuur kunnen gebruiken, vloeien ongetwijfeld ook andere waardevolle zaken terug. Zo verknoop je je artistieke werking in een ruimer sociaal weefsel.

We vonden ook een online platform dat ruimte delen in een ruimer netwerk en dus op bredere schaal mogelijk maakte: AboutSpace (aboutspace.nl). De databank bevat allerlei privé- en publieke infrastructuur voor creatieve activiteiten die tijdelijk beschikbaar gesteld wordt. Je kan er studio’s of werkruimte zoeken of aanbieden.

**SOCIAAL NETWERK.** Voorgaande strategie verwijst al naar de kracht van een divers sociaal netwerk. In dat netwerk buiten de kunsten, dat elke organisatie en elk individu op een of andere manier heeft, liggen mogelijk bronnen die de kunstpraktijk kunnen voeden. GLUON, bijvoorbeeld, werd opgezet om kunstenaars in relatie te brengen met de innovatielabs van zowel bedrijven, start-ups als universiteiten: ze detecteren en matchen spelers. In Brussel hebben verschillende artiestencollectieven afgelopen jaren

geëxperimenteerd met samenwerkingen met bijvoorbeeld sociale organisaties of buurtwinkels, om een impact te hebben op de buurt én voor zichzelf middelen te vinden. Dit ligt in de lijn van de verbrede maatschappelijke interesses die ik eerder benoemde. Het is wat bijvoorbeeld K.A.K., de Koekelbergse Alliantie van Knutselaars heeft gedaan, of wat Einat Tuchman doet met Espacetous, vanuit een wijkhuis in Molenbeek. Op zijn zoektocht doorheen 'territoria voor nieuwstedelijke creatie' bezocht Chris Keulemans, in opdracht van Kunstenpunt, onder meer Allee du Kaai, Cinemaximilaan en Cultureghem: allemaal plekken die zich nestelen in de stad, dwars doorheen verschillende logica's van opereren (sociale, culturele, artistieke, urbanistische ...), waar kunstenaars potentieel vruchtbare allianties en tastbare middelen kunnen vinden. Ook kunstinstellingen maken zo'n verknoping tussen kunstenaarspraktijken en andere maatschappelijke domeinen mogelijk in specifieke programmalijnen zoals de stadsresidenten bij Vooruit.

In het buitenland inspireert Pogon – Zagreb Center for Independent Culture and Youth. Het is een instituut met een (voor ons) nieuw model van civiele-publieke samenwerking. De voornaamste functie van Pogon is vrije ruimte verschaffen voor culturele- en jeugdorganisaties in Zagreb. Het beheer is deels in handen van de stad en deels van de culturele en jeugdspelers. Het is een open, niet-gecureerd platform, waar jaarlijks meer dan 200 verschillende events georganiseerd worden (tentoonstellingen, theater- en dansvoorstellingen, circus, concerten, lezingen, workshops, seminaries ...). Pogon wordt ook gebruikt voor productie, repetities en kunstenaarsresidenties. De alliantie tussen al die cultuur- en jeugdspelers toonde zich in het verleden cruciaal voor het voortbestaan van Pogon als kunstplek. Op een politiek spannend moment kwamen duizenden mensen in Zagreb de straat op om het voortbestaan van Pogon te verdedigen. Iets wat we ons moeilijk kunnen inbeelden voor een plek die *enkel* een kunstwerkplek zou zijn.

**KENNIS.** Een bijzonder belangrijke hulpbron in het versterken van de positie van de kunstenaar is kennis. Het voorbeeld van Timebank toont hoe tijd als ruilmiddel ingezet wordt, maar ook hoe kennis en kunde breder gedeeld kunnen worden. Dichter bij huis werd de *Fair Arts Almanac 2019* gemaakt door kunstenaarscollectief SOTA (State of the Arts), met een collectie van praktische informatie, statements, ideeën, getuigenissen, tools en aankondigingen van relevante deadlines. Het is een gids, een kalender en een notitieboek met bijdragen van ongeveer vijftig mensen. Een *good old fashioned* zakboek mag dan niet innovatief lijken, in deze tijden met een overdaad aan informatie, verspreid over zoveel websites van zoveel verschillende instanties, hebben we gidsen nodig die de informatie op een gepaste manier bundelen. Hier betekent dat: op maat van kunstenaars en in het Engels.

**GELD.** De zoektocht naar manieren om het beschikbare geld in de kunsten te herverdelen is mogelijk het meest uitdagend. Soms lijkt het zelfs op een taboezone waarover niet gesproken kan worden. Op microschaal prikkelt het initiatief *The Common Wallet* van een tiental kunstenaars en kunstwerkers (voornamelijk in Brussel gevestigd). Ze hebben een verschillende levensstijl, inkomensniveau en familiesituatie, maar storten sinds januari 2018 hun inkomsten op een gezamenlijke bankrekening. Het is hun 'gedeelde portefeuille' waarop iedereen naar eigen vermogen stort en volgens de eigen noden afhaalt - voor alle dagelijkse uitgaven gaande van voeding, kleren, energie en transport tot en met huur en aflossing van leningen. De tien hebben geen strakke set regels, maar wel een gedeeld waardenkader en een groot verantwoordelijkheidsgevoel. Nadat ze het eerste jaar als erg positief evalueerden, verkennen ze in het tweede jaar de mogelijkheden om samen te sparen of binnen de groep gemeenschappelijke aankopen te realiseren (Coppola, 2019).

### 3. VAN BOUWEN NAAR WEVEN: HERVORMINGEN OP ZOEK NAAR 'FAIR PRACTICE'

*“Ik wil kunstinstellingen die alternatieve politiek bedrijven in plaats van kunstprogramma’s over alternatieve politiek te presenteren,”* liet Sarah Vanhee optekenen tijdens *The Fantastic Institution*. De afgelopen jaren is ‘fair practice’ stevig op de agenda van de kunsten gezet. Het is een containerbegrip dat samenvat waar we het over hebben als we praten over een eerlijke betaling, werkbare werkuren, solidariteit onder collega’s, transparantie in instellingen, een stem geven aan minder machtigen, beslissingen delen, vertrouwen en veiligheid, antiracisme, anti-misogynie en ecologie (Vanderbeeken, 2019). Fair practice gaat over *‘practice what you preach’*, het in lijn brengen van je eigen praktijk met de waarden die je hoog in het vaandel draagt. Dat klinkt eenvoudiger dan het is. Verandering richting een meer faire praktijk is een traag en moeizaam proces dat best moed vraagt. Het is een complex kluwen van kwesties die allemaal in elkaar haken. *“‘Neen’ zeggen tegen deze ratrace van wereldwijde omnipresentie en permanente paraatheid veroorzaakt wellicht angst om uit de boot te vallen of de angst om er nooit echt in te raken”* (De Wit, 2018b). Waar te beginnen?

**START KLEIN.** Het eerste advies luidt: start klein. Hoewel de roep naar *fair practice* het functioneren van de hele instelling bevraagt, is het mogelijk om nu al kleine stappen te zetten.

Alles begint bij een eerlijk zelfonderzoek. Twee drie-daagses over de *Fantastic Institution* leverden volgende reeks vragen op die kunnen helpen om onfaire praktijken te detecteren en om te ontdekken waar onontgonnen ruimte voor verandering zit. Bij al wat je organiseert, vraag je af: waarom doen we dit en wie wordt er beter van? Wat is de ontstaansmythe van mijn instelling: welk narratief vormt

het DNA en klopt dat nog met waar we vandaag voor staan of waar we voor willen staan? Wie maakt in dat verhaal deel uit van de 'ons' van de instelling? Wie is *in* en wie is *out*? Wat is mijn visie op 'kunst' en op 'kwaliteit'? Welk beeld heb ik van 'de kunstenaar'? Klopt de manier waarop we ondersteuning van kunstenaars organiseren met dit beeld? Bied ik *services* aan of *werk ik samen met kunstenaars*? Welke impliciete afspraken en grenzen beheersen mijn instelling? Gedachteoefeningen of praktijktestjes kunnen die blootleggen. Een grappig, maar effectief voorbeeld: hoe lang zou het duren voor iemand in de organisatie ingrijpt als een gast de kopieermachine zou verhuizen van de ene naar de andere verdieping? Wie zou ingrijpen op welke manier? Welk idee over 'goed organiseren' of professionaliteit leeft in mijn organisatie? Tot op welk niveau is het écht nodig? Kunstenaarsplek PAF in Reims stelt een uitdagend voorbeeld. PAF heeft geen personeel. Wie dan de toiletten kuist en de afwas doet? Het antwoord van initiatiefnemer Jan Ritsema luidt: *"Mensen hebben de neiging om dat te doen wanneer ze het willen doen. Dat werkt heel goed. Maar dat betekent ook dat het af en toe een tijdje vuil zal worden."*

Een werksessie tijdens de *Return of the Fantastic Institution* leverde volgend lijstje adviezen op.<sup>22</sup> Sommige klinken poëtisch of zelfs banaal, maar ze zijn allemaal zeer serieus te nemen. Ze tonen dat anders organiseren vaak minder gaat om het (herop)bouwen van een instelling, maar om het zorgvuldig herweven van de sociale ruimte die de instelling is.

- Draag zorg voor de mensen in je instelling.
- 'Zorg dragen' betekent dat je hen ziet als volledige personen, niet alleen als het deel dat zij opnemen in je instelling.
- Zorg ervoor dat de manier waarop je je instelling organiseert, inhaakt op de levens van de mensen.



- Modelleer de manier waarop je werkt naar de meest kwetsbare persoon in je organisatie.
- Zorg voor mensen en sta hen toe zich te emanciperen via je instelling.
- Lunch samen. Eet gezond.
- Organiseer kinderopvang voor je personeel.
- Organiseer kinderopvang voor je publiek.
- Organiseer kinderopvang niet om je te ontdoen van het probleem genaamd 'kinderen', maar als een manier om de kinderen op te nemen in de instelling.
- Pas de werkuren en de uren van de voorstellingen aan aan de verschillende levensritmes van verschillende mensen.
- Ontwikkel een beleid van luisteren. Laat luisteren een kernwaarde zijn. Luisteren naar artiesten, collega's, doelgroepen, burens. Oefen.
- Het hebben van een luisterbeleid betekent niet alleen dat er tijd wordt gemaakt om te luisteren wanneer dat het beste past voor de organisatie. Het gaat over een principiële houding en beschikbaarheid.
- Begin elke vergadering met 'inchecken'. Geef alle aanwezigen de mogelijkheid om te praten over wat er in hen omgaat, mogelijke bezorgdheden die in de weg kunnen staan.
- Gebruik mondelinge communicatie.
- Gebruik geen moeilijke woorden als ze niet nodig zijn.
- Onderschat de intelligentie van het publiek niet.
- Denk niet over het publiek in termen van 'het publiek', als een monoliet.
- Organiseer 'relaxed performances' (Google dat).
- Als je macht hebt, gebruik die dan om een stem te geven aan andere mensen die meestal geen stem krijgen.
- Wees bewust van wie namens je instelling spreekt. Spreek niet met een enkelvoudige stem.
- Oefen het vermogen om een stap opzij te zetten.
- Niet alle 'problemen' moeten worden opgelost. Begin met luisteren.

- Doen, niet promoten. Tonen, niet vertellen.
- Zorg samen voor je fysieke omgeving.  
Maak samen schoon.
- Wees transparant tegenover de mensen met wie je werkt (intern en extern) over je budget en de onderliggende logica.
- Neem de verantwoordelijkheid voor wat er met je geld gebeurt (zijn de artiesten op jouw podium goed verloned met het bedrag dat je voor de voorstelling hebt betaald?).
- Als je iemand uitnodigt voor een vergadering, organiseer die dan naar hun mogelijkheden. Stel voor om naar hen toe te gaan in plaats van hen uit te nodigen.
- Als je freelancers uitnodigt voor een werkvergadering en je hebt een salaris en fatsoenlijke financiering: betaal ze een vergoeding voor de vergadering.
- Geef erkenning.
- Maak werk zichtbaar. Erken het werk dat gedaan is.
- Bouw langdurige relaties met kunstenaars.
- Nodig de artiesten waarmee je langdurige relaties opbouwt uit op je bestuursvergaderingen.
- Koop geen producten van artiesten.
- Verheerlijk het jonge en het nieuwe niet.
- Heb vertrouwen.
- Wees aardig.

Francis McKee, directeur van CCA in Glasgow, voegde in de debatten tijdens de driedaagse in BUDA nog toe: *“Geloof in magische spreuken. Als je iets in de juiste bewoordingen zegt, krijg je het.”* Je krijgt de dingen terug in de taal waarin je ze geformuleerd hebt. Dat geldt voor elk soort taal. Het betekent dus ook dat als je een formulier invult in een bureaucratische taal, je een bureaucratische ruimte genereert. Als je op je website schrijft over klanten en kortingen, creëer je een mercantiele ruimte. Enzoverder. Een laatste advies voor alledag luidt dus: verzorg je taal.

**DE GROTE TRANSITIE.** Het omvormen van een aantal organisatieprincipes volgens de regels van *fair practice* kan grote gevolgen hebben. Soms zet het een rij dominostenen in gang die vallen richting erg fundamentele veranderingen in organisatiemodellen en manieren van samenwerken. Ze dwingen om het hele organisme dat een organisatie is, te herweven. Ik geef twee voorbeelden waar het principe van 'fair pay' hoog op de agenda is gezet en de organisaties, als gevolg daarvan, hun hele functioneren in vraag zijn gaan stellen.

Eind 2016 besloot Veem House for Performance in Amsterdam te transformeren naar het *100 Dagen Huis*. Het huis is sinds 2017 100 dagen per jaar in werking. De andere dagen is het dicht. Bij haar subsidietoekenningen voor 2017-2010 had het Amsterdams Fonds voor de Kunsten Veem hoog ingeschat als innovatief productiehuis voor dans en performance. Het toegekende budget volstond echter hoegenaamd niet om de plannen ook effectief uit te voeren volgens de standaarden van zorg en correcte vergoeding die de organisatie wil hanteren. In plaats van te doen wat kunstinstellingen dan gewoonlijk doen: meer doen met minder en de façade ophouden, terwijl de rest van het huis stilaan verbreekt, besliste Veem dus radicaal de andere kant op te stappen. Tenslotte betaalt altijd wel *iemand* de prijs van het telkens verlagen van de standaarden en vaak zijn dat de kunstenaars. De consequenties van deze beslissing zijn groot en het *100 Dagen Huis* roept veel vragen op. Wat met de verantwoordelijkheid ten aanzien van alle kunstenaars die daardoor steun verliezen? Ten aanzien van het publiek en de stad, tijdens de dagen dat Veem gesloten is? Is het inkorten van de contracten van de medewerkers, die nu niet meer voltijds in dienst zijn, dan het antwoord? En wat met het onzichtbaar maken van de arbeid die tijdens de overige 265 dagen toch nog doorloopt (subsidiedossiers schrijven, gesprekken met partners, afhandelen van contracten ...)? Hoe kan de infrastructuur op een an-

dere manier gebruikt worden zonder dat die helemaal in de grijze zone belandt, noch binnen, noch buiten de werking? Enzoverder. Directeur Anne Breure benadrukt dat ze het *100 Dagen Huis* niet wil presenteren als een model, als een voorbeeld. Het gaat wel om een attitude die consequenties heeft. De discussies die het al opgeleverd heeft tonen dat het in alle geval iets teweeg brengt dat veel verder reikt dan Amsterdam.

In Kortrijk start BUDA in 2019 een stevig reflectie- en mogelijk herorganisatietraject. Het doet dat als één van de partners van de Coalition, een groep van vier organisaties die hun eigen werking grondig onder de loep nemen en concrete veranderingen doorvoeren, gesterkt door een ondersteunend peer-overleg (naast BUDA ook detheatermaker, Beursschouwburg en Netwerk Aalst.) We weten dat tegenover periodes van onderzoek en creatie vaak geen loon staat voor kunstenaars. BUDA onderzoekt hoe het ervoor kan zorgen dat de tientallen kunstenaars en kunstwerkers die in Kortrijk jaarlijks in residentie zijn, voor de residentieperiode ook een degelijke vergoeding krijgen.<sup>23</sup> De start van dit traject is een één jaar durende bevraging van alle residenten: hoe en door wie worden ze al dan niet vergoed voor de residentieperiode in BUDA? Wat volgt na de analyses van de antwoorden, is de zoektocht naar een organisatie-model waarin elke resident een vergoeding krijgt en toch de infrastructuur en andere ondersteuningscapaciteit van BUDA overeind blijft.

Deze organisaties zijn niet de enige die een fundamentele zoektocht zijn gestart. Lilia Mestre merkt in haar inleiding van de publicatie *Turn, Turtle! Reenacting the Institute* (2016) op dat de beweging breder is en dat het herdenken van de kunstinstellingen een kwestie is van samenwerking tussen instellingen en kunstenaars: *“het is een beweging in de richting van een vernieuwde geëngageerde betrokkenheid van de kunstinstelling bij de kunstpraktijk, en een diepgaandere samenwerking tussen instellingen en*

*kunstenaars bij het herdenken van het functioneren, de positie en de besluitvormingsstructuur van de organisaties.”*

#### 4. EEN STEM GEVEN DOOR COLLECTIEVE MOBILISATIE

Flexwerkende kunstenaars of kunstenaars met een individuele kunstpraktijk riskeren onmachtig te zijn of uit elkaar gespeeld te geraken doordat hun aparte stemmen weinig gewicht hebben. Ze hebben nood aan een krachtenbundeling die hun belangen als groep behartigt, vanuit de specificiteit van hun praktijk. De gegevens in de studie *Loont Passie?* zijn daarover duidelijk: in de sectoren waarin kunstenaars sterke beroepsverenigingen hebben, bijvoorbeeld in de film, is hun situatie minder precair. De beeldend kunstenaars zijn het minst collectief georganiseerd en dat weerspiegelt zich ook in hun sociaal-economische positie. Organisaties van en voor kunstenaars zijn de eerste basis voor hun *empowerment*.

Er zijn veel voorbeelden te vinden van kunstenaarsinitiatieven wiens strategie erin bestaat kunstenaars samen te brengen om ze een stem te geven. Een voorbeeld van dicht bij huis is het al genoemde SOTA (State of the Arts), dat werkt als een open platform voor wie wil ijveren voor een gezond klimaat voor kunst en kunstenaars in de samenleving. De start van SOTA werd gemaakt eind 2013 en sindsdien ondernam het al diverse brainstorms en symposia, een actie aan het Vlaams Parlement en een werktraject dat de mogelijkheden verkende voor een *fair practice label* voor kunstorganisaties.<sup>24</sup> In 2019 realiseerden ze de *Fair Arts Almanac*.

SOTA werkt zonder financiële middelen en heeft geen formele structuur. Het opereert als een vloeibaar netwerk van individuen. Het vecht om continuïteit te vinden, deels door de preciaire werk- en leefomstandigheden van de leden

en hun internationale mobiliteit, waardoor geen stabiele kerngroep kan blijven bestaan. Anderzijds is het interessant hoe SOTA vasthoudt aan de idee dat een klassieke representatieve belangenbehartiging niet meer matcht met de complexe realiteit van kunstenaars en dat terugvallen op die vorm dus geen snelle oplossing vormt. Ook wil SOTA de positie van de kunstenaar in de samenleving verdedigen, maar tegelijk niet in één stem spreken. Hoe de diversiteit van stemmen en noden meenemen, zonder ze af te vlakken of in een compromis te smoren? SOTA heeft al een belangrijke rol gespeeld in het op de agenda plaatsten van *fair practices* in het Vlaamse kunstenveld, maar ook daarbuiten. Hoewel het *fair practice label* er niet gekomen is, vormde het wel de inspiratiebron voor wat in Nederland intussen de Code Fair Practice geworden is, die in oktober 2017 gelanceerd is (zie verder).

## 5. BEWUSTZIJN VERGROTEN MET SENSIBILISERINGSCAMPAGNES

*Engagement* ([engagementarts.be](http://engagementarts.be)) is een kunstenaarsbeweging die seksueel grensoverschrijdend gedrag, seksisme en machtsmisbruik aanklaagt in de Belgische kunstwereld, ontstaan in het kielzog van de #metoo-beweging en gestart door Ilse Ghekiere. De campagne van *Engagement* heeft als doel duidelijkheid te scheppen over wat (seksueel) grensoverschrijdend gedrag precies inhoudt, wat de effecten ervan zijn en hoe we hiervoor als sector verantwoordelijkheid kunnen opnemen. Met een online statement dat je kan tekenen als kunstenaar, instelling, docent, publiek én als iemand die over de schreef ging, willen ze stimuleren dat iedereen die deel uitmaakt van de kunstwereld reflecteert over zijn of haar eigen verantwoordelijkheid in het instandhouden van een klimaat dat misbruik faciliteert. De website deelt op een laagdrempelige manier ook tools om effectief

te handelen wanneer je geconfronteerd wordt met grensoverschrijdend gedrag.

Ghekiere liet zich initieel inspireren door bewegingen in Scandinavië. Zo werden er in een besloten Facebook groep (anoniem) getuigenissen verzameld. *Engagement* organiseert ook fysieke ontmoetingsmomenten, *safe spaces* voor het delen van persoonlijke ervaringen. Dat delen is een oefening in bewustwording, voorzichtig oordelen en in het ontmantelen van de mechanismen waar we allemaal deel van uitmaken. Snel groeide *Engagement* van een kleine groep mensen uit tot een beweging (Vranken, 2018).

*Engagement* organiseert acties rond genderongelijkheid en seksisme, zoals *women counts*. In programma's van festivals en instellingen tellen ze de vrouwelijke en mannelijke artiesten om de ondervertegenwoordiging van vrouwen in de kunst aan te kaarten.

De initiatiefnemers van *Engagement* slagen er wonderwel in om een activistische en assertieve houding te combineren met een open, lerende en inclusieve praktijk. Het heeft ze in korte tijd een sterke en geloofwaardige partner gemaakt in de collectieve actieplannen die de sector en de minister van Cultuur rond grensoverschrijdend gedrag in 2018 opzetten.

*51%* (51procent.be) is een campagne van Thierry Mortier, gerealiseerd samen met Sarah Hendrickx. Het opzet is om *51%* van alle betaalde functies in de kunstensector te laten uitvoeren door kunstenaars met een actieve kunstpraktijk. Kunstenaars zijn mensen die hun boterham moeten verdienen en die vaak sowieso andere jobs doen naast hun artistieke activiteit. Zou het niet zinvol zijn die bijjobs zoveel mogelijk binnen kunstorganisaties te leggen? Kunstenaars hebben diverse inzetbare expertises en zo vloeit er ook een deel van het geld van de instelling – dat dankzij het werk van kunstenaars verworven wordt – terug naar kunstenaars. *51%* provoceert en zet aan het denken. De logica van

51% is eenvoudig, maar wie die in praktijk omzet, ontdekt de ruimere consequenties. Het kan betekenen dat instellingen jobs moeten uitsplitsen en anders invullen en zo ook hun organisatiemodel moeten gaan herdenken (Vranken, 2018). Naast een 51%-engagementsverklaring die instellingen kunnen onderschrijven, verzamelt de website ook getuigenissen van kunstenaars die niet-artistieke jobs binnen de kunstensector uitoefenen.

## 6. ELKAAR BIJ DE LES HOUDEN MET COLLECTIEVE AFSPRAKENKADERS

Anderen via campagnes tot denken aanzetten is één strategie. Met een groep individuen of organisaties effectief afspraken maken over *good practices* is een andere.

In 2017 werd het *Handvest voor de Podiumkunstenaar* gelanceerd door enkele kunstenaars en kunstwerkers ([www.handvest.org](http://www.handvest.org)). Het is een solidariteitsverklaring van kunstenaars die afspreken om niet langer on(der)betaald werk te aanvaarden bij publieke activiteiten die plaatsvinden in of voor organisaties met (een) medewerker(s) in vaste loondienst. Ook presentatoren kunnen hun engagement uitspreken om een correcte vergoeding voor kunstenaars te voorzien bij publieke activiteiten. *“De versnippering van de in wezen machteloze groep van (freelance) kunstenaars, maakt het gemakkelijk om oneerlijke financiële voorstellen te formuleren. Er zal altijd een kunstenaar zijn die ‘ja’ zegt. Meer zelfs: een ‘neen’ voelt soms aan als artistieke zelfmoord. Want elke presentatie is een mogelijke springplank en de carrière moet uitgestippeld worden. ‘Zichtbaarheid’ is cruciaal om te overleven, maar akkoord gaan met on(der)betaald werk houdt on(der)betaald werk juist in stand. En dat is niet alleen nadelig voor de kunstenaar in kwestie, het scheidt ook een precedent voor alle an-*



dere collega's. *De vicieuze cirkel in de kunstensector moet ergens doorbroken worden.*" Zo leest het 'waarom' achter het *Handvest*. Het klaagt on(der)betaald werk aan, maar wil vooral ook een solidair netwerk creëren tussen de (freelance) kunstenaars zelf. Op het moment van het schrijven, ondertekenden al 400 kunstenaars en 25 organisatoren.

In 2017 presenteerde Kunsten 92, een belangenbehartiger in de kunsten in Nederland, een *Fair Practice Code*.<sup>25</sup> Het is een charter of collectief afsprakenkader om gezamenlijk de 'arbeidsmarktpositie van culturele professionals' te verbeteren. De code wil een "*normatief kader zijn voor duurzaam, eerlijk en transparant ondernemen en werken in kunst, cultuur en creatieve industrie*", gedragen door zoveel mogelijk culturele en creatieve professionals. De *Fair Practice Code* functioneert als een paraplu waaronder voor verschillende sectoren regelingen en richtlijnen kunnen worden ontwikkeld die daadwerkelijk bijdragen aan een verbetering van het verdienvermogen en ontwikkelingsperspectieven voor werkenden in de culturele en creatieve sector. Eind 2017 werd versie 1.0 van de *Code* onder veel belangstelling in Amsterdam voorgesteld. Het is een nog open kader dat als basis moet dienen voor discussie en gesprekken in de brede sector, die tot een verdere verfijning moeten leiden.

In Vlaanderen werkt oKo (de federatie van de kunstenuorganisaties) aan een charter *Fair Practice*. Net als bij de noorderburen gaat het om een formulering van faire werkprincipes waarvoor kunstenuorganisaties en kunstwerkers hun engagement kunnen uitspreken. Waar het een stap verder zet, is dat het charter als doel heeft om alle betrokkenen in de onderhandelingen rond samenwerkingen te voeden met de nodige kennis en informatie, zodat iedereen op een faire en weloverwogen manier afspraken kan maken. Voor de domeinen opdrachtgever-opdrachtnemer, producent-co-

producent en producent-presentatieplek werkt oKo aan een toolbox met handleidingen, modellen en checklists. Wanneer oKo het charter in 2019 zal presenteren, zal het getoetst zijn in alle werkgroepen van de organisatie, zodat de tools inzetbaar zijn in zowel podiumkunsten, muziek als beeldende kunsten.

Uit Nederland komt ook inspiratie in de vorm van het *Kunstenaarshonorarium* ([kunstenaarshonorarium.nl](http://kunstenaarshonorarium.nl)), een initiatief van BKNL (het informeel overleg van de Kunstenbond, Platform Beeldende Kunst, Beroepsvereniging van Beeldende Kunstenaars en De Zaak Nu). Het biedt een richtlijn en tool voor het berekenen van een fair kunstenaarshonorarium. Ik alludeerde al eerder op het feit dat de betaling van kunstenaars voor tentoonstellingen in de beeldende kunsten nog niet vanzelfsprekend is. In de muziek en podiumkunsten bestaan CAO's die minimumnormen voor verloning vastleggen in de context van werkgever-werknemerschap. Die gedeelde, afdwingbare standaarden zijn er niet in de beeldende kunsten, waar vaak met *fees* gewerkt wordt (al gelden ook in beeldende kunstorganisaties CAO's met verloningsminima, wanneer in een werkgever-werknemer relatie samengewerkt zou worden). De richtlijn – met een calculator, checklist en voorbeeldcontract – biedt een kader voor het bepalen van een correcte fee. De calculator berekent het minimumhonorarium per kunstenaar per tentoonstelling, afhankelijk van de duur van de expositie, het aantal deelnemende kunstenaars en de vraag of er een nieuw of bestaand werk wordt getoond. Zo willen de initiatiefnemers kunstenaars en instellingen stimuleren om te komen tot een professionelere contract- en onderhandelingspraktijk bij tentoonstellingen zonder verkoopdoel. Intussen passen al meer dan 100 musea en kunstinstellingen de richtlijn toe in de praktijk.

Niet alleen voor praktijkspelers biedt *Kunstenaars-honorarium* een houvast. Ook overheden en cultuurfond-

sen sprongen op de kar. Voor hen zet het standaarden die ze in hun toekenning van subsidies als maatstaf gebruiken. Dat betekent niet alleen dat ze hiermee een kader hebben voor de evaluatie van de gesubsidieerde organisaties, maar ook voor de inschatting van hun reële financiële noden. Zo past het Mondriaan Fonds, het belangrijkste Nederlandse publieke stimuleringsfonds voor beeldende kunsten en cultureel erfgoed, de richtlijn toe en heeft het een tijdelijke regeling met extra middelen, die de toepassing ervan stimuleert. Het Nederlandse Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap heeft hiervoor extra budget beschikbaar gesteld. Zo vormt een zelfregulerend initiatief van onderop tegelijkertijd een hefboom voor meer overheidsmiddelen voor de kunsten. Ook in Vlaanderen leeft het idee om een *Kunstenaarshonorarium* te ontwikkelen op maat van het praktijkveld hier.

#### SHARE YOUR LEARNING CURVE

Naast het ontwikkelen van een scherpe diagnose, het uitdenken van strategieën, het opzetten van experimenten en het maken van verbindingen, is het delen van leerprocessen de laatste belangrijke schakel in systeemverandering. Door inzichten en ervaringen te delen – van successen én mislukkingen – worden we samen slimmer. Dat delen is een vorm van je nek uitsteken, van het voortouw nemen of van je kwetsbaar opstellen om sterker te worden. Het is kortom het soort van leiderschap dat vandaag nodig is om de richting aan te geven waarin het systeem kan kantelen (Birney, 2014).

Dit principe van je-ontwikkelproces-delen-om-te-leren zit al ingebed in veel van de besproken initiatieven. Het kan op verschillende manieren vorm krijgen: in een veilige groep van vertrouwelingen zoals bij de *Coalition of Engagement*, via georganiseerde werktrajecten zoals D.I.T.,

blogs op websites (zie ook: [blog.kunsten.be](http://blog.kunsten.be)) of via een publicatie als deze. Elke vorm van delen levert weer nieuwe input op om een stapje verder te zetten in de ontwikkeling naar een meer duurzame en faire kunstpraktijk.



## NOTEN

- 1 Zie o.a. de studie *Putting the band back together. Remastering the world of music* van Citigroup over de stand van zaken in de muziekindustrie (gepubliceerd in augustus 2018) en *The art market 2018* van Clare McAndrews in opdracht van Art Basel en UBS.
- 2 Sarah Vanhee deed dat tijdens haar speech op het symposium *The Fantastic Institution* in kunstencentrum BUDA in 2017.
- 3 Met de 'Vlaamse Golf' wordt verwezen naar de opkomst van een groep opmerkelijke vernieuwers in de podiumkunsten in de jaren 1980, met o.a. Jan Lauwers, Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Jan Fabre, Alain Platel en Josse De Pauw. Tot op vandaag blijven deze makers hun stempel drukken op de podiumkunsten in Vlaanderen en ver daarbuiten.
- 4 Voor een duiding van de oorsprong en definitie van het concept 'wicked problems', zie [www.stonybrook.edu](http://www.stonybrook.edu)
- 5 Zie ook [www.forumforthefuture.org/school-of-system-change](http://www.forumforthefuture.org/school-of-system-change)
- 6 Uitgebreide uitleg over het D.I.T.-traject en de resultaten ervan zijn te vinden op [www.kunsten.be](http://www.kunsten.be).

- 7 Dit onderzoek werd uitgevoerd door onderzoeksgroep CUDOS van de UGent, in opdracht van Kunstenpunt, Departement CJM van de Vlaamse Gemeenschap, Kunstenloket, Sociaal Fonds Podiumkunsten, ACOD, VFL, VAF en oKo.
- 8 Lees over het wedervaren als multiple job holder van Joshua Dellaert op [www.kunsten.be](http://www.kunsten.be) en van Michiel Vandevelde en Sebastien Paz Ceroni op [www.51procent.be](http://www.51procent.be).
- 9 Het gaat om 53% voor beeldend kunstenaars, 55% voor muziek en 59% voor podiumkunstenaars. Een multivariate analyse waarbij ook gender, leeftijd en mate van 'gevestigd zijn' in rekening gebracht worden, toont dat er een verschil is tussen de disciplines. Daarin blijkt dat beeldend kunstenaars en podiumkunstenaars significant meer tijd aan hun artistiek werk (kunnen) besteden dan muzikanten. Wanneer naast de artistieke discipline ook andere variabelen in de analyse opgenomen worden, blijkt dat vrouwen in vergelijking met mannen minder tijd aan hun artistieke activiteiten (kunnen) besteden en oudere kunstenaars meer dan jongere.
- 10 De gegevens voor wie werknemerschap en een zelfstandigenstatuut combineert, laat ik hier achterwege, maar zijn te raadplegen in het ruime onderzoeksrapport op [www.kunsten.be](http://www.kunsten.be).
- 11 Auteurs oefenen zelden hun artistieke activiteiten uit in loondienst (slechts 7% doet dit), terwijl ruim de helft van de podiumkunstenaars (57%) artistieke activiteiten in loondienst uitoefent. Ook beeldend kunstenaars werken zelden in loondienst (12,5%). Regisseurs, scenaristen en muzikanten nemen een middenpositie in met respectievelijk 29% en 36% in loondienst. Podiumkunstenaars worden daarnaast ook vaak tewerkgesteld via een SBK (sociaal bureau voor kunstenaars) of interimbureau: 51% van de podiumkunstenaars wordt zo vergoed voor artistieke activiteiten. Ook bij regisseurs en scenaristen werkt vier op de tien via een SBK. Zelfstandigen treffen we verhoudingsgewijs het meest aan bij auteurs en illustratoren, in hoofd- dan wel in bijberoep.

- 12 Het zogenaamde kunstenaarsstatuut is, anders dan de naam doet vermoeden, geen apart sociaal zekerheidsstatuut (met aparte sociale bijdragen en een aparte socialezekerheidsbescherming). Een kunstenaar wordt, op basis van een aantal uitzonderingsregels in lijn met de eigenheid van de artistieke praktijk, ingepast in de bestaande statuten (werknemer of zelfstandige) ([www.cultuurloket.be](http://www.cultuurloket.be)).
- 13 Zie ook de blogpost van Delphine Hesters op [blog.kunsten.be](http://blog.kunsten.be) met de titel *Moeten we dan echt iedereen die zich kunstenaar noemt betalen?*
- 14 Verslagen van deze driedaagse bijeenkomst zijn te vinden op [www.kunsten.be](http://www.kunsten.be).
- 15 71% van de filmmakers en 77% van de muzikanten en componisten die deelnamen aan het onderzoek waren mannen.
- 16 Zie ook de brochure van Demos over 'macht herverdelen' op [www.demos.be/machtherverdelen](http://www.demos.be/machtherverdelen).
- 17 Uitgebreide uitleg over het D.I.T.-traject en de resultaten ervan zijn te vinden op [www.kunsten.be](http://www.kunsten.be).
- 18 Zie onder andere het tussentijds verslag *Do It Together: een gesprek op weg naar Fair Practice* van Ingrid Vranken op [www.kunsten.be](http://www.kunsten.be).
- 19 Tijdens de IETM-meeting in Boekarest (april 2017) lanceerden we de Facebookgroep *Freedom and Frenzy*, waar nog steeds tientallen inspirerende voorbeelden te ontdekken zijn.
- 20 Op [www.kunsten.be](http://www.kunsten.be) staan zowel de individuele interviews die Nico Kennes deed, als zijn synthesesetekst.
- 21 Zo citeren Maja Kuzmanovic en Nik Gaffney (2016) filosoof Ton Lemaire in hun bijdrage aan het witboek van Rekto:Verso en het Nederlandse Transitiebureau. Dat Witboek bevat acht prikkelende voorstellen voor de cultuur van (over)morgen in Vlaanderen en Nederland.
- 22 Lees meer in het verslag *How to build a Fantastic Feminist Institution?* van Delphine Hesters op [blog.kunsten.be](http://blog.kunsten.be).
- 23 Bijzonder is dat ook Vooruit, STUK, wp Zimmer, Campo, WorkspaceBrussels, Piano-fabriek Kunstenwerkplaats, C-Takt, Monty en de theatermaker mee zijn gestapt in de bevraging en in 2019 dus ook de



verloning van hun residenten tijdens de residentieperiode in kaart zullen brengen.

- 24 Voor een korte historiek van SOTA, zie het stuk van Robrecht Vanderbeeken in de *Fair Arts Almanac*.
- 25 Meer over de ontstaanscontext van de *Fair Practice Code* vind je op [www.kunsten92.nl](http://www.kunsten92.nl). Je kan er de *Code* ook downloaden.

## LITERATUURLIJST

- Anrys, S. (2019, 9 februari). *Culturele boycot tegen vernederende visa-procedures. Maria Daïf: 'Europa doet de deur dicht voor kunstenaars. Op dubbel slot'* via [www.mo.be](http://www.mo.be)
- Baert, H. (2019). *Ontwikkelingsgericht werken* via [www.kunsten.be](http://www.kunsten.be)
- Baumol, W., & Bowen, W. (1965). On the Performing Arts: the Anatomy of their Economic Problems. In *American Economic Review*, 55(2), 495-509.
- Bazinet, J. et al (2018). Putting the band back together. Remastering the world of music. *Citigroup Citi GPS: Global Perspectives & Solutions* via [ir.citi.com](http://ir.citi.com)
- Ben Yakoub, J. (2019). Speaking of Discrimination, Or, Who Is Not Speaking. In *SOTA: Fair Arts Almanac*.
- Birney, A., (2014). *Cultivating System Change. A practitioner's companion*. Dō Sustainability.
- Bulayev, A. (2016). *Freedom and Frenzy. On the sustainability of transnational artists trajectories* via [www.kunsten.be](http://www.kunsten.be)
- Coppola, L. (2019). Working (together) #4. The Common

- Wallet. In *SOTA: Fair Arts Almanac*.
- De Somviele, C., & Douibi, D. (2016, 1 september). Als de poppen aan het dansen gaan. In *De Standaard*.
- De Wit, D., Janssens, J., Joye, S., & Wellens, N. (2015). W.A.T. (Working Apart Together). In *Courant 111*. Brussel: VTi, BAM en Muziekcentrum Vlaanderen.
- De Wit, D. (2018a, 8 juni). *Dagen van gras, dagen van stro. Remedies tegen de precariteit van kunstenaars en de groeiende kloof in de kunstmarkt* via [www.kunsten.be](http://www.kunsten.be)
- De Wit, D. (2018b). *Naar een kunstenaarsgerichte aanpak in de beeldende kunst. Essay over de zorg voor duurzame kunstenaarscarrières en fair practice* via [www.kunsten.be](http://www.kunsten.be)
- Elfving, T. (2017). Residencies & Future Cosmopolitics. In *(Re) framing the International #1*. Brussel: Kunstenpunt.
- Forrier, A. (2007). De ongebonden loopbaan van de podiumkunstenaar: een zegen of een vloek? In *Courant 80*. Brussel: VTi.
- Galeazzi, N. (2019). What art-workers say about artists. In *SOTA: Fair Arts Almanac*.
- Gielen, P. (2013). Artistic Praxis and the neoliberalization of the educational space. In *The journal of aesthetic education 47(1)*.
- Hafez, N. (2006). Welcome to the cosmoproletariat. In *Janus 21* (zie ook [www.b-kronieken.be](http://www.b-kronieken.be)).
- Hesters, D. (2006). *The facts and fixions of B-longing* via [www.b-kronieken.be](http://www.b-kronieken.be)
- Hesters, D. (2017a). *Moeten we dan echt iedereen die zich kunstenaar noemt betalen?* via [blog.kunsten.be](http://blog.kunsten.be)
- Hesters, D. (2017b). *Spelen op het scherp van de snee. De sociaal-economische realiteit van de podiumkunstenaars in Vlaanderen* via [e-tcetera.be](http://e-tcetera.be)
- Hesters, D. (2018). *Day 2: How to build a fantastic feminist institution?* via [blog.kunsten.be](http://blog.kunsten.be)
- Hesters, D., & Janssens, J. (2018). DIT (Do-It-Together). Tracing collective answers to the precarious position of artists in Brussels. In F. Rinschbergh, E. Swyngedouw & J. Vlegels (Eds.), *Cultural & creative industries in Brussels. Creativity in a divided city*. Brussel: VUB Press.
- Hillaert, W. (2016). *State of the Union. Er komen andere tijden*.

- Een pleidooi voor radicalisering* via [www.theaterfestival.be](http://www.theaterfestival.be)
- Hillaert, W. & Hesters, D. (2016), No woman's land. In *Rekto:Versa (Rekto:Verso) 73* (zie ook [www.rektoverso.be](http://www.rektoverso.be)).
- Janssens, J. (2016). *W.A.T. (Working Apart Together). The collective organization of artistic practice within the performing arts* via [www.flandersartsinstitute.be](http://www.flandersartsinstitute.be)
- Janssens, J. (2018a). *SCHAAMTe vzw: the Primordial Artist-Run Organisation (1978–1987)?* via [blog.kunsten.be](http://blog.kunsten.be)
- Janssens, J. (2018b). *kunsten-pocket#2, (Re)framing the International. Over het nieuwe internationale werken in de kunsten*. Brussel: Kunstenpunt.
- Janssens, J., Leenknecht, S. & Hesters, D. (2018). De projectenparadox. De evolutie van projectsubsidies en beurzen via het Kunstendecreet (2006-2017). In J. Janssens, S. Leenknecht & T. Ruetten (Eds.) *Cijferboek Kunsten 2018*. Brussel: Kunstenpunt.
- Kennis, N. (2017). *Perspective: Underground. Synthese. Over artistieke noodzaak, ambitie en vooral veel doorzettingsvermogen* via [www.kunsten.be](http://www.kunsten.be)
- Keulemans, C. (2017). *kunsten-pocket#1, Brussels. In search of territories of new urban creation*. Brussel: Kunstenpunt.
- Kuzmanovic, M., & Gaffney, N. (2016) Doe beter, doe niets: floreren in onzekerheid. Witboek: acht voorstellen voor de cultuur van (over)morgen in Vlaanderen en Nederland. In *Rekto:Verso 69*, Rekto-Verso en het Transitiebureau.
- Leenknecht, S. (2016). De Vlaamse Kunstmarkt: nationaal, internationaal en mondiaal. Studie over Vlaamse promotiegalleries en Vlaamse kunstenaars met galleries in binnen- en buitenland (2005-2015). In J. Janssens, S. Leenknecht & T. Ruetten (Eds.), *Cijferboek Kunsten 2018*. Brussel: Kunstenpunt.
- McAndrews, C. (2018). *The art market 2018*. In opdracht van Art Basel en UBS.
- Mestre, L. (2016). Introduction. In E. Van Campenhout & L. Mestre (Eds.), *Turn, Turtle! Reenacting the Institute*. House on Fire.
- Meuleman, B. (2018, 11 juni). P.U.L.S. via [puls.toneelhuis.be](http://puls.toneelhuis.be)
- Peeters, D. (2013). *De dynamiek van het kunstencentramodel. Een studie naar de wisselwerking*

- tussen de programmatie en het management in enkele Vlaamse kunstencentra anno 2013*. Antwerpen: Masterthesis Cultuurmanagement, Universiteit Antwerpen.
- Raes, B. (2014, 12 september). *Stralend opbranden en stenen stapelen* via [www.dewereldmorgen.be](http://www.dewereldmorgen.be)
- Raworth, K. (2017). *Donuteconomie. In zeven stappen naar een economie voor de 21e eeuw*. Amsterdam: Nieuw Amsterdam.
- Sacco, P. L. (2018). Postmillennium tension. Contemporary art at a crossroads. In */re/framing the international #3*. Brussel: Kunstenpunt.
- Simons, G., Maréchal, M., Hesters, D., & Gadeyne, J. (2013). *In Nesten. Onderzoek naar talentontwikkeling en interculturaliteit in de podiumkunsten*. Brussel: Demos, VTi, BKO-RAB.
- Siongers, J., & Van Steen, A. (2014). *Acteurs in de spotlight. Onderzoek naar de inkomens en de sociaaleconomische positie van professionele Vlaamse acteurs*. Gent: CuDOS, UGent.
- Siongers J., & Van Steen, A. (2016). *Loont passie? Een onderzoek naar de sociaal-economische positie van professionele kunstenaars in Vlaanderen*. Gent: CuDOS, UGent.
- Sussman, A. L. (2019, 11 januari), *The Challenges Female Artists Face Mid-Career* via [www.artsy.net](http://www.artsy.net)
- Van Assche, A., & Laermans, R. (2015). *Contemporary dance artists in Brussels. A descriptive report on their socio-economic position*. Gent: S:PAM, UGent.
- Van Assche, A. (2018). *Dancing precarity. A transdisciplinary study of the working and living conditions in the contemporary dance scenes of Brussels and Berlin*. Gent: Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen, UGent & Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], KULeuven.
- Vanderbeeken, R. (2019). Fair Practice? More than words. In *SOTA: Fair Arts Almanac*.
- Van de Velde, W., & Van Looy, B. (2013). *Kritische Succesfactoren van de Vlaamse Kunsten. Cases uit de muziek-, dans- en theatersector*. Leuven: Department of Managerial Economics, Strategy and Innovation, KULeuven.
- Vanhee, S. (2017). *The Fantastic Institutions. On the art*

- institution as a hole in the ground* via [www.kunsten.be](http://www.kunsten.be)
- van Kerkhoven, M. (2002 (1991)). Niet meer spelen, maar gespeeld worden. Bedenkingen omtrent het acteren vandaag. In M. van Kerkhoven, *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater*. Leuven: Uitgeverij Van Halewyck.
- van Kerkhoven, M. (2007). Stenen in de stroom. Een pleidooi voor vertrouwen. In *Metamorfose in podiumland. Een veldanalyse*. Brussel: VTi.
- van Winkel, C., Gielen, P., & Zwaan, K. (2012). *De hybride kunstenaar. De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk*. Breda: Avans Hogeschool, AKV St. Joost Expertisecentrum Kunst en Vormgeving.
- Verde, O., (2013, 13 augustus). *De bruine Jan Declair* via [www.kifkif.be](http://www.kifkif.be)
- Verhack, V. (2019). *Het Vlaamse beeldende kunstenveld in kaart* via [www.kunsten.be](http://www.kunsten.be)
- Vermeulen, P. (2018). *Vrijbuiters, lappendekens en paddestoelen. Een blik op off-spaces in Vlaanderen en Brussel* via [www.kunsten.be](http://www.kunsten.be)
- Vranken, I. (2017). *Van product naar traject: samenwerking met kunstenaar centraal in de beeldende kunsten* via [www.kunsten.be](http://www.kunsten.be)
- Vranken, I. (2018). *Do it together. Een gesprek op weg naar fair practice. Een tussenstand van de vier geselecteerde DIT projecten* via [www.kunsten.be](http://www.kunsten.be)
- Willekens, M., Siongers, J., Pissens, L., & Lievens, J. (2018). *Zo man, zo vrouw? Gender en de creatieve sector in Vlaanderen*. Gent: CuDOS, UGent.

**GERAADPLEEGDE  
WEBSITES**

51procent.be  
aboutspace.nl  
cultuurloket.be  
engagementarts.be  
fairpracticecode.nl  
flandersartsinstitute.be  
handvest.org  
kunsten.be  
overlegkunsten.org  
podiumkunsten.be  
stonybrook.edu  
timebank.cc





## *Over* De positie van de kunstenaar.

Deze kunstenpocket sluit aan bij het onderzoek dat Kunstenpunt voert naar de positie van de kunstenaar en naar mogelijkheden om die te versterken, zowel artistiek als sociaal-economisch. Hoewel de individuele kunstenaar centraal staat, heeft deze pocket het onvermijdelijk ook over de staat van 'de sector' als geheel, de veranderende positie van de kunstinstelling en haar relatie met de kunstenaar.

Kunstenpunt wil actief de ontwikkeling van nieuwe, faire en duurzame praktijken stimuleren. Daarom hebben we in het voorjaar van 2017 D.I.T. (Do It Together) opgezet, een interactief traject om de positie van de kunstenaar te versterken, samen met diverse spelers uit het veld. Verschillende concepten en ideeën die in het D.I.T.-traject aan bod kwamen figureren in deze kunstenpocket, naast vele andere antwoorden die vandaag al in de praktijk gebracht worden in het werkveld. Op die manier willen we lezers inspireren om zelf mee de kanteling teweeg te brengen naar een meer duurzame en faire toekomst.

De tekst put uit de publicaties, studiedagen en debatten die de afgelopen jaren in het veld en in de schoot van Kunstenpunt ontwikkeld zijn in onderzoeks- en ontwikkelingstrajecten rond de (precaire) positie van de kunstenaar, de zoektocht naar fair practices en instellingen in transitie.

## COLOFON

---

Auteur	Delphine Hesters
Eindredactie	Nele De Cocker
Ontwerp	Princen + De Roy
Druk	Antilope - De Bie

---

Een publicatie van  
*Kunstenpunt*  
*kunsten.be*  
*Maart 2019*

**KUNSTENPUNT**

*Met de steun van*



**Vlaanderen**  
verbeelding werkt

---

isbn                      9789074351546

---

*Deze publicatie valt onder de Creative Commons  
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0  
International License. —*



Deze derde kunstenpocket van Kunstenpunt probeert grip te krijgen op de positie van de kunstenaars en de moeilijkheden die zij ervaren in het huidige kunstenveld. Door te wijzen op de problemen die kunstenaars ervaren, zien we ook waar het schort in hoe de sector als geheel functioneert.

Tegelijk merken we dat er in het praktijkveld vandaag ook al heel wat in beweging is in een poging om kunstenaars te versterken en te evolueren naar een meer duurzame toekomst. ¶

Hoe zijn diverse kunstenaars, kunstwerkers en organisaties momenteel al bezig met hun gewoonten te herbekijken, organisatieprocessen om te vormen, meer faire werkrelaties vorm te geven en werkmodellen te ontwikkelen die kunstenaars versterken?

—  
In de reeks  
kunstenpockets  
deelt Kunstenpunt  
inzichten uit lopende  
onderzoekstrajecten.  
Verschenen eerder:  
kunstenpocket #1. Brussel.

*Op zoek naar territoria van  
nieuwstedelijke creatie.*

Chris Keulemans,  
januari 2018 en  
kunstenpocket #2.

*(Re)framing the  
International. Over  
het nieuwe internationale  
werken in de kunsten.*

Joris Janssens,  
september 2018

## *kunstenpocket* #3