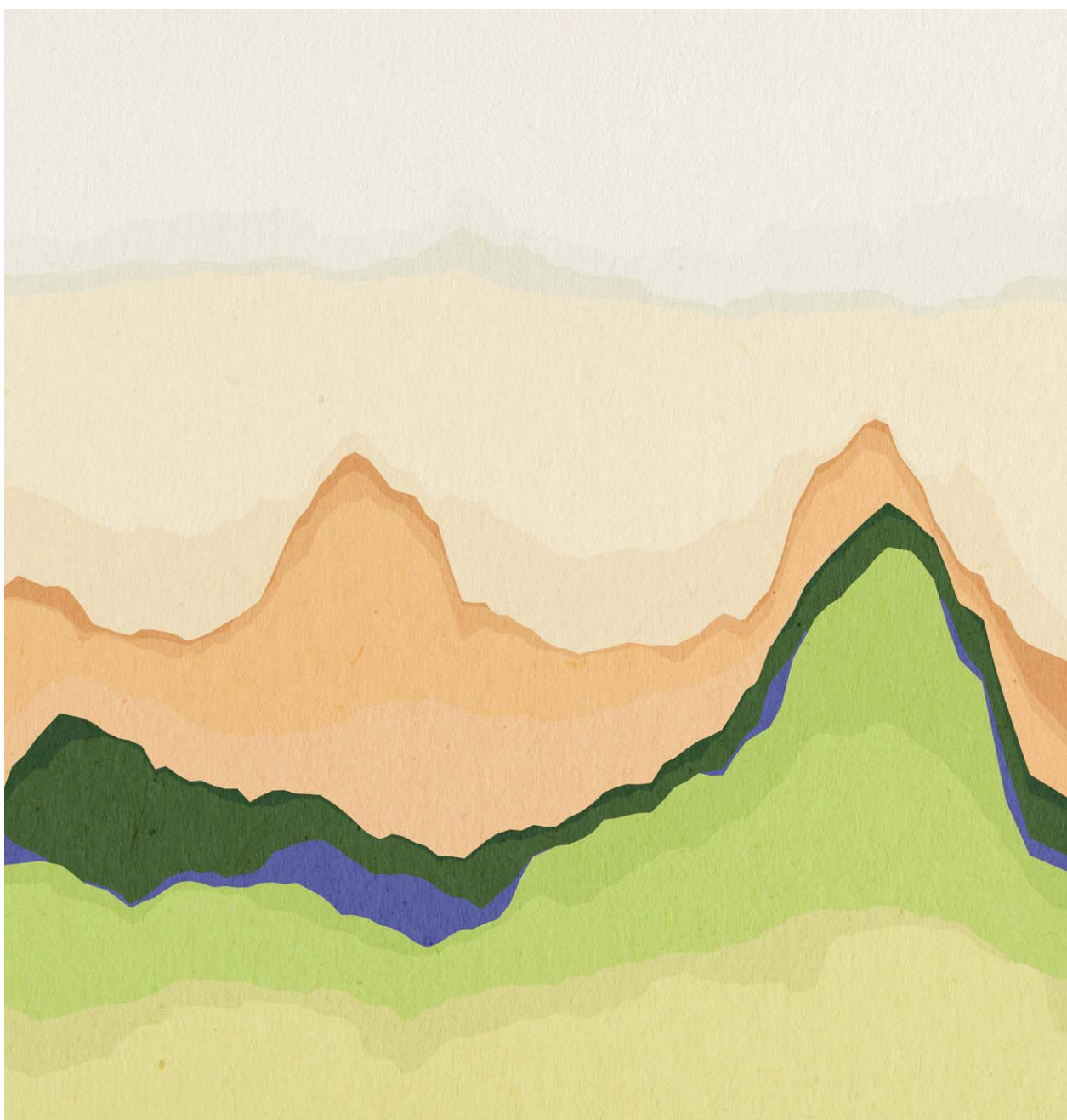


Cijferboek Kunsten 2018



Cijferboek Kunsten 2018

Inhoud

Fragmenten uit een onbekende puzzel	07
Trending topics	17
(Re)framing the International	33
Intro (Re)framing the International	35
The only way is up?	41
Have love, will travel	71
Muzikale mobiliteit tussen België en Nederland	89
Portrait of the artist as a traveller	113
De Vlaamse kunstmarkt: nationaal, internationaal en mondiaal	123
Welke landen zijn trending in de kunsten?	153
Kunst in de nevelstad	179
Intro Kunst in de nevelstad	181
Van 'prototype' tot 'slow burner'	187
De speelcircuits van de structureel gesubsidieerde podiumkunsten	213
De theaterprogrammering in de cultuurcentra (2006-2015)	233
Een muzikaal bodemonderzoek	241
Livemuziek in Vlaanderen	255
Actuele beeldende kunst in Vlaanderen	279
Podiumkunsten in Vlaanderen en Brussel	299
Mensen en middelen	327
Intro Mensen en middelen	329
De ins en outs revisited	335
De projectenparadox	367
Cherchez les femmes	389
Loont passie?	401
Selectieve literatuurlijst cijferstudies	437
Register	469

Fragmenten uit een onbekende puzzel

Inleiding
bij het Cijferboek Kunsten
2018

Dit eerste Cijferboek over de kunsten in Vlaanderen bundelt de meeste cijferanalyses die Kunstenpunt publiceerde sinds zijn ontstaan, begin 2015. Kunstenpunt maakte die analyses in het kader van zijn decretale opdracht: 'veldanalyse', een permanente monitoring van ontwikkelingen in het kunstenlandschap. Een aantal van de bijdragen in deze bundel werden al online gepubliceerd en verschijnen hier voor het eerst in print. Er zijn ook nieuwe analyses bij, waaronder enkele die Kunstenpunt ontwikkelde in samenwerking met het Departement Cultuur, Jeugd en Media. Tegelijk bevat dit Cijferboek referenties naar cijferanalyses en empirische studies die door andere organisaties werden uitgevoerd.

Op naar een nieuwe Landschapstekening

De bundeling komt er in de aanloop naar een nieuwe Landschapstekening Kunsten, die Kunstenpunt in september 2019 aanbiedt aan de volgende minister bevoegd voor Cultuur. In het kader van de ontwikkeling van een strategische overheidsvisie op de kunsten legt het Kunstendecreet (2013) bij Kunstenpunt de opdracht neer om een 'sterkte-zwakteanalyse' te maken van de Vlaamse kunstensector. De Landschapstekening landt bij het begin van elke legislatuur op het bureau van de nagelnieuwe minister van Cultuur, als input voor diens Strategische Visienota Kunsten. Deze moet dan de speerpunten bevatten van het Vlaamse kunstenbeleid voor de nieuwe beleidsperiode. Ze is een precisering van de Beleidsnota Cultuur. (Beleidsnota's zijn wat Vlaamse ministers in hun eerste najaar traditioneel voorleggen aan het Vlaams Parlement, als uitwerking van het Vlaamse Regeerakkoord.)

In september 2014 verscheen voor het eerst een Landschapstekening Kunsten. De tweede editie verschijnt dus vijf jaar later, in september 2019.

De vraag om cijfers

De nieuwe editie van de Landschapstekening zal er echter helemaal anders uitzien dan de eerste, om verschillende redenen. Zo zijn de verwachtingen veranderd. Meer dan in het verleden wordt van de Landschapstekening een degelijke cijfermatige en empirische onderbouwing verwacht. Het Kunstendecreet van 2013 omschrijft de Landschapstekening als een 'sterkte-zwakteanalyse' van het kunstenlandschap. Recent werd het Kunstendecreet gewijzigd. Een van de voorstellen bestond eruit dat de Landschapstekening Kunsten goed gestoffeerd moet zijn met cijfermateriaal.⁰¹

Overigens merken we ook buiten het Vlaamse overheidsbeleid een toegenomen vraag naar cijfers. Zo kwamen er bij Kunstenpunt recent vragen van organisaties die toekomstplannen ontwikkelen, van steden en gemeenten die het lokale kunstenlandschap in het vizier willen

⁰¹ Zie artikel 7, §3 van de geconsolideerde versie van het Kunstendecreet.

krijgen, van belangenbehartigers die werken aan memoranda voor de nieuwe legislatuur en van universiteiten en expertisecentra uit binnen- en buitenland. In de aanloop naar de Landschapstekening, maar ook om een antwoord te bieden op vele andere vragen, brengen we dus een Cijferboek uit, dat het recente kwantitatieve onderzoek van Kunstenpunt verzamelt en valoriseert.

De vorige Landschapstekening Kunsten (2014) onderbouwen met degelijk cijfermateriaal was nog niet echt mogelijk. In de aanloop van 2013 (dus voordat de fusie van Kunstenpunt operationeel was) kwam de opdracht om een Landschapstekening te maken terecht bij een consortium van zeven partners, op een moment dat die nog niet in gelijke mate beschikten over het basismateriaal dat nodig is als fundament voor een Landschapstekening. Dat maakte het beschikbare cijfermateriaal fragmentarisch. Voor sommige sectoren waren er meer en betere cijfers dan voor andere; het beschikbare materiaal was door een diversiteit aan methodes moeilijk vergelijkbaar.

Daardoor werd de eerste Landschapstekening vooral een temperatuurmeting in de verschillende deelsectoren van het brede kunstenveld. Op basis van kwalitatieve methodes konden we aangeven welke thema's actueel waren in de verschillende sectoren en wat de besognes waren, maar aannames cijfermatig onderbouwen was moeilijk. Vanuit dit perspectief is een vraag om meer cijfers begrijpelijk.

Precies hier toont zich de meerwaarde van een verenigd kunstensteunpunt. Je kunt capaciteit bundelen en methodes afstemmen. Al onmiddellijk na de fusie heeft Kunstenpunt initiatieven genomen om de voornaamste thema's uit de eerste Landschapstekening te onderbouwen met degelijk kwalitatief en kwantitatief onderzoek.

Intussen zijn we vier jaar verder en ligt er een heus Cijferboek met data-analyses over de internationale dimensie van het Kunstenlandschap, over de productie en spreiding van beeldende kunsten, muziek en podiumkunsten, en diverse financieel-economische thema's. Het is basismateriaal dat volgend jaar een van de fundamenteën zal vormen waarop de nieuwe Landschapstekening is gebaseerd. In de tussenperiode ligt een heel leerproces over cijfermatig onderzoek over de kunsten dat wij graag met de lezer delen.

Aan gegevens geen gebrek!

We hebben ten eerste geleerd dat er zeker een gebrek was aan solide cijferanalyses. Er was, en is, allerminst een gebrek aan gegevens over het kunstenveld.

Veel organisaties in de zogenoemde bovenbouw beschikken over relevante en interessante datasets. Veel van die organisaties hebben ook de ambitie om hun opdrachten te baseren op kennis en met cijfers onderbouwd inzicht. Soms doen ze dat al. Zo bevatten de jaarverslagen van bijvoorbeeld de fondsen of een instelling als SABAM nuttige cijfers,

die de werking van deze organisaties voeden. De bredere constatering is wel dat de meeste van de beschikbare datasets die potentieel hebben om er relevant onderzoek op te kunnen doen, nog niet zijn ontsloten of gevaloriseerd.

Het Cijferboek is te bekijken als een bundeling van verkenningen en experimenten om beschikbare datasets te exploreren. De nood om dat te doen ontstond vanuit een behoefte om meer zicht te krijgen op ontwikkelingen in het kunstenlandschap. Daartoe werden om te beginnen experimenten opgezet met de eigen datasets van Kunstenpunt (over podiumproducties en de cv's van beeldende kunstenaars). Veel analyses kwamen tot stand in partnerschap. Samen met het Departement Cultuur, Jeugd en Media ontwikkelden we analyses over de financieel-economische situatie van Kunsten-decreetstructuren, over subsidietoekenningen en over de activiteiten van structureel gesubsidieerde organisaties. Tevens maakte Kunstenpunt gebruik van de gegevens die publiek verzamelde in het kader van de ontwikkeling van de UiTdatabank. We gingen na wat daaruit valt te leren over de heikele kwestie van de geografische spreiding van het kunstenaarsaanbod in Vlaanderen. Overigens gingen we ook buiten de 'bovenbouw' speuren naar relevante data, om er experimenten mee op te zetten. Op basis van een aantal eventdatabases (Songkick, Bandsintown, Setlist.fm, Facebook etc.) stelden we een dataset samen met concerten van Belgische bands in het buitenland, van 1948 tot heden.

Weliswaar bestaan er over sommige kwesties echt geen kant-en-klare gegevens. Zo kwamen de analyses over de sociaal-economische positie van kunstenaars voort uit een grootschalig onderzoek, uitgevoerd door de Universiteit Gent.

Untidy data

Wat is er precies nodig om iets met die gegevens te kunnen doen? Ook al zijn er veel datasets die mogelijk relevante inzichten bevatten over het kunstenveld, die inzichten rollen niet vanzelf uit die gegevensbanken. "It is often said that 80% of data analysis is spent on the process of cleaning and preparing the data."⁰² Dat is tijdens het exploreren van bovenstaande datasets opnieuw gebleken. De gegevensverzamelingen waarmee we werkten zijn bijna nooit gemaakt met een specifieke onderzoeksvraag voor ogen. Ze zijn vaak opgebouwd als documentatie van een werking (bijvoorbeeld de uitvoering van het Kunstendecreet) of als verzameling van aankondigingen van evenementen (bijvoorbeeld de website UiTinVlaanderen).

Kortom, je weet niet op voorhand wat de mogelijkheden zijn, het vergt *data checks* en inhoudelijke exploratie om daarachter te komen: hoe volledig zijn de gegevens, hoe zuiver was de invoer van de gegevens etc. Daarbij zijn niet alleen *data skills* cruciaal, er is ook het belang van veldkennis: die heb je niet alleen nodig om de impact van fouten

⁰² T. Dasu en T. Johnson (2003). *Exploratory Data Mining and Data Cleaning*, p. ix.

in de gegevens in te schatten en om de gegevens precies te kunnen interpreteren. Deze is ook nodig om de juiste vragen te kunnen stellen. Deze wisselwerking wordt in de private technologische sector gestandaardiseerd toegepast als *cross-industry standard process for data mining* (of: CRISP-DM).⁰³

De meeste organisaties in de bovenbouw hebben ambities om meer kennisgebaseerd te werken en ze hebben ook de veldkennis in huis om de juiste vragen te stellen. Vaak zijn er ook wel ergens mogelijk relevante gegevens beschikbaar. Het probleem ligt bij het ontbreken van (technische) competenties en capaciteit om op een systematische manier de inhoudelijke brug te slaan tussen vraag en data. Wie in de toekomst meer cijfers en betere inzichten wil moet bereid zijn om te investeren: in kwalitatieve en robuuste gegevensverzameling en in de technische en inhoudelijke kennis die nodig is om de stap te zetten van data naar inzicht.

Strategische ‘gerusteloosheid’

Naast de beschikbaarheid en de kwaliteit van de data is de fundamentele vraag natuurlijk: wat zijn ze waard? Wat leren we uit de gegevens en de cijfers? Kunnen cijfers ook ‘richtinggevend’ zijn voor strategische keuzes van veldspelers of van het beleid? Hoe kom je van een cijfermatig onderbouwde situatie *as is*, naar een richtinggevend kader voor de toekomst (*should be*)? En in welke mate is de vraag stellen niet ook al meteen een hint van een antwoord?

Vaak heeft de kunstensector kritiek op een cijfermatige aanpak en dat is in vele gevallen terecht. Toen het nieuws kwam dat de Landschapstekening ‘op cijfers gebaseerd’ moest zijn, vingen we hier en daar wat onrust op of, zoals iemand zei, ‘gerusteloosheid’. Eigenlijk zijn er twee types vragen en besognes omtrent cijfers die vaak terugkomen.

Om te beginnen is er de vraag of we wel de juiste dingen meten. ‘Weten we wat moeten meten en meten we wel wat we moeten weten?’ Bovendien, niet alles wat relevant, boeiend of nuttig is om te weten is in cijfers te vatten. Zo kun je bijvoorbeeld wel gaan kijken naar financieel-economische indicatoren, maar meet je daarmee ook ‘de waarde van cultuur’? Valt impact altijd samen met bereik? Je kunt wel publiekcijfers gaan tellen, maar zijn kleinschalige evenementen daarom minder waardevol dan grootschalige events? Is het niet relevanter om na te gaan wat de impact is van cultuurdeelname op mensen, wat kunst voor hen betekent en hoe het hen verandert en een plek geeft in de samenleving? Dat was de crux van de argumentatie die Pascal Gielen en anderen ontwikkelden in de publicatie *De waarde van cultuur* (2014). Nog los van methodologische bedenkingen constateerde een interdisciplinair team van filosofen, sociologen en psychologen dat de eigenlijke waarde en betekenis van de kunsten in een democratische samenleving niet in cijfers te vatten is. Een tweede set van bezwaren gaat over het mogelijke strategische gebruik en misbruik van de gegevens en van cijferanalyses.

⁰³ https://en.wikipedia.org/wiki/Cross-industry_standard_process_for_data_mining.

Ten eerste is er onzekerheid over de robuustheid van de beschikbare data en ten tweede over de vraag of we daarmee wel de juiste zaken meten. Dan wordt de onrust over mogelijk strategisch misbruik van de cijferanalyses bij sommigen echt groot, zeker in tijden van nepnieuws. Hoe gaat men de cijfers interpreteren? Wat gaat het beleid er vervolgens mee doen? In het licht van onze hierboven geschetste leerpunten is dat een legitieme besogne.

Letwat paradoxaal bestaat daarnaast ook de vrees dat het beleid niets met de cijfers gaat doen. Misschien is die vrees zelfs meer gegrond dan de vorige. Enkele jaren geleden schreef Sara Selwood, een Britse expert op het gebied van cijfers en cultuurbeleid, een fascinerende bijdrage voor het tijdschrift van het Vlaams Theater Instituut. In het Verenigd Koninkrijk wordt al erg lang een retoriek over *evidence-based policy* gehanteerd. Daarover constateerde Selwood dat het beleid bijna nooit de cijfers volgt. Het is juist andersom: "het beleid *loopt vooruit* op het bewijsmateriaal [onze cursivering]. Dit ondermijnt duidelijk de notie van 'evidence-based policy'. Het is vaak opvallend hoe weinig verband er is tussen bewijsmateriaal en beleidsontwikkeling."⁰⁴ In dat opzicht is ook de studie van Mark Schuster nog steeds relevant, waarin hij aangeeft dat het maken van een politiek punt soms boven methodologische rigrositeit gaat in de context van data-analyse.⁰⁵

Cijfers over 'wicked problems'

Toch zijn wij er bij Kunstenpunt vast van overtuigd dat cijferanalyses mogelijkheden bieden: ze kunnen wel degelijk het debat over de toekomstige ontwikkeling van het cultuurbeleid voeden. In het licht van de nieuwe ontwikkeling van de Landschapstekening Kunsten willen wij graag toelichten hoe wij de cijfers strategisch inzetten, in een publieke dialoog met de sector en het beleid.

We starten met de vaststelling dat de meeste heikele kwesties die leven in de sector en bij het beleid, en waarover men graag cijfers wil, worden gekenmerkt door een bijzondere complexiteit. Denk bijvoorbeeld aan de recente discussies over de opvoeringsmogelijkheden voor theater, dans en muziek, over de faire verloning en de sociaal-economische positie van kunstenaars, de kwestie van het publieke draagvlak voor of de waarde van cultuur, of de discussie over de nood die er al dan niet zou bestaan om meer in te zetten op 'aanvullende financiering' in de kunsten, of zelfs over het gendervraagstuk.

Dat zijn voorbeelden van wat men in de literatuur *wicked problems* noemt, of in het Nederlands 'taae vraagstukken'. Taaie vraagstukken zijn niet het type kwesties waarvoor je even gaat vergaderen om ze op te lossen. Op verschillende manieren zijn ze ingewikkeld. Er zijn verschillende stakeholders bij betrokken die doorgaans elk een verschillend perspectief op de zaak hebben, waarbij zowel ideologische als institutionele premissen een impliciete rol spelen. Dat maakt het al moeilijk om tot een gedeelde definitie van het probleem te komen, laat staan tot een gedeelde oplossing.

⁰⁴ Sara Selwood (2014), "Het cijferdebat: het kwantificeren van kunst", in *Courant* 110, p. 38.

⁰⁵ J. Mark Schuster (2002), "Informing Cultural Policy - Data, Statistics, and Meaning", p. 6, paper voorgesteld in de sessie "Statistics in the Wake of Challenges Posed by Cultural Diversity in a Globalization Context" tijdens het International Symposium on Cultural Statistics, Canada.

Sowieso zijn oplossingen zelden hapklaar voorhanden. Ze vragen om innovatieve antwoorden op maat die tijd vragen om ontwikkeld te kunnen worden, liefst ook in dialoog met die verschillende stakeholders. Werkgevers alleen kunnen de kwestie van de eerlijke verloning van kunstenaars niet oplossen. De overheid kan niet op zichzelf impulsen verzinnen zodat kunstenuorganisaties meer alternatieve financieringsbronnen aanboren.

Wat kun je dan met cijfers inzake taaie vraagstukken? Het punt is: we moeten de cijfers niet zien als een definitief antwoord of een perfecte registratie van wat er goed of fout loopt in een systeem, als een manier om 'het probleem' definitief of uitputtend te beschrijven, als het bewijs voor het gelijk van deze of gene ideologische positie. Wel kunnen cijfers de urgentie van bepaalde issues aantonen, wat ze bespreekbaar maakt. Idealiter voedt dat de dialoog die nodig is voor het hierboven beschreven interactieve ontwikkelingsproces. Dan kunnen cijferanalyses meer zijn dan louter registratie. Ze zorgen voor feedback, ze kunnen een prikje worden in complexe systemen. Vanuit dit perspectief kun je de vraag om 'cijfers' beter constructief zien als een uitnodiging tot een gesprek, tot dialoog, ook al zijn de beschikbare data fragmentarisch en beperkt. Het Cijferboek is in die zin een poging om een inhoudelijk gesprek op gang te brengen dat zal leiden tot een geslaagde Landschapstekening.

Fragmenten uit een onbekende puzzel

Aan de zangeres Patti Smith legde de filmmaker David Lynch in een video-interview uit 2015 uit hoe hij inspiratie krijgt voor zijn werk. "I get ideas in fragments, I always say. It's as if in the other room there is a puzzle and all the pieces are together. But in my room, they just flip one piece at a time, into me. And the first piece I get is just a fragment of the whole puzzle. But I fall in love with this fragment. And I love this fragment and it holds a promise for more. I keep it, I write it down. And then I say that having the fragment is more bait on the hook. And it pulls in more. And the more [fragments] come in, the faster the rest come in."

Dat is een mooie metafoer over wat cijfers kunnen doen voor een Landschapstekening. De voorbije jaren zijn we bezig geweest met data-exploraties. We hebben analyses en experimenten opgezet om te bekijken wat je met de beschikbare gegevens kunt in het licht van heikele kwesties zoals de internationalisering van de kunsten, de socio-economische positie van kunstenaars en kunstenuorganisaties of de geografische spreiding van de kunsten in Vlaanderen. Geen enkele van die taaie vraagstukken hebben we definitief kunnen vastpinnen. Maar het waren de eerste stukjes van een onbekende puzzel.

De cijferanalyses bleken namelijk "bait on the hook", om het met Lynch te zeggen. De cijfers, ook al waren ze fragmentarisch, maakten iets los. Zo ontbrandde er een jaar geleden een debat over de spreiding van theater en dans, waarbij zowel makers, gezelschappen en

programmatoren de trends duiden vanuit hun perspectief. Het gaf ook aanleiding tot een debat in het Vlaams Parlement. De hele discussie onderstreepte de urgentie van de problematiek en de verschillende perspectieven en nieuwe inzichten werden gearticuleerd. Nieuwe puzzelstukjes werden onze kamer in 'geflipt'. Het is dan belangrijk te appreciëren dat nieuwe puzzelstukjes bij een taai vraagstuk de oude puzzelstukjes schijnbaar kunnen tegenspreken.

Die cijferanalyses maakten trouwens deel uit van interactieve, ontwikkelingsgerichte trajecten. Zo leidden de cijfers over de sociaal-economische positie van kunstenaars tot een open oproep om de positie van kunstenaars te versterken. De cijfers over internationalisering maakten deel uit van *(Re)framing the International*, een onderzoeks- en ontwikkelingstraject waarin ook ruimte is voor kritische reflectie over de waarde en betekenis van internationaal werken, en uitwisseling over nieuwe manieren van werken. Telkens bleek dat, ook al zijn er systeemproblemen in de kunsten, dat kunstenaars en organisaties nu al volop bezig zijn met experimentele antwoorden en de ontwikkeling van nieuwe werkmodellen. Ook dit zijn stukjes van de puzzel die de Landschapstekening uiteindelijk wordt.

In het licht van de voorbereiding van de Landschapstekening is het tijd voor synthese. Een jaar voor publicatie is het zaak om al die puzzelstukjes bij elkaar te leggen en te zien welk beeld dit oplevert, nu we stilaan op zoek gaan naar een synthetisch beeld *as is* van de kunsten in Vlaanderen. Dat doen we niet alleen. In de loop van het najaar 2019 organiseert Kunstenpunt een serie sectorontmoetingen waarbij niet alleen de cijfers op tafel liggen maar ook kwalitatief onderzoek, waarbij er tijd en ruimte is om samen het beschikbare materiaal te lezen en te interpreteren en vooral ook samen na te denken over de samenhang en verwevenheid van alle taai vraagstukken waar wij in onze sector en onze samenleving mee kampen. Laat ons samen de puzzel leggen. En laat iedereen zijn eigen puzzelstukje maar meebrengen, wie weet waar het ons allemaal toe brengt.

Trending topics

Het publieke debat
over de kunsten, 2014-2018

AUTEUR: TOM RUETTE
GEGEVENSVERZAMELING EN -VERWERKING:
DIANE BAL, TOM RUETTE EN QUINTEN VAN WICHELEN

Waarover hebben we het, als we spreken over de kunsten?⁰¹ Waar zijn we eigenlijk mee bezig? Waarover denkt de rest van de wereld dat we het hebben? Waarover zouden we het moeten hebben?

Een kwaadwillend persoon zou aan de toeg van de sector misschien durven stellen dat we collectief langs elkaar heen praten. Voor de vuist weg zou je kunnen zeggen dat Kunstenpunt het de afgelopen tijd onder meer over de sociaal-economische positie van de kunstenaar, over internationaal werken en over de geografische spreiding van het aanbod had. Belangenbehartigers spreken weleens over sociaal overleg en de taxshelter. Kunstorganisaties worstelen dan weer onder meer met eerlijke verloning en diversiteit. Het beleid wil ondernemerschap en een burgerkabinet, en individuele kunstenaars zijn bezig met hun artistieke praktijk en vragen zich af hoe ze zich kunnen organiseren. En dan hebben we het nog niet eens gehad over hoe Jan Modaal buiten de kunstensector het hele kunstengebeuren percipieert via de media.

In dit Cijferboek is er echter geen plaats voor speculatie en introspectie, maar willen we tegemoetkomen aan de roep om cijfermatig en empirisch onderbouwd basismateriaal voor later beleidsvoorbereidend werk. We nemen daarom een feitelijke foto van hoe er 'en plein public' wordt gedebatteerd over thema's die de kunstensector betreffen. Zo kun je vrij eenvoudig achterhalen waarover de algemene en meer gespecialiseerde pers de afgelopen jaren schreef, waaromtrent belangen werden behartigd en waarover het parlement debatteerde. Tegelijk is het benoemen van wat wél onder de aandacht is gekomen ook een gelegenheid om op te sommen wat (mogelijk ten onrechte) niet of te weinig aandacht kreeg.

In elk geval, dankzij de lange traditie van dagelijkse persmonitoring binnen Kunstenpunt, kon ik in een mum van tijd een lijst maken van alle krantenartikels tussen januari 2014 en juni 2018 die iets met de kunsten te maken hebben. In één ruk nam ik er dan ook de meer gespecialiseerde tijdschriften als *HART*, *rekto:verso*, (*Gonzo circus*, *De Witte Raaf*, *Etcetera* en *Jazzmo(zaiek)*⁰² bij. Tijdens enkele slapeloze nachten en dromerige treinritten ging ik door de bijna 40.000 artikels en heb de 'waan-van-de-dag'-artikels gescheiden van ruim 3.000 artikels die een belangwekkend of langlopend onderwerp aanraken.

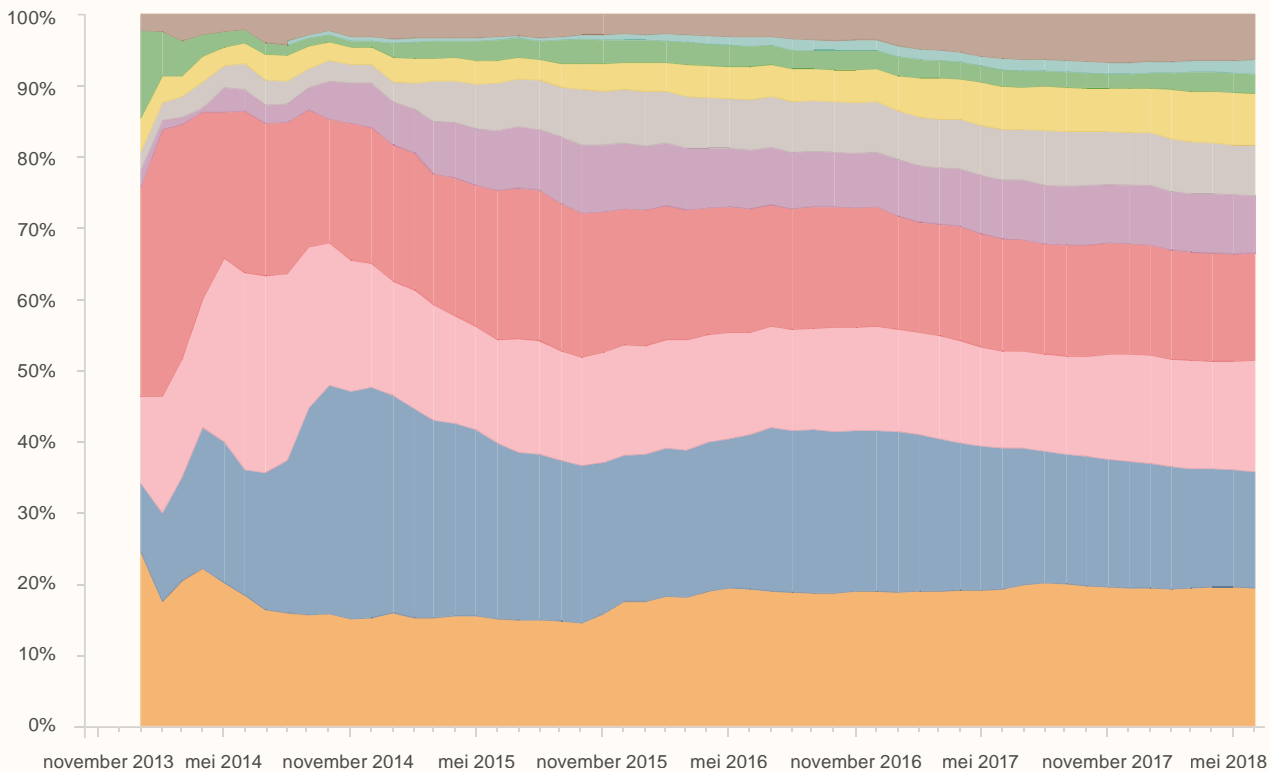
De persmonitoring van Kunstenpunt is een concrete dienst die ontstaan is vanuit de opdracht om de kunstensector (en zijn verhouding tot de maatschappij) in Vlaanderen en Brussel te volgen en in kaart te brengen. Andere diensten die vanuit die opdracht ontstaan zijn de Kunstenpunt werkbibliotheek en de documentatie- en platencollectie, de verschillende '*let me be your guide*'-websites, de '*who is who*'-publicaties etc. Op basis daarvan, gecombineerd met de sectorkennis van de medewerkers, doet Kunstenpunt aan veldanalyse die tot de vijfjaarlijkse Landschapstekening leidt. Dit Cijferboek is een voorbereidende stap naar de Landschapstekening 2019.

⁰¹ Naar Raymond Carvers kortverhaal.

⁰² Voor Jazzmo zijn de archieven van 2017 en 2018 nog niet beschikbaar online, dus die kon ik niet automatisch consulteren.

Als toemaatje kijk ik ook welke vragen er zijn gesteld in de commissie Cultuur van het Vlaams Parlement en welke publieke standpunten de belangenbehartigers (oKo, BMPA, BIMA, BEA, FMiV, ClubCircuit,

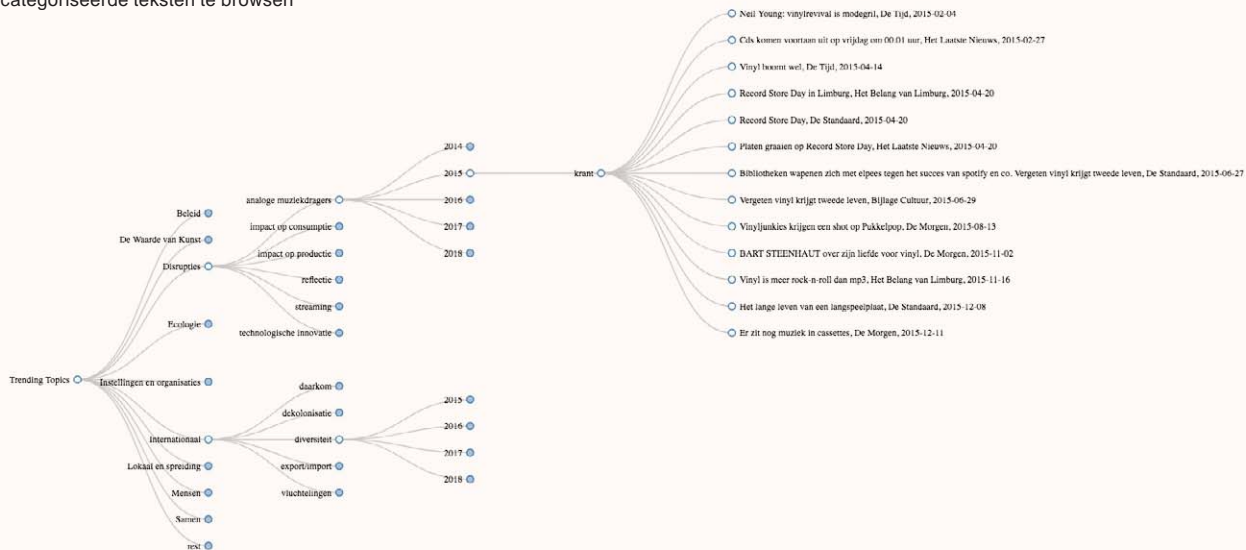
GRAFIEK 1 Een overzicht van welk aandeel de 'trending topics' elke maand innemen ten opzichte van het totale aantal relevante teksten



Vraagstelling

- Rest
- Ecologie
- Instellingen en organisaties
- Internationaal
- Samen
- Lokaal en spreiding
- Disrupties
- Mensen
- Beleid
- De waarde van kunst

GRAFIEK 2 Screenshot van de interactieve visualisatie om door de gecategoriseerde teksten te browsen



MMaF, GALM, ComAV, BUP, NICC, STEPP en de Acteursgilde) hebben ingenomen op hun respectievelijke websites. Zo bouwde ik een flink corpus op dat een representatief gedeelte van het publiek geschreven (en gedrukte) discours met betrekking tot de kunstensector afdekt. Wat in deze oefening buiten de scope valt zijn de vele digitale en online kanalen, zoals sociale media, blogs of online tijdschriften en kranten. Het ontbreken van deze kanalen kan mogelijk een inhoudelijk gevolg hebben. Kunstenpunt neemt dit ter harte en onderzoekt hoe deze kanalen aangeboord kunnen worden in de toekomst.

Het corpus aan artikels, teksten en vragen heb ik in dialoog met een aantal collega's gegroepeerd naar negen thema's en een restgroep aan kleinere onderwerpen. De negen thema's zijn: Mensen, Organisaties en instellingen, Internationaal, Lokaal en spreiding, Beleid, De waarde van kunst, Samen, Disrupties en Ecologie. Die onderwerpen worden hieronder wat verder uitgewerkt met telkens een paar voorbeelden. In deze inleiding kan ik al laten zien, in **grafiek 1**, dat de thema's doorheen de periode relatief constant aan de orde zijn. Enkel met betrekking tot beleidsthema's zie je in november 2014 een niet onverwachte piek. Het thema Ecologie is klein, maar groeit wel over de periode.

Het hele spectrum aan kranten- en tijdschriftenartikels, standpunten en parlementaire vragen is online doorklikbaar op de Landschapstekeningpagina op kunsten.be (kunsten.be/dossiers/kunstenlandschap/landschapstekening-2019/cijferboek). De 'bolletjes' in die interactieve visualisatie (**grafiek 2**) zijn uitklapbaar om in meer detail bronvermeldingen te vinden. Bij Kunstenpunt, maar eigenlijk ook in elke andere openbare bibliotheek, kun je de kranten en tijdschriften consulteren om de volledige tekst te lezen. De parlementaire vragen zijn ontsloten via de pagina van de commissie Cultuur op vlaamsparlement.be. De standpunten van de belangenbehartigers zijn te consulteren via de respectievelijke webpagina's. Als er iets ontbreekt kan dat worden gemeld aan de auteur, de online visualisatie wordt dan bijgewerkt.

Laat me op het einde van deze inleiding ook even zelfkritisch zijn: wat hebben we hier nu eigenlijk aan? Ik zie voor de vuist weg vier voordelen:

1. Als we toegeven dat we met z'n allen, inclusief de kunstensector, mogelijk elk in onze eigen filterbubbel zitten, dan is een objectieve oefening waarbij een veelheid aan bronnen wordt samengebracht een eerste poging om buiten de eigen bubbel te treden. Op die manier is dit een objectieve start voor het opsommen van thema's die aan bod kunnen komen in de nakende Landschapstekening.
2. In lijn daarmee stelden we zelf onmiddellijk vast dat de empirische oefening een rijker beeld oplevert dan per introspectie op te sommen wat de thema's zijn. Zo kwamen bijvoorbeeld de vele lokale infrastructuurwerken bij een eerste introspectieve oefening niet naar boven.
3. Op basis van dit objectief opgebouwde beeld kunnen we discrepanties observeren tussen de perceptie in de bredere maatschappij versus de interne sector. Zo observeren we

bijvoorbeeld dat de succesverhalen rond internationalisering in de gangbare media eenduidig als positief worden onthaald. We weten echter vanuit de *re/framing the international*-tijdschriften van Kunstenpunt dat die succesverhalen door sommige stemmen in de sector ook wel kritisch bekeken worden.

4. De empirische toets staat ook toe om te beargumenteren dat bepaalde thema's weinig of niet worden belicht. Zo zien we bijvoorbeeld slechts één artikel over het doctoraat in de kunsten in de onderzochte periode.

Tegelijk stel ik ook vast dat deze reconstructie ook tijdsintensief is geweest. Niet alleen is er het dagelijkse werk van de persmonitoring die tot de reguliere werking van Kunstenpunt hoort, maar ook het herlezen en categoriseren van de artikels vergt een inspanning. De categorisatie van de artikels is bovendien nooit 'af' en is in zekere mate dynamisch. Kijk bijvoorbeeld naar het thema 'grensoverschrijdend gedrag'. Dat begint in 2015 in bladen als *Dag Allemaal* waar het een zekere sensationa­liteit meekrijgt. Dan krijgt het thema momentum in de gespecialiseerde bladen en gaat het over naar de algemene pers, waar het ook verbreedt (naar seksisme en genderbalans). Dan komt het op de agenda in de commissie Cultuur, waar over een door de overheid georganiseerd meldpunt wordt gedebatteerd en daardoor wordt het plots een beleidsthema. Het is daarom mogelijk om de typologie die is aangebracht in de thema's aan te vechten. Dat zou echter niet productief zijn. De bedoeling van deze oefening is om juist de veelheid en complexiteit aan thema's en stemmen aan te geven, niet om een voor eens en voor altijd in steen gebeitelde opsomming te bezorgen. Als we dat voor ogen houden, dan lijkt me de gedane tijdsinvestering nuttig te zijn geweest.

Mensen

Met het thema Mensen groeperen we een aantal dagdagelijkse onderwerpen die ook spelen in andere sectoren, maar die een specifieke invulling krijgen in de kunsten. We observeren discussies rond een aantal thema's: grensoverschrijdend gedrag, (de druk op) lichaam en geest, overlast, seksisme, sociaal-cultureel werk en de socio-economische positie van kunstenaars.

oKo nam standpunten in met betrekking tot 'de sociaaleconomische positie van de kunstenaar' (28 november 2016), 'werkbeleving in de kunstensector' (30 maart 2017), 'het kunstenaarsstatuut' (21 juni 2017) en 'grensoverschrijdend gedrag in de kunstensector' (24 november 2017). De Acteursgilde slaakte op 13 oktober 2016 een noodkreet met betrekking tot de sociale wetgeving. Andere belangenbehartigers namen geen (via hun website consulteerbare) standpunten in.

In de commissie Cultuur van het Vlaams Parlement werden er heel wat vragen gesteld: over de financiële situatie van kunstenaars (9 juli 2015), de erkenning van sociaal-culturele bewegingen (7 oktober 2015), de etnisch-culturele federaties (7 oktober 2015), de penibele situatie van acteurs in Vlaanderen (18 februari 2016), de bekommernissen van

de Acteursgilde (18 februari 2016), tewerkstellingsmaatregelen in de sociaal-culturele sector (9 juni 2016), het verloop van dansers bij het Kunsthuis (7 juli 2016), het verhoogd risico op een burn-out in de audiovisuele en cultuursector (29 september 2016), genderongelijkheid en seksisme in het kunsten- en cultuurlandschap (12 januari 2017 en 8 maart 2018). Met betrekking tot dat laatste is er wel een aparte commissie Grensoverschrijdend gedrag opgericht op 25 oktober 2017. Er volgde nog een vraag over de verloning van dansers (15 maart 2018) en enkele vragen over de GDPR (15 maart 2018, 14 juni 2018).

Organisaties en instellingen

Onder deze ietwat wollige term vallen vier grote of op z'n minst langer lopende thema's: de vele fusies die plaatsvonden of gepland werden in de afgelopen periode, enkele debatten rond de bestaande en nieuwe kunstinstellingen, het recente Toporovskischandaal en tot slot de langlopende saga van het conservatorium van Brussel.

Het meest diverse thema is wel dat van de fusieverhalen. In de pers werd er bericht over de fusieplannen van Vlaamse Opera en Koninklijk Ballet Vlaanderen, de nationale orkesten, de opgang en problemen bij de fusieorganisatie KAAP, de fusie tussen PIAS en Harmonia Mundi, de fusievraag om de Antwerpse orkesten onder een dak te brengen en tot slot de algemene vaststelling dat fuseren en meer samenwerken ook kan leiden tot juist een hogere factuur, in plaats van efficiëntiewinst.

De belangenbehartigers namen hieromtrent geen standpunten in.

In de commissie Cultuur van het Vlaams Parlement kwamen er vragen omtrent het Toporovskischandaal (25 januari 2018 en 15 maart 2018) en omtrent de aanstelling van de nieuwe algemeen directeur van het Kunsthuis Opera Vlaanderen Ballet Vlaanderen (19 januari 2017).

Internationaal

Onder Internationaal vallen vijf thema's: export/import, dekolonisatie, diversiteit, Daarkom/Daarna en vluchtelingen. Het thema export/import blijft voornamelijk beperkt tot het opsommen van succesverhalen van Belgische artiesten die succes vinden in het buitenland. In mindere mate zien we een aantal verhalen over grote internationale namen die naar België komen. Slechts sporadisch wordt er kritisch gereflecteerd over internationalisering van onze kunsten (coproducties, cultuurbeleid in Nederland etc.).

Dekolonisatie lijkt misschien vooral recent in de media te zijn gekomen, maar *rekto:verso* riep in juni 2014 al op tot de dekolonisatie van België, waarna in 2018 hun themanummer volgde. De thematiek van vluchtelingen en de inzet ervoor in de cultuursector kwam op gang vanaf september 2015 om vanaf dan niet meer uit de algemene

discussie te verdwijnen. Het bekendste voorval binnen deze thematiek is de recente inval bij Globe Aroma geweest. Een gelijksoortig patroon zien we bij de discussie omtrent diversiteit: vanaf begin 2015 is diversiteit een thema en het verdwijnt geen moment uit de algemene discussie. Het bekendste voorbeeld is ongetwijfeld de oproer rond het artikel van Rachida Lamrabet en de 'zee van witte mensen' op Theater aan Zee.

De belangenbehartiger oKo nam een standpunt in omtrent de inval bij Globe Aroma op 12 februari 2018.

In de commissie Cultuur zijn alle thema's behalve diversiteit aan bod gekomen. Met betrekking tot de export/import zien we een vraag over de werking van de cel EventFlanders (4 juni 2015), coproducties van podiumorganisaties (4 februari 2016), een aantal vragen rond internationalisering (2 februari 2017, 29 juni 2017), Daarkom (12 maart 2015, 28 mei 2015, 21 januari 2016, 14 april 2016, 13 oktober 2016), vluchtelingen (22 oktober 2015) en Globe Aroma (22 februari 2018).

Lokaal en spreiding

Met betrekking tot lokale verankering en geografische spreiding zien we meerdere thema's: infrastructuur, Kanal, provincies, spreiding, stadstheaters en de Zuidrand.

De kwestie infrastructuur gaat voornamelijk over heel wat investeringen in bijvoorbeeld De Roma, de Bourla, Concertgebouw, Bronks, Munt, NTGent, Kopergietery, Bijloke, Vooruit, Het Gevolg, Elisabethzaal, Vaartkapoen en vele cultuurcentra ('t Vondel, Strombeek, Ter Dilft, De Bogaard, De Velinx, De Spil etc.)

De discussies rond Kanal, de spreiding van podiumkunsten in de cultuurcentra en de opheffing van cultuurbeleid op provinciaal niveau beginnen al in 2014 en lopen tot vandaag. De discussie over de Zuidrand, met betrekking tot de mogelijkheid van een nieuw cultuur- en congrescentrum in Ruisbroek, het Cultuurcentrum van Strombeek-Bever en de cultuurbeleving in de Vlaamse Rand in het algemeen, speelt voornamelijk in 2014 en 2015, maar dooft daarna uit. De discussie over de stadstheaters, voornamelijk NTGent, woedt enkel in 2017.

Alleen de belangenbehartiger oKo nam standpunten in rond deze thema's. Op 13 mei 2015 publiceerden ze een standpunt 'Welke toekomst is er voor het provinciale cultuur- en jeugdbeleid' en op 7 juni 2017 verscheen het standpunt 'Circuit X houdt op te bestaan'.

Deze thematiek lokte echter wel heel wat parlementaire vragen uit. Rond infrastructuur waren er vier vragen over Bronks en investeringen in culturele infrastructuur (21 mei 2015, 27 oktober 2016 en 8 februari 2018). Ook de ontwikkeling van Kanal lokte enkele vragen uit (26 februari 2015, 9 juni 2016, 11 januari 2018). De kwestie Limburg haalde

maar liefst 7 keer de agenda van de commissie Cultuur (15 december 2016, 7 december 2017, 1 februari 2018, 14 juni 2018). Nog vaker werd de afschaffing van de provincies geagendeerd (12 februari 2015, 2 april 2015, 23 april 2015, 9 juli 2015, 14 juli 2015, 7 oktober 2015, 7 juli 2016, 27 april 2017, 6 juli 2017). De spreidingskwesitie van de podiumkunsten werd tweemaal op de agenda geplaatst (30 april 2015, 5 oktober 2017).

Beleid

We behandelen apart de rol van het beleid en subsidies (beoordeling, cases, besparingen, projecten en reflectie), alsook de roep in dat beleid voor evidence-based policy. Ook de acties om de preciaire positie van de kunsten in Limburg te versterken passeren hier. Daarnaast worden de verkiezingen van 2014 en de daaropvolgende visienota belicht. Uiteraard is de flinke besparing aan het begin van de beleidsperiode een belangrijk thema.

Het mag dan ook niet verbazen dat de belangenbehartiger oKo een aantal standpunten heeft ingenomen: 'oKo reageert op regeerakkoord' (24 juli 2014), 'Zware besparingen voor de kunstensector' (24 september 2014), 'Kunstensector bouwt aan aantrekkelijke toekomst' (10 januari 2015), 'Strategische visienota Kunsten van Cultuurminister Gatz – oKo reageert' (24 april 2015), 'Projectsubsidies' (13 augustus 2015), 'Faire financiering van het Kunstendecreet' (13 juni 2016), 'Vlaamse Regering bespaart 9,3% op de kunsten' (30 juni 2016), 'Over financiering projectsubsidies' (9 december 2016), 'Evaluatie beoordelingsprocedure structurele ronde 2017-2021' (16 februari 2017) en 'Hoorzitting beoordelingsprocedure' (20 november 2017).

Er werden ook maar liefst 40 vragen in de commissie Cultuur gesteld met betrekking tot het beleid. Over het beleid in het algemeen zagen we vragen op 16/10/2014, 29/01/2015, 26/02/2015, 11/06/2015, 14/01/2016, 18/02/2016, 13/10/2016, 26/01/2017, 09/03/2017, 30/03/2017, 12/10/2017, 19/10/2017, 26/10/2017 en 15/03/2018. Met betrekking tot evidence-based policy zagen we drie vragen op 02/04/2015, 10/03/2016 en 08/03/2018. De stimulering van Limburg bij het aanvragen van subsidies werd bevraagd op 15/12/2016, 07/12/2017, 07/12/2017, 01/02/2018 en 14/06/2018. De subsidies passeerden de revue op 17/09/2015, 09/06/2016, 29/09/2016, 26/01/2017, 04/12/2014, 29/09/2016, 09/03/2017, 07/07/2016, 27/10/2016 en 23/02/2017.

De waarde van kunst

Het onderwerp De waarde van kunst is divers en behelst vele subthema's. Het gaat hier over de financiële waarde van kunst en de legitimering van subsidies, maar net zo goed over de maatschappelijke waarde. Met betrekking tot de financiële kant van het plaatje zien we subthema's als aanvullende financiering (inclusief taxshelter), auteursrechten, kunstenaarsstatuut, marktevoluties en ticketprijzen. Met betrekking tot de maatschappelijke kant zien we de roep om ondernemerschap, de saga van het Koninklijk Circus, de zoektocht naar publiek, de impact van terrorisme, censuur en inmenging van politiek.

Met betrekking tot dit onderwerp hebben meerdere belangenbehartigers van zich laten horen. Met betrekking tot de taxshelter schreef oKo drie standpunten (15 oktober 2015, 30 juni 2017, 5 maart 2018). GALM liet van zich horen met betrekking tot auteursrechten (14 september 2016 en 16 oktober 2017). Met betrekking tot het auteursrechtentema hoorden we ook van FMIV (30 oktober 2016, 29 mei 2017, 17 april 2018). Het beleid, en dan meer precies over de subsidiëring van de kunsten, werd door oKo gefileerd in enkele standpunten (24/07/2014, 24/09/2014, 01/10/2015, 24/04/2015, 08/13/2015, 13/06/2016, 30/06/2016, 09/12/2016, 16/02/2017, 28/06/2017, 20/11/2017). De Acteursgilde reikte de hand aan de politiek via een standpunt op 6 februari 2018 en FMIV reageerde op de veiligheidsmaatregelen op festivals door terrorismedreiging op 10 mei 2016. oKo, tot slot, reflecteerde op de rol van cultuur in de samenleving op 15 mei 2014.

Dit thema maakte ook heel wat los in de commissie Cultuur van het Vlaams Parlement. Meer dan 50 vragen over dit thema werden gesteld sinds oktober 2014 tot en met juni 2018. Dat is uiteraard niet zo verwonderlijk aangezien dit thema ook de beleidsimpact omvat, en dat wordt uiteraard met stip besproken in zo'n commissie. De vragen die we onder 'waarde van kunst' vatten werden gesteld op 02/10/2014, 16/10/2014, 23/10/2014, 04/12/2014, 29/01/2015, 26/02/2015, 02/04/2015, 21/05/2015, 11/06/2015, 17/09/2015, 07/10/2015, 29/10/2015, 14/01/2016, 28/02/2017, 10/03/2016, 09/06/2016, 23/06/2016, 07/07/2016, 29/09/2016, 06/10/2016, 13/10/2016, 19/01/2017, 26/01/2017, 23/02/2017, 09/03/2017, 30/03/2017, 13/06/2017, 12/10/2017, 19/10/2017, 26/10/2017, 22/02/2018, 08/03/2018, 15/03/2018, 29/03/2018.

Samen

Onder de vlag Samen behandelen we de thema's burgerkabinet, cultuur op radio en tv, onderwijs, participatie (in de enge betekenis van functie in het Kunstendecreet), partnerprojecten, publiek (specifiek ook over publiekscijfers), vrijwilligers en de samenwerkingsverbanden Vlaanderen-Nederland en Vlaanderen-Franse Gemeenschap.

oKo schreef een standpunt met betrekking tot het burgerkabinet, zoals dat werd voorgesteld door Sven Gatz (3 december 2015).

Over datzelfde burgerkabinet werd tweemaal extra uitleg gevraagd in de commissie Cultuur (26 maart 2015, 4 juni 2015). Ook met betrekking tot vrijwilligers (10 maart 2016, 9 maart 2016) en participatie (4 juni 2015, 7 januari 2016, 29 september 2016) werd er meermaals een vraag geagendeerd. Tot slot waren er nog vragen over het bijzondere cultuuraanbod (25 juni 2015) en de publiekscijfers van het Museum aan de IJzer (30 maart 2017). De commissie Cultuur van het Vlaams Parlement werd tweemaal bevroegd met betrekking tot het samenwerkingsverband met de Franse Gemeenschap (28 mei 2015, 16 juni 2016).

Disrupties

In de afgelopen jaren hebben er enkele sociale en technologische veranderingen plaatsgevonden die disruptief genoemd kunnen worden. De verandering die in de media de meeste aandacht kreeg is die van de digitale muziek (in de vorm van streaming) en tegelijk een nostalgische terugkeer naar analoge muziekdragers (vinyl). Nog andere disrupties hebben ook een mogelijke invloed op de manier waarop we cultuurproducten consumeren: virtual reality, cashloze festivals, digitale partituren, e-commerce, piraterij en illegale streaming, apps in het theater, promotie via sociale media etc. Terecht vindt er ook heel wat kritische reflectie plaats die deze disrupties plaatst en verteert in de vorm van interviews met andersdenkenden of opiniestukken.

Van geen enkele belangenbehartiger vonden wij een online in te zien standpunt hieromtrent. Het mag echter opgemerkt worden dat de voorzitter van GALM enkele opiniestukken omtrent het teloorgaan van inkomsten uit auteursrechten door technologische disruptie publiceerde in *De Morgen* en *Het Laatste Nieuws*.

In de commissie Cultuur was er ook maar één vraag omtrent de komst van het e-commercebedrijf Amazon naar België op 16 oktober 2014.

Ecologie

Het onderwerp Ecologie omvat zes subthema's: ecologie in het algemeen, bezorgdheid om het klimaat, het gebruik van openbaar vervoer, afval en – misschien verrassend – theaterverlichting. Interessant zijn met name de laatste drie. Hierbij gaat het respectievelijk over de opgang (en afbouw) van een afstemming tussen openbaar vervoer en concertzalen, de afvalproductie (en het vermijden en recyclen ervan) op muziekfestivals en de problematiek rond het afschaffen van gloeilampen ten voordele van ledverlichting voor de lichtinstallaties in theaters.

De belangenbehartigers namen omtrent ecologie geen standpunten in.

De commissie Cultuur van het Vlaams Parlement mocht drie vragen ontvangen met betrekking tot ecologie. De eerste vraag gaat over het PULSE Transitienetwerk Cultuur (28 januari 2016). De tweede vraag gaat over de subsidiëring om cultuurhuizen energiezuiniger te maken (26 april 2018). De laatste vraag gaat over de nieuwe EU-regelgeving voor theaterverlichting (17 mei 2018).

Rest

In deze restcategorie nemen we een aantal thema's mee die weliswaar enige aandacht genoten, maar onderbelicht bleven. We beperken ons tot een opsomming van de thema's:

- Circus: circus behoort weliswaar niet tot het Kunstendecreet, maar er werden toch twee vragen in de commissie Cultuur gesteld. De Warande voorziet een circustribune en ook Vooruit organiseerde een circusfestival.
- Minder populaire instrumenten: er is continue aandacht in de pers voor orgels, reikende van kerkorgels tot de Decap-orgels, de sterk staande beiaardcultuur en verwijzingen naar accordeonmuziek.
- Jazz: de Belgische jazz kende een sterke opmars in de voorbije jaren, er is dan ook continue aandacht voor in de pers.
- Kinder- en jeugdtheater: in het voorjaar van 2017 is er kort een verhoogde aandacht voor kinder- en jeugdtheater omwille van het einde van STORMOPKOMST.
- Vlaams repertoire: er is doorlopend aandacht in de pers voor de Vlaamse muziek, gaande van populair tot klassieke muziek, en de manier waarop ze op de radio komt.
- Urban: vanaf 2017 zien we een verhoogde interesse in graffiti en muurschilderingen, met als hoogtepunten de expositie Yo! in Bozar. Daarnaast noteren we de Elektropedia Awards voor *urban* muziek en twee parlementaire vragen omtrent Vlaamse hiphop op 29 maart 2018.

Conclusie

De opsomming hierboven is niet gering. Het brengt op een objectieve manier in kaart waar er in de afgelopen 4,5 jaar publiekelijk over gedebatteerd werd, welke thema's de meeste aandacht hebben gekregen en waar politieke belangstelling voor was. Dat is een gedeeltelijk antwoord op een meer empirisch onderbouwde feitelijke foto van het kunstenlandschap, door ook het discours over de kunsten op een systematische manier in kaart te brengen.

Maar hoe behouden we het overzicht in deze veelheid? **Grafiek 3** geeft aan wanneer elk thema aan bod is gekomen, in welk kanaal en in welk

kwartaal. Wat blijkt? De kunsten zijn ononderbroken in de kranten en tijdschriften, en de belangenbehartigers en de commissie Cultuur geven met hoge regelmaat publieke aandacht aan de grote thema's.

Je kunt dan ook vrij eenvoudig tonen hoeveel artikels, standpunten en vragen in de commissie verschenen per thema (en subthema).

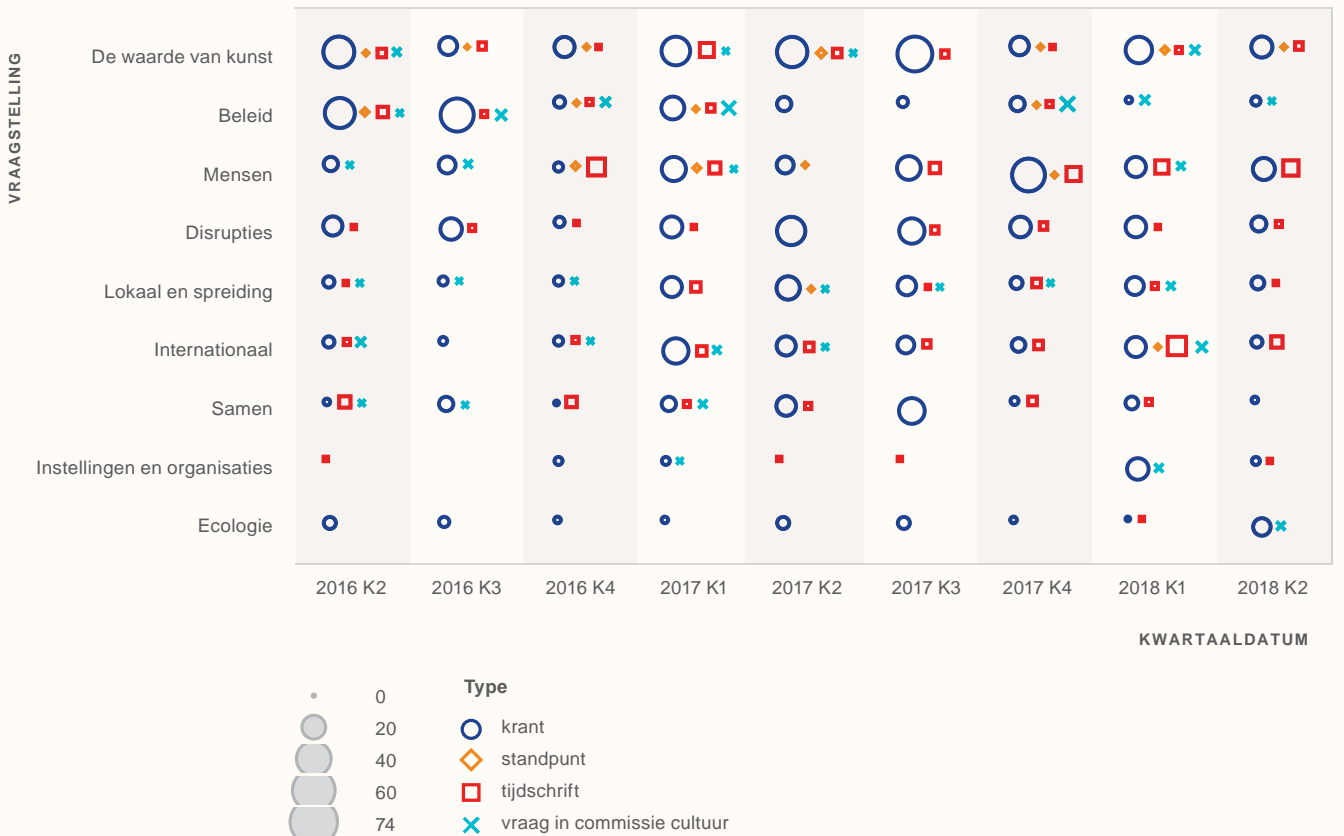
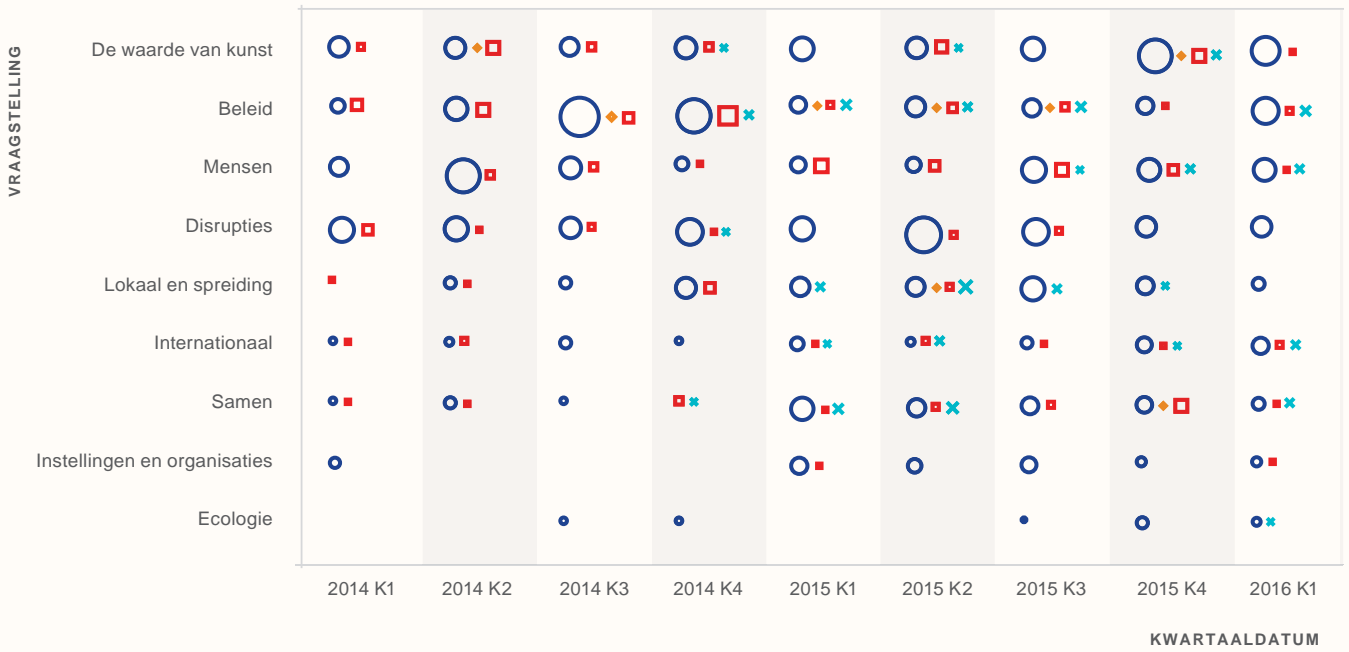
Grafiek 4 geeft die telling weer.

Het blijkt dan al snel dat de meeste aandacht in de pers gaat naar de discussie over de waarde van kunst en het kunstenbeleid, op de voet gevolgd door meer mensgerelateerde thema's en disruptieve innovatie. In mindere mate is er aandacht voor de typische sectorthema's van lokaal cultuurbeleid, spreiding, internationalisering, samenwerkingen en de rol van instellingen en organisaties. Ecologie en duurzaamheid (in de kunsten) worden het minst onder de aandacht gebracht. Hierbij maken we de kanttekening dat dit een gevolg kan zijn van onze bronnenselectie: digitale kanalen zoals blogs of online magazines en kranten hebben mogelijk meer aandacht voor die thematiek. Bovendien impliceert onze categorisering eveneens dat er geen kwalitatieve aandacht meer is voor individuele producties (in de vorm van recensies, voorbeschouwingen, interviews, human interest etc.), die zijn simpelweg uit deze oefening gelaten.

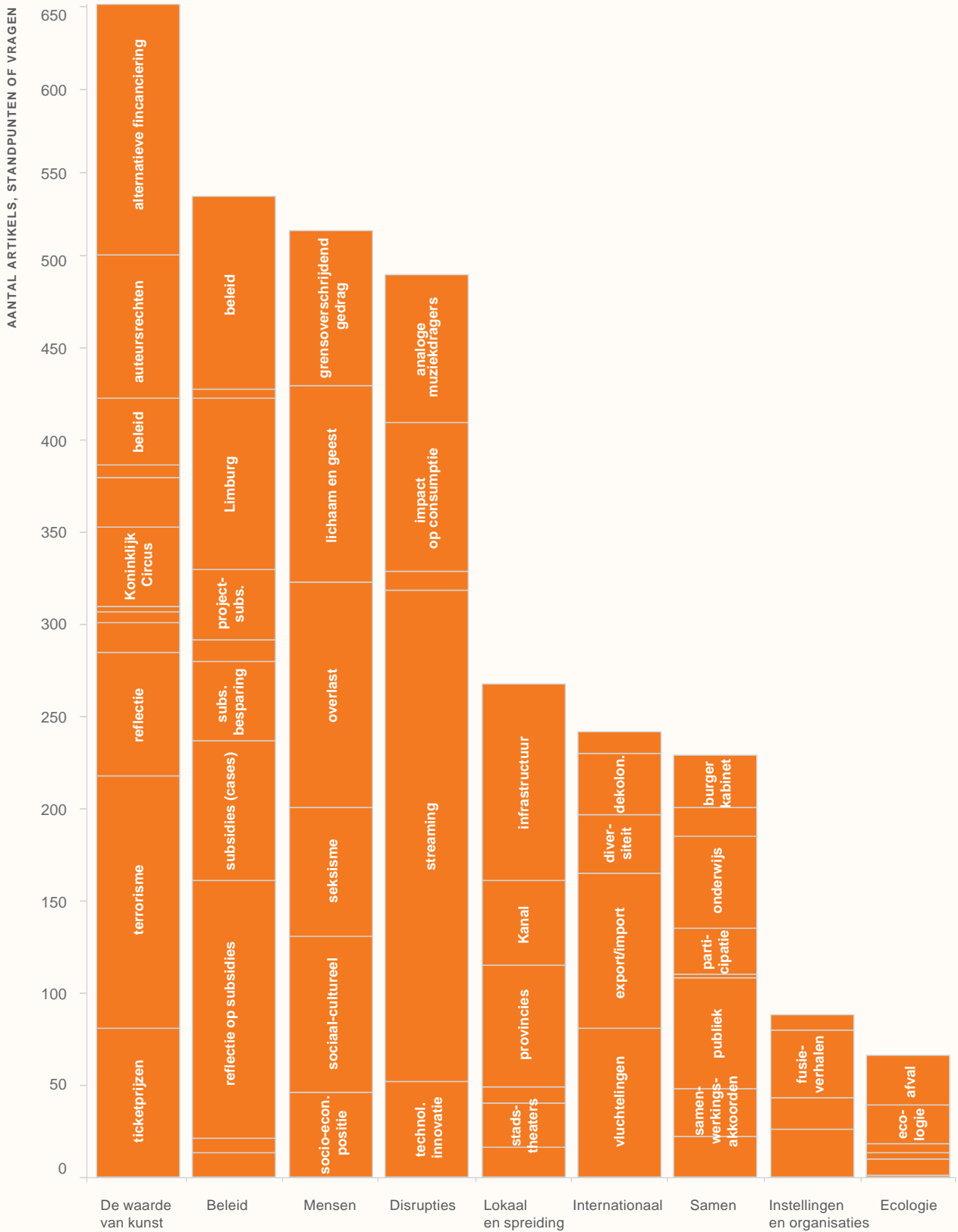
Daaruit blijkt ook meteen dat je uiteraard nog verder zou kunnen gaan. Voortbordurend op het elan dat in deze tekst werd ingezet, zou het corpus verder uitgebreid kunnen worden met academische publicaties, sociale media (blogs, tweets, Facebookberichten), online publicaties, publieke verslagen van werkgroepen of conferenties, radio- en tv-interviews met kunstenaars of beleidsmakers, of zelfs artistiek onderzoek. Een eerste aanzet tot het verzamelen van meer materiaal wordt aangeboden in de literatuurlijst, achteraan in dit boek.

Het lijkt ons echter minstens even relevant om nu de dialoog met u, de lezer, aan te gaan. De opsomming van thema's hierboven is het begin van een gesprek: welke belangrijke discussies zijn hier niet (voldoende) aan bod gekomen, wat leeft er wel, maar vond zijn weg niet naar de geschreven pers? In die zin is deze tekst ook meer een uitnodiging tot gesprek. Dat gesprek wordt ook uitgelokt en versterkt door de vele cijferanalyses, verderop in dit Cijferboek. Ook is dat gesprek de sleutel tot een gedragen Landschapstekening 2019, die de strategische visievorming zal voeden en het beleid van de volgende minister kan kleuren.

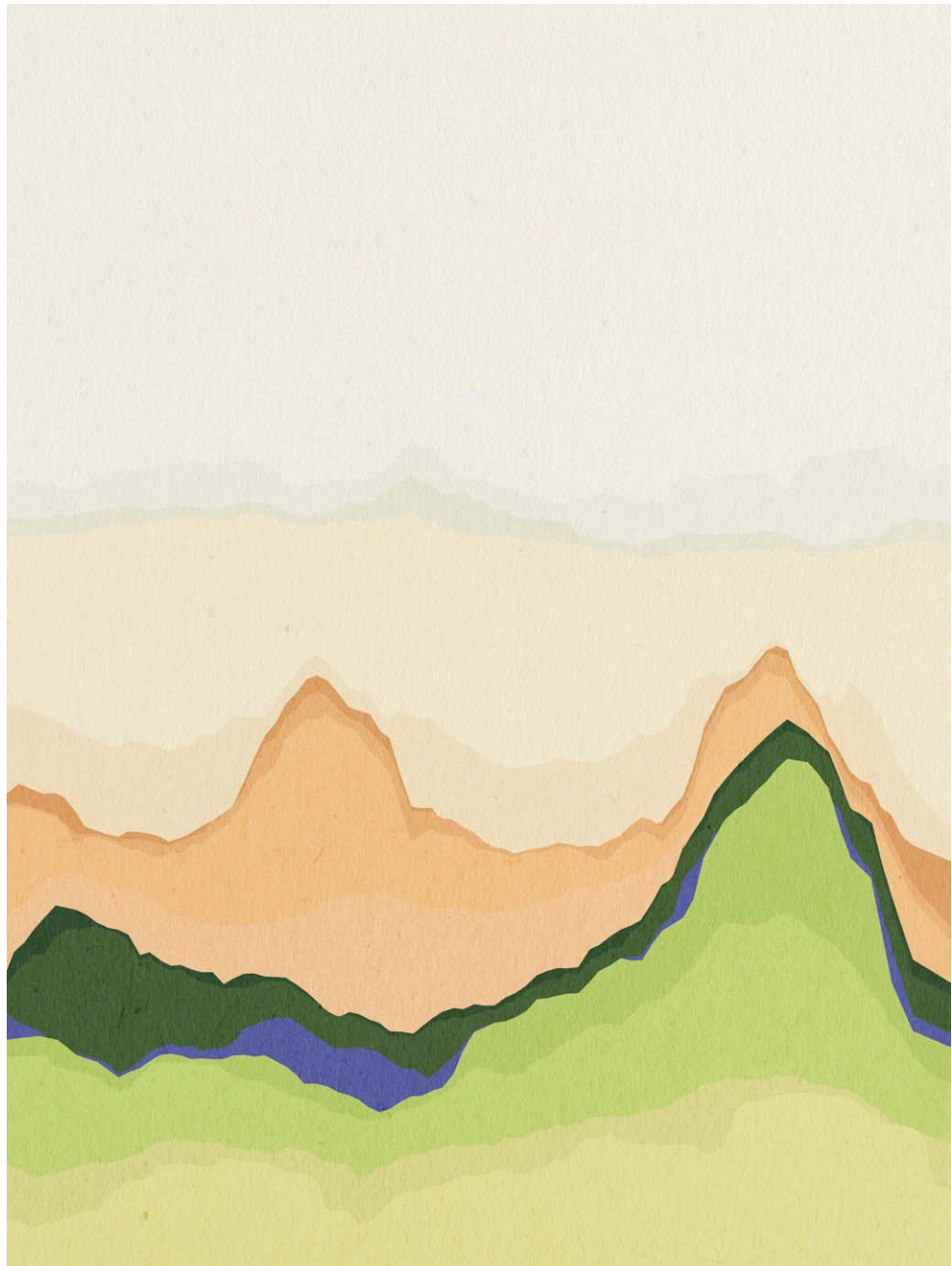
GRAFIEK 3 Per kwartaal een overzicht in welke types van publicatie de thema's behandeld werden



GRAFIEK 4 Verdeling van topics



(Re)framing the International



(Re)framing the International intro

De cijfers in context, deel 1

(Re)framing the International was een onderzoeks- en ontwikkelingstraject dat Kunstenpunt aflegde tussen december 2016 en september 2018. Het ging om een interactief traject met de sectoren beeldende kunst, podiumkunsten en muziek met als doel reflectie over internationaal werken in de kunsten te stimuleren door middel van bijeenkomsten (symposia, workshops) en publicaties (online en een reeks pop-upmagazines). Deze sectie in het Cijferboek bundelt de cijferanalyses die tot stand kwamen tijdens dit traject. Daarbij kwamen in een reeks data-exploraties over de verschillende artistieke disciplines ook verschillende dimensies aan bod van wat internationaal werken in de kunsten kan inhouden: niet alleen export en marktwerking, maar ook import, coproductie, residenties en loopbaanontwikkeling. De cijferanalyses stonden nooit op zich. Telkens werden ze voorgesteld en overdacht tijdens sectorontmoetingen, waar de trends werden besproken en getuigenissen en observaties gedeeld over de waarde en betekenis van internationaal werken in de kunsten. Een beter begrip van trends en evoluties leidde tot reflecties en getuigenissen over duurzamere mogelijke toekomstpistes voor een mobiliteit en loopbaanontwikkeling.

The only way is up? (gepubliceerd in oktober 2017) is een uitgebreide analyse over de internationale spreiding en (co)productie van de podiumkunsten, op basis van de podiumdatabase van Kunstenpunt. De analyse was een update van eerdere veldanalyses (*Metamorfose in podiumland* uit 2007, *De ins en outs van podiumland* uit 2011 en *Transformers* uit 2014). De resultaten van het onderzoek werden tegelijk met praktijkgetuigenissen bediscussieerd met een vijftigtal podiumprofessionals in de Pianofabriek op 18 april 2017. Een verslag van deze bijeenkomst is te vinden op www.kunsten.be.

Internationalisering is cruciaal voor de muzieksector, maar een overzicht van wie waar toert ontbrak. Met de cijferstudie *Have love, will travel* – online gepubliceerd en gepresenteerd en door een muzikaal panel bediscussieerd in de Ancienne Belgique op 19 december 2017 – bracht Kunstenpunt voor het eerst die internationale aanwezigheid van Belgische pop- en rockartiesten in kaart. Door gegevens te verzamelen van verschillende concertwebsites (Songkick, Bandsintown, Setlist.fm, Facebook Events), deze te verwerken, te corrigeren en aan te vullen waar nodig, kwamen we tot een dataset van 24.100 buitenlandse liveconcerten en dj-sets van 1.378 Belgische artiesten tussen 2013 en 2017. Die data werden niet alleen gebruikt voor de cijferanalyse verderop in dit boek, ook zijn ze ontsloten in een webtool, zie www.havelovewilltravel.be.

Muzikale mobiliteit tussen België en Nederland zoomt in op de presentatie van Belgische muziek in Nederland en vice versa. Hoe is het gesteld met de spreiding van concerten van Vlaamse artiesten in Nederland, en hoe zit dat omgekeerd? Zijn er kansen voor laaglandse muzikanten aan de andere kant van de Moerdijk en hoe kunnen ze die grijpen? Om een antwoord te geven op die vragen, vergeleken we de gegevens uit *Have love, will travel* met data over Nederlandse artiesten in België. Op 13 juni 2018 voedden de onderzoeksresultaten een debat met muziekprofessionals uit Noord en Zuid in De Doelen in Rotterdam.

In twee cijferbijdragen komen vervolgens verschillende aspecten van de internationale loopbanen van beeldend kunstenaars in het vizier. *Portrait of the artist as a traveller* was een data-experiment op basis van de online kunstenaarsdatabank van Kunstenpunt. Die databank verzamelt sinds 2005 de cv's van honderden professionele hedendaagse kunstenaars met een link naar Vlaanderen en Brussel, die online worden gepubliceerd op frank.kunsten.be. De hier gepubliceerde analyse is een eerste data-experiment, om na te gaan welke mogelijkheden deze kunstenaarsdatabank bevat voor onderzoek. Vervolgens komt de relatie tussen kunstenaars en hun galeries aan bod in een reeds in 2016 verschenen analyse van *De Vlaamse kunstmarkt: nationaal, internationaal en mondiaal*, een studie over Vlaamse promotiegaleriers en Vlaamse kunstenaars met galeries in binnen- en buitenland (2005-2015).

Analyses over de internationalisering van de kunsten beperken zich doorgaans tot analyses van export. Maar hoe staat het met de internationale dimensie van de concerten, voorstellingen en tentoonstellingen die in Vlaanderen en Brussel zijn te zien? De discoursanalyse *Welke landen zijn trending in de kunsten?* werpt licht op het internationale karakter van het kunstenaarsaanbod in Vlaanderen en Brussel anno 2014, op basis van de UiTdatabank van [publiq](http://publiq.be).

The only way is up?

Een cijferanalyse van de internationalisering
van de productie en de spreiding van de Vlaamse
podiumkunsten (2000-2016)

BRUSSEL, SEPTEMBER 2017
AUTEUR: SIMON LEENKNEGT
GEGEVENSVERZAMELING EN -VERWERKING:
CHRISTEL DE BRANDT EN TOM RUETTE

Samenvatting

Deze studie belicht het internationale karakter van de spreiding en de productie van de Vlaamse podiumkunsten. Het is een cijferanalyse die deel uitmaakt van het onderzoekstraject (*Re)framing the International*. De onderzochte gegevens zijn afkomstig uit de databank van Kunstenpunt en hebben betrekking op de periode tussen seizoenen 2000-2001 en 2015-2016.

Vergeleken met het begin van de onderzochte periode, worden er in recente seizoenen meer producties opgevoerd waarbij Vlaamse gezelschappen en productiehuizen betrokken zijn. Dit is een gevolg van een toename van het aantal hernemingen van oudere producties. Doorheen de onderzochte periode blijft het aantal nieuwe creaties relatief stabiel, tot het laatste seizoen. Waar in de eerste seizoenen vaker nieuw dan oud werk wordt opgevoerd, zien we in de laatste drie seizoenen het omgekeerde gebeuren.

Het aantal opvoeringen van Vlaamse producties buiten België stijgt tussen 2000 en 2016. Ook het aantal verschillende landen waarin deze opvoeringen plaatsvinden, stijgt. Aan het begin van het millennium vond de helft van alle buitenlandse opvoeringen plaats in Nederland. Zestien seizoenen later is dit nog maar een kwart. Frankrijk heeft Nederland voorbijgestoken als voornaamste buitenlandse markt en ook het aantal opvoeringen in andere Europese landen en landen buiten Europa is significant gestegen. Onder het gestegen aantal buitenlandse opvoeringen vinden we vooral meer opvoeringen van hernemingen van oudere producties.

Vlaamse gezelschappen en productiehuizen lijken meer en meer af te stappen van het traditionele, seizoensgebonden model. Volgens dat model wordt er elk seizoen een nieuwe productie gemaakt om mee te touren doorheen Vlaanderen. Eventueel gaat de tournee naar Nederland en doet men in latere seizoenen hernemingen van de productie als deze succesvol blijkt te zijn. De cijfers tonen aan dat een andere praktijk couranter is geworden: producties worden langer op het repertoire gehouden (dus meer hernemingen) om een bredere afzetmarkt dan België en Nederland te bedienen (te merken aan de stijging van het aantal opvoeringen, vooral van hernemingen, in Frankrijk, de rest van Europa en de rest van de wereld).

Ook op vlak van productie zien we enkele fundamentele wijzigingen tussen 2000 en 2016. Er zijn meer producties waarbij meerdere hoofd- en/of coproducten betrokken zijn. In het begin van de onderzochte periode was bij meer dan de helft van de producties in de Kunstenpuntdatabank slechts één gezelschap of productiehuis betrokken. Op het einde van deze periode is ongeveer de helft van de producties een samenwerking van drie of meerdere organisaties.

De groei in samenwerkingen is tegelijk een groei in internationale samenwerkingen: tussen 2000 en 2016 zien we een verviervoudiging van zowel het aantal producties met minstens één buitenlandse partner als het aantal buitenlandse organisaties waarmee wordt samengewerkt.

Die buitenlandse partners zijn ook uit meer verschillende landen dan vroeger afkomstig, hoewel de meeste uit Frankrijk, Nederland en Duitsland komen. Onder de buitenlandse organisaties zijn er vooral meer coproductanten, wat er op wijst dat Vlaamse hoofdproductanten vaker investeringen uit het buitenland zoeken dan voordien (over de precieze aard van de investeringen kunnen we aan de hand van de cijfers geen uitspraken doen). Het omgekeerde blijkt ook te gebeuren, want het aantal buitenlandse hoofdproductanten dat met een of meerdere Vlaamse coproductanten samenwerkt, neemt eveneens toe.

Het toegenomen aantal producties met minstens één buitenlandse partner stuwt de groei in het aantal buitenlandse opvoeringen en de grotere verscheidenheid aan landen waarin deze spreiding wordt gerealiseerd. Hier zien we dus een verband tussen de internationalisering op vlak van de spreiding en deze op vlak van productie. Dit wil evenwel niet zeggen dat de situatie voor producties met uitsluitend Belgische partners onveranderd is gebleven. Hoewel het aantal exclusief Belgische producties en het aantal buitenlandse opvoeringen dat ze realiseren relatief stabiel blijven doorheen de onderzochte seizoenen, spelen ook dit soort producties in meer verschillende landen dan vroeger.

In het hele verhaal over de internationalisering van de Vlaamse podiumkunsten zijn hoofdrollen weggelegd voor Nederland en Frankrijk. Nederland was vroeger het voornaamste buitenland en was in zekere zin een verlengde van het Vlaamse speeldomein. Een aantal grafieken getuigen van die uitzonderlijke rol. Over de zestien seizoenen heen bekeken, wordt de top tien van belangrijkste speelplekken voor Vlaams werk in het buitenland vooral ingenomen door huizen in Nederland. Voor producties die zich minder op de buitenlandse markt richten was Nederland doorheen de onderzochte periode de belangrijkste afzetmarkt.

In recente seizoenen gedraagt Nederland zich echter meer zoals een 'ander buitenland'. Het aantal opvoeringen van exclusief Belgische producties is er sterk gedaald tussen 2000 en 2016. Tegelijk tellen we meer Nederlandse partners in het productienetwerk van de Vlaamse podiumkunsten. Samenwerken met een Nederlandse hoofd- of coproductant lijkt meer dan vroeger een factor te zijn om toegang te krijgen tot deze Nederlandse markt. Hoewel het aantal opvoeringen van nieuwe creaties in Nederland naar beneden is gegaan, is het wel nog steeds de belangrijkste buitenlandse afzetmarkt voor nieuwe creaties. Bovendien zien we Nederlandse speelplekken opduiken onder de voornaamste buitenlandse podia, zowel voor producties met veel als voor producties met weinig buitenlandse opvoeringen.

Frankrijk heeft Nederland voorbijgestoken als voornaamste buitenland, toch als je kijkt naar het aantal opvoeringen dat er plaatsvindt en het aantal partners dat uit dit land afkomstig is. Mogelijk is dit een reactie op het wegvallen van speelmogelijkheden in Nederland. Maar in tegenstelling tot dat land, vinden vooral sterk internationaal georiënteerde producties (die vaak lang op het repertoire van de gezelschappen staan) een grote afzet in Frankrijk. In de top tien van podia die het vaakst Vlaamse producties programmeerden, komen ook Franse huizen voor. De voorname speelplekken in Frankrijk gedragen zich echter anders dan deze in Nederland. De belangrijkste Nederlandse

zalen programmeren korte speelreeksen van veel verschillende Vlaamse producties. De voorname Franse huizen lijken te kiezen voor een beperkt aantal Vlaamse producties, die ze dan wel veel speelkansen geven. Over het algemeen biedt Nederland dus wel een diversere staalkaart van de Vlaamse podiumkunsten aan dan Frankrijk.

De cijfers in deze studie getuigen van het internationale succes van de Vlaamse podiumkunsten: producties van hier staan vaker op de buitenlandse planken en het netwerk van hoofd- en coproducten achter deze producties heeft zich sterk uitgebreid en vertakt over verschillende landen. Maar bij dit beeld van groei horen enkele bedenkingen. Zo speelt de groei tussen 2000 en 2016 zich vooral af in Europa: het aantal opvoeringen buiten het continent en het aantal niet-Europese partners zijn wel gestegen, maar vormen nog steeds een minderheid. Bovendien heeft niet elk Vlaams gezelschap of productiehuis een uitgebreide internationale werking. Het aantal producties met minder dan twintig buitenlandse opvoeringen ligt bijna vier keer hoger dan het aantal producties met twintig of meer buitenlandse opvoeringen. En ondanks de sterke groei van het aantal producties met minstens één buitenlandse partner, zijn bij het merendeel van producties in elk seizoen uitsluitend Belgische organisaties betrokken.

Uit gesprekken met professionals uit de Vlaamse podiumkunsten — gepubliceerd in een apart verslag⁰¹ — weten we dat internationaal werken de nodige investeringen vereist. Naast artistieke en beleidsmatige overwegingen, speelt het financiële aspect dus zeker mee in de keuze om niet met buitenlandse partners te werken of om niet of weinig buiten België te spelen.

Deze gesprekken bieden ook andere inzichten die we kunnen koppelen aan de cijfers. Zo geven de professionals aan dat bijdragen van coproducten de voorbije jaren lager zijn dan voorheen, waardoor ze naar aanvullende budgetten moeten zoeken. Dit verklaart de sterke groei in het aantal buitenlandse coproducten. Maar er zijn signalen dat internationaal werken de laatste tijd zijn limieten bereikt en zelfs onder druk komt te staan. Volgens de professionals bereiken de (coproductie)budgetten in de meest recente seizoenen een dieptepunt en stellen coproducten meer en andere eisen. Buitenlandse podia en festivals zouden zich harder opstellen in onderhandelingen over uitkoopsommen of beginnen meer te focussen op de lokale podiumkunsten. Buitenlandse (en binnenlandse) programmatoren zouden minder risico nemen om nieuw of jong werk te tonen. Deze fenomenen houden mogelijk verband met de cijfers uit de meest recente seizoenen die een einde van de groei aankondigen. Zo stagneren het aantal buitenlandse opvoeringen en het aantal verschillende landen waarin dat gebeurt tussen 2013 en 2016. Het aantal producties met minstens één buitenlandse partner maakt een val in seizoen 2015-2016. Het aantal buitenlandse opvoeringen van deze producties begint in het seizoen daarvoor al te dalen. Omstreeks dezelfde periode merken we lichte dalingen bij de aantallen buitenlandse hoofd- en coproducten. Ook het aantal nieuwe creaties kent een dip in het laatste seizoen.

⁰¹ Marijke De Moor, *Verslag werktafels over de internationale spreiding en (co)productie van podiumkunsten*, 2017.

Inleiding

Wanneer men het heeft over de internationalisering van de kunsten, kan men niet omheen de vraag van export: hoeveel tentoonstellingen, concerten en podiumproducties van kunstenaars, groepen en gezelschappen uit Vlaanderen en Brussel waren in het buitenland te zien? In deze bijdrage ligt de focus op podiumproducties vanaf het begin van het nieuwe millennium. Uit vorige studies van Kunstenpunt, zoals *After the Growth en Productie en spreiding. Een bodemonderzoek*⁰² bleek dat in deze periode het buitenland een steeds belangrijkere afzetmarkt is geworden voor de Vlaamse podiumkunsten. In het kader van het onderzoekstraject (*Re)framing the International* worden de gegevens over de internationale spreiding van de Vlaamse podiumkunsten opnieuw onder de loep genomen.

De databank van Kunstenpunt (data.kunsten.be), waar de gegevens voor deze en eerdere studies uit afkomstig zijn, wordt actief aangevuld met informatie over podiumproducties waarbij Vlaams gesubsidieerde kunstorganisaties betrokken zijn. Dit laat ons toe om de eerdere studies up-to-date te maken met gegevens uit recentere seizoenen en de gegevens van vroegere seizoenen aan te vullen en te corrigeren waar nodig. Tijdens de vele en steeds efficiëntere verkenningen van de databank zijn bovendien nieuwe inzichten en te onderzoeken pistes opgedoken, waarvan een aantal in deze paper worden behandeld.

Hoe is de internationale spreiding van producties van Vlaamse gezelschappen en producenten geëvolueerd sinds 2000? Hoeveel opvoeringen waren er in het buitenland en in welke landen? Ging het om opvoeringen van nieuwe creaties of hernemingen van ouder werk? Welke landen vormden de belangrijkste afzetmarkten en voor wie? Welke buitenlandse zalen toonden het vaakst Vlaams werk? Welke relatie hadden de Vlaamse gezelschappen en producenten met deze buitenlandse speelplekken? Dit zijn enkele van de vragen die aan bod komen in deze studie.

We moeten voor ogen houden dat internationaal werken in de Vlaamse podiumkunsten niet beperkt is tot het exporteren van Vlaamse voorstellingen. Al in 2007 concludeerde het Vlaams Theaterinstituut (VTi) dat niet alleen het aantal Vlaamse voorstellingen in het buitenland was gestegen, maar ook het aantal buitenlandse partners in de productie van de 'Vlaamse' podiumkunsten.⁰³ Deze studie behandelt daarom niet louter het aspect van presentatie, maar ook het aspect van productie: hoe zijn de netwerken van hoofd- en coproducten geëvolueerd sinds 2000? Hoe internationaal zijn deze netwerken? Hoeveel producties waren samenwerkingen tussen binnen- en buitenlandse organisaties? Hoeveel buitenlandse hoofd- en coproducten waren er bij deze producties betrokken? Uit welke landen kwamen deze buitenlandse partners? Hoe verhoudt het hebben van buitenlandse partners zich tot spelen in het buitenland?

Vooraleer we ingaan op de vragen naar de internationalisering op het vlak van presentatie en productie, bekijken we het totale plaatje van de podiumkunsten uit Vlaanderen en Brussel: hoeveel producties werden

02 Joris Janssens, *After The Growth. Trends in the International Production and Distribution of the Performing Arts*, 2016; Joris Janssens en Delphine Hesters, *Productie en spreiding. Een bodemonderzoek. Over veranderende modellen voor de productie en spreiding van podiumkunsten (2001-2014)*, 2016. De internationale spreiding van de Vlaamse podiumkunsten (en subdisciplines) wordt ook behandeld in een aantal oudere studies van Kunstenpunt en zijn voorganger, het Vlaams Theaterinstituut. Zie o.a.: Joris Janssens, Sofie Joye en Bart Magnus, "Drama on the International Market. The Impact of the Crisis on the International Production and Presentation of Performing Arts from Flanders", in: *Transformers. Landscape Sketch for the Performing Arts From Flanders and Beyond*, 2014, pp. 105-120; Bart Magnus e.a., "Counting Steps. Evolutions in 'Flemish Dance' from an International Perspective (1993-2011)", in: *Perspective: Dance*, 2013, pp. 31-48; Joris Janssens, "Metamorphosis Revisited. Sixteen Seasons of Stage Productions (1993-2009)", in: *Ins and Outs. A Field Analysis of the Performing Arts in Flanders*, 2011, pp. 15-52; Joris Janssens en Dries Moreels, "Metamorfose in podiumland. Twaalf seizoenen podiumproducties (1993-2005)", in: *Metamorfose in podiumland. Een veldanalyse*, 2007, pp. 33-79.

03 Janssens en Moreels, "Metamorfose in podiumland", p. 73.

opgevoerd in de onderzochte periode (de zestien seizoenen tussen 2000-2016) en over hoeveel nieuwe creaties en hernemingen gaat dit? ⁰⁴

De cijferanalyses in deze paper kwamen al gedeeltelijk aan bod in een reeks van blogposts ⁰⁵ over internationaal werken in de Vlaamse podiumkunsten. Een aparte online publicatie behandelt specifiek de situatie van de Vlaamse podiumkunsten voor een jong publiek. ⁰⁶

Producties per seizoen

De databank met podiumproducties wordt sinds de jaren negentig onderhouden door achtereenvolgens het VTi en Kunstenpunt. Deze omvat gegevens over alle producties in de podiumkunsten waarbij tenminste één (via het Kunstendecreet of verwante Vlaamse ondersteuningsmechanismen) gesubsidieerde kunstorganisatie betrokken is geweest. Dit gaat dan over professionele gezelschappen en productiehuisen die officieel in Vlaanderen of Brussel zijn gevestigd. ⁰⁷ Hun rol in deze producties kan die van hoofdproducent of coproducent zijn (dat betekent dat er ook producties worden opgenomen waarbij er wel Vlaamse coproductanten betrokken zijn, maar waarvan alle hoofdproducenten buitenlanders zijn). ⁰⁸

Grafiek 1 geeft weer hoeveel verschillende producties er werden opgevoerd tussen de seizoenen 2000-2001 en 2015-2016.

De rode lijn in grafiek 1 geeft het aantal producties per seizoen weer. Ze begint in 2000-2001, een van de eerste seizoenen waarover we gegevens bijhouden over opvoeringen in het buitenland (deze gegevens komen aan bod in de andere grafieken). De rode lijn eindigt in 2015-2016, het meest recente seizoen waarover we complete informatie hebben.

In 2000-2001 werden 718 verschillende producties opgevoerd waarbij tenminste één Vlaams gezelschap of productiehuis betrokken was. We zien daarna pieken in 2005-2006 en in 2008-2009. Na een tijdelijke dip in 2009-2010, blijft de lijn een aantal seizoenen stijgen tot een hoogtepunt van 1.017 producties in 2014-2015. In het laatste seizoen daalt dit aantal terug, naar 957.

Voor elk seizoen weten we welke producties nieuwe creaties waren en welke hernemingen. In **grafiek 2** worden per seizoen de aantallen nieuwe creaties (bordeaux lijn) en de aantallen hernemingen (rode lijn) apart weergegeven.

In 2000-2001 werden 470 nieuwe producties gecreëerd. In de volgende seizoenen blijft het aantal nieuwe creaties relatief stabiel. Het hoogste aantal van de onderzochte seizoenen vinden we in 2002-2003 (491). Nergens stijgt het boven 500. Het daalt ook bijna nergens onder 400. In 2014-2015 werd er ongeveer evenveel (476) nieuw werk gemaakt als in 2000-2001. In 2015-2016 stellen we echter een trendbreuk vast en daalt het aantal tot 378.

⁰⁴ Met 'hernemingen' bedoelen we producties die al in een eerder seizoen werden gemaakt en gespeeld. Een seizoen begint hier in juli en eindigt in juni.

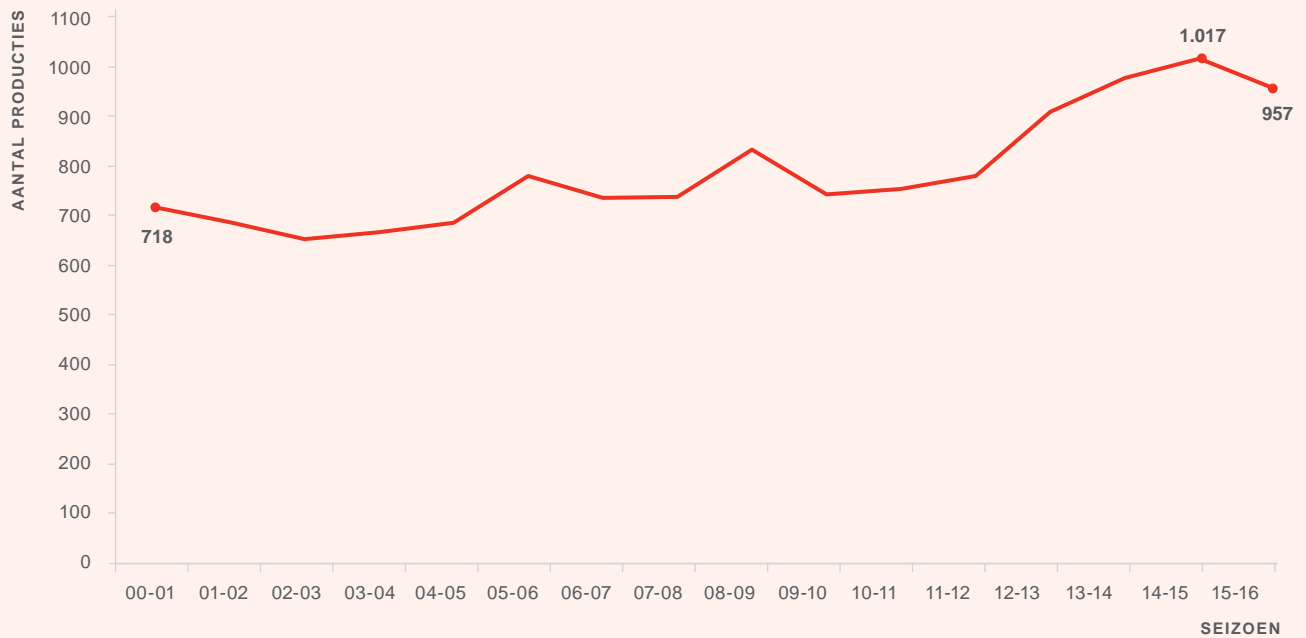
⁰⁵ Zie: blog.kunsten.be/reframing-the-international.

⁰⁶ Simon Leenknecht, *Vlaamse podiumkunsten voor een jong publiek. Facts & figures over de productie en internationale spreiding van podiumkunsten voor een jong publiek (2000-2016)*, 2017.

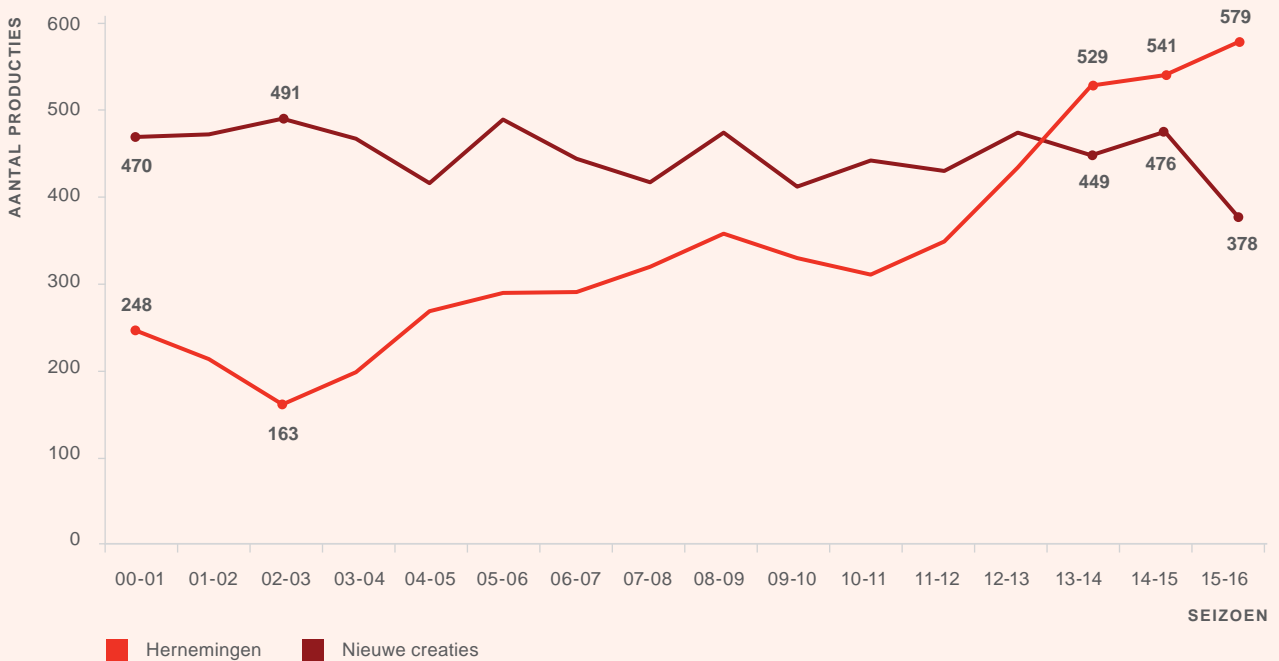
⁰⁷ In de rest van de bijdrage wordt gesproken over Vlaamse gezelschappen en productiehuisen, met dien verstande dat 'Vlaams' ook verwijst naar organisaties en individuen die een gemengde internationale achtergrond hebben of hun artistieke praktijk in meerdere landen tegelijk uitoefenen.

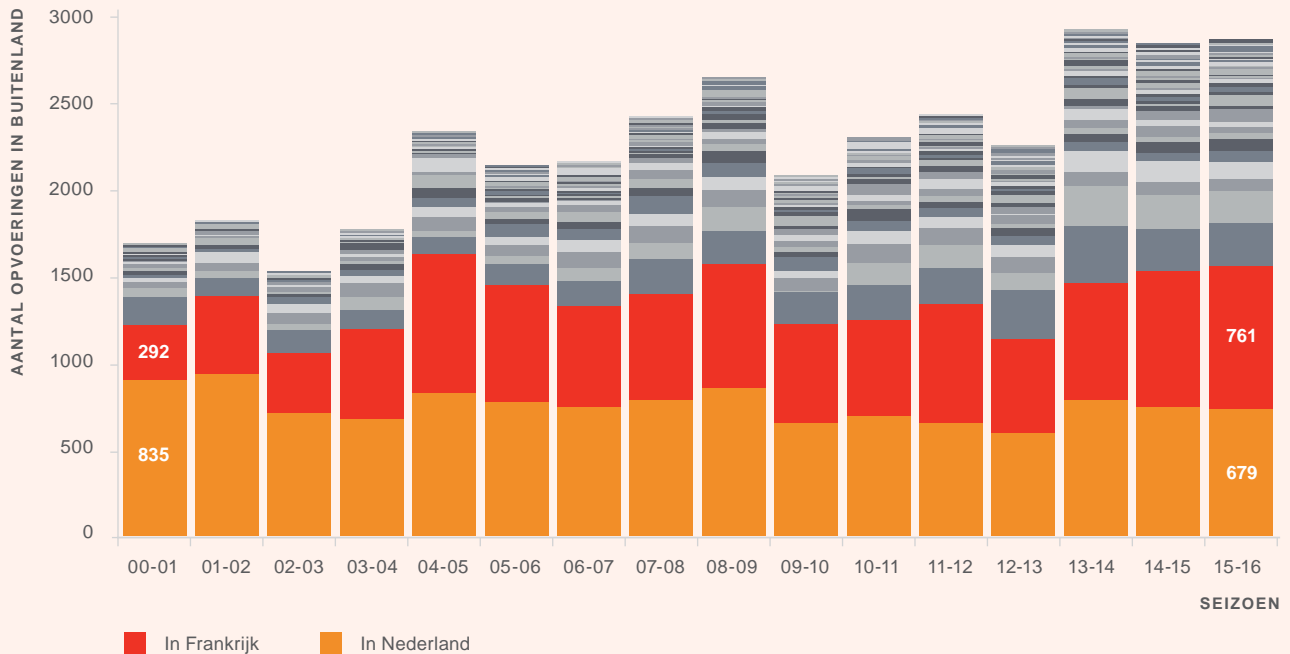
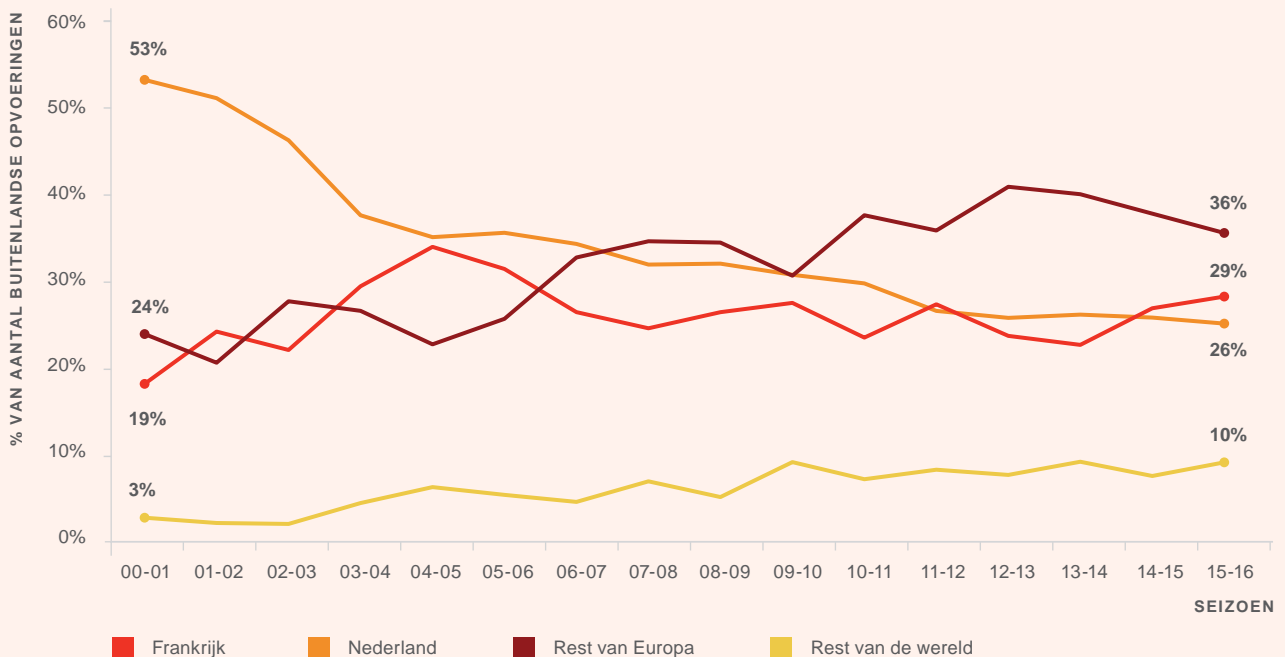
⁰⁸ De databank maakt een onderscheid tussen de volgende functies van organisaties: 'producent', 'gezelschap', 'uitvoering' (in deze studie samengenomen onder de noemer 'hoofdproducent'), 'coproducent', 'in samenwerking', 'koepelproductie' en 'spreiding' (samengenomen onder de noemer 'coproducent').

GRAFIEK 1 Producties waarbij Vlaamse gezelschappen en productiehuzen betrokken waren, per seizoen (2000-2016)



GRAFIEK 2 Nieuwe creaties en hernemingen waarbij Vlaamse gezelschappen en productiehuzen betrokken waren, per seizoen (2000-2016)



GRAFIEK 3 Opvoeringen van Vlaamse gezelschappen en productiehuzen in het buitenland, per seizoen (2000-2016)**GRAFIEK 4** Het relatieve belang van opvoeringen in Nederland, Frankrijk, de rest van Europa en de rest van de wereld, per seizoen (2000-2016)

De hernemingen vertonen een heel ander beeld. In 2000-2001 is een derde van alle producties in dat seizoen een herneming. In 2002-2003, het seizoen met het minste aantal hernemingen (163), is dit zelfs verhoudingsgewijs een vierde. Daarna zien we een overwegend stijgende trend, waarbij het aantal hernemingen vanaf 2013-2014 (529) hoger ligt dan het aantal nieuwe creaties (449). In 2015-2016 is de situatie bijna volledig omgekeerd aan het eerste seizoen van de vergelijking: 579 hernemingen ten opzichte van 378 nieuwe creaties. Tegenover 2014-2015 (541) stijgt het aantal hernemingen, terwijl het aantal nieuwe creaties met bijna honderd daalt.

Deze observaties kunnen we koppelen aan grafiek 1. De stijging in het totale aantal producties per seizoen die na 2009-2010 plaatsvindt is vooral een gevolg van het stijgend aantal hernemingen. In het laatste seizoen, 2015-2016, bereikt het aantal hernemingen een hoogtepunt. Het totale aantal producties daalt echter in dat seizoen door een dip in het aantal nieuwe creaties.

Opvoeringen in het buitenland

Nu gaan we in op de internationale spreiding van de Vlaamse podiumkunsten. **Grafiek 3** toont aan waarom vorige studies van Kunstenpunt stellen dat buitenlandse speelplekken aan belang hebben gewonnen en voegt informatie toe over recentere seizoenen.

In grafiek 3 zien we het aantal opvoeringen in het buitenland tussen 2000 en 2016. Meer bepaald gaat het hier om opvoeringen van producties waaraan tenminste één Vlaamse hoofdproducent verbonden was (producties met exclusief buitenlandse hoofdproducenten zijn hier dus uit weggelaten).⁰⁹ Hoe meer opvoeringen, hoe groter de balk. In 2000-2001 tellen we in de databank 1.561 opvoeringen in andere landen dan België. In de laatste drie seizoenen is dit aantal aanzienlijk hoger. Een hoogtepunt werd bereikt in 2013-2014, met 2.715 voorstellingen in het buitenland. In de twee seizoenen erna daalt dit aantal licht (2.632 in 2014-2015 en 2.652 in 2015-2016).

Binnen elke balk wordt het aantal opvoeringen gegroepeerd per land. De landen zijn met verschillende kleuren aangegeven. Tellen we het aantal verschillende landen per seizoen, dan merken we dat dit ook is toegenomen. In 2000-2001 werd er in 28 verschillende landen buiten België gespeeld. In 2014-2015 zijn dit 57 verschillende landen, het hoogste aantal tot nu toe. In het laatste seizoen, 2015-2016, blijft dit hoog met 55 verschillende landen.

⁰⁹ De opvoeringen van producties met exclusief buitenlandse hoofdproducenten en Vlaamse coproducenten worden slechts gedeeltelijk bijgehouden in de databank van Kunstenpunt. Evenmin houden we alle opvoeringen in België bij (alleen premières in België worden geregistreerd). Om die redenen beperkt Kunstenpunt zich tot een zo volledig mogelijk beeld van buitenlandse opvoeringen van producties met Vlaamse hoofdproducenten.

Nederland (oranje) en Frankrijk (rood) zijn duidelijk de landen waarin het vaakst werd gespeeld. De andere landen (aangegeven met grijs tinten) hebben elk een veel kleiner aandeel. Onder deze landen tellen vooral Europese landen de meeste opvoeringen (Duitsland, het Verenigd Koninkrijk, Oostenrijk, Zwitserland, Spanje). Wanneer we de seizoenen 2000-2001 en 2015-2016 met elkaar

vergelijken, zien we dat het aantal opvoeringen in Nederland is gedaald (835 in 2000-2001, tegenover 679 in 2015-2016). Traditioneel was Nederland het belangrijkste buitenland voor Vlaamse producties.¹⁰ Met een opvallende toename van 292 opvoeringen in 2000-2001 naar 761 in 2015-2016, heeft Frankrijk de toppositie van Nederland overgenomen. Ook het aandeel van opvoeringen in andere landen is merkbaar groter geworden. De internationale 'expansie' van de Vlaamse podiumkunsten vond dus plaats buiten Nederland.

Grafiek 4 onderstreept deze vaststelling. De grafiek toont het aandeel van vier regio's in de internationale spreiding. Dit aandeel is berekend op het totale aantal buitenlandse voorstellingen in het seizoen in kwestie. Het percentage geeft dus het relatieve belang van die regio per seizoen weer. Omdat er met voorsprong het meest in deze landen werd gespeeld, worden het aandeel van Nederland (oranje) en dat van Frankrijk (rood) apart weergegeven. Daarnaast wordt het aandeel van alle andere Europese landen samengenomen in de bordeaux lijn. Het aandeel van alle landen buiten Europa wordt voorgesteld door de gele lijn.

In 2000-2001 stond Nederland in voor meer dan de helft (53%, deze percentages zijn afgerond) van alle buitenlandse opvoeringen in dat seizoen. In 2015-2016 is dit nog maar 26%. Frankrijk is dan weer belangrijker geworden: 19% van alle buitenlandse opvoeringen in 2000-2001, tegenover 29% in 2015-2016. Ook het relatieve belang van andere Europese landen en landen buiten Europa is aanzienlijk toegenomen ten opzichte van 2000-2001.

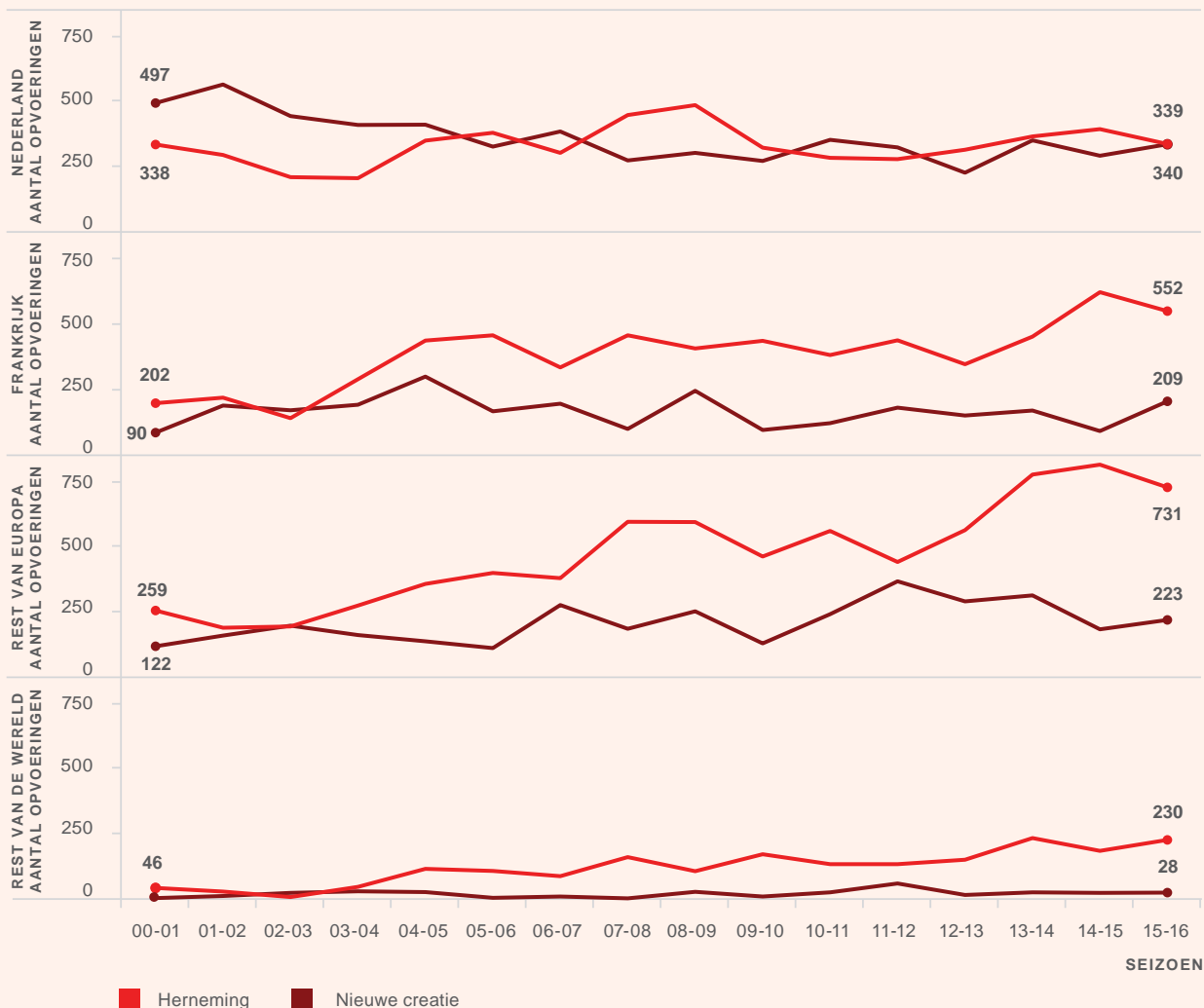
In **grafiek 5** bekijken we de vier regio's afzonderlijk. Bovenaan bevinden zich de opvoeringen in Nederland, daaronder deze in Frankrijk, dan deze in andere Europese landen en helemaal onderaan de opvoeringen in de rest van de wereld. We maken een bijkomend onderscheid tussen opvoeringen van nieuwe creaties (bordeaux) en opvoeringen van hernemingen (rood).

Vergelijken we de situatie in Nederland in 2000-2001 met deze in 2015-2016, dan valt op dat het aantal opvoeringen van nieuwe creaties is gedaald (497 tegenover 339). Het aantal opvoeringen van hernemingen is in het eerste seizoen (338) bijna exact hetzelfde als in het laatste seizoen (340). De bordeaux lijn en rode stekken elkaar in meerdere seizoenen voorbij, om in het laatste jaar op bijna hetzelfde punt samen te komen.

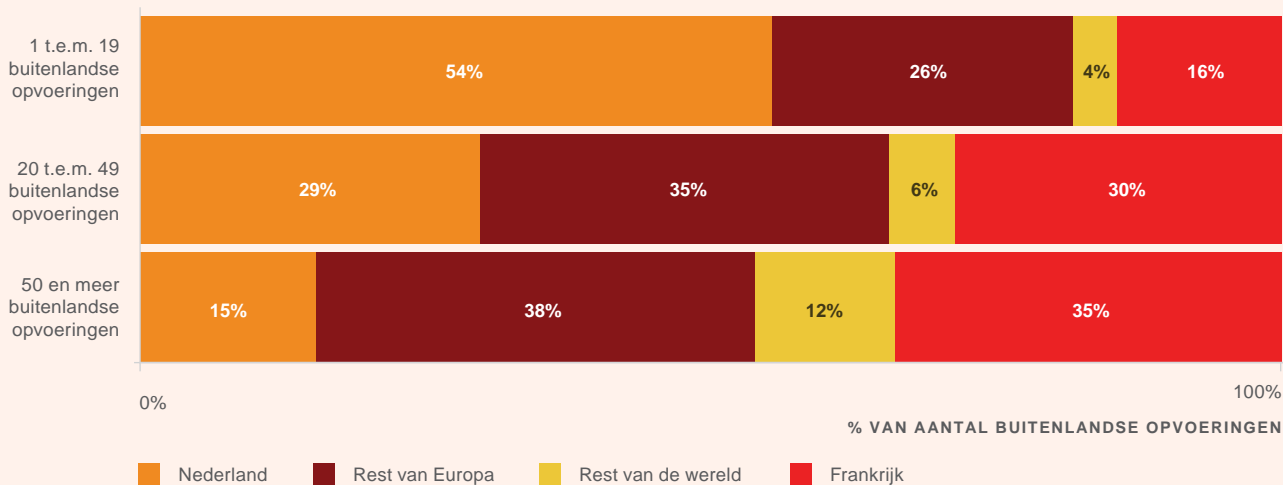
In de andere regio's zien we een heel ander beeld. In Frankrijk, de rest van Europa en de rest van de wereld zijn er over het geheel genomen beduidend meer opvoeringen van hernemingen dan van nieuwe creaties.

In Frankrijk is er in 2015-2016 meer dan een verdubbeling van het aantal opvoeringen van hernemingen ten opzichte van 2000-2016 (552 ten opzichte van 202). We mogen echter niet uit het oog verliezen dat de opvoeringen van nieuwe creaties in Frankrijk eveneens zijn toegenomen (90 in 2000-2001 tegenover 209 in 2015-2016). In de rest van Europa nemen beide aantallen tevens toe, maar stijgen

GRAFIEK 5 Opvoeringen van nieuwe creaties en hernemingen in Nederland, Frankrijk, de rest van Europa en de rest van de wereld, per seizoen (2000-2016)



GRAFIEK 6 Het aandeel van Nederland, Frankrijk, de rest van Europa en de rest van de wereld in de internationale spreiding van producties met veel en weinig buitenlandse opvoeringen (2000-2016)



de opvoeringen van hernemingen sterker: 259 in 2000-2001 tegenover 731 in 2015-2016. Een gelijkaardige evolutie heeft plaatsgevonden in de rest van de wereld, waar we in 2000-2001 46 opvoeringen van hernemingen tellen en 230 in 2015-2016. Er zijn ook meer opvoeringen van nieuwe creaties, maar dit gaat over beperkte aantallen.

Bij grafieken 3 en 4 zagen we dat de groei in buitenlandse opvoeringen buiten Nederland plaatsvond. Dankzij grafiek 5 weten we dat het hier in de eerste plaats gaat over een toename van het aantal opvoeringen van hernemingen. Hier zien we een bevestiging van de stelling uit *Productie en spreiding. Een bodemonderzoek* dat er een verband is tussen internationalisering en langere speelreeksen van producties. Frankrijk, andere landen in Europa en landen buiten Europa bieden een uitbreiding van de speelmogelijkheden buiten de traditionele afzetmarkten Vlaanderen en Nederland. Om dat internationale speelveld te bedienen, houden bepaalde gezelschappen en productiehuisen oudere producties langer op het repertoire. Dit resulteert in langere speelreeksen en dus een toename van opvoeringen van hernemingen in de databank van Kunstenpunt.¹¹

Bij deze ontwikkeling is Nederland een minder prominente plaats gaan innemen in het internationale verhaal. De markt in Nederland zit wel anders in elkaar dan in andere landen. Zoals grafiek 5 aantoont, wijken de aantallen opvoeringen van hernemingen en van nieuwe creaties niet zo sterk van elkaar af als in Frankrijk, de rest van Europa of de rest van de wereld. Bovendien blijft Nederland een cruciaal afzetgebied voor nieuwe creaties: in 2015-2016 wordt hier nog steeds meer nieuw Vlaams werk werd opgevoerd dan in andere buitenlandse landen. **Grafiek 6** vertelt ons hoe Nederland ook op een ander vlak een belangrijke rol speelt.

In grafiek 6 hebben we alle 33.533 opvoeringen in het buitenland tussen 2000 en 2016 samengenomen en verdeeld in drie categorieën van gelijkaardige grootte. De categorieën werden opgemaakt volgens het aantal buitenlandse opvoeringen per productie. Bovenaan vinden we opvoeringen van producties die maximaal negentien keer speelden in het buitenland (in absolute cijfers gaat het over 11.404 opvoeringen van 2.136 producties). In het midden bevinden zich de opvoeringen van producties die tussen de twintig en de negenenvertig keer in het buitenland te zien waren (in absolute cijfers: 11.415 opvoeringen van 409 producties). Onderaan bevinden zich de opvoeringen van producties die vijftig keer of meer in het buitenland stonden (in absolute cijfers: 10.714 opvoeringen van 150 producties).

In elke balk is het aantal buitenlandse opvoeringen naar percentages omgezet. Wat ons interesseert, is het aandeel binnen elke categorie van opvoeringen in Nederland (oranje), in Frankrijk (rood), in de rest van Europa (bordeaux) en in de rest van de wereld (geel).

De bovenste balk kleurt voor meer dan de helft oranje: 54% van alle opvoeringen in deze categorie vond plaats in Nederland. Voor producties die relatief weinig in het buitenland spelen is Nederland dus de belangrijkste afzetmarkt buiten België. In de andere categorieën is het oranje aandeel beduidend kleiner (29% in de middelste balk, 15%

¹¹ Janssens en Hesters, *Productie en spreiding. Een bodemonderzoek*, pp. 22-26 en 34.

in de onderste). Naarmate het aantal buitenlandse opvoeringen per productie hier stijgt, daalt het aandeel van spelen in Nederland. Frankrijk vertoont het omgekeerde beeld van Nederland: 16% van de opvoeringen in de bovenste categorie vond plaats in Frankrijk, tegenover 30% in de middelste en 35% in de onderste. Ook andere Europese landen worden een belangrijkere afzetmarkt naarmate het aantal buitenlandse opvoeringen van een productie stijgt (26% in de bovenste balk, 35% en 38% in de middelste en onderste balken).

Hier kunnen we opnieuw de link leggen met *Productie en spreiding. Een bodemonderzoek*. In deze studie worden twee verschillende spreidingsmodellen besproken aan de hand van de producties van Ontroerend Goed en LAZARUS.¹² Ontroerend Goed beantwoordt aan het model van het internationaal georiënteerde gezelschap met voorstellingen die vooral in het buitenland spelen. De meeste opvoeringen van hun producties bevinden zich in de onderste balk van grafiek 6 en waren te zien in verschillende landen (vooral het Verenigd Koninkrijk). Naast titels van Ontroerend Goed, komen we hier onder andere producties van Les Ballets C de la B, Peeping Tom, Rosas en Berlin tegen. Als we de inzichten van grafieken 5 en 6 combineren, hoeft het niet te verbazen dat veel buitenlandse opvoeringen van deze gezelschappen hernemingen zijn. Hun internationale afzetmarkt is vrij breed, waardoor ze hun producties meerdere seizoenen op het programma kunnen houden.

Grafiek 6 brengt ons ten slotte nog bij twee belangrijke bedenkingen bij het verhaal van internationalisering tot nu toe. Hoewel de drie balken in absolute cijfers een gelijkaardig aantal buitenlandse opvoeringen omvatten, verwijzen ze elk naar een verschillend aantal producties. Zo ligt het aantal producties met minder dan twintig buitenlandse opvoeringen (2.136) bijna vier keer hoger dan het aantal producties van de andere twee balken samengeteld (409 + 150). Een minderheid van de Vlaamse producties — en van de gezelschappen en de productiehuisen — staat in voor het gros van de internationale spreiding.

Een tweede bedenking is dat de Vlaamse podiumkunsten dan wel zijn uitgewaaierd over de hele wereld, maar dat de internationale spreiding in de eerste plaats toch een Europees verhaal is. In de categorie van opvoeringen van producties die twintig tot en met negenenvertig keer in het buitenland speelden, is het aandeel van opvoeringen in landen buiten Europa (6%) niet zo veel groter dan in de bovenste categorie (4%). In de categorie van vijftig en meer buitenlandse opvoeringen is het gele aandeel dubbel zo groot, maar betreft het 'slechts' 12%.

De databank van Kunstenpunt laat ons toe om in te zoomen tot op het niveau van de speelplek. Dit niveau van detail biedt ons nog een ander perspectief op de internationale spreiding. We namen alle buitenlandse opvoeringen tussen 2000 en 2016 samen (33.533 in totaal) om te kijken welke speelplekken in deze zestien seizoenen het vaakst Vlaams werk toonden. **Tabel 1** lijst de top tien op van buitenlandse speelplekken met het hoogste aantal opvoeringen van Vlaamse producties.

¹² Janssens en Hesters, *Productie en spreiding. Een bodemonderzoek*, pp. 31-35.

TABEL 1 Top tien van buitenlandse speelplekken voor Vlaamse gezelschappen en productiehuzen (2000-2016)

Speelplek	Aantal opvoeringen
De Brakke Grond	1.026
De Rotterdamse Schouwburg	902
Stadsschouwburg Amsterdam	581
Théâtre de la Ville	533
Théâtre de la Bastille	527
Toneelschuur	423
Stadsschouwburg Utrecht	399
Frascati	302
Theater Kikker	278
Grand Theatre Groningen	271

De namen van de speelplekken en de aantallen opvoeringen hebben in tabel 1 de kleur meegekregen van de regio waarin ze gelegen zijn. In een eerste oogopslag valt op dat de top tien voornamelijk oranje kleurt, wat verwijst naar Nederlandse speelplekken. De Brakke Grond¹³ in Amsterdam was over het geheel van onderzochte seizoenen genomen de speelplek bij uitstek voor Vlaams werk in het buitenland. Daarna volgen nog twee Nederlandse zalen, de Rotterdamse Schouwburg en de Stadsschouwburg Amsterdam. Er bevinden zich slechts twee speelplekken in de top tien die niet in Nederland zijn gelegen: Théâtre de la Ville en Théâtre de la Bastille in Parijs (aangegeven in het rood van Frankrijk).

Hoe zijn de verhoudingen als we deze grote verzameling van buitenlandse opvoeringen splitsen in de drie categorieën die we eerder hanteerden? In tabel 2 zien we van links naar rechts de top tien van buitenlandse speelplekken voor producties met maximaal negentien buitenlandse opvoeringen, voor producties met twintig tot en met negenenvestig buitenlandse opvoeringen en voor producties die vijftig keer en meer in het

buitenland werden opgevoerd.

De hele top tien van speelplekken voor opvoeringen van producties die maximaal negentien keer in het buitenland speelden (links) is oranje. Hier zien we het beeld van grafiek 6 bevestigd: ook op het niveau van de speelplekken is Nederland de belangrijkste afzetmarkt voor deze categorie van producties. Net zoals in tabel 1 staan de Brakke Grond en de Rotterdamse Schouwburg hier op de eerste en tweede plaats.

In de middelste categorie duiken er andere kleuren op in de top tien. Helemaal bovenaan vinden we een Franse speelplek (rood), Théâtre de la Bastille. Er zijn daarnaast nog twee Franse speelplekken in de top tien (Théâtre de la Ville en Théâtre Garonne). Nu zien we ook speelplekken uit andere Europese landen (bordeaux): Künstlerhaus Mousonturm en Hebbel Am Ufer in Duitsland. De helft van de top tien zijn Nederlandse zalen.

Bij de opvoeringen van producties die vijftig keer en meer te zien waren in het buitenland (rechts) vinden we meer Franse speelplekken. De helft van de top tien kleurt hier rood, met Théâtre de la Ville op de eerste plaats. Daarnaast zijn er drie Nederlandse speelplekken en twee uit andere Europese landen: PACT Zollverein in Duitsland en Centro Cultural de Belém in Portugal.

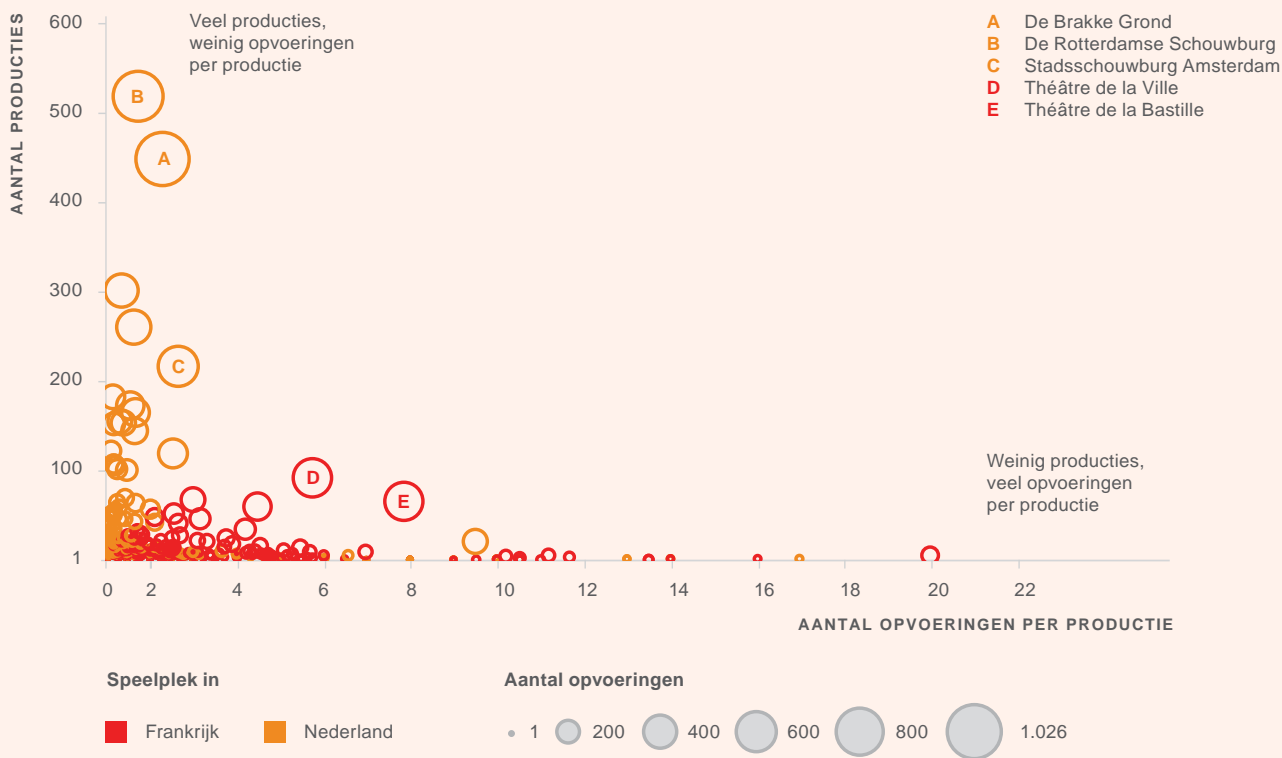
Zoals bij grafiek 6 zien we dat het belang van Nederland kleiner is naarmate een productie meer buitenlandse opvoeringen heeft. Tabel 2 biedt echter een nieuw inzicht: ook in de middelste en rechtse categorie vinden we Nederlandse speelplekken in de top tien terug. Het zijn bovendien dezelfde drie namen in elke deeltabel:

¹³ De Brakke Grond is een Vlaams kunstencentrum en wordt ondersteund door de Vlaamse Gemeenschap, maar omdat het gelegen is in Nederland wordt het hier als een buitenlandse speelplek beschouwd.

TABEL 2 Top tien van buitenlandse speelplekken voor producties met veel en weinig buitenlandse opvoeringen (2000-2016)

Producties met 1 t.e.m. 19 buitenlandse opvoeringen		Producties met 20 t.e.m. 49 buitenlandse opvoeringen		Producties met 50 en meer buitenlandse opvoeringen	
De Brakke Grond	781	Théâtre de la Bastille	365	Théâtre de la Ville	239
De Rotterdamse Schouwburg	490	De Rotterdamse Schouwburg	303	Stadsschouwburg Amsterdam	112
Toneelschuur	302	Stadsschouwburg Amsterdam	290	De Rotterdamse Schouwburg	109
Stadsschouwburg Utrecht	239	Théâtre de la Ville	205	Théâtre de la Bastille	93
Frascati	199	De Brakke Grond	167	La rose des vents	86
Theater Kikker	190	Théâtre Garonne	164	Théâtre Garonne	79
Stadsschouwburg Amsterdam	179	Stadsschouwburg Utrecht	112	De Brakke Grond	78
Grand Theatre Groningen	174	Künstlerhaus Mousonturm	111	PACT Zollverein/CZNRW	74
De Verkadefabriek	141	Terschelling - Oerol	105	Théâtre du Merlan	73
Plaza Futura	126	HAU Hebbel Am Ufer	103	Centro Cultural de Belém	71

GRAFIEK 7 Speelplekken in Nederland en Frankrijk en de manier waarop ze Vlaamse producties programmeerden (2000-2016)



de Brakke Grond, de Rotterdamse Schouwburg en Stadsschouwburg Amsterdam. In de zestien onderzochte seizoenen programmeerden deze speelplekken dus zowel producties die weinig in het buitenland te zien waren als (sterk) internationaal georiënteerd werk.

Tot nu toe zagen we een aantal interessante verschillen tussen Nederland en Frankrijk. Waar de eerste vooral belangrijk is voor nieuwe creaties en werk dat uitzonderlijk toert in het buitenland, zien we in de laatste voornamelijk hernemingen en werk dat zich voornamelijk op het buitenland richt. Kan het perspectief van de speelplekken ons nog meer inzichten op dit vlak opleveren? In **grafiek 7** focussen we exclusief op de Nederlandse en de Franse speelplekken.

In **grafiek 7** is elke Nederlandse en Franse speelplek weergegeven waar tenminste één opvoering van een Vlaamse productie plaatsvond tussen 2000 en 2016. In totaal tellen we 1.441 speelplekken (594 Nederlandse en 847 Franse). Elke cirkel staat voor één speelplek. De oranje cirkels zijn Nederlandse, de rode cirkels zijn Franse. Hoe groter de cirkel, hoe meer Vlaamse opvoeringen deze speelplek op het programma had. De top vijf van speelplekken uit tabel 1 is aangegeven met een letter: de Brakke Grond (A), de Rotterdamse Schouwburg (B), Stadsschouwburg Amsterdam (C), Théâtre de la Ville (D) en Théâtre de la Bastille (E).

De positie van elke cirkel wordt bepaald door twee getallen: het aantal unieke Vlaamse producties dat door de speelplek werd geprogrammeerd tussen 2000 en 2016 (weergegeven op de verticale as) en het gemiddeld aantal opvoeringen per productie dat op die speelplek te zien was in diezelfde periode (weergegeven op de horizontale as).

Als een speelplek zich linksboven bevindt, betekent dit dat deze tussen 2000 en 2016 veel verschillende Vlaamse producties programmeerde, maar dat deze producties er gemiddeld weinig werden opgevoerd. Helemaal linksboven vinden we de Rotterdamse Schouwburg. Over alle onderzochte seizoenen heen, boekte deze speelplek 518 verschillende producties van Vlaamse gezelschappen of productiehuisen. Deze waren er gemiddeld 1,74 keer te zien.

Rechtsonder vinden we de speelplekken die een beperkt aantal Vlaamse producties boekten tussen 2000 en 2016, maar relatief veel opvoeringen van deze producties programmeerden. De speelplek helemaal rechtsonder is Théâtre des Doms — een theater dat een initiatief is van de Franse Gemeenschap in België, maar dat gevestigd is in Avignon. Er stonden in de onderzochte seizoenen in totaal vijf producties op het programma waar een Vlaamse hoofdproducent aan verbonden was. Elke productie stond er gemiddeld twintig keer op de planken.

Als we de grafiek naar linksboven volgen, komen we vooral grote oranje cirkels tegen: de belangrijke Nederlandse speelplekken voor Vlaams werk. De grote rode cirkels, de belangrijke Franse speelplekken, vinden we veeleer rechtsonder. We kunnen hieruit afleiden dat de belangrijke Nederlandse podia geneigd zijn om veel verschillende Vlaamse producties op hun affiche te zetten, maar voor een beperkt aantal speelmomenten.

De belangrijke Franse podia neigen naar de omgekeerde praktijk: zij kiezen voor een beperkt aantal Vlaamse producties, maar bieden deze relatief veel speelmomenten. Dit suggereert een verschil in programmeringsgedrag tussen Nederland en Frankrijk.

We moeten echter voorzichtig zijn dat we deze stelling niet op alle Nederlandse en Franse speelplekken projecteren. Het gros van de 594 Nederlandse en de 847 Franse speelplekken — de kleine oranje en rode cirkels — bevindt zich linksonder in de grafiek: weinig verschillende producties op het programma en gemiddeld weinig opvoeringen per productie. Bovendien zien we tussen de rode cirkels rechtsonder ook enkele oranje: Nederlandse speelplekken die eerder een beperkt aantal Vlaamse producties boekten, maar deze gemiddeld veel lieten opvoeren.

Productie en internationalisering

In de inleiding gaven we aan dat het internationale verhaal van de podiumkunsten zich niet alleen afspeelt op het vlak van presentatie, maar ook op het vlak van productie. Vooraleer we bekijken hoe internationaal de productie van Vlaamse podiumkunsten is, kijken we eerst naar het totaalbeeld.

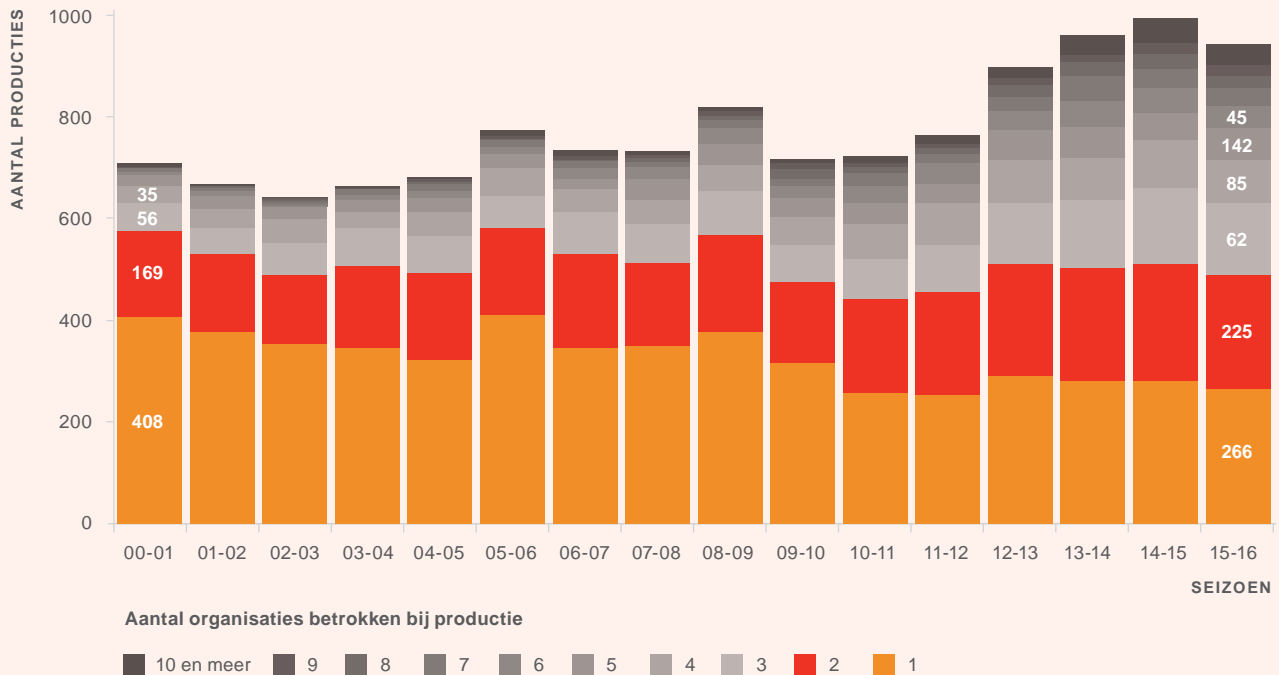
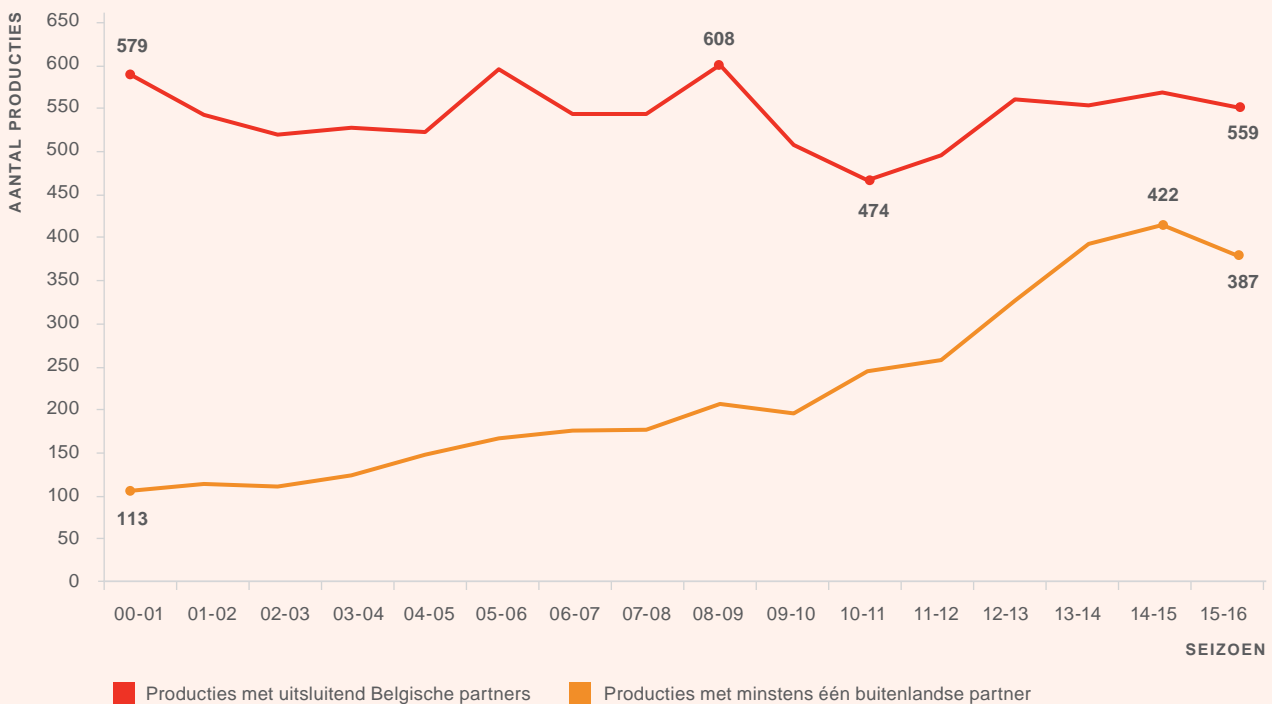
In **grafiek 8** gaan we aan de slag met dezelfde gegevens als in grafiek 1: het totale aantal producties waarbij tenminste één (via het Kunstendecreet of verwante Vlaamse ondersteuningsmechanismen) gesubsidieerd gezelschap of productiehuis betrokken is geweest als hoofdproducent of coproducent, tussen 2000 en 2016.¹⁴

De databank van Kunstenpunt houdt van elke productie bij welke organisaties als hoofd- of coproducent worden vermeld in de credits. Het gaat voornamelijk over gesubsidieerde gezelschappen en productiehuisen uit de podiumkunsten, uit Vlaanderen en daarbuiten. Daarnaast vinden we onder andere niet-gesubsidieerde gezelschappen, cultuurcentra, musea, muziekensembles, instellingen voor hoger (kunst)onderwijs of stedelijke overheden.

Dankzij de databank weten we dus hoeveel organisaties er bij elke productie betrokken waren. Dit laat ons toe om de producties op te delen in categorieën naargelang het aantal organisaties in de credits. Deze categorieën passen we toe in grafiek 8: oranje zijn producties waarbij één organisatie betrokken is, rood zijn producties met twee betrokken organisaties en in grijswaarden zijn de producties aangegeven waaraan drie of meer organisaties bijdroegen.

Als we het eerste met het laatste seizoen vergelijken, merken we enkele veranderingen op. Bij 408 van alle producties in 2000-2001 is maar één organisatie — de hoofdproducent — betrokken (meer dan de helft van de producties in dat seizoen). In 2015-2016 beslaat het aandeel van deze categorie 266 producties (of 28% van alle producties in dat seizoen).

¹⁴ In grafiek 8 en volgende worden enkele producties niet opgenomen, waardoor de exacte aantallen per seizoen licht afwijken van grafiek 1. De reden is dat er bij deze producties geen of onvoldoende gegevens over de betrokken organisaties voorhanden zijn.

GRAFIEK 8 Aantal producties naargelang het aantal organisaties dat erbij betrokken was, per seizoen (2000-2016)**GRAFIEK 9** Producties met uitsluitend Belgische partners en met minstens één buitenlandse partner, per seizoen (2000-2016)

Het aandeel van producties waarbij twee organisaties betrokken zijn — twee hoofdproducenten of één hoofdproducent die samenwerkt met één coproducent — is gestegen: 169 in 2000-2001, tegenover 225 in 2015-2016.

Het aandeel van producties waarbij drie of meer organisaties betrokken waren, is nog sterker uitgebreid. In 2000-2001 tellen we 133 producties in al deze categorieën samen (19% van de totale productie in dat seizoen). In 2015-2016 zijn dit er 455, of bijna de helft (48%) van alle producties in dat seizoen.

Doorheen de zestien onderzochte seizoenen zijn samenwerkingen tussen twee en vooral drie en meer organisaties couranter geworden. Hoe zit het met samenwerkingen tussen Vlaamse organisaties en buitenlandse partners? Zijn ook deze couranter geworden?

Grafiek 9 geeft opnieuw het totale aantal producties per seizoen weer waarbij minstens één Vlaams gesubsidieerd gezelschap of productiehuis betrokken is geweest als hoofdproducent of coproducent.

De rode lijn stelt het aantal producties met uitsluitend Belgische partners voor.¹⁵ Hieronder bevinden zich bijvoorbeeld alle producties van LAZARUS, de Roovers of Action Zoo Humain. In 2000-2001 tellen we 597 samenwerkingen tussen exclusief Belgische partners. In 2015-2016 is dit aantal 559. In de seizoenen daartussen fluctueert het aantal wel vaak, maar het stijgt nergens boven 608 (in 2008-2009) en daalt nergens onder 474 (in 2010-2011).

De oranje lijn verwijst naar het aantal producties met minstens één buitenlandse partner. Het kan hierbij gaan over samenwerkingen tussen Belgische hoofdproducenten en buitenlandse hoofd- of coproducenten, zoals enkele producties van Ontroerend Goed met Britse of Australische partners (*A game of you*, *A history of everything*, *Fight Night*) of dansvoorstellingen van Rosas waaraan coproducenten van over heel Europa verbonden zijn (*En Atendant*, *Cesena*, *Golden Hours*). De oranje lijn omvat echter ook producties van buitenlandse gezelschappen waaraan één Belgische coproducent verbonden is. Veel titels die door Kunstenfestivaldesarts worden gecoproduceerd, bijvoorbeeld, hebben alleen een buitenlandse hoofdproducent.

Het verloop van de oranje lijn biedt een antwoord op onze vraag naar het aantal internationale samenwerkingen. Het aantal producties waarbij Belgische (waaronder dus vooral Vlaamse, zie voetnoot 15) én buitenlandse organisaties samenwerken, is sterk gestegen: van 113 producties in 2000-2001 tot een piek van 422 in 2014-2015. In 2015-2016 daalt dit aantal tot 387.

Tussen 2000 en 2016 is dus zowel het aantal samenwerkingen tussen meerdere organisaties toegenomen als het aantal samenwerkingen met buitenlandse organisaties. Als er een verband tussen beide trends is, is de kans groot dat het aantal unieke buitenlandse organisaties in de databank van Kunstenpunt gestegen is gedurende deze periode.

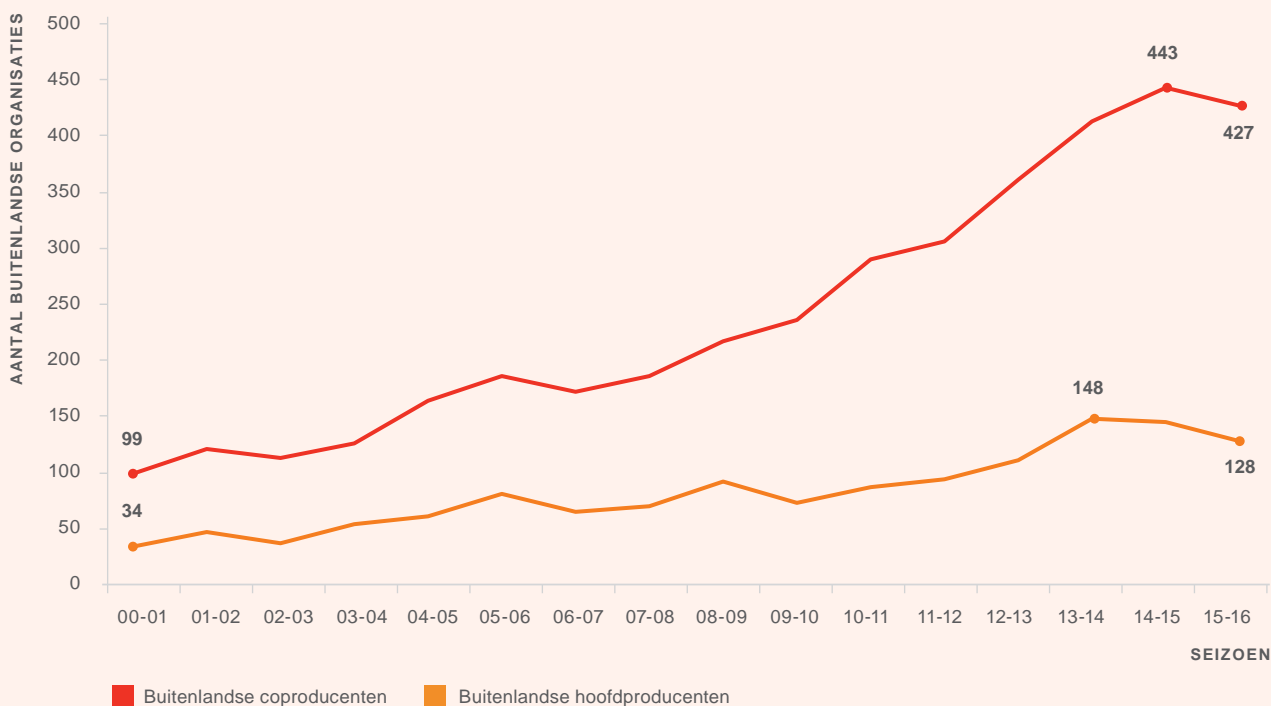
¹⁵ De databank maakt geen bijkomend onderscheid tussen Vlaamse en niet-Vlaamse organisaties. De overgrote meerderheid van Belgische organisaties in de databank is echter wel gevestigd in Vlaanderen of Brussel. Bij slechts een kleine fractie gaat het over Waalse organisaties.

Een blik op de gegevens bevestigt dit: van 130 buitenlandse organisaties in 2000-2001 naar 527 in 2015-2016. In dit laatste seizoen tellen we zelfs meer buitenlandse dan Belgische organisaties (418 in totaal).

Deze indrukwekkende stijging verdient wel enkele kanttekeningen. Zo maken deze cijfers geen onderscheid tussen hoofd- en coproducenten. Er is een belangrijk verschil in de rol die ze vervullen. Een hoofdproducent is een gezelschap of een productiehuis die een productie creëert en opvoert. De hoofdproducent zoekt vaak 'mede-investeerders': coproducenten die de productie mee helpen bekostigen (soms gaat het over een beperkte bijdrage) en eventueel speelmogelijkheden bieden. In **grafiek 10** maken we het onderscheid tussen buitenlandse hoofdproducenten (de oranje lijn) en coproducenten (de rode lijn).

Grafiek 10 geeft aan dat vooral het aantal buitenlandse coproducenten sterk gestegen is in de databank: van 99 in 2000-2001 tot een hoogtepunt van 443 in 2014-2015. In het laatste seizoen zien we een lichte daling tot 427 buitenlandse coproducenten. Maar ook het aantal buitenlandse hoofdproducenten is opvallend toegenomen: van 34 in het eerste seizoen tot 148 in 2013-14. Wederom is er een lichte daling op het einde van de onderzochte periode, met 128 hoofdproducenten in 2015-16.

GRAFIEK 10 Aantal buitenlandse hoofd- en coproducenten, per seizoen (2000-2016)



Bij deze cijfers hoort echter een andere belangrijke kanttekening. Sommige van deze buitenlandse hoofd- en coproductanten hebben slechts een beperkte band met de podiumkunsten in Vlaanderen en Brussel. *Gala* van de Franse choreograaf Jérôme Bel, bijvoorbeeld, is opgenomen in de databank van Kunstenpunt omdat Kaaitheater en Zinnema deze productie coproduceerden. Er is geen Vlaamse hoofdproducent aan verbonden. Naast de twee Vlaamse coproductanten zijn er nog elf buitenlandse coproductanten betrokken bij *Gala*. Dit betekent dus dat er via deze productie twaalf buitenlandse organisaties (één hoofdproducent en elf coproductanten) in de databank zijn terechtgekomen. Onder die twaalf bevinden er zich organisaties die voor het overige nauwelijks een relatie hebben met het Vlaamse podiumkunstenveld.

Als we de gegevens van grafiek 10 beperken tot de producties met tenminste één Vlaamse hoofdproducent, tellen we in het eerste seizoen 89 buitenlandse coproductanten en 17 buitenlandse hoofdproducenten. Maar ook met deze filter zien we een beeld van groei. Het aantal buitenlandse coproductanten van Vlaamse producties is doorheen de onderzochte periode stapsgewijs toegenomen, tot een hoogtepunt van 303 in 2015-2016 — meer dan een verdrievoudiging over zestien seizoenen dus. Het aantal buitenlandse hoofdproducenten dat samenwerkte met een Vlaamse hoofdproducent is minder sterk toegenomen: in de laatste drie seizoenen vinden we de hoogste cijfers en schommelt hun aantal tussen 50 en 55.

We kunnen onze eerdere deelconclusie nu verfijnen: sinds het begin van het nieuwe millennium zijn er meer samenwerkingen tussen meerdere organisaties, meer samenwerkingen met buitenlandse organisaties en bevinden zich onder die organisaties vooral meer buitenlandse coproductanten. Dit laatste kan men ook anders verwoorden: het aantal buitenlandse investeringen in Vlaamse producties is toegenomen.¹⁶ (Hier wordt voor alle duidelijkheid geen uitspraak gedaan over de waarde van die (co)productiebudgetten: meer investeringen betekenen niet noodzakelijk dat er meer geld voorhanden is voor producties dan vroeger.)

We hebben aanwijzingen dat het ook in de andere richting werkt. In de databank vinden we voor seizoen 2000-2001 18 buitenlandse hoofdproducenten die samenwerken met een Vlaamse coproductant. In 2013-2014 zijn dit er 104. In vergelijking met het begin van de onderzochte periode zijn er dus meer buitenlandse hoofdproducenten die een Vlaamse coproductant aantrekken. Hun aantal blijft gelijk in 2014-2015, maar daalt in 2015-2016 naar 82.

Het is mogelijk dat de groei aan buitenlandse samenwerkingen een limiet heeft bereikt in de meest recente seizoenen. Het aantal producties met minstens één buitenlandse partner daalt in 2015-2016 (grafiek 9) en hetzelfde gebeurt met de totale aantallen van buitenlandse hoofd- en coproductanten (grafiek 10). De aantallen buitenlandse hoofdproducenten die samenwerken met Vlaamse hoofdproducenten zijn gestagneerd in de laatste seizoenen. Het enige cijfer dat stijgt tot het laatste onderzochte seizoen is dat van de buitenlandse coproductanten van Vlaamse hoofdproducties.

¹⁶ De trend om met meer internationale coproducties te werken is overigens niet nieuw voor de onderzochte periode, zie: Janssens en Moreels, "Metamorfose in podiumland", pp. 73-76; Janssens, "Metamorphosis Revisited", pp. 44-46.

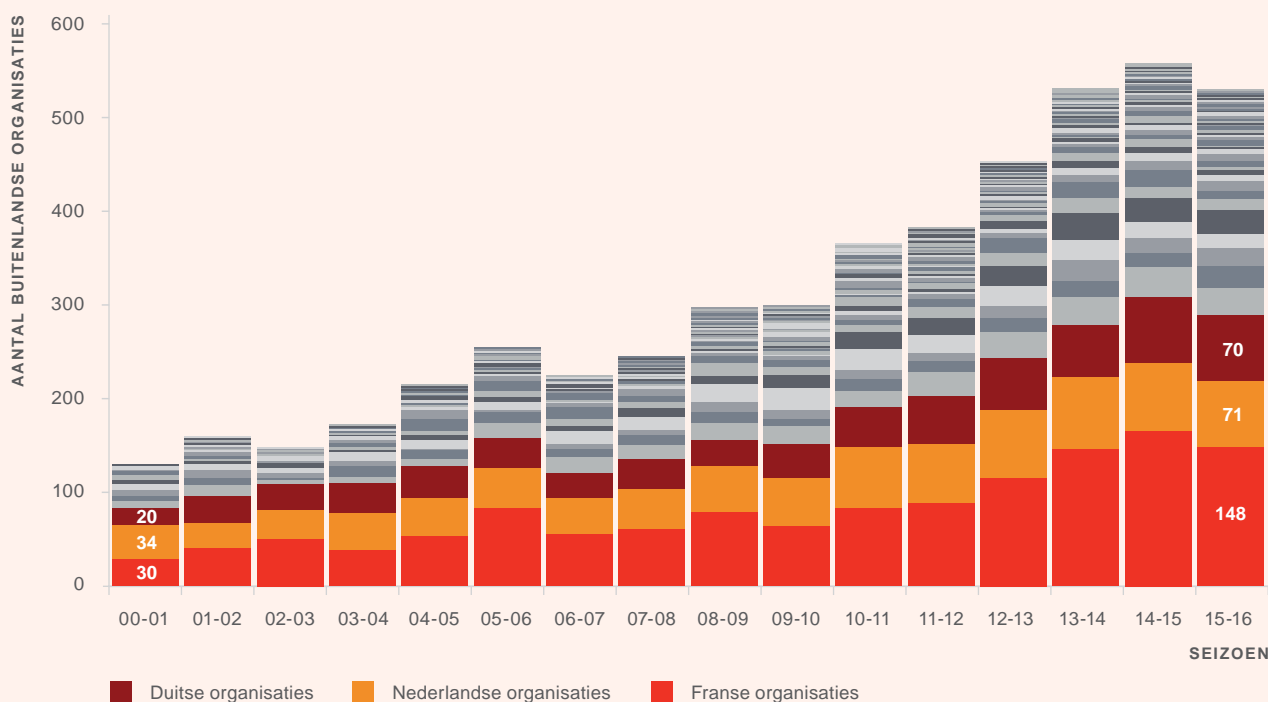
Nu we een overzicht hebben van de aantallen buitenlandse partners, kunnen we kijken naar hun herkomst. **Grafiek 11** leert ons uit welke landen deze organisaties afkomstig zijn.

In grafiek 11 wordt het onderscheid tussen hoofd- en coproducten opnieuw opgeheven en worden de unieke namen van alle buitenlandse organisaties opgeteld per seizoen. In elk seizoen is met een kleur aangegeven uit welk land die buitenlandse organisaties afkomstig zijn.

De drie voornaamste nationaliteiten zijn met een aparte kleur gemarkeerd: Franse (rood), Nederlandse (oranje) en Duitse organisaties (bordeaux). In alle seizoenen maken zij deel uit van de top drie van nationaliteiten. In 2000-2001 zijn er 34 Nederlandse, 30 Franse en 20 Duitse organisaties als hoofd- of coproducten opgenomen in de databank. Het aantal Franse partners is het sterkst gestegen: in 2015-2016 zijn er 148, ongeveer vijf keer meer dan het eerste seizoen. Bij de Nederlandse en Duitse organisaties liggen deze aantallen lager, respectievelijk 71 en 70.

De andere nationaliteiten zijn in grijswaarden weergegeven. Hieronder zijn de meeste organisaties afkomstig uit andere landen in Europa (na de top drie komen de meeste organisaties uit het Verenigd Koninkrijk, Italië, Spanje, Oostenrijk en Zwitserland).

GRAFIEK 11 Aantal buitenlandse organisaties per seizoen, met aanduiding van waar ze afkomstig zijn (2000-2016)



Niet alleen het aantal partners, maar ook het aantal verschillende nationaliteiten ligt hoger in het laatste seizoen — wat merkbaar is in het toenemend aantal grijze streepjes aan de top van elke balk. In 2000-2001 zijn er partners uit 14 verschillende landen. In 2015-2016 zijn dit er 48. Het productienetwerk van de Vlaamse gezelschappen en productiehuizen is dus doorheen de zestien onderzochte seizoenen vertakt over steeds meer landen uit de hele wereld. In de eerste plaats blijft het wel een netwerk van Europese organisaties.

De relatie tussen internationale spreiding en productie

Tussen 2000 en 2016 zijn zowel de spreiding als de productie van Vlaamse gesubsidieerde podiumkunsten internationaler geworden. Er zijn in de laatste seizoenen meer opvoeringen in meer verschillende landen buiten België en er zijn meer buitenlandse partners uit meer verschillende landen dan in het begin van de onderzochte periode. Een verband tussen beide ligt voor de hand, aangezien het engagement van een gezelschap, een productiehuis of een festival meestal ook speelbeurten op dat festival of in de schouwburg van die partner inhoudt.

Om het verband tussen de sterke internationale spreiding en de internationalisering van de productie te onderzoeken, bekijken we in **grafiek 12** opnieuw de opvoeringen in het buitenland (zie ook grafiek 3).¹⁷ Nu maken we een onderscheid tussen opvoeringen van producties met minstens één buitenlandse hoofd- of coproducent (de oranje lijn) en opvoeringen van producties met uitsluitend Belgische hoofd- en coproducenten (de rode lijn).

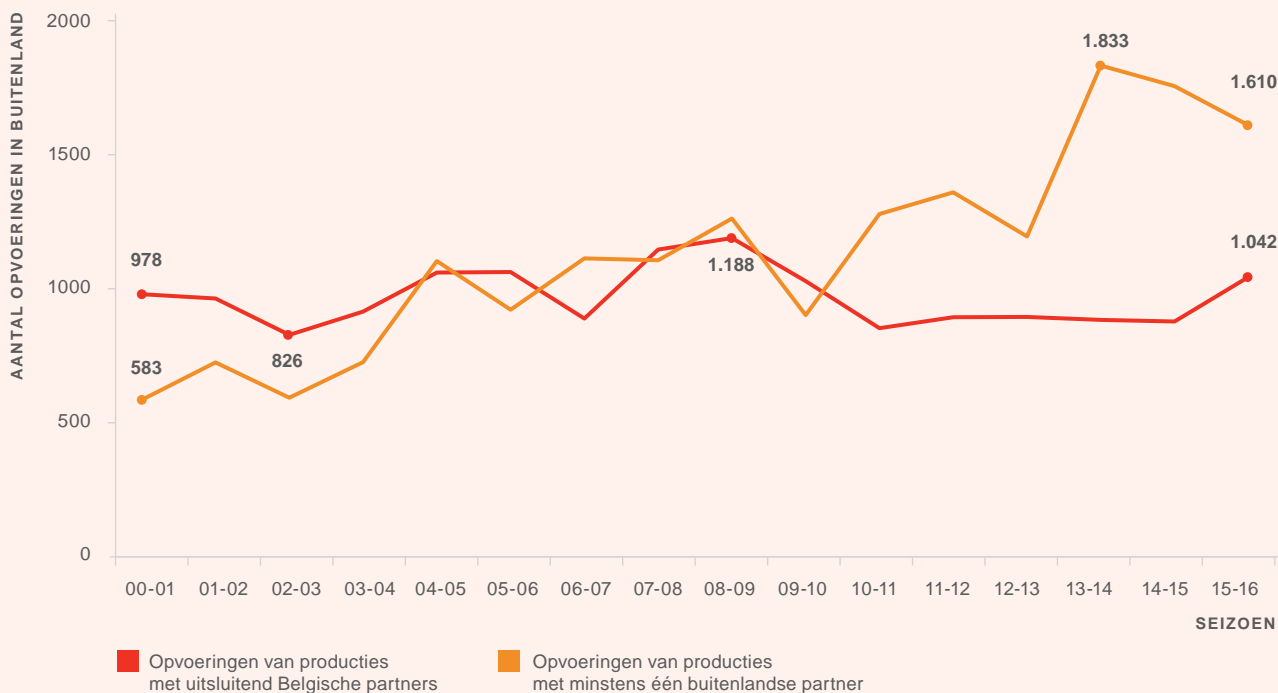
We zien dat het aantal buitenlandse opvoeringen van producties met één of meerdere buitenlandse partners sterk is toegenomen: 583 opvoeringen buiten België in 2000-2001, tegenover 1.833 in piekseizoen 2013-2014. Daarna zien we een daling, maar in 2015-2016 spreken we nog steeds over 1.610 opvoeringen. De buitenlandse opvoeringen van producties met exclusief Belgische partners vertonen een stabiel beeld: 978 opvoeringen buiten België in 2000-2011, tegenover 1.042 in 2015-2016. Een piek is er in 2008-2009, met 1.188 buitenlandse opvoeringen. Het minste aantal buitenlandse shows noteren we in 2002-2003 (826).

Het beeld van grafiek 12, met een stijgende oranje lijn en een relatief stabiele rode lijn, houdt natuurlijk verband met wat we zagen in grafiek 9: tussen 2000 en 2016 is het aantal producties met minstens één buitenlandse partner uitdrukkelijk gestegen, in tegenstelling tot het aantal producties met uitsluitend Belgische partners, waarin weinig verschil is tussen het begin en het einde van de onderzochte periode.

In grafiek 9 ligt in elk seizoen het aantal producties met uitsluitend Belgische partners wel hoger dan het aantal producties met minstens

¹⁷ Zoals bij grafiek 3 gaat het uitsluitend over opvoeringen van producties met tenminste één Vlaamse hoofdproducent. Zoals eerder werd uitgelegd, biedt de databank van Kunstenpunt slechts een gedeeltelijk beeld van opvoeringen van producties die wel Vlaamse coproducenten hebben maar geen Vlaamse hoofdproducent. Deze opvoeringen werden daarom niet opgenomen in dit deel van de analyse.

GRAFIEK 12 Opvoeringen in het buitenland van producties met minstens één buitenlandse partner en producties met uitsluitend Belgische partners, per seizoen (2000-2016)

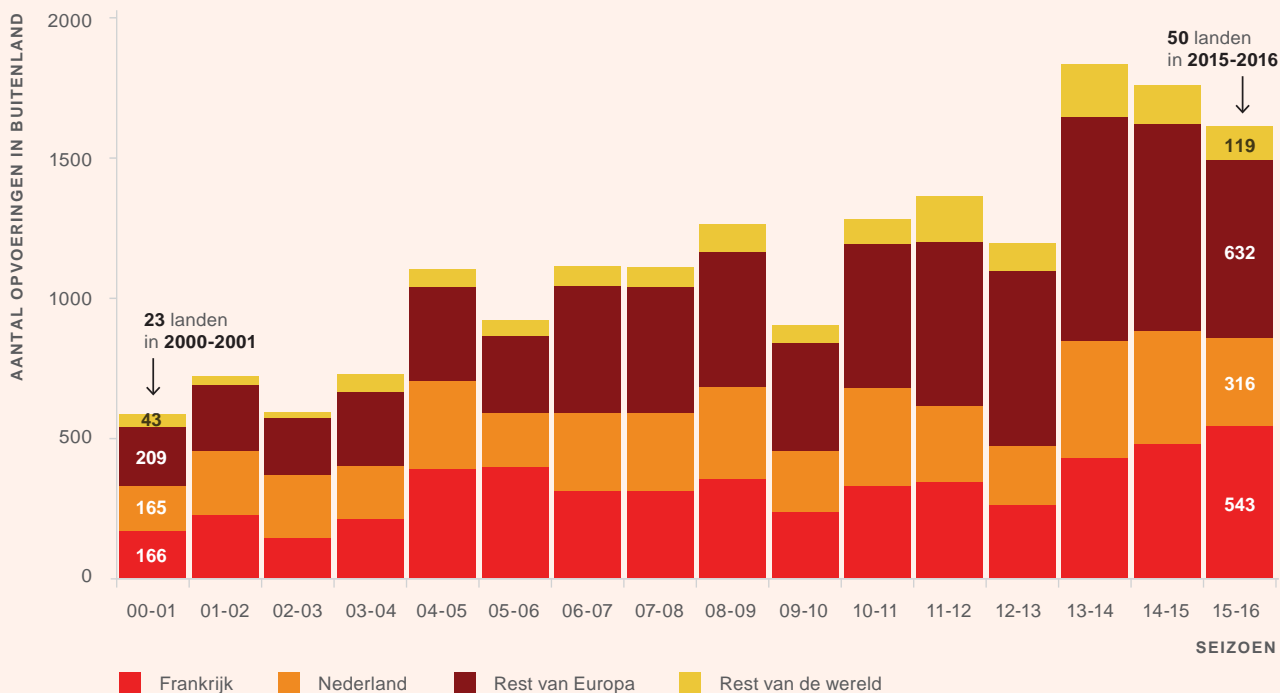


één buitenlandse partner. In grafiek 12, met het aantal buitenlandse opvoeringen van de producties, is de situatie anders. Tussen 2004-2005 en 2009-2010 loopt het aantal buitenlandse opvoeringen tussen beide types van producties ongeveer gelijk. Tussen 2010-2011 en 2015-2016 zijn er beduidend meer buitenlandse opvoeringen van producties met buitenlandse partners dan van producties met exclusief Belgische partners.

Uit deze observaties kunnen we afleiden dat de toename in het aantal buitenlandse opvoeringen tussen 2000 en 2016 (grafiek 3) vooral op het conto komt van producties met minstens één buitenlandse hoofd- of coproducent. Tezamen met de vaststelling dat in dezelfde periode het aantal buitenlandse hoofd- en vooral coproducenten sterk is gestegen (grafiek 10), krijgen we hier bevestiging van het verband tussen de groei in de internationale spreiding en de groei van de internationale productienetwerken.

Een grotere internationale spreiding beperkt zich echter niet tot meer opvoeringen in het buitenland. Het verwijst ook naar de geografische spreiding van die opvoeringen. Is er een verschil tussen producties met en zonder buitenlandse partners als het gaat over (het aantal) landen waar gespeeld werd? In de twee volgende grafieken lichten we de buitenlandse opvoeringen van elk type apart uit.

GRAFIEK 13 Opvoeringen in het buitenland van producties met minstens één buitenlandse partner, per seizoen (2000-2016)



Grafiek 13 heeft betrekking op de buitenlandse opvoeringen van producties met minstens één buitenlandse partner. Elke balk geeft het aantal per seizoen weer en is onderverdeeld naargelang de regio's waar de opvoeringen plaatsvonden: Frankrijk (rood), Nederland (oranje), andere Europese landen (bordeaux) en landen buiten Europa (geel).

Het aantal verschillende landen stijgt doorheen de seizoenen. In 2000-2001 tellen we 23 verschillende landen en in 2015-2016 zijn dit er 50.

Het aantal opvoeringen in elk van de vier regio's is ook toegenomen. Dit is vooral het geval voor Frankrijk, de rest van Europa en de rest van de wereld, waar ongeveer een verdrievoudiging heeft plaatsgevonden als we het eerste en het laatste seizoen vergelijken. Waar Frankrijk en Nederland in 2000-2001 samen de voornaamste afzetmarkten vormden (respectievelijk 166 en 165 opvoeringen) is Frankrijk in 2015-2016 met voorsprong het belangrijkste land met 543 opvoeringen. Het aantal Nederlandse opvoeringen in dat seizoen komt op 316.

Over het geheel van de zestien seizoenen genomen, tellen we de meeste opvoeringen in Frankrijk, gevolgd door Nederland en Duitsland (dat onderdeel is van het bordeaux aandeel van andere Europese landen). Hier kunnen we de link leggen met grafiek 11 over de afkomst van buitenlandse partners, die vooral uit Frankrijk, Nederland en Duitsland bleken te komen. Dit doet vermoeden dat de toegenomen

samenwerkingen met deze partners samenhangen met de gestegen speelkansen in die landen.

Vergelijken we grafiek 13 met grafiek 3, dan zien we de opvoeringen in Nederland op een andere manier evolueren. Het totale aantal opvoeringen in dat land is over het geheel van de seizoenen gedaald (835 in 2000-2001 tegenover 679 in 2015-2016). Het aantal opvoeringen in Nederland van producties met buitenlandse partners stijgt daarentegen (165 in 2000-2001 tegenover 316 in 2015-2016). Hoe valt de daling in het totale aantal opvoeringen in Nederland te verklaren?

Grafiek 14 vervolledigt onze kijk op de geografische spreiding. Hier worden de buitenlandse opvoeringen van producties met uitsluitend Belgische partners gevisualiseerd. We zagen al in grafiek 12 dat de aantallen relatief stabiel blijven doorheen de onderzochte seizoenen. Dat beeld van stabiliteit verandert echter als we de locaties van de buitenlandse opvoeringen zichtbaar maken. De 978 opvoeringen in 2000-2001 vonden plaats in 19 verschillende landen. De 1.042 opvoeringen in 2015-2016 vonden daarentegen plaats in 37 verschillende landen.

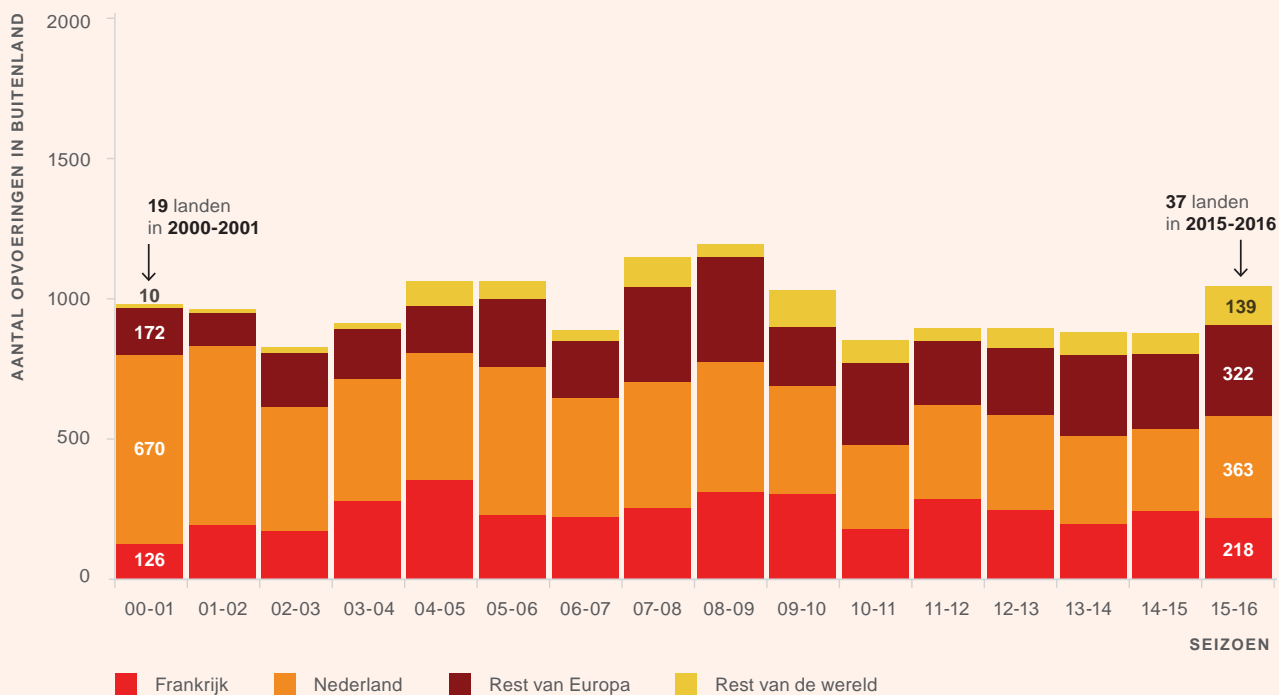
Opnieuw zijn de opvoeringen in vier verschillende regio's met een aparte kleur aangegeven. In het eerste seizoen werden er 670 opvoeringen (ongeveer twee derden) van exclusief Belgische producties in Nederland geprogrammeerd. In 2015-2016 zijn dit er nog 363. Hier ligt de oorzaak voor de daling van het totale aantal opvoeringen in Nederland in grafiek 3. De opvoeringen in Frankrijk, de rest van Europa en de rest van de wereld zijn dan weer toegenomen. Ook voor uitsluitend Belgische producties heeft internationaal werken een andere betekenis gekregen: de traditioneel sterke oriëntatie op de Nederlandse markt heeft plaatsgemaakt voor een diversere spreiding.

Laat ons tot slot dieper ingaan op de opvoeringen in Nederland. In **grafiek 15** verwijst de rode lijn naar het aantal opvoeringen in dat land van exclusief Belgische producties (deze aantallen komen volledig overeen met wat in grafiek 14 oranje is gemarkeerd). De rode lijn geeft de eerder vermelde daling goed weer (van 670 opvoeringen in 2000-2001 naar 363 in 2015-2016). De oranje lijn in grafiek 15 verwijst naar het aantal opvoeringen in Nederland van producties met Nederlandse partners. Dan is er nog de bordeaux lijn, die de opvoeringen weergeeft van producties met partners uit een ander buitenland dan Nederland (tel de aantallen van de oranje en van de bordeaux lijn op en je komt uit op wat in grafiek 13 oranje is gemarkeerd).

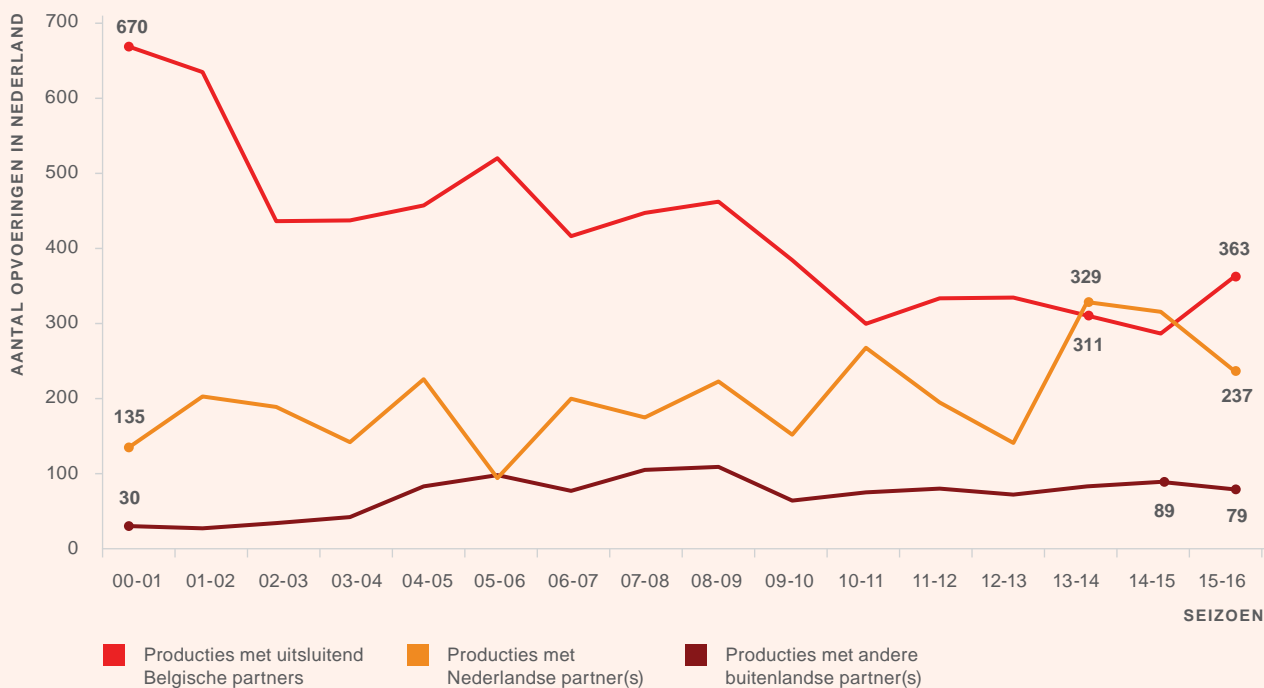
Vooraf de verhouding tussen de rode lijn en de oranje lijn is hier van belang. In 2000-2001 liggen deze nog ver uit elkaar. Naar het einde van de onderzochte periode toe, bevinden de lijnen zich veel dichter bij elkaar. Terwijl de producties met exclusief Belgische organisaties minder dan vroeger in Nederland spelen, worden producties met een Nederlandse partner verhoudingsgewijs meer opgevoerd in Nederland dan vroeger. Dit suggereert dat toegang tot het Nederlandse speelfcircuit (iets) meer dan vroeger samenhangt met het hebben van een Nederlandse partner.¹⁸

¹⁸ Dit gegeven werd eerder behandeld in Janssens, Joye en Magnus, "Drama on the International Market", pp. 116-117. De studie wijst op de impact van geslonken programmerings- en productiebudgetten in Nederland op het verhoogde aantal Nederlandse organisaties in de databank en het dalend aantal opvoeringen in dat land. De focus van de studie ligt evenwel op de periode 2006-2013 en maakt geen onderscheid tussen de opvoeringen van producties met Nederlandse partners en deze van producties met exclusief Belgische partners, waardoor men tot een andere interpretatie komt van het verband tussen het hebben van Nederlandse partners en spelen in Nederland.

GRAFIEK 14 Opvoeringen in het buitenland van producties met uitsluitend Belgische partners, per seizoen (2000-2016)



GRAFIEK 15 Opvoeringen in Nederland van producties met uitsluitend Belgische partners, met minstens één Nederlandse partner en met partners uit andere landen, per seizoen (2000-2016)



Have love, will travel

Buitenlandse concerten van Belgische artiesten
(2013-2017)

BRUSSEL, OKTOBER 2017
AUTEUR: SIMON LEENKNEGT
GEGEVENSVERZAMELING EN -VERWERKING:
QUINTEN VAN WICHELEN, TOM RUETTE, DIANE BAL EN SIMON LEENKNEGT

Samenvatting

Internationaliseren is van cruciaal belang voor de muzieksector in Vlaanderen en België. Ondanks dit belang, waren er opvallende hiaten in de kennis over internationaal werken in deze sector. In het kader van het onderzoekstraject *(Re)framing the International*, presenteert Kunstenpunt daarom een eerste omvattende cijferstudie over liveconcerten en dj-sets van Belgische artiesten in het buitenland. De focus ligt op de periode 2013-2017.

Door gegevens te verzamelen van verschillende concertwebsites (Songkick, Bandsintown, Setlist.fm, Facebook Events), deze te verwerken, te corrigeren en aan te vullen waar nodig, bekwamen we een dataset van 24.100 buitenlandse liveconcerten en dj-sets van 1.378 Belgische artiesten tussen 2013 en 2017. Vooral artiesten uit pop- en rockgenres zijn vertegenwoordigd in de data. De optredens vonden plaats in 3.706 verschillende steden in 109 verschillende landen buiten België. In 46 van de 109 landen werd in elk van de vijf onderzochte jaren een Belgisch optreden georganiseerd.

Europa is de voornaamste afzetmarkt voor Belgische optredens: 84% van alle onderzochte optredens gebeurde hier. Noord- en Centraal-Amerika (vooral de Verenigde Staten en Canada) volgen op de tweede plaats met een aandeel van 11%. De landen met de meeste optredens tussen 2013 en 2017 zijn respectievelijk Nederland (5.147), Frankrijk (4.851), Duitsland (3.481), de Verenigde Staten (2.177) en het Verenigd Koninkrijk (1.933).

Dit zijn ook de landen waar gemiddeld de meeste Belgische artiesten per jaar optreden. Nederland biedt de gevarieerdste staalkaart aan Belgische optredens. Hier vinden we het hoogste gemiddelde (336) van artiesten per jaar en zijn ook verschillende genres vertegenwoordigd. Met Frankrijk (gemiddeld 263 artiesten per jaar), Duitsland (194), het Verenigd Koninkrijk (128) en de Verenigde Staten (90) zijn vier van de vijf grootste muziekmarkten ter wereld vertegenwoordigd. Ongeveer 50% tot 60% van de Belgische artiesten die in deze landen speelden, deden dat slechts in een van de onderzochte jaren. Het aandeel van artiesten die in vier of vijf van de onderzochte jaren in deze landen optraden, varieert van 12% tot 14%.

De landen van de Schengenzone vertegenwoordigen 74% van alle Belgische optredens. De buurlanden van België nemen een aandeel van 57% in. In de BRICS-landen vond daarentegen slechts 2% plaats. Azië, Zuid-Amerika, Oceanië en Afrika hebben samen een aandeel van ongeveer 5%. In deze continenten bevinden zich de landen waar in de onderzochte periode geen enkele Belgische artiest optrad.

Parijs is de stad met het hoogste gemiddelde optredens per jaar (243) en het hoogste gemiddelde Belgische artiesten (143) per jaar, gevolgd door Amsterdam (gemiddeld 153 optredens per jaar, gemiddeld 105 artiesten per jaar), Londen (152 en 90), Berlijn (123 en 79), Utrecht (61 en 51) en New York (58 en 35).

Onder de meest bezochte steden bevinden zich vooral Nederlandse steden (waaronder Breda, Rotterdam en Eindhoven).

De helft van de 1.378 onderzochte Belgische artiesten had maximaal vier optredens in het buitenland tussen 2013 en 2017. Van het totale aantal artiesten speelde 66% minder dan tien keer in het buitenland in deze periode. 24% van de Belgische artiesten bevindt zich in de categorie van 10 tot 49 buitenlandse optredens en 6% in de categorie van 50 tot 99 buitenlandse optredens. 3% trad meer dan 100 keer op buiten België. Deze 3% van drukt in het buitenland tourende artiesten is verantwoordelijk voor meer dan een derde van alle onderzochte concerten tussen 2013 en 2017. In elke categorie zien we een divers palet van Belgische artiesten uit verschillende genres en met verschillende carriëretrajecten.

Onder de Belgische artiesten die het meest in het buitenland optraden, zijn het bijna uitsluitend dj's die meer buiten Europa dan in Europa speelden. Onder de artiesten die in (bijna) elk onderzocht jaar in de Verenigde Staten optraden, vinden we ook vooral dj's. De reden is vermoedelijk het logistieke voordeel van dj's ten opzichte van livebands (meestal is het één dj of een duo, ze hebben gemakkelijker op te zetten en te vervoeren apparatuur en het touren wordt doorgaans minder onderbroken door de productie van nieuwe muziek).

Inleiding

Verschiedende veldstudies en visieteksten over de muzieksector in Vlaanderen en België stellen het duidelijk: internationaliseren is voor deze sector van levensnoodzakelijk belang.⁰¹ Dit belang is economisch – het biedt potentieel meer speelkansen en een grotere afzetmarkt dan België alleen – en artistiek – door zich te meten op internationaal vlak, kunnen artiesten doorgroeien naar een kwalitatief hoger niveau.

Ondanks de cruciale rol van het buitenland, bevinden er zich enkele belangrijke hiaten in de kennis over internationaal werken in de Vlaamse en Belgische muzieksector. De internationale activiteiten van gesubsidieerde muziekorganisaties, traceerbaar via activiteitenverslagen die het Department Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse overheid verzamelt, kwamen in het verleden aan bod in verschillende publicaties.⁰² Dergelijke overzichten voor artiesten zonder overheids ondersteuning liggen minder voor hand.

Wat betreft muziekverkoop is er Ultratop, de organisatie die de hitlijsten van singles en albums in Vlaanderen bijhoudt. Via de website van Ultratop kan men een gedeeltelijk zicht krijgen op de successen van Belgische artiesten in enkele buitenlandse hitparades. Openbaar raadpleegbare cijferstudies die een overzicht bieden van Belgische muziekverkoop in het buitenland ontbreken echter.⁰³

Cijfer(studie)s over concerten van Belgische artiesten in het buitenland zijn evenmin voorhanden. Buitenlandse concertdata van Vlaamse

01 MuziekOverleg, *Music is Life! Een integrale visie voor de muzieksector*, 2009, p. 6. Zie ook: MuziekOverleg, *Music is Life! Manifest van de muzieksector*, 2009, p. 7; Stef Coninx, "Internationaal werken in de muzieksector", in: *Joining the Dots*, speciale editie van *Courant*, nr. 96, februari-april 2011, pp. 24-30; Philip De Coene et al., *Voorstel van resolutie betreffende een 'Actieplan voor de muziek in Vlaanderen'*, 2011; Muziekcentrum Vlaanderen, *Landschapstekening Muziek*, 2014, pp. 19-22.

02 Zie o.a.: Steven Marx, *Er zit muziek in de subsidies*, 2009, pp. 36-38; Stef Coninx, "Internationaal werken in de muzieksector", pp. 25-28.

03 Een studie waarin de circulatie van Belgisch muziekrepertoire in andere Europese landen kort aan bod komt (zonder cijfers te vermelden) is: Emmanuel Legrand, *Music Crossing Borders. Monitoring the cross-border circulation of European music repertoire within the European Union*, 2012, p. 28.

artiesten werden vroeger verzameld in de agenda van Arts Flanders, een samenwerkingsverband tussen steunpunten uit de kunsten- en erfgoedsector.⁰⁴ Deze databank levert echter geen gegevens over recente jaren. Een andere databank die informatie bijeenbrengt over internationale optredens van Vlaamse artiesten is deze van vi.be, een initiatief van Poppunt. De gegevens in deze databank zijn vooral afkomstig van jonge, opkomende bands waarvoor Poppunt speelkansen wil creëren. Het is niet de finaliteit van vi.be om data te verzamelen over meer gevestigde namen, die meestal ook geen profiel op de website hebben.

Toch is er veel informatie op het internet voorhanden over buitenlandse optredens van Belgische artiesten, waaronder de meer gevestigde namen. Websites zoals Songkick en Bandsintown verkrijgen concertdata van artiesten over de hele wereld, inclusief Belgen. Velen kondigen hun optredens, dj-sets en tournees ook aan op hun eigen Facebookpagina. Kunstenpunt maakte de oefening om deze verspreide informatie te verzamelen in één dataset en overlappende gegevens te verwijderen. Zodoende verkregen we een omvangrijke en unieke dataset, die het fundament vormt van deze cijferstudie die kadert in het onderzoekstraject (*Re)framing the International* van Kunstenpunt.⁰⁵

Met (*Re)framing the International* probeert Kunstenpunt enkele belangrijke hiaten in de kennis over internationaal werken in de Vlaamse/Belgische muzieksector op te vullen.⁰⁶ In een eerdere cijferstudie binnen het onderzoekstraject werd de 'import' van buitenlandse muziek in Vlaanderen en Brussel behandeld.⁰⁷ In de huidige paper is het de beurt aan de 'export': hoeveel Belgische artiesten traden op in het buitenland? Over hoeveel optredens gaat het? Waar speelden de artiesten het vaakst? Zijn er op vlak van internationale spreiding significante verschillen tussen artiesten onderling en tussen verschillende genres? Een aantal van deze vragen kwam al aan bod in een reeks van posts op het blogkanaal van (*Re)framing the International*.⁰⁸ Het doel van deze paper is een zo volledig mogelijk, cijfermatig overzicht bieden van de internationale spreiding van liveconcerten en dj-sets door Belgische artiesten.

De focus van de cijferanalyse ligt op de **periode 2013-2017**. De reden voor deze focus houdt verband met de aard van de aangewende data. Een aanzienlijk deel van deze gegevens is afkomstig van Songkick en Bandsintown. Deze websites vergaren data van websites voor ticketverkoop, maar verkrijgen ook gegevens over liveconcerten en dj-sets die muzikanten en andere individuele gebruikers zelf aanleveren. Zowel Songkick als Bandsintown werden in 2007 opgericht. Na de oprichting maken zulke websites een groei van het aantal gebruikers mee en daarmee van het aantal geregistreerde concerten. Na een aantal jaar vlakt die groeicurve af en bij Songkick en Bandsintown is dat in 2013. Vanaf dat jaar krijgen we aantallen die we kunnen vergelijken met deze van volgende jaren. De gegevens van deze websites werden aangevuld met data over evenementen op Facebook en met data van Setlist.fm, een soort online archief voor optredens. Tot slot werd de samengestelde dataset nog verrijkt met ontbrekende concertgegevens die Kunstenpunt zelf traceerde en data die werd aangeleverd door managers.⁰⁹

04 artsflanders.be. In *Joining the Dots* (2011) werd een voorzichtige analyse van buitenlandse concerten in 2009 gepresenteerd op basis van een beperkte set gegevens uit de databank van Arts Flanders, zie: Stef Coninx, "Internationaal werken in de muzieksector", pp. 26-27. Gegevens uit deze databank over concerten in 2013 en 2014 kwamen aan bod in een blogpost uit 2016: Nico Kennes, *4 things you didn't know about Flemish musicians on tour*, 2016.

05 De dataset met concerten van Belgische bands wordt regelmatig geüpdated. Deze cijferstudie is gebaseerd op een versie van 18 september 2017.

06 Uit verslagen van bijeenkomsten van de Europese muzieksector blijkt dat de vraag naar degelijke informatie over de internationale circulatie van muziek ook in andere landen leeft, zie: *The AB Music Working Group Report. December 2015 – June 2016*, 2016.

07 Simon Leenknecht en Tom Ruetten, *Welke landen zijn trending in de kunsten? Onderzoek naar vermeldingen van het buitenland in het kunstenaarsaanbod in Vlaanderen en Brussel in 2014*, 2016.

08 Simon Leenknecht, *Belgische bands in het buitenland. Waar speelden ze en hoeveel?*, 2017; Nico Kennes, *Bored in the USA. Belgian bands touring internationally*, 2017; Lobke Aelbrecht, *Beren gieren ook buiten de landsgrenzen. De internationale carrière van een jazzband onder de loep*, 2017. Voorts is er een tweeluik van blogposts over de kwestie van internationaal doorbreken, zie: Joris Janssens, *Internationaal doorbreken voor dummies (deel 1: 'volgens het boekje')* en (*deel 2: 'lessen uit de ondergrond'*), 2017.

09 Details over (de methodologie van) de gegevensverzameling vind je terug in: Tom Ruetten, *Grabbing the Data: concerts abroad en Concerten op online platformen: Songkick, Bandsintown, Facebook en setlist.fm*, 2017.

Het uiteindelijke resultaat is een set van gegevens over **24.100 liveconcerten en dj-sets¹⁰ buiten België** uit de periode van 1 januari 2013 tot en met 31 december 2017. Het gaat over concerten van *Belgische* artiesten. Een onderscheid tussen Vlaamse en niet-Vlaamse formaties is (vooralsnog) niet mogelijk. Dat betekent dat we ook artiesten uit de Franse Gemeenschap (zoals Puggy of Mélanie de Biasio) in de dataset hebben opgenomen. Hetzelfde geldt voor artiesten die uit België afkomstig zijn, maar momenteel in het buitenland wonen (zoals VRWRK of Mannequins on 7th Street). Ook buitenlanders die al geruime tijd in België wonen (zoals Daniel Blumenthal of Charlemagne Palestine) werden opgenomen.

Vooraf artiesten uit pop- en rockgenres maken gebruik van websites zoals Songkick, Bandsintown of Setlist.fm. Daarom zijn deze genres dominant aanwezig in de gebruikte dataset. Niettemin bezitten we ook concertdata van Belgische artiesten uit de jazz, de klassieke muziek of de varietésector, maar deze zijn minder talrijk.

Ambigue, onvolledige en foutief ingevoerde artiesten-, land- en stadsnamen werden opgespoord en waar nodig gewijzigd. Overlappende concertdata (een gevolg van het combineren van verschillende gegevensbronnen) en geannuleerde optredens werden systematisch opgezocht en verwijderd.

Ondanks deze rigoreuze dataschoonmaak blijven bepaalde foutieve gegevens moeilijk om op te sporen. Zo is het niet uitgesloten dat er enkele concerten van buitenlandse artiesten onterecht aan Belgische naamgenoten zijn toegerekend of dat er een verkeerde plaatsnaam aan een concert is toegewezen door de oorspronkelijke invoerder. Het gaat echter over een kleine foutenmarge die een analyse van trends in de periode 2013-2017 niet in de weg staat.

Overzicht van de concertgegevens

Tabel 1 geeft een overzicht van de onderzochte gegevens per jaar. In de eerste rij worden de aantallen Belgische artiesten vermeld die volgens de dataset tussen 2013 en 2017 minstens één keer buiten België optraden. Over de vijf jaren heen gaat het over 1.378 verschillende artiesten. De volgende rijen vermelden de aantallen buitenlandse concerten die ze speelden en de aantallen steden en landen waarin deze concerten plaatsvonden. In de onderzochte jaren waren er optredens van Belgische artiesten te zien in 3.706 verschillende steden in 109 verschillende landen.

Enige voorzichtigheid is geboden met de interpretatie van verschillen tussen de cijfers per jaar. Dat 2014 hogere aantallen artiesten, concerten en steden heeft dan 2013, wil niet noodzakelijk zeggen dat er effectief meer artiesten en concerten in meer buitenlandse steden waren. De cijfers verwijzen immers naar de aantallen concerten *die werden gemeld* in de onderzochte online databanken en die Kunstenpunt zelf kon traceren.

¹⁰ De gegevensbronnen maken geen onderscheid tussen liveconcerten en dj-sets. Bijgevolg wordt in de rest van deze cijferstudie ook geen onderscheid gemaakt en worden beide samengenomen onder de termen 'concerten' of 'optredens'.

TABEL 1 Overzicht van het aantal onderzochte Belgische artiesten, het aantal buitenlandse concerten dat ze speelden en de aantallen steden en landen die ze daarbij bezochten (2013-2017)

	2013	2014	2015	2016	2017	Totaal
Aantal artiesten	606	642	647	750	721	1.378
Aantal concerten	4.491	4.594	4.763	5.109	5.143	24.100
Aantal steden	1.236	1.329	1.334	1.484	1.499	3.706
Aantal landen	63	68	81	78	75	109

Dat we in 2014 hogere aantallen optekenen, kan dus evenzeer betekenen dat er meer artiesten gebruik zijn gaan maken van deze online platformen.

Bij het aantal landen is de foutenmarge kleiner dan bij de andere aantallen, waardoor we hier met meer zekerheid uitspraken over stijgingen en dalingen kunnen doen. Zo zien we in 2015 een duidelijke stijging ten opzichte van de vorige jaren (81 verschillende landen tegenover 68 in 2014 en 63 in 2013). Dit heeft vooral te maken met de wereldtournee van Stromae

in 2015, die een aantal landen bezocht waar in andere jaren geen enkele Belgische artiest optrad (zoals Ivoorkust, Kameroen, Rwanda en Guadeloupe).¹¹ In 2016 en 2017 zijn de aantallen verschillende landen nog steeds hoger (78 en 75) dan voor 2015. Maar ook onder deze bevinden zich eerder uitzonderlijke bestemmingen: twee concerten in verschillende clubs in Qatar in 2016 en in 2017 (van Lost Frequencies), één concert op Curaçao in 2017 (van Milow), twee ongerelateerde concerten in Liechtenstein in 2016 (van We Stood Like Kings) en in 2017 (van Moments) etc. In welke landen werd er dan wel veel en vaak opgetreden?

Spreiding per land

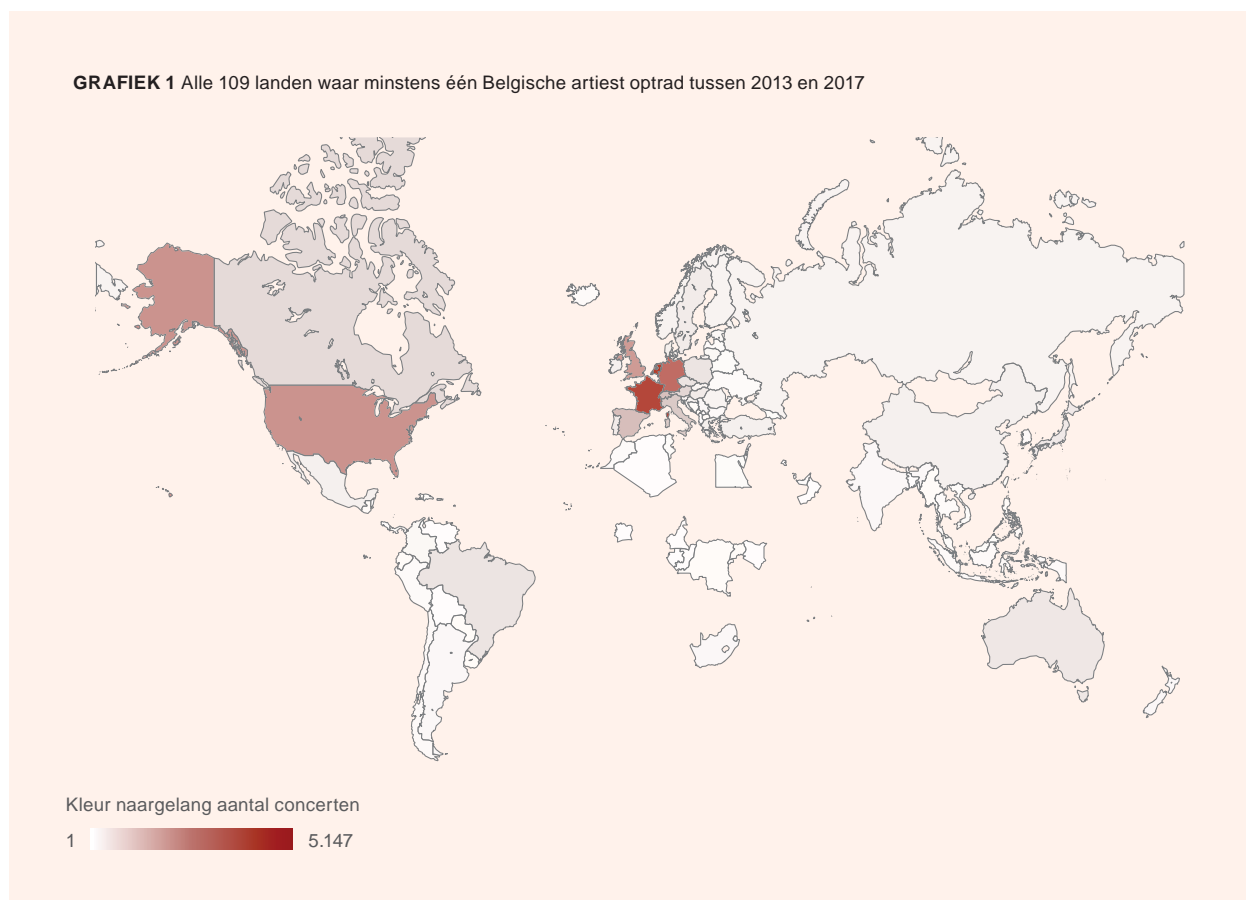
Het antwoord vinden we in **grafiek 1**: deze geeft alle 109 landen weer waar er tussen 2013 en 2017 minstens één Belgische band optrad. Elk van die 109 landen heeft een kleur meegekregen naargelang het aantal concerten van Belgische artiesten er plaatsvonden. Hoe donkerroder het land, hoe meer er werd opgetreden tussen 2013 en 2017.

In de lichtst gekleurde landen tellen we de minste concerten (tussen 1 en 50) en deze vinden we vooral in Afrika, Azië, Centraal- en Zuid-Amerika. Hiertoe behoren de landen die we al vernoemden (elk met minder dan vijf concerten), maar ook IJsland (15 concerten), Nieuw-Zeeland (28), India (30), Zuid-Afrika (34), Colombia (35) en Estland (43).

Onder de iets donkerrode landen vinden we onder andere Rusland (89 concerten), de andere Scandinavische landen (Finland: 74, Noorwegen: 97, Denemarken: 121, Zweden: 155), Turkije (114), China (116), Mexico (119), Japan (171) en Luxemburg (179). Bij de landen met meer dan 200 concerten tussen 2013 en 2017 bevinden zich Brazilië (223), Australië (194), Canada (327) en vooral Europese landen (Polen: 221, Tsjechië: 224, Oostenrijk: 359, Italië: 499).

¹¹ Elk gebied met een unieke code volgens de ISO-3166-standaard voor landen en hun deelgebieden wordt hier behandeld als een apart 'land' (dus ook bijvoorbeeld Franse en Britse overzeese gebieden, de Nederlandse Antillen, Kosovo, Hong Kong of Palestina).

GRAFIEK 1 Alle 109 landen waar minstens één Belgische artiest optrad tussen 2013 en 2017



De donkerste gebieden van de kaart zijn in West-Europa en de Verenigde Staten. Dit zijn de landen waar de meeste Belgische groepen waren te zien tussen 2013 en 2017: Zwitserland (810 concerten), Spanje (852), het Verenigd Koninkrijk (1.933), de Verenigde Staten (2.177), Duitsland (3.481), Frankrijk (4.851) en Nederland (5.147).

Dan zijn er nog de landen waar geen enkel Belgisch concert plaatsvond en die ontbreken in grafiek 1. De lege plekken vinden we in Afrika, het Midden-Oosten, Centraal-Amerika en Oceanië.

Nemen we de landen samen per continent, dan valt het overwicht van concerten in Europa op: 84% van alle Belgische concerten tussen 2013 en 2017 vond hier plaats. Noord- en Centraal-Amerika is het tweede meest bezochte continent, met 11% van alle concerten in deze periode. Azië is goed voor ongeveer 3% en dan volgen Zuid-Amerika (ca. 1%), Oceanië (ca. 1%) en Afrika (minder dan 1%). De verhoudingen tussen de continenten veranderen nauwelijks doorheen de vijf jaren en bevinden zich in elk jaar rond deze percentages.

De landen van de Schengenzone – Europese landen zonder interne grenscontroles, 25 in totaal zonder België – vertegenwoordigen 74% van alle Belgische concerten in de onderzochte periode. De optredens in buurlanden Nederland, Frankrijk, Duitsland en Luxemburg vormen samen 57% van het geheel tussen 2013 en 2017. In beide gevallen zijn er

slechts kleine verschillen tussen de jaren onderling.

De grote, opkomende economieën Brazilië, Rusland, India, China en Zuid-Afrika – de BRICS-landen – nemen slechts een aandeel van 2% in van alle buitenlandse concerten tussen 2013 en 2017. Wederom zien we in de grootte van dit aandeel weinig verschillen tussen de onderzochte jaren.

46 van de 109 landen werd in elk van de vijf jaren bezocht door een Belgische band, waaronder de vier buurlanden en achttien andere Schengenlanden.

TABEL 2 Top tien van landen waar het hoogste gemiddeld aantal Belgische artiesten optraden (2013-2017)

	Gemiddeld aantal artiesten per jaar	Gemiddeld aantal concerten per jaar
Nederland	336	1.029
Frankrijk	263	970
Duitsland	194	696
Verenigd Koninkrijk	128	387
Verenigde Staten	90	435
Zwitserland	78	162
Spanje	61	170
Italië	44	100
Oostenrijk	41	72
Tsjechië	30	45

Artiesten per land

De voorgaande cijfers hebben betrekking op de hele periode 2013-2017. In **tabel 2** focussen we op de gemiddelden per onderzocht jaar.

De eerste kolom vermeldt het gemiddeld aantal verschillende Belgische artiesten dat in elk land speelde. We beperken ons hier tot de tien landen met de hoogste cijfers. In Nederland traden er gemiddeld 336 Belgische artiesten per jaar op tussen 2013 en 2017. Dit land biedt met andere woorden de gevarieerdste staalkaart aan muziek uit België. Nederland wordt gevolgd door Frankrijk (gemiddeld 263 verschillende artiesten per jaar), Duitsland (194 per jaar), het Verenigd Koninkrijk (128 per jaar) en de Verenigde Staten (90 per jaar), vier landen die tot de vijf grootste muziekmarkten ter wereld behoren.¹² Bij Zwitserland, Spanje, Italië, Oostenrijk en Tsjechië liggen de gemiddelde aantallen artiesten per jaar

lager dan 90. Met uitzondering van het Verenigd Koninkrijk en de Verenigde Staten bestaat de top tien uit landen van de Schengenzone.¹³

De tweede kolom vermeldt de gemiddelde aantallen concerten per onderzocht jaar. Wanneer we de eerste en de tweede kolom vergelijken, vallen enkele verschillen op. Zo traden er gemiddeld meer artiesten op in het Verenigd Koninkrijk dan in de Verenigde Staten, maar tellen we een hoger gemiddelde aan concerten in de Verenigde Staten (435 tegenover 387). In dat land is dus een kleinere groep van Belgische artiesten verantwoordelijk voor een groter aantal concerten dan in het Verenigd Koninkrijk.

Dit heeft te maken met het feit dat de Verenigde Staten zich veel verder van België bevinden dan het Verenigd Koninkrijk en een veel groter land zijn. Die geografische factoren beïnvloeden de kosten om zich naar en in dat land te verplaatsen. De investering om naar Noord-Amerika te gaan, is veel groter dan wanneer men naar landen in de nabijheid

¹² Gebaseerd op cijfers uit 2016 van de International Federation of the Phonographic Industry (IFPI) over de totale omzet van fysieke en digitale verkoop en van uitvoeringsrechten. Voor een overzicht per jaar, zie: https://en.wikipedia.org/wiki/Global_music_industry_market_share_data.

¹³ Niet elk Schengenland is evenwel een populaire bestemming: Letland, Liechtenstein, Malta en IJsland hebben elk gemiddeld minder dan vijf concerten per jaar.

van België gaat. Om dit terug te verdienen, proberen artiesten meer uit hun trip naar de Verenigde Staten te halen en worden er gemiddeld meer concerten per artiest vastgelegd. Bovendien wil of kan niet elke artiest de investering voor een tournee in de Verenigde Staten opbrengen. Er zijn nog andere voorbeelden waar de fysieke afstand vermoedelijk een rol speelt. Het gemiddelde aantal concerten per jaar in Canada (65), Brazilië (45) of Australië (39) ligt hoger dan of op dezelfde hoogte als in Tsjechië (45), maar de gemiddelde aantallen Belgische artiesten die er optraden, liggen lager (Canada: 26, Australië: 15, Brazilië: 14).

Ondanks de geografische nabijheid van het Verenigd Koninkrijk, tellen we er wel lagere gemiddelden van artiesten en vooral van concerten dan bij Duitsland, Frankrijk en Nederland. Naast het feit dat het geen Schengenland is, speelt hier mogelijk een ander gegeven mee. Binnen de (Belgische) muzieksector staat het Verenigd Koninkrijk namelijk bekend als een markt waartoe moeilijk toegang te krijgen is.¹⁴ Spelen of muziek uitbrengen in het Verenigd Koninkrijk heeft internationale prestige. Om in deze markt binnen te raken, heb je als Belgische artiest concurrentie van veel Britse en andere buitenlandse bands. De vergoedingen voor concerten liggen daarbij laag. De kansen om in het Verenigd Koninkrijk op te treden zijn daarom schaars en vergen ook enige investering, die moeilijk wordt terugverdiend. Ondanks de grote aantrekkingskracht van de Britse markt, zijn de speelmogelijkheden vaak onaantrekkelijk en dat heeft waarschijnlijk een impact op de cijfers die we hier behandelen.

De gegevens laten ons ook toe iets te zeggen over de frequentie waarmee Belgische artiesten in deze landen optraden. Sommige artiesten speelden in een van de onderzochte jaren, terwijl anderen er vier of vijf jaar na elkaar te zien waren.

Tussen 2013 en 2017 traden in Nederland 864 verschillende Belgische artiesten op. 423 (of 49%) daarvan deden dat slechts in een van de onderzochte jaren. 118 (14%) speelden in vier of vijf van de onderzochte jaren in Nederland. Deze groep van 118 artiesten is vrij divers. We vinden Nederlandstalige muziek (Dana Winner, K3, Buurman), Engelstalige pop en rock (Admiral Freebee, Gabriel Rios, Wallace Vanborn), jazz (Dans Dans, TaxiWars), metal (Bliksem, Evil Invaders, Saille) of dj's en danceartiesten (Dr. Lektroluv, Kr!z, Yves Deruyter).

In Frankrijk tellen we in de periode 2013-2017 666 Belgische artiesten. 334 (of 50%) speelden alleen in een van de onderzochte jaren. 92 Belgische artiesten (of 14%) zien we opduiken in vier of vijf jaren. Onder die 92 bevindt zich uiteraard Franstalige muziek (Axelle Red, Adamo, Arno), maar ook hier is het diversiteit troef: Aka Moon, Philippe Catherine, STUFF. (jazz), Puggy, Girls in Hawaii, The Van Jets (pop/rock), The Magician, Poldoore, 2manydjs (elektronische muziek), Lorenzo Gatto (klassieke muziek) etc.

In Duitsland trad eveneens de helft van de Belgische artiesten (270 of 53% van 509) slechts in een van de onderzochte jaren op. 59 (of 12%) traden er vier of vijf jaar op. Tot die laatsten behoren opvallend veel EBM-acts zoals A Split-Second, Front 242 of Vomito Negro, maar ook

¹⁴ Dit kwam ook naar voren in de gesprekken met muziekmanagementbureaus die werden gevoerd naar aanleiding van het onderzoek naar de internationale spreiding van Belgische concerten. De moeilijke toegang tot de Britse markt komt soms aan bod in artikels over Belgische muziek in het buitenland, zie bijvoorbeeld: Benny Debruyne, "De exportstrategie van Belgische bands", in: *Trends*, 22/12/2011, p. 76; "Belgische bands in het buitenland", in: *Humo*, 8/1/2013, p. 144.

danceartiesten zoals Stereo Express, San Soda of Yves De Mey, pop- en rockartiesten zoals Intergalactic Lovers, Oscar and the Wolf of Sarah Ferri of metal- en hardrockbands zoals Steak Number Eight, Brutus of Nasty. We zien in deze groep meermaals artiesten opduiken die ook vier of vijf jaar na elkaar in Frankrijk en Nederland speelden, zoals Aborted, Amenra, Atomic Vulture, Balthazar, Charlotte De Witte, De Beren Gieren, Locked Groove, Milow, Netsky, Oathbreaker, Peter Van Hoesen, Selah Sue of Triggerfinger.

Ook in het Verenigd Koninkrijk (194 of 55% van 354) en in de Verenigde Staten (142 of 58% van 246) komen we iets meer dan de helft van de artiesten in één onderzocht jaar tegen. Bij Zwitserland, Spanje, Italië, Oostenrijk en Tsjechië (en andere landen met relatief veel Belgische artiesten en concerten), nemen dit soort artiesten een nog groter aandeel in, variërend van 60% tot 80%.

Van de 354 Belgische artiesten in het Verenigd Koninkrijk tussen 2013 en 2017, speelden er 42 (12%) in vier of vijf jaren. Hier is er overlap met de artiesten die in andere landen van de top vijf speelden in vijf of vier opeenvolgende jaren, met onder andere 2manydjs, Balthazar, LeFtO, Netsky, Mélanie de Biasio, Lyenn en Peter Van Hoesen. Daarnaast vinden we nog bijvoorbeeld Raketkanon, Mumbai Science, Leng Tch'e en Tcha Limberger.

In de Verenigde Staten is het aandeel van Belgische artiesten die er vier of vijf jaren optraden 13% of 33 van de 246. Onder hen waren er vooral veel dj's en danceartiesten, zoals Marco Bailey, Dimitri Vegas & Like Mike, Kolombo, Eptic, Ganja White Night of Kill Frenzy. Andere genres worden vertegenwoordigd door bijvoorbeeld Aborted, Front 242 en Trixie Whitley.¹⁵

Het overwicht van dj's heeft mogelijk te maken met de afstand van de Verenigde Staten ten opzichte van België en de logistieke en financiële gevolgen daarvan. Het gaat immers over één of twee personen met relatief gemakkelijk te vervoeren en op te zetten apparatuur, wat bespaart op de transportkosten en wat betekent dat de vergoeding voor de set maar over een beperkt aantal personen moet worden verdeeld.¹⁶ Het verschil in de productie van nieuwe muziek tussen dance-dj's (als deze al eigen muziek maken) en bands met live-instrumentatie kan ook een rol spelen. De apparatuur om dance te maken, laat een snellere output van muziek (vooral tracks) toe dan bands die hun muziek in een studio opnemen (vaak met het oog op een album), waardoor de tijd om muziek te produceren het touren niet (of beperkt) onderbreekt.

¹⁵ Trixie Whitley woont in New York, wat de hoge frequentie van haar concerten in de Verenigde Staten helpt verklaren. Er zijn nog andere voorbeelden van artiesten van Belgische afkomst die wonen in het land waar ze vaak optraden, zoals San Soda, Peter Van Hoesen (beiden in Duitsland), Éric Legnini of Jozef Dumoulin (beiden in Frankrijk).

¹⁶ De kost van transport naar de Verenigde Staten speelt minder een rol in het geval van Dimitri Vegas & Like Mike, die over een privéjet beschikken en, zoals we in de gegevens duidelijk zien, dj-sets over de hele wereld brengen. Zie ook: Sam Feys, "Dit houden we geen tien jaar meer vol", in: *De Morgen*, 12/9/2016, p. 17.

Spreiding per stad

Nederland, Frankrijk, Duitsland, het Verenigd Koninkrijk en de Verenigde Staten spelen ook een prominente rol als het gaat over de steden waarin de meeste Belgische artiesten optraden. **Tabel 3** somt de top tien van steden met meeste concerten op. De eerste kolom geeft het gemiddeld aantal concerten tussen 2013 en 2017 weer en de tweede

TABEL 3 Top tien van buitenlandse steden met de hoogste aantallen concerten van Belgische artiesten (2013-2017)

	Gemiddeld aantal concerten per jaar	Gemiddeld aantal artiesten per jaar
Parijs (Frankrijk)	243	143
Amsterdam (Nederland)	153	105
Londen (Verenigd Koninkrijk)	152	90
Berlijn (Duitsland)	123	79
Utrecht (Nederland)	61	51
New York (Verenigde Staten)	58	35
Breda (Nederland)	56	50
Rotterdam (Nederland)	56	48
Hamburg (Duitsland)	53	40
Eindhoven (Nederland)	51	44

kolom het gemiddeld aantal Belgische artiesten dat er in de onderzochte jaren speelde.

Parijs neemt de eerste plaats in met gemiddeld 243 Belgische concerten per jaar. Het is ook de stad met het hoogste gemiddeld aantal Belgische artiesten (143). Vervolgens komen er nog drie hoofdsteden: Amsterdam (gemiddeld 153 concerten en gemiddeld 105 artiesten), Londen (152 concerten, 90 artiesten) en Berlijn (123 concerten, 79 artiesten). Utrecht (61 concerten, 51 artiesten), New York (58 concerten, 35 artiesten), Breda (56 concerten, 50 artiesten), Rotterdam (56 concerten, 48 artiesten), Hamburg (53 concerten, 40 artiesten) en Eindhoven (51 concerten, 44 artiesten) vervolledigen de top tien.

Met Parijs is er maar één Franse stad in de top tien. De eerstvolgende andere Franse stad is Rijsel, op de elfde plaats. Londen is de enige Britse stad hier. Manchester is de volgende stad

in het Verenigd Koninkrijk, maar bevindt zich op de drieëntwintigste plaats. De enige stad in de Verenigde Staten in de top tien is New York. Miami volgt als tweede Amerikaanse stad op de vijftwintigste plaats. Nederland is daarentegen met vijf steden in de top tien vertegenwoordigd. Breiden we dit uit naar de top twintig van steden met meeste concerten, dan komen Tilburg, Groningen, Nijmegen en Den Haag erbij.

Een aanzienlijk deel van het culturele leven van Frankrijk, het Verenigd Koninkrijk en de Verenigde Staten concentreert zich uiteraard in respectievelijk Parijs, Londen en New York en als wereldsteden oefenen ze een aantrekkingskracht uit op muzikanten uit alle continenten en van alle genres.

Dat de top tien (en top twintig) overwegend uit Nederlandse steden bestaat, zegt dan weer iets over de brede spreiding van Belgische concerten in in dat land. De Nederlandse steden hebben bovendien relatief hoge gemiddelde aantallen Belgische artiesten. Zo verschillen de gemiddelde aantallen concerten in Amsterdam en in Londen nauwelijks van elkaar (153 tegenover 152), maar treden er gemiddeld wel meer verschillende artiesten op (105 tegenover 90). We zien iets gelijkaardigs als we Utrecht en New York met elkaar vergelijken (61 tegenover 58 concerten, 51 tegenover 35 artiesten). Ook Breda, Rotterdam en Eindhoven hebben hogere gemiddelde aantallen Belgische artiesten dan New York. De hoge gemiddelden in Breda en Eindhoven houden verband met de ligging van deze steden vlakbij de Belgische grens. De speelplekken in deze steden houden in hun programmering daarom rekening met de smaak van het potentiële publiek uit België.¹⁷

¹⁷ Zie: Wouter Adriaensen, "Voor dans naar Vlaanderen, voor muziek naar Nederland", in: *Gazet van Antwerpen*, 11/05/2017, p. 20.

De diversiteit aan Belgische muziek blijkt niet alleen uit de cijfers. Kijken we in de achterliggende gegevens naar de artiesten die spelen in de Nederlandse steden, dan zien we een breed scala aan genres zoals jazz (LABtrio, Bert Joris), klassiek (Anima Eterna, Graindelavoix), dance (Lasgo, DJ Coone), varieté (Belle Perez, Helmut Lotti), rock (Millionaire, Barely Autumn), metal (Marche Funèbre, Ancient Rites), Nederlandstalige muziek (Kommil Foo, Bazart) etc.

Berlijn en Hamburg zijn de Duitse steden in de top tien. In de top twintig volgen nog Keulen en München. Op het vlak van spreiding over steden bevindt Duitsland zich daarmee tussen Nederland aan de ene kant en Frankrijk, het Verenigd Koninkrijk en de Verenigde Staten aan de andere kant. Berlijn is bekend om zijn clubcultuur en wordt als een metropool voor dancemuziek beschouwd. Dit merken we als we de concerten in Berlijn van naderbij bekijken. We vinden er meer dj-sets en concerten van elektronische muziek dan in andere buitenlandse steden in de top tien (onder andere van artiesten zoals Gratts, Cleveland, Fernando Costantini, Krlz, Sendai, Hermenez, Stavroz – al dan niet Belgen die in Berlijn resideren).

Belgische artiesten in het buitenland

We tellen in totaal 1.378 verschillende Belgische artiesten met liveconcerten en dj-sets¹⁸ in het buitenland tussen 2013 en 2017. In **grafiek 2** wordt elk van die 1.378 artiesten voorgesteld door een vakje. De grootte en positie van elk vakje wordt bepaald door het aantal buitenlandse concerten en/of dj-sets van de artiest in kwestie. Diegene met minder dan 10 buitenlandse concerten vinden we rechtsonder. De artiesten met de hoogste aantallen vinden we links en bovenin.

De mediaan van het aantal buitenlandse concerten per Belgische artiest is 4. We tellen 916 artiesten (66% van 1.378) die minder dan tien keer optraden buiten België. Samen stonden zij in voor 2.852 buitenlandse concerten tussen 2013 en 2017, ongeveer 12% van het geheel van onderzochte concerten (24.100) in die periode. Deze grote groep omvat onder andere artiesten die vooral op Vlaanderen gericht zijn (Waar is Ken?, Kapitein Winokio, Fixkes), acts die recent aan hun traject zijn begonnen (Tsar B, WWWater, Emma Bale), oudere acts die slechts bij gelegenheid nog optredens geven (Evil Superstars, Klinik) of artiesten die in de onderzochte periode minder actief waren (bijvoorbeeld de Australische Belg Gotye, die in 2012 een wereldtournee maakte, maar daardoor buiten de focus van deze studie valt).

336 artiesten (24%) gaven 10 tot 49 concerten in het buitenland. Zij zijn verantwoordelijk voor 7.186 buitenlandse concerten (30%) tussen 2013 en 2017. In deze categorie bevinden zich artiesten die het merendeel van (of zelfs al) hun concerten brachten in een van de buurlanden, zoals Het Zesde Metaal, Bazart of Admiral Freebee in Nederland, Damso of Jozef Dumoulin in Frankrijk en The Juggernauts of Stereo Express in Duitsland. Evengoed vinden we artiesten die in veel

¹⁸ Zoals voetnoot 10 al aangaf, maken we in deze studie geen onderscheid tussen liveconcerten en dj-sets en worden beide samengenomen onder termen 'concerten' of 'optredens'. We verduidelijken dit nog eens omwille van het belangrijke aandeel van dj-sets in de spreiding van Belgische muziek.

GRAFIEK 2 De 1.378 Belgische artiesten met liveconcerten en/of dj-sets in het buitenland (2013-2017)

MEER DAN 200 BUITENLANDSE CONCERTEN



Als de naam van een artiest wordt weergegeven, speelde deze meer dan 200 keer in het buitenland

MINDER DAN 10 BUITENLANDSE CONCERTEN

- Speelde meer buiten Europa dan in Europa
- Speelde meer in Europa dan buiten Europa

verschillende landen speelden, zoals Wiegedood, Filterheadz, Julien Libeer, Cocaine Piss of The Pricedufkes. Qua duur van de carrière van artiesten in deze categorie vinden we eveneens verschillen, gaande van opkomende artiesten (Roméo Elvis, Tamino, Témé Tan) tot oudere acts die een reünietournee doen (Lords of Acid in de Verenigde Staten, Technotronic doorheen Europa).

80 artiesten (6%) kunnen we onderbrengen in de categorie van 50 tot 99 concerten. Deze groep van 80 realiseerden samen 5.373 optredens (22%) in het buitenland. Naast de artiesten met een uitgebreide geografische spreiding (2manydjs¹⁹, La Chiva Gantiva, Enthroned, Baloji), komen we ook hier artiesten tegen die sterk focussen op één land (An Pierlé of Axelle Red op Frankrijk, K3 op Nederland, Helmut Lotti op Duitsland, Tcha Limberger op het Verenigd Koninkrijk, Kill Frenzy op de Verenigde Staten).

In onze data tellen we 46 Belgische artiesten die elk honderd of meer concerten in het buitenland gaven tussen 2013 en 2017. Samen gaat het over 8.689 buitenlandse concerten. Dit betekent dat deze 3% van alle onderzochte artiesten (46 van 1.378) verantwoordelijk is voor meer dan een derde van alle onderzochte concerten (8.689 van 24.100).

Binnen deze groep van van 46 artiesten zien we nog veel verschillen in aantallen concerten. 33 onder hen (van K's Choice tot BRNS) gaven 100 tot 199 buitenlandse concerten (samen 4.451 concerten of 18% van het totaal). 13 artiesten (van Oathbreaker tot Dimitri Vegas & Like Mike²⁰) speelden tussen 2013 en 2017 meer dan 200 keer in het buitenland (samen 4.238 concerten of 18% van het totaal). Grafiek 2 vermeldt de namen van deze 13 artiesten.

Net zoals bij de andere categorieën heeft de groep van artiesten die honderd keer of meer in het buitenland speelden een vrij diverse samenstelling. We zien verschillende genres vertegenwoordigd, waaronder pop en rock (Intergalactic Lovers, Oscar and the Wolf, Milow, Balthazar), dance (Locked Groove, Ganja White Night, Charlotte de Witte²¹, Lost Frequencies), jazz (Éric Legnini, STUFF.), metal en hardcore (Bliksem²², Amenra, Nasty, Aborted). Sommigen onder hen doen bijna uitsluitend dj-sets (LeFtO, Aeroplane, Dimitri Vegas & Like Mike), terwijl anderen steeds live spelen (Girls in Hawaii, Evil Invaders, Triggerfinger) of een combinatie van beide brengen (Netsky). De bezetting varieert ook van artiesten die (soms) solo optreden (Chantal Acda, Guy Verlinde²³, Selah Sue) tot artiesten die altijd als band op het podium staan (Raketkanon, BRNS, Oathbreaker).

Kijken we naar de taal waarin gezongen wordt, dan domineert het Engels, met uitzondering van enkele artiesten die vooral in het Frans zingen (Arno, Stromae). Zuiver Nederlandstalige acts vinden we niet onder de artiesten die het vaakst in het buitenland optraden tussen 2013 en 2017.

De optredens van deze artiesten zijn doorgaans verspreid over heel wat verschillende landen, met uitschieters als Dimitri Vegas & Like Mike (60 verschillende landen), Lost Frequencies (53) en Aborted (39).

19 2manydjs en Soulwax (tevens in de categorie van 50 tot 99 buitenlandse concerten) behandelen we hier als aparte acts.

20 Onder deze noemer brachten we niet alleen de dj-sets van het duo samen, maar ook deze op naam van Dimitri Vegas of Like Mike afzonderlijk. We vermoeden dat verschillende van deze dj-sets verkeerdelijk als soloactiviteit zijn beschreven in de onderzochte data, waardoor het onderscheid onmogelijk te verifiëren is.

21 Charlotte de Witte hanteerde tot 2014 het pseudoniem Raving George. De dj-sets onder deze naam werden meegeteld bij deze onder haar huidige alias.

22 Bliksem is sinds 2017 niet meer actief.

23 Dit betekent dat optredens in bandbezetting als Lightnin' Guy & The Mighty Gators en soloconcerten als Guy Verlinde onder één noemer zijn samengenomen.

Toch vinden ook hier artiesten die heel vaak (meer dan 70% van hun concerten) in hetzelfde land optraden, zoals Eptic en Ganja White Night in de Verenigde Staten, Puggy, Éric Legnini en Arno in Frankrijk of The Monotrol Kid in Duitsland. Dit zijn grote landen met veel speelmogelijkheden en behoren, zoals we eerder opmerkten, tot de grootste muziekmarkten ter wereld.

De gebruikte dataset biedt ons maar een beperkt zicht op de buitenlandse zalen waar deze druk tourende artiesten speelden.²⁴ Een willekeurige blik op de achterliggende gegevens verraadt echter wel dat er sterke verschillen zijn tussen de speelplekken. Op vlak van capaciteit zijn bijvoorbeeld de clubs en arena's waar Netsky dj'de of live speelde groter dan de vele kleine Duitse zalen en cafés waar The Monotrol Kid optrad.

Ook wat betreft carrièretrajecten kunnen we verschillen signaleren tussen de artiesten die het vaakt in het buitenland stonden. Een popartiest als Selah Sue – actief sinds eind jaren nul en met meerdere singles in de hitlijsten – heeft een heel ander traject doorlopen dan deathmetalband Aborted – actief sinds 1995 en ondertussen een internationale status verworven in de niche van extreme metal.²⁵

In grafiek 2 brachten we een bijkomend onderscheid tussen de onderzochte artiesten aan. Als het vakje van een artiest felrood is gemarkeerd, betekent dat meer dan de helft van zijn/haar buitenlandse concerten tussen 2013 en 2017 buiten Europa plaatsvond. Onder hen zijn er veel dj's (Aeroplane, The Magician, Yves Sifa, Makasi), wat aansluit bij de eerdere observatie dat dj's gemakkelijker kunnen rondreizen dan artiesten die liveshows brengen. Bij de artiesten met 50 of meer buitenlandse concerten zijn alleen dj's felrood gemarkeerd. De enige uitzondering is Trixie Whitley, die in New York woont.

Bij de felrood gemarkeerde artiesten met minder dan 50 buitenlandse concerten vinden we nog andere muzikanten met een Belgische connectie die in het buitenland wonen, zoals Hadise of Youceff Kabal. Hier betreft het dus niet alleen dance-dj's, maar ook popacts (Zap Mama, Sioen), metalbands (Agathocles, Goat Torment), punk- en hardcorebands (F.O.D., Stab) of klassieke muzikanten (Baroque Orchestration X, Yossif Ivanov). Voorts zijn er nog Belgische artiesten die eerder uitzonderlijk in het buitenland speelden, maar dat wel buiten Europa deden (het Nederlandstalige Waar is Ken? doet een beperkt aantal shows in de Verenigde Staten, Flip Kowlier speelt op het Belgian Beer Weekend in Japan).

²⁴ In tegenstelling tot artiesten-, stads- en landnamen, werden de namen van buitenlandse speelplekken niet opgeschoond voor deze cijferstudie. De ruis op deze gegevens was te groot om op korte termijn betrouwbare onderzoeksresultaten op te baseren.

²⁵ Zie ook: Nico Kennes, *Bored in the USA*. In een reeks van aparte casestudies gaat Kunstenpunt dieper in op de diverse trajecten van enkele Belgische artiesten die internationaal actief zijn (zie de reeks "Touring Abroad" op blog.kunsten.be/reframing-the-international).

Muzikale mobiliteit tussen België en Nederland

Cijferstudie over concerten van Belgische
artiesten in Nederland en concerten van
Nederlandse artiesten in België

Hoe is het gesteld met de spreiding van concerten van Vlaamse artiesten in Nederland en de spreiding van concerten van Nederlandse artiesten in Vlaanderen? Zijn er kansen voor Vlaamse artiesten die zich aandienen in Nederland en vice versa? En hoe kunnen we die grijpen? Duiken er bedreigingen op voor de muzikale mobiliteit tussen de twee landen? Hoe kunnen we daarmee omgaan? Deze vragen vormen de richtlijn van een onderzoekstraject van **Kunstenpunt** (het Vlaamse steunpunt voor muziek, podiumkunsten en beeldende kunsten) en **Dutch Performing Arts** (het programma van Fonds Podiumkunsten voor de internationale promotie van Nederlandse muziek, theater en dans).

Deze cijferstudie biedt een gedeeltelijk antwoord op de vraag naar de toestand van de muzikale mobiliteit tussen België en Nederland. Meer bepaald reikt deze paper inzichten aan met betrekking tot de volgende deelvragen: hoeveel Belgische concerten zijn er in Nederland en hoeveel Nederlandse concerten in België? Over hoeveel artiesten gaat het? Hoe verhouden deze aantallen zich tot de hele internationale spreiding van concerten van artiesten uit beide landen? Welke gemeenten en speelplekken worden bezocht door Belgische artiesten in Nederland? Welke door Nederlandse artiesten in België? Waar vonden de meeste concerten plaats? Zijn er verschillen tussen genres?

De cijfers bieden uiteraard geen volledig antwoord op de vragen waar het onderzoekstraject van Kunstenpunt en Dutch Performing Arts zich over buigt. De kwantitatieve inzichten uit deze paper dienen als uitgangspunt voor verdere discussie en kwalitatief onderzoek binnen het traject, dat zich samen met de Vlaamse en Nederlandse muzieksectoren zal richten op de identificatie van de kansen en de bedreigingen in de muzikale mobiliteit tussen beide landen.

Merk op dat de tweede alinea met de deelvragen spreekt over 'Belgische' en niet over 'Vlaamse' concerten, artiesten en speelplekken. Hoewel het overkoepelende traject zich bezighoudt met muzikale mobiliteit tussen Vlaanderen en Nederland, gaat de huidige cijferstudie vanaf nu consequent over België. Dit heeft te maken met de aard van de gegevensbronnen waarop deze studie is gebaseerd, waarin het onderscheid tussen 'Vlaamse', 'Brusselse' of 'Waalse' muziek niet altijd kan worden gemaakt.

01 Details over (de methodologie van) de gegevensverzameling vind je terug in twee blogposts van Tom Ruetten, *Grabbing the Data: concerts abroad* en *Concerten op online platformen: Songkick, Bandsintown, Facebook en setlist.fm* (beide 2017, zie: blog.kunsten.be). De gegevensbronnen maken geen onderscheid tussen liveconcerten en dj-sets. Bijgevolg wordt in de rest van deze cijferstudie ook geen onderscheid gemaakt en worden beide samengenomen onder de termen 'concerten' of 'optredens'. Zie ook: Boekman #116, over *Kunst & techniek*.

02 Simon Leenknecht, *Have love, will travel. Buitenlandse concerten van Belgische artiesten (2013-2017)*, 2017.

Waar komen de cijfers vandaan?

In 2017 begon **Kunstenpunt** met het verzamelen van gegevens van online platformen waarop liveconcerten en dj-sets worden aangekondigd, zoals Songkick, Bandsintown, Setlist.fm en Facebook Events.⁰¹ Alle optredens van als Belgisch geïdentificeerde artiesten op Musicbrainz worden op een geautomatiseerde wijze van deze platformen geplukt. Deze samengestelde dataset wordt vervolgens verwerkt, gecontroleerd en aangevuld met concertgegevens die Kunstenpunt zelf traceerde of die door managers werden aangeleverd. Deze gegevensbron werd eerder al aangeboord in het rapport *Have love, will travel*.⁰²

De dataset wordt nog actief aangevuld en sinds het verschijnen van het rapport worden er nog meer online platformen aangesproken, zoals Podiuminfo.nl en Festivalinfo.nl.⁰³ Uit de huidige dataset werden alle concerten in Nederland tussen **2013** en **2017**, de periode waarover de meeste informatie beschikbaar is, uitgelicht om te gebruiken voor de analyse van de spreiding van Belgische optredens in Nederland.

De internationale spreiding van activiteiten van culturele organisaties en kunstenaars uit Nederland wordt in kaart gebracht door **DutchCulture**, de Nederlandse informatiemakelaar voor professionals met buitenlandse ambities uit de culturele en de diplomatieke sector. Voor hun Buitengaatsdatabank leveren informanten (cultuurorganisaties, sectorinstituten, fondsen, ambassades etc.) informatie aan over onder meer buitenlandse concerten, tentoonstellingen, theater- en dansvoorstellingen en residenties. Jaarlijks publiceert DutchCulture een algemeen, cijfermatig overzicht van die internationale activiteiten.⁰⁴ DutchCulture leverde de data over Nederlandse concerten in België voor de periode **2013–2016** aan, de gegevens van 2017 waren nog niet beschikbaar op het moment van schrijven.

De dataset van Kunstenpunt en deze van DutchCulture zijn omvangrijk en ondergaan de nodige kwaliteitscontroles. Zonder te claimen dat een van beide uitputtend is en volledig samenvalt met de werkelijke spreiding van Belgische dan wel Nederlandse concerten, kunnen ze ons hier wel een uitgebreid zicht op geven. Om een aantal onderzoeksvragen te beantwoorden, moest boven op de reeds uitgevoerde kwaliteitscontrole een bijkomende controle en correctie van de data plaatsvinden. Dit was onder meer nodig voor de namen van gemeenten en speelplekken in zowel België als Nederland. Meer details over de aard van de twee datasets, het voorbereiden van de gegevens en de keuze voor de te onderzoeken periodes zijn te lezen in de **bijsluiter** aan het einde van deze paper.

Belgische artiesten in Nederland

In de gegevens die Kunstenpunt vergaarde, tellen we voor de periode 2013-2017 in totaal **7.844 concerten** door **1.310 verschillende Belgische artiesten** in Nederland. Deze concerten vonden plaats op **1.966 speelplekken**⁰⁵ in **278 Nederlandse gemeenten**. Per jaar komt dit gemiddeld op 1.569 concerten door 520 Belgische artiesten op 650 verschillende speelplekken in 174 Nederlandse gemeenten. In **tabel 1** worden de totalen voor de hele onderzochte periode en de aantallen per jaar weergegeven.

Voor deze studie hebben we alleen gegevens over de spreiding van Belgische concerten in Nederland onderzocht, dus kunnen we deze niet rechtstreeks vergelijken met de spreiding in andere landen. In de eerdere studie *Have love, will travel*, die gebruikmaakte van een oudere dataset die alle Belgische concerten in het buitenland uit dezelfde periode omvatte, werd het aandeel van concerten in Nederland

03 Om deze redenen wijken de gegevens over Belgische concerten in Nederland in de huidige cijferstudie (de staat van de data op 18 april 2018) af van wat in het rapport *Have love, will travel* is te lezen. De versie van de dataset van het rapport werd ook gebruikt in een oudere blogpost over de spreiding van concerten in Nederland: Simon Leenknecht, *Beste Buren. Belgische concerten in Nederland (2013-2017)*, 2017.

04 De jaarlijkse overzichten sinds 2007 zijn online te raadplegen via dutchculture.nl/buitengaats.

05 Bij sommige concerten werd de speelplek niet of onduidelijk ingevoerd. In de telling van de speelplekken zijn deze 'onbekende' locaties niet opgenomen. Voor de berekening van de aantallen concerten, artiesten en gemeenten werden de concerten met een onbekende speelplek wel meegeteld.

TABEL 1 Overzicht van het aantal onderzochte Belgische artiesten, het aantal Nederlandse concerten dat ze speelden en de aantallen speelplekken en gemeenten die ze daarbij bezochten (2013-2017)

	Totaal	2013	2014	2015	2016	2017
Aantal concerten	7.844	1.264	1.378	1.525	1.751	1.926
Aantal artiesten	1.310	448	467	502	564	619
Aantal speelplekken	1.966	547	577	627	674	825
Aantal gemeenten	278	156	165	181	177	189

in de hele internationale spreiding berekend. Circa **21%** van alle buitenlandse concerten die in die studie werden onderzocht vond plaats in Nederland. Nederland was samen met Frankrijk het land met de meeste buitenlandse concerten door Belgen in 2013-2017. Tegelijk telde de studie in Nederland ook de grootste verscheidenheid aan Belgische artiesten.⁰⁶

Als we de gegevens in tabel 1 per jaar bekijken, zien we gedurende de vijf

onderzochte jaren stijgende aantallen concerten, Belgische artiesten en speelplekken. Het aantal bezochte Nederlandse gemeenten wijkt hier van af: het stijgt tot 181 in 2015, daalt licht tot 177 in 2016 en stijgt weer tot 189 in 2017.

De verschillende aantallen per jaar hebben deels te maken met de Nederlandse tournees van bepaalde Belgische artiesten. Mark With a K, Guy Verlinde en K's Choice zijn bijvoorbeeld vertegenwoordigd in alle vijf onderzochte jaren, maar we zien bij alle drie een verhoogde frequentie van concerten in Nederland in 2017 (respectievelijk 30, 20 en 18 optredens). Daarnaast zijn er jonge, opkomende artiesten die begonnen of een eerste plaat lanceerden tussen 2013 en 2017 en vrij snel een uitgebreide speelreeks in Nederland konden doen. Voorbeelden zijn hier STUFF. (respectievelijk 17 en 26 concerten in 2015 en 2016), Bazart (met 19 concerten in 2016 en 16 in 2017), Woodie Smalls (29 in 2016) en Tamino (34 in 2017).

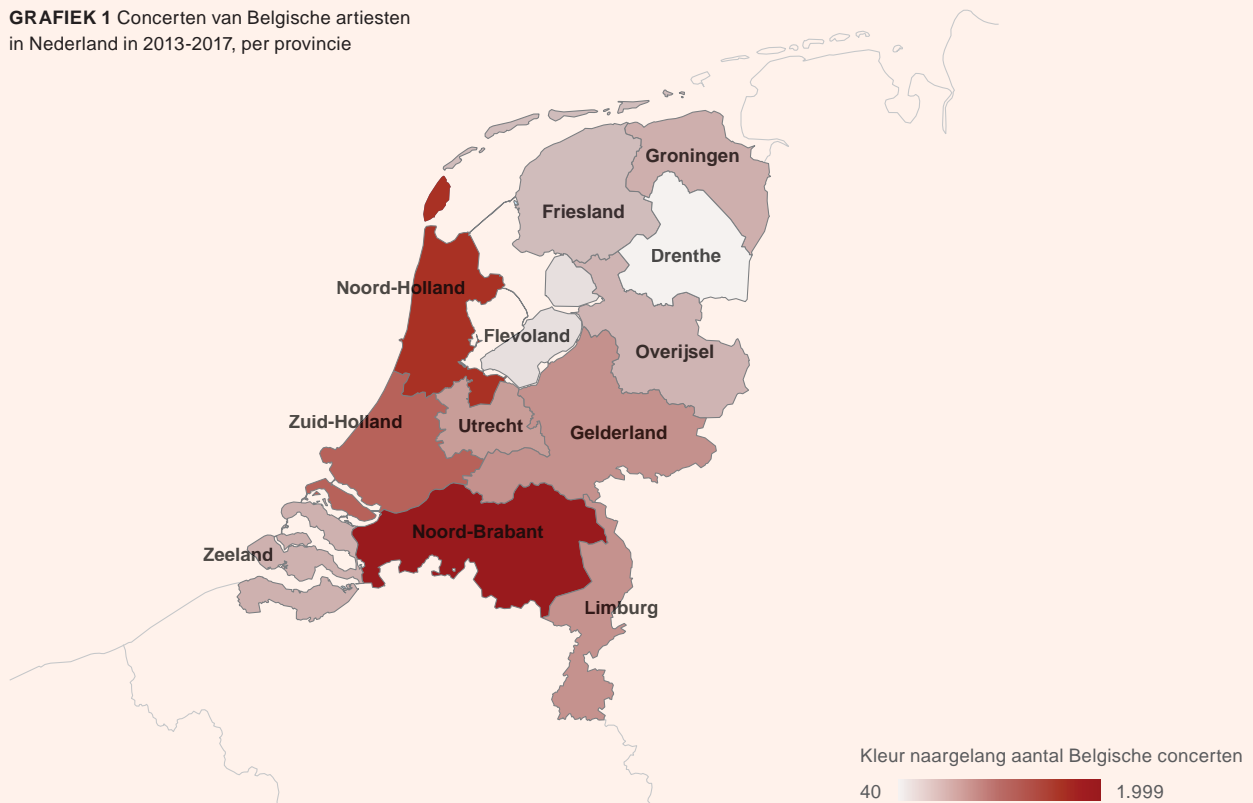
Er is echter ook een andere verklaring voor de verschillen in de aantallen concerten, artiesten en speelplekken per jaar, die samenhangt met de eigenheid van de gehanteerde data. Deze zijn grotendeels afkomstig van online platformen waarop artiesten, managers of organisatoren zelf concerten aankondigen. Vermoedelijk zijn de Belgische gebruikers tijdens de onderzochte periode gegroeid. Dat betekent bijvoorbeeld dat de stijging van het aantal concerten in 2014 ten opzichte van 2013 eigenlijk een stijging is in het aantal *gemelde* concerten. Cabaretduo Kommil Foo is daar een goed voorbeeld van. Hoewel zij in 2013, 2014 en 2015 meermaals optraden in Nederland,⁰⁷ verschijnen hun concerten pas vanaf 2016 op de online platformen die als bron dienden. Vanaf dat jaar duikt de tournee van de productie *Schoft* op in de gegevens, met 24 optredens in 2016 en 28 in 2017, terwijl we geen gegevens over eerdere jaren hebben van Kommil Foo.

In wat volgt geven we meer reliëf aan het beeld van de spreiding van Belgische concerten in Nederland door te kijken naar de provincies, de gemeenten en de speelplekken waar deze plaatsvonden.

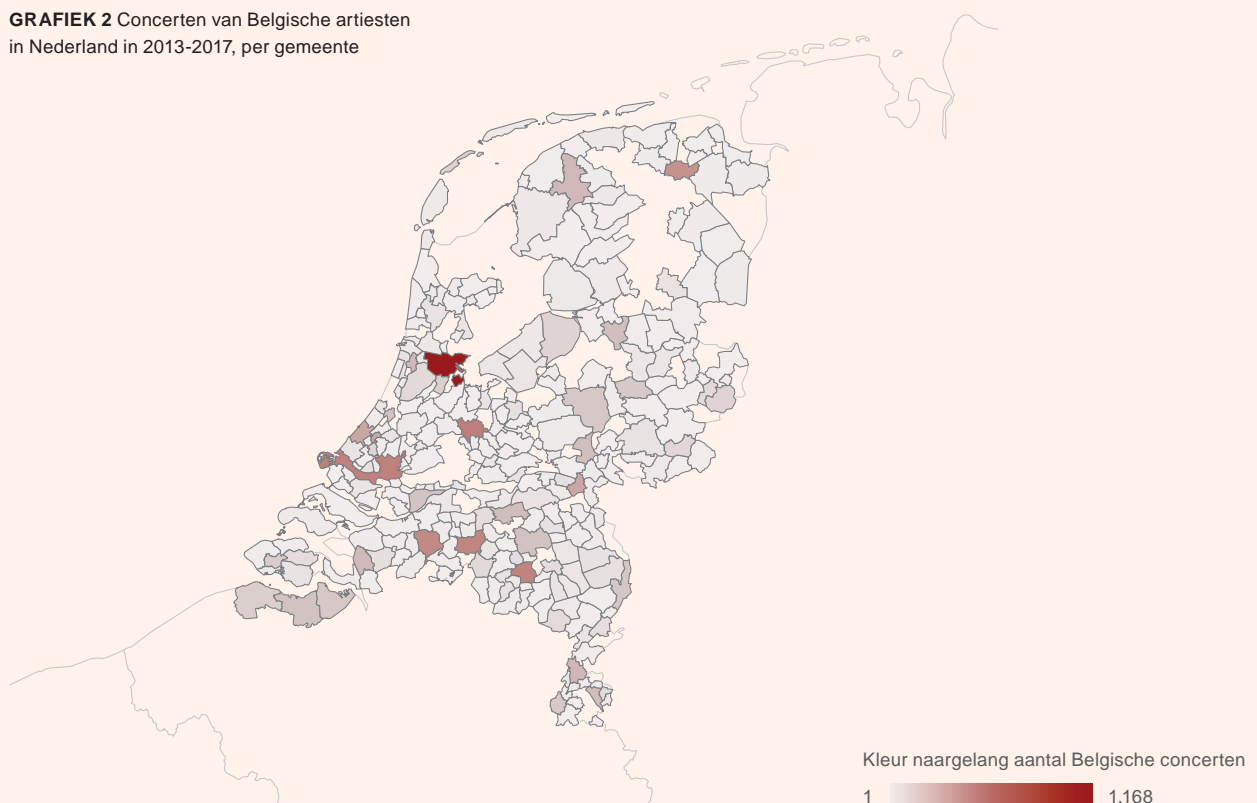
⁰⁶ Zie Leenknecht, *Have love, will travel*, pp. 8-12. In deze oudere studie gaat het over 5.147 concerten in Nederland ten opzichte van 24.100 buitenlandse concerten in totaal tussen 2013 en 2017. Merk op dat dit aantal lager is dan in de huidige studie (7.844 concerten). Zoals eerder werd uitgelegd, komt dit door de aanvullingen die sindsdien zijn gebeurd en de extra gegevensbronnen die nu worden aangeboord. Ook het gemiddeld aantal Belgische artiesten per jaar is volgens de huidige berekeningen hoger: in *Have love, will travel* werd gewag gemaakt van gemiddeld 336 artiesten per jaar in Nederland, terwijl de huidige dataset gemiddeld 520 verschillende Belgische artiesten per jaar laat optekenen.

⁰⁷ Zie www.kommilfoo.be/agenda/archief.

GRAFIEK 1 Concerten van Belgische artiesten in Nederland in 2013-2017, per provincie



GRAFIEK 2 Concerten van Belgische artiesten in Nederland in 2013-2017, per gemeente



Grafiek 1 geeft de Nederlandse provincies weer waar Belgische artiesten tussen 2013 en 2017 concerten gaven. De kleur hangt samen met het aantal: hoe donkerroder, hoe meer Belgische concerten in de vijf onderzochte jaren. Alle Nederlandse provincies zijn vertegenwoordigd op de kaart in grafiek 1, maar het merendeel van de optredens vond plaats in Noord-Brabant (1.999 concerten tussen 2013 en 2017), Noord-Holland (1.593) en Zuid-Holland (1.102). Dan volgen respectievelijk Gelderland (628 concerten in 2013-2017), Limburg (617), Utrecht (520), Groningen (360), Zeeland (341), Overijssel (308) en Friesland (241). Voor Flevoland en Drenthe tellen we elk minder dan 100 Belgische concerten voor de hele periode tussen 2013 en 2017. Bekeken vanuit het perspectief van de provincies ligt het zwaartepunt van de spreiding dus in zuidelijk en centraal Nederland.

Grafiek 2 verdeelt de 7.844 Belgische concerten tussen 2013 en 2017 per gemeente. Zoals tabel 1 al aangaf, werd in de onderzochte periode in 278 verschillende Nederlandse gemeenten minstens één concert van een Belgische artiest georganiseerd. In bijna driekwart van alle Nederlandse gemeenten (380 volgens de stand van zaken van 1 januari 2018) heeft er dus een Belgisch concert plaatsgevonden.

Maar ook bij grafiek 2 geldt: hoe donkerroder, hoe meer Belgische concerten. De kaart telt overwegend gebieden in lichtere tinten: in de helft van de gemeenten vonden maximaal vijf Belgische concerten tussen 2013 en 2017 plaats. Het zijn de gemeenten die zich op of onder de mediaan van 5 bevinden en dus sporadisch een Belgische artiest op bezoek hadden, die de schommelingen verklaren in het aantal gemeenten per jaar in tabel 1. Onder de plaatsen die donkerroder kleuren, vinden we vooral de steden met de hoogste bevolkingscijfers.⁰⁸ Amsterdam telt met 1.168 Belgische concerten veruit het grootste aantal in 2013-2017, daarna komen Utrecht (449 Belgische concerten) en Rotterdam (439).

Daarnaast heeft de kaart in grafiek 2 lege plekken, namelijk de gemeenten waar geen enkele Belgische muzikant in de voorbije vijf jaren optrad. Zo zien we in het noorden een groot, niet-gemarkeerd gebied van naburige gemeenten tussen Drenthe, Friesland en Groningen. Iets meer naar het oosten, aan de grens met Duitsland, is er nog een aaneenschakeling van gemeenten waar geen Belgische concerten hebben plaatsgevonden. Voorts treffen we lege plekken aan op de grens van Gelderland en Overijssel (nabij Zwolle, Deventer en Apeldoorn) en ten oosten van Rotterdam, tussen Zuid-Holland, Utrecht en Gelderland. Niet toevallig gaat het hier om dunbevolkte gebieden. Dit betekent echter niet dat de kaart in grafiek 2 volledig samenvalt met de kaart van de bevolkingsdichtheid. Een grensgebied zoals Zeeuws-Vlaanderen heeft een lage bevolkingsdichtheid, maar wel relatief veel Belgische concerten (202 concerten in Terneuzen, Hulst en Sluis tezamen).

Koppelen we grafiek 2 aan grafiek 1, dan merken we dat het aantal Belgische concerten in bepaalde provincies vooral samenhangt met de aantrekkingskracht van één stad in die provincie. Zo vertegenwoordigt Amsterdam het merendeel (73%) van het grote aantal concerten in Noord-Holland tussen 2013 en 2017. Na Amsterdam volgen in die

⁰⁸ Vergelijk de kaart in grafiek 2 bijvoorbeeld met de recente kaart van de bevolkingsdichtheid in Nederland van het Centraal Bureau voor de Statistiek (CBS) op ArcGIS Online.

TABEL 2 De Nederlandse gemeenten met de meeste Belgische concerten, met vermelding van het gemiddeld aantal Belgische artiesten per jaar (2013-2017)

	Gemiddeld aantal concerten per jaar	Gemiddeld aantal artiesten per jaar
Amsterdam	234	158
Utrecht	90	75
Rotterdam	88	75
Eindhoven	86	71
Tilburg	85	71
Breda	78	66
Groningen	68	53
Nijmegen	47	41
Den Haag	46	41
Sittard-Geleen	29	26

provincie Haarlem (133 Belgische concerten) en Amstelveen (57 concerten). In de provincie Utrecht is de meerderheid (86%) van Belgische optredens toe te schrijven aan de stad Utrecht (Amersfoort komt in deze provincie op de tweede plaats met 'slechts' 24 concerten). De provincie Groningen is een nog treffender voorbeeld: 340 Belgische concerten (of 94% van het totaal in die provincie) werden geprogrammeerd in de stad Groningen.

In de provincies die aan België grenzen ziet de spreiding er anders uit. In Noord-Brabant zijn de Belgische concerten in de onderzochte periode evenrediger verdeeld over verschillende steden: Eindhoven (428 concerten), Tilburg (423), Breda (391), Bergen op Zoom (126), 's-Hertogenbosch (103) en Meierijstad (77). Limburg – met 143 concerten in Sittard-Geleen,

97 in Heerlen, 68 in Venlo en 65 in Maastricht – en Zeeland – met 77 concerten in Terneuzen, 67 in Hulst, 62 in Middelburg en 58 in Sluis – vertonen een gelijkaardig beeld, zij het met minder concerten in totaal. Ook in Overijssel (geen grensprovincie) liggen de cijfers in de meest bezochte steden niet ver uiteen, met 91 Belgische concerten in Zwolle, 65 in Deventer, 48 in Enschede en 37 in Hengelo.

Het beeld van de overige provincies ligt tussen de twee eerder geschetste polen in. In Gelderland is het Nijmegen waar de meeste (234) Belgische optredens plaatsvonden tussen 2013 en 2017, voor Arnhem (96) en Apeldoorn (66). Naast Rotterdam is in Zuid-Holland de spreiding geconcentreerd in Den Haag (230), gevolgd door Leiden (76) en Dordrecht (74). Leeuwarden (125 concerten) is de belangrijkste hub voor Belgische optredens in Friesland, met Vlieland (51) op de tweede plaats. De helft van de optredens in Flevoland werd geprogrammeerd in Dronten (47), wat vooral te maken heeft met de festivals Lowlands en Defqon.1, die plaatsvinden in Biddinghuizen. Iets meer dan de helft van de (weinige) optredens in Drenthe vond plaats in Hogeveen (21).

Tabel 2 geeft een lijst van de tien Nederlandse gemeenten met de meeste Belgische concerten voor de onderzochte periode. De tabel vermeldt voor elke gemeente het gemiddeld aantal Belgische concerten per jaar en het gemiddeld aantal Belgische artiesten dat er per jaar optrad.

Amsterdam is de Nederlandse stad waar Belgische artiesten het vaakst optraden (gemiddeld 234 concerten per jaar) en waar de

TABEL 3 De Nederlandse speelplekken met de meeste Belgische concerten, met vermelding van het gemiddeld aantal Belgische artiesten per jaar (2013-2017)

	Gemiddeld aantal concerten per jaar	Gemiddeld aantal artiesten per jaar
Mezz (Breda)	51	45
Paradiso (Amsterdam)	38	33
Doornroosje (Nijmegen)	25	23
Melkweg (Amsterdam)	25	22
TivoliVredenburg (Utrecht)	24	21
Effenaar (Eindhoven)	23	22
Patronaat (Haarlem)	20	20
EKKO (Utrecht)	19	18
013 (Tilburg)	18	16
Paard van Troje (Den Haag)	17	16
De Brakke Grond (Amsterdam)	16	15
Gebouw-T (Bergen op Zoom)	15	14
De Helling (Utrecht)	14	14
Incubate (Tilburg)	14	13
Rotown (Rotterdam)	13	13
Little Devil (Tilburg)	12	11
Eurosonic Noorderslag (Groningen)	12	11
Vestrock (Hulst)	10	10
Baroeg (Rotterdam)	10	10
Vera (Groningen)	10	10

grootste verscheidenheid aan Belgische artiesten werd geprogrammeerd (gemiddeld 158 per jaar).⁰⁹ In beide gevallen zijn de aantallen duidelijk hoger dan bij de steden die volgen. De cijfers van Utrecht (gemiddeld 90 concerten en gemiddeld 75 artiesten), Rotterdam (88 en 75), Eindhoven (86 en 71), Tilburg (85 en 71) en Breda (78 en 66) liggen bovendien dicht bij elkaar. Merk op dat de drie laatstgenoemde steden in Noord-Brabant liggen, de provincie met het hoogste aantal Belgische concerten. Met Eindhoven, Tilburg, Breda en Sittard-Geleen (gemiddeld 29 concerten en gemiddeld 26 artiesten) tellen we vier gemeenten in deze top tien die zich aan of dichtbij de grens met België bevinden.

De gegevens laten ons toe in te zoomen tot op het niveau van de speelplek (wat hier verwijst naar concertzalen, festivals of openluchtevenementen, lees ook in de bijsluiters achteraan). In totaal tellen we 1.966 verschillende speelplekken in Nederland waar minstens één Belgisch optreden plaatsvond in de periode 2013-2017.

Het merendeel (57%) van deze speelplekken is met slechts

één optreden van een Belgische artiest vertegenwoordigd in de data. De twintig meest bezochte speelplekken nemen een kwart (25%) van alle concerten in die periode voor hun rekening. De namen daarvan worden vermeld in **tabel 3**, vergezeld van het gemiddeld aantal Belgische concerten per jaar en het gemiddeld aantal Belgische artiesten per jaar.

Mezz in Breda is de Nederlandse speelplek waar het vaakst werd opgetreden door Belgen (gemiddeld 51 concerten per jaar) en waar de grootste verscheidenheid aan Belgische artiesten op het programma stond (gemiddeld 45 artiesten per jaar). Dat heeft deels te maken met Ik Zie U Graag, een jaarlijks festival binnen de programmering van Mezz dat volledig is gewijd aan Belgische artiesten. Onder de concerten tussen 2013 en 2017 zien we vooral artiesten uit het pop- en rock spectrum vertegenwoordigd, waaronder Nederlandstalige (Eva

09 Volgens de eerdere cijferstudie naar de hele spreiding van Belgische concerten in het buitenland, was Amsterdam na Parijs de buitenlandse stad met de meeste Belgische optredens en de grootste verscheidenheid aan Belgische artiesten in 2013-2017. Zie: Leenknecht, *Have love, will travel*, p. 13. Utrecht, Breda, Rotterdam en Eindhoven duiken ook op in de top tien van buitenlandse steden, zij het in een andere volgorde dan hier. Dit is een gevolg van wat in voetnoot 6 wordt beschreven.

De Roovere, Bazart, Het Zesde Metaal) en Engelstalige popartiesten (Trixie Whitley, Milow, Nele Needs a Holiday), punk- en metalbands (The Priceduifkes, Amenra, Fleddy Melculy), dancedy's (Charlotte de Witte, Murdock, Yves Deruyter) en alternatieve rock (Gruppo di Pawlowski, The Black Heart Rebellion, Reena Riot).

Na Mezz komen Paradiso (gemiddeld 38 concerten en gemiddeld 33 artiesten), Doornroosje¹⁰ (25 en 23), Melkweg (25 en 22) en TivoliVredenburg¹¹ (24 en 21). De top twintig bestaat grotendeels uit speelplekken in de gemeenten die we in tabel 2 tegenkwamen: Paradiso, Melkweg, De Brakke Grond in Amsterdam, TivoliVredenburg, EKKO en De Helling in Utrecht, Rotown en Baroeg in Rotterdam, 013, Little Devil en het festival Incubate (gestopt in 2016) in Tilburg, Effenaar in Eindhoven, Mezz in Breda, Eurosonic Noorderslag en Vera in Groningen, Doornroosje in Nijmegen en Paard van Troje (heden PAARD) in Den Haag. Daarnaast vinden we nog Patronaat in Haarlem, Gebouw-T in Bergen op Zoom en het festival Vestrock in Hulst. Sittard-Geleen is niet vertegenwoordigd in deze top, omdat de eerste zaal in die gemeente, Poppodium Volt, op plaats 21 komt (met gemiddeld 10 concerten en gemiddeld 9 artiesten).

De geografische nabijheid van België is waarschijnlijk een verklaring voor het grote aantal Belgische concerten in zeven van de twintig speelplekken (Mezz, Effenaar, 013, Gebouw-T, Incubate, Little Devil en Vestrock). Sommige van de concertzalen in de top twintig programmeren gericht Belgische artiesten, zoals De Brakke Grond (dat subsidies ontvangt van de Vlaamse overheid), Gebouw-T (met het Made in Belgium Festival), Melkweg (dat samen met Ancienne Belgique het festival Melkweg x AB organiseerde) en Mezz (met onder andere het eerder vermelde Ik Zie U Graag).¹²

Kijken we naar wat voor Belgische muziek deze twintig voornaamste speelplekken programmeerden, dan zien we opnieuw een overwicht van pop- en rockgenres. Dat heeft deels te maken met de aard van de online platformen waarvan de data afkomstig zijn. Deze platformen worden voornamelijk door pop- en rockartiesten gebruikt om hun concerten aan te kondigen, waardoor deze genres ook beter vertegenwoordigd zijn. Onder de programmering vinden we heel wat indiepop en alternatieve rock (van Admiral Freebee, Intergalactic Lovers, dEUS of K's Choice tot Cocaine Piss, Spookhuisje of Goose), maar ook hardere genres zoals punk, hardcore en metal (met bands zoals VVOVNDS, Steak Number Eight, Psycho 44 of Bathsheba). De programmering van muziekcafé Little Devil en Baroeg is zelfs grotendeels gericht op deze hardere genres. Jazz, klassieke muziek, folk en wereldmuziek zijn eerder zeldzaam in de concertgegevens van deze twintig speelplekken. Bij TivoliVredenburg vinden we het grootste aandeel van niet-popmuziek, met concerten van onder andere De Beren Gieren, B'Rock, Flat Earth Society en Huelgas Ensemble.

Met het overwicht van pop- en rockmuziek in de dataset (91% van de onderzochte Belgische concerten met een genretypering behoort hiertoe), vinden we dezelfde namen terug in de top twintig van speelplekken als we filteren op pop en rock (zij het in een andere volgorde). Maar wat kunnen de gegevens ons vertellen over de

¹⁰ Concerten in Merleyn werden opgenomen als concerten in Doornroosje.

¹¹ De concerten uit 2013 in Tivoli Oudegracht en deze in Muziekcentrum Vredenburg werden ook voor dat jaar samengenomen onder de latere fusienaam TivoliVredenburg. De Helling wordt voor alle jaren wel als een aparte speelplek behandeld. Lees ook in de bijsluiters achteraan.

¹² Zie ook: Wouter Adriaensen, "Voor dans naar Vlaanderen, voor muziek naar Nederland", in: *Gazet van Antwerpen*, 11/05/2017, p. 20.

speelplekken voor andere genres? Naast de pop- en rockconcerten en de niet-getypeerde concerten tellen we voor de periode 2013-2017 in totaal 277 jazzconcerten, 199 folk- en wereldmuziekconcerten en 121 klassieke concerten. Omdat het bij deze drie genres telkens om een relatief beperkt aantal concerten gaat, kunnen mogelijk foutieve gegevens een grotere impact hebben op de analyse. Daarom presenteren we de volgende cijfers met het nodige voorbehoud.

Van de 144 speelplekken met Belgische jazzconcerten in de dataset tellen we de meeste bij Bimhuis (Amsterdam). Het gaat over 18 concerten in 2013-2017 door 16 verschillende artiesten, gaande van meer gevestigde namen zoals Bert Joris of Kris Defoort tot jongere muzikanten zoals SCHNTZL. Andere voorname speelplekken zijn LantarenVenster (Rotterdam, 12 concerten door 10 artiesten), Paradox (Tilburg, 11 en 9), TivoliVredenburg (Utrecht, 9 en 8), Sugarfactory (Amsterdam, 7 en 6), het festival North Sea Jazz (Rotterdam, 6 en 6), Paard van Troje (Den Haag, 6 en 5), Paradiso (Amsterdam, 6 en 5), Willem Twee Poppodium ('s-Hertogenbosch, 6 en 5) en ZeelandJazz (Terneuzen en Middelburg, 6 en 4). Tot de jazz- en fusionartiesten die we meermaals tegenkomen in deze concertzalen en festivals behoren onder andere De Beren Gieren, STUFF., TaxiWars, Tutu Puoane en Teun Verbruggen.

In totaal identificeerden we 58 Nederlandse speelplekken met concerten van een klassiek ensemble of een solist uit België. De Rotterdamse evenementenlocatie Ahoy treedt hier naar voren als de concertzaal met de meeste Belgische klassieke concerten (15 tussen 2013 en 2017). Het gaat hier echter allemaal over concerten op Night of the Proms, die allemaal afkomstig zijn van Il Novecento, het vaste orkest van dit rondreizende festival.

De andere voorname speelplekken zijn Het Concertgebouw (Amsterdam, 11 concerten door 5 verschillende Belgische artiesten), het Muziekgebouw aan 't IJ (Amsterdam, 9 en 7), TivoliVredenburg (7 en 7), De Doelen (4 en 4) en Stadsschouwburg Nijmegen en Concertgebouw De Vereeniging (Nijmegen, 4 en 3). In tegenstelling tot Ahoy gaat het bij deze plekken dus wel over concerten door verschillende ensembles en solisten, waaronder Lorenzo Gatto, Katrien Baerts¹³, B'Rock en Collegium Vocale.

Bij folk en wereldmuziek duiken er opvallend veel speelplekken op: 142 verschillende concertzalen, festivals en openluchtevenementen. Met een totaal van 199 concerten in dit genre geeft het een verhouding van circa 1,4 concert per speelplek. Ter vergelijking: voor de jazzconcerten bedraagt deze ratio 1,9 en bij de klassieke concerten is dit 2,1. De Belgische folk- en wereldmuziekconcerten zijn bovendien verspreid over meer Nederlandse gemeenten (69) dan de jazzconcerten (47 gemeenten) en klassieke concerten (29 gemeenten).

Bij het fantasyfestival Castlefest turven we de meeste Belgische folk- en wereldmuziekconcerten (11 concerten tussen 2013 en 2017 door 5 verschillende artiesten, waaronder Rastaban en La Horde). Ook vertegenwoordigd zijn muziek- en motorcrossfestival Zwarte Cross (Oost Gelre, 5 concerten door 5 artiesten, waaronder Antwerp Gipsy-

¹³ Onder de concerten van Katrien Baerts bevindt zich haar bijdrage als sopraan aan *De Vreemden* van Johan Simons, een Nederlandse-Belgische muziektheaterproductie (die tevens in de gegevens van DutchCulture over Nederlandse concerten in België aanwezig is). Dergelijke deelnames van Belgische muzikanten in (buitenlandse) muziektheater- en operaproducties zijn eerder zeldzaam in de databronnen die Kunstenpunt aanboort. In de dataset van DutchCulture zijn bijdragen van Nederlandse muzikanten in (buitenlandse) muziektheaterproducties wel talrijker aanwezig.

Ska Orkestra en Orchestre International du Vetex), Café Wilhelmina (Eindhoven, 4 concerten door 3 artiesten, waaronder Cecilia en Duo De Schepper-Sanczuk), 1 Ander Festival (Meerijstad, 3 concerten door 3 artiesten, met Kel Assouf en Mocambo), Club Smederij (Tilburg, 3 dj-sets door DJ Mukambo) en Festival Mundial (Tilburg, 3 concerten door 3 artiesten, met La Chiva Gantiva en El Juntacadáveres).

Nederlandse artiesten in België

De gegevens die DutchCulture aanleverde hebben betrekking op de periode 2013-2016. Voor deze vier jaren tellen we in totaal **1.224 concerten** door **339 Nederlandse artiesten**¹⁴ op **470 speelplekken** in **161 Belgische gemeenten**. Per jaar geeft dit gemiddeld

306 optredens door 128 Nederlandse artiesten, gespreid over 172 speelplekken in 78 Belgische gemeenten. Het aandeel van concerten in België in het totale aantal buitenlandse concerten van Nederlandse artiesten tussen 2013 en 2016¹⁵ bedraagt **4,4%**. Als we dit vergelijken met het aandeel van Nederland in de spreiding van Belgische livemuziek en dj-sets (21%), dan speelt België een veel kleinere rol in de buitenlandse spreiding van Nederlandse concerten.

Tabel 4 toont naast de totalen ook de cijfers voor de vier onderzochte jaren afzonderlijk. Bekijken we het aantal Nederlandse concerten, dan merken we een sterke stijging tussen 2014 en 2015

(van 263 naar 368 concerten). Dit lijkt voornamelijk een gevolg van een aantal tournees door België (vooral Vlaanderen) in dat jaar van muziektheatergezelschap Silbersee (31 vermeldingen, waaronder vooral opvoeringen van hun productie *Sneeuw*), Spinvis (de tournee *Oogcontact van de eenzaamste soort*, samen met Saartje Van Camp, goed voor 19 concerten), John Coffey (11 concerten), Roosbeef (10) en The Deaf (10). In 2016 ligt het aantal concerten iets lager (333), maar nog steeds duidelijk hoger dan in 2014. Ook in dit jaar springen enkele tournees in het oog, zeker de uitgebreide concertreeks die Stef Bos bracht (27 concerten) en de speelreeks van *De biecht van Liszt*, een muziektheaterproductie met de Vlaamse acteur Warre Borgmans en de Nederlandse pianist Vitaly Pisarenko (13 vermeldingen).

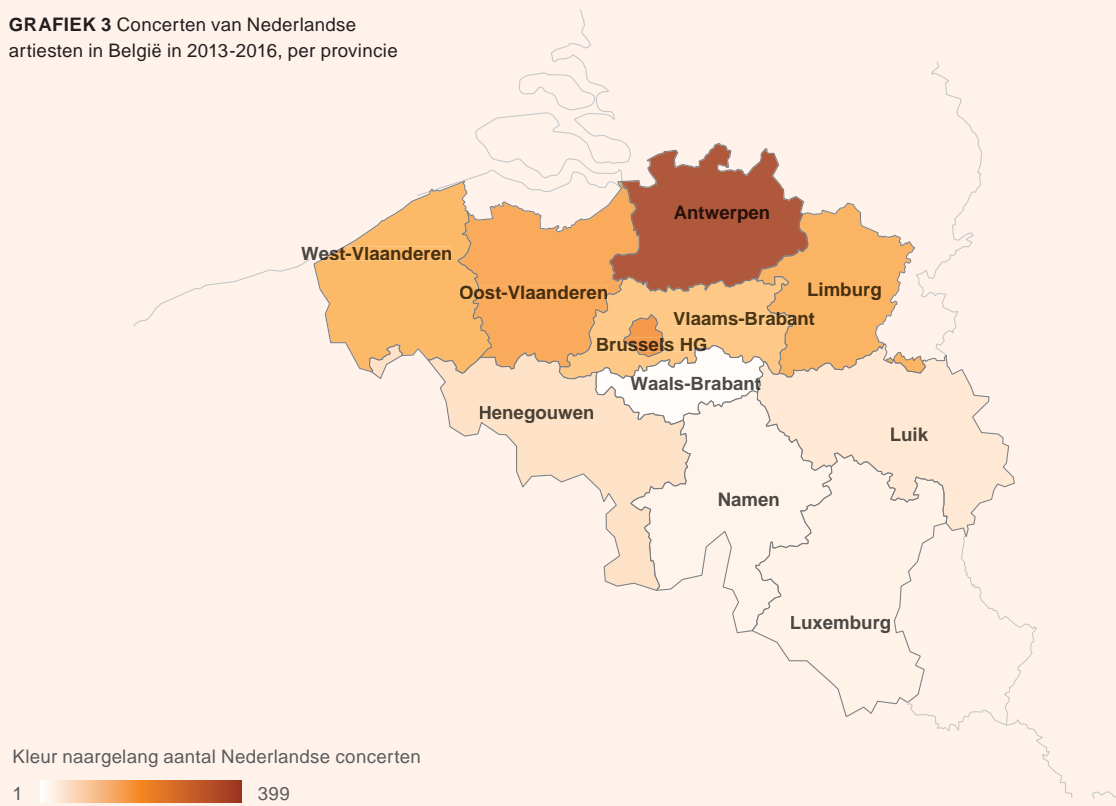
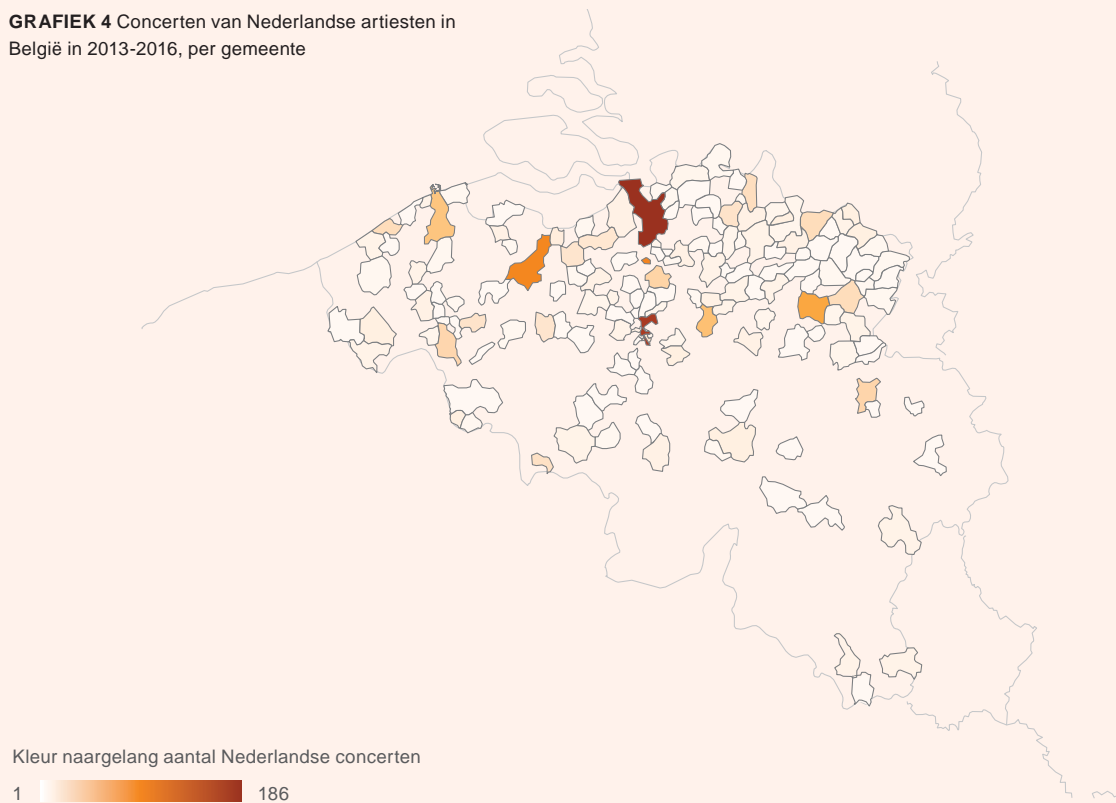
Grafiek 3 verdeelt de 1.224 Nederlandse concerten in 2013-2016 over de verschillende Belgische provincies en het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Hoe donkerder oranje de provincie, hoe meer concerten er hebben plaatsgevonden. Meteen valt op dat het noorden van België duidelijk donkerdere tinten heeft dan het zuiden. We vinden 88 Nederlandse concerten in Wallonië in 2013-2016, tegenover 200

TABEL 4 Overzicht van het aantal onderzochte Nederlandse artiesten, het aantal Belgische concerten dat ze speelden en de aantallen speelplekken en gemeenten die ze daarbij bezochten (2013-2016)

	Totaal	2013	2014	2015	2016
Aantal concerten	1.224	260	263	368	333
Aantal artiesten	339	111	118	136	147
Aantal speelplekken	470	162	152	199	176
Aantal gemeenten	161	80	59	90	84

¹⁴ Zoals in de bijsluiters achteraan wordt omschreven, is er een belangrijk verschil in de manier waarop een artiest wordt gedefinieerd tussen de dataset van DutchCulture en die van Kunstenpunt.

¹⁵ Hiervoor werd gebruik gemaakt van de cijfers in de jaarverslagen van DutchCulture van de vier onderzochte jaren. Merk op dat het verslag van 2014 niet het totale aantal Nederlandse concerten in het buitenland vermeldt (alleen voor de vijftig vaakst bezochte landen). Bij de berekening van het aandeel van België in de spreiding werd rekening gehouden met de mogelijke afwijking ten opzichte van het werkelijke aantal Nederlandse concerten in het buitenland.

GRAFIEK 3 Concerten van Nederlandse artiesten in België in 2013-2016, per provincie**GRAFIEK 4** Concerten van Nederlandse artiesten in België in 2013-2016, per gemeente

concerten in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest en 936 in Vlaanderen. Het drukst bezocht is Antwerpen (399 Nederlandse concerten in 2013-2016), de provincie die grenst aan Noord-Brabant, de Nederlandse provincie met de meeste Belgische concerten. Dan volgen het Brussels Hoofdstedelijk Gewest (200 concerten), Oost-Vlaanderen (160), Limburg (145), West-Vlaanderen (134) en Vlaams-Brabant (98). De Waalse provincies tellen minder Nederlandse concerten: 36 in Henegouwen, 26 in Luik, 14 in Luxemburg, 11 in Namen en 1 in Waals-Brabant (een dj-set van Jay Hardway in Eigenbrakel in 2016).

Grafiek 4 treedt in groter geografisch detail en geeft de Nederlandse concerten per Belgische gemeente weer. 161 van de 589 Belgische gemeenten¹⁶ zijn oranje gekleurd op de kaart en ontvingen minstens één Nederlandse artiest tussen 2013 en 2016. Het merendeel van die gemeenten bevindt zich in Vlaanderen, vooral in de provincie Antwerpen en in Limburg. Meer dan de helft (88) van de 161 gemeenten is in de data vertegenwoordigd met slechts een of twee Nederlandse concerten in de onderzochte periode. De stad Antwerpen (186) en de stad Brussel (172) tellen de meeste Nederlandse concerten in de onderzochte periode.

In de provincie Antwerpen oefent ook Boom veel aantrekking uit op Nederlandse artiesten (91 concerten in 2013-2016), wat bijna volledig te maken heeft met het festival Tomorrowland. Daarnaast merken we in

de provincie nog Mechelen (24 concerten) en Turnhout (15) op. In Limburg kleurt Hasselt het donkerst (64 Nederlandse concerten), gevolgd door Genk (16) en Lommel (16, vooral op het Daydream Festival). Voor West-Vlaanderen tellen we de meeste concerten in Brugge (38), Kortrijk (21) en Oostende (16). Meer dan de helft (89) van de Nederlandse optredens in Oost-Vlaanderen vond plaats in Gent. Ook in Vlaams-Brabant is één stad met voorsprong de belangrijkste muzikale bestemming voor Nederlandse artiesten, namelijk Leuven (46 concerten). In het Brussels Hoofdstedelijk Gewest neemt de stad Brussel het overgrote deel van de Nederlandse liveconcerten en dj-sets voor haar rekening (172 van 200). Luik telt met 22 Nederlandse concerten het grootste aantal in Wallonië. Dour in Henegouwen volgt daarna met 13 concerten (bijna allemaal op het gelijknamige festival).

In **tabel 5**, die de gemeenten weergeeft met het hoogste gemiddeld aantal Nederlandse concerten per jaar, staan Antwerpen (47) en Brussel (43) bovenaan. Het zijn ook de Belgische steden die gemiddeld de meeste Nederlandse artiesten per jaar op hun podia ontvingen (respectievelijk 37 in Antwerpen en 32 in

Brussel). De tabel wordt volledig ingenomen door Vlaamse gemeenten, met uitzondering van Luik (gemiddeld 6 concerten en gemiddeld 4 artiesten), een stad die dicht bij Nederlandse grens ligt.

TABEL 5 De Belgische gemeenten met de meeste Nederlandse concerten, met vermelding van het gemiddeld aantal Nederlandse artiesten per jaar (2013-2016)

	Gemiddeld aantal concerten per jaar	Gemiddeld aantal artiesten per jaar
Antwerpen	47	37
Brussel	43	32
Boom	23	18
Gent	22	17
Hasselt	16	15
Leuven	11	10
Brugge	10	9
Mechelen	6	6
Luik	6	4
Kortrijk	5	5

¹⁶ De Antwerpse districten worden hier niet als aparte gemeenten beschouwd, de negentien Brusselse gemeenten wel.

Boom prijkt door Tomorrowland op de derde plaats (gemiddeld 23 concerten en gemiddeld 18 artiesten), voor Gent (22 en 17) en Hasselt (16 en 15). Let wel: hier worden gemiddelden per jaar vermeld. Kijken we naar de achterliggende gegevens, dan valt op dat over de vier onderzochte jaren heen beschouwd, er duidelijk meer verschillende artiesten in Gent (63 in 2013-2016) en in Hasselt (50) hebben opgetreden dan in Boom (37). Op Tomorrowland staan alleen danceartiesten op de affiche, waarvan sommige in meerdere jaren terugkeren, terwijl bijvoorbeeld in Gent een veel diversere groep van artiesten (pop- en rockacts zoals Blaudzun of De Staat, jazzmuzikanten zoals Tineke Postma, klassieke ensembles zoals AskolSchönberg, variétéartiesten zoals Jan Smit etc.) optreden op verschillende speelplekken (Vooruit, Capitole, De Bijloke, Glimps Festival etc.).

TABEL 6 De Belgische speelplekken met de meeste Nederlandse concerten, met vermelding van het gemiddeld aantal Nederlandse artiesten per jaar (2013-2016)

	Gemiddeld aantal concerten per jaar	Gemiddeld aantal artiesten per jaar
Tomorrowland (Boom)	23	18
Ancienne Belgique (Brussel)	12	10
Summerfestival (Antwerpen)	8	8
BOZAR (Brussel)	7	4
De Roma (Antwerpen)	6	5
deSingel (Antwerpen)	6	4
De Munt (Brussel)	4	1
Pukkelpop (Hasselt)	4	4
CC Hasselt (Hasselt)	4	3
Daydream Festival (Lommel)	4	4
Trix (Antwerpen)	3	3
Dour Festival (Dour)	3	3
Flagey (Elsene)	3	2
De Warande (Turnhout)	3	2
Het Depot (Leuven)	3	3
Vlaams-Nederlands Huis deBuren (Brussel)	3	3
Muziekodroom (Hasselt)	3	3
Sportpaleis (Antwerpen)	3	2
C-Mine (Genk)	2	2
Concertgebouw Brugge (Brugge)	2	2

Wanneer we de gegevens uitsplitsen naar het niveau van de speelplekken, dan tellen de twintig zalen en festivals in **tabel 6** de meeste Nederlandse concerten tussen 2013 en 2016. Op deze twintig speelplekken vond een derde (33%) van alle Nederlandse concerten in België tussen 2013 en 2016 plaats. Dancefestival Tomorrowland komt bovenaan te staan (gemiddeld 23 concerten, gemiddeld 18 artiesten). Ancienne Belgique is de eerste concertzaal met gemiddeld 12 Nederlandse concerten en 10 Nederlandse artiesten per jaar. Dan volgen het Antwerpse Summerfestival (gemiddeld 8 concerten, gemiddeld 8 artiesten), BOZAR (7 en 4), De Roma (6 en 5) en deSingel (6 en 4). De gemiddelde aantallen Nederlandse concerten en artiesten van de andere speelplekken in tabel 6 liggen dicht bij elkaar. Operagebouw De Munt valt hier op met gemiddeld één Nederlandse artiest per jaar. Dit komt omdat sopraan Barbara Hannigan in 2014 meespeelde in een productie van Mozarts Don Giovanni, die veertien keer werd opgevoerd in De Munt. Door deze uitgebreide reeks opvoeringen nestelt

De Munt, waar we voor 2015 en 2016 geen enkel Nederlands concert vinden, zich in deze top.

Zeven van twintig speelplekken bevinden zich in de provincie Antwerpen, waarvan vijf in de stad Antwerpen (Summerfestival, De Roma, deSingel, Trix en het Sportpaleis), naast De Warande in Turnhout en Tomorrowland in Boom. Het Brussels Hoofdstedelijk Gewest is ook goed vertegenwoordigd met Ancienne Belgique, BOZAR, De Munt, deBuren (in de stad Brussel) en Flagey (in Elsene). Hasselt komen we drie keer tegen, met Pukkelpop, Cultureel Centrum Hasselt en Muziekodroom. Voorts duiken met Het Depot in Leuven en het Concertgebouw in Brugge nog twee steden uit tabel 5 op. De twintigste plek deelt Concertgebouw Brugge eigenlijk met De Bijloke in Gent, met gemiddeld evenveel Nederlandse concerten en artiesten per jaar. We treffen ook één Waals festival aan in tabel 6, namelijk het Dour Festival.

De nabijheid van Nederland lijkt in tabel 6 een rol te spelen, met zeven speelplekken in grensgemeenten (de vijf in Antwerpen, samen met De Warande in Turnhout en het Daydream Festival in Lommel, dat vanaf 2018 in Nederland wordt georganiseerd¹⁷) en vijf op beperkte afstand (de drie in Hasselt, C-Mine in Genk en Concertgebouw Brugge). Ook de relatie tussen de Belgische en de Nederlandse dancescene lijkt de samenstelling van tabel 6 te beïnvloeden: met Tomorrowland, Summerfestival en Daydream Festival staan er drie dancefestivals in de top twintig. Zij programmeerden in elk van de onderzochte jaren meerdere Nederlandse dj's (zoals Angerfist, Blasterjaxx, Tiësto, Fedde Le Grand en Nicky Romero).¹⁸ Wat betreft speelplekken waarvan de programmatie expliciet inzet op Nederlandse artiesten is er natuurlijk Vlaams-Nederlands Huis deBuren. Ancienne Belgique deed dit in 2016 ook (kortstondig) met het eerder vernoemde festival Melkweg x AB.

69% van de 1.224 onderzochte Nederlandse concerten in België tussen 2013 en 2016 betrof popmuziek.¹⁹ Wanneer we deze groep uitzonderen en kijken wat de drukst bezochte poppodia zijn, treffen we hier dan ook de namen uit tabel 6 aan. De drie dancefestivals zijn vertegenwoordigd (Tomorrowland, Summerfestival, Daydream Festival) en Ancienne Belgique is na Tomorrowland nog steeds de speelplek met de meeste Nederlandse concerten (42 popconcerten tussen 2013 en 2016) en het hoogste aantal verschillende Nederlandse artiesten (29, uit diverse popgenres, waaronder Eefje de Visser, Epica, Fatima Yamaha, Golden Earring, Typhoon etc.). Ook De Roma (met 19 popconcerten in 2013-2016 van onder andere Alamo Race Track, De Jeugd Van Tegenwoordig, Frank Boeijen en Mister & Mississippi), Pukkelpop (met 15 popconcerten in 2013-2016 van bijvoorbeeld Dope D.O.D., Jacco Gardner, Noisia en The Opposites) en Trix (13 popconcerten, onder andere van De Staat, Dotan en Drive Like Maria²⁰) eindigen hier weer hoog. Voorts vinden we opnieuw het Dour Festival, Het Depot, Muziekodroom, Sportpaleis en De Warande terug, maar ook het festival Les Ardentes in Luik, muziekcafé De Charlatan en het Glimps Festival in Gent, Graspop Metal Meeting in Dessel en hardstylefestival The Continent in Wachtebeke.

In de dataset bevinden er zich naast de popconcerten nog 236

¹⁷ Zie: Geert Van Baelen, "Weg uit de schaduw van Tomorrowland", in: *Het Belang van Limburg*, 06/12/2017, p. 23.

¹⁸ In het jaarverslag van 2014 van DutchCulture wordt de populariteit van Nederlandse danceartiesten aangehaald als een belangrijke factor in de buitenlandse spreiding van concerten.

¹⁹ DutchCulture hanteert een andere methodologie bij het toekennen van genres dan Kunstenpunt. Lees hierover meer in de bijsluiter achteraan.

²⁰ Drive Like Maria is een rockband met leden uit België en Nederland en is bijgevolg in zowel de data van Kunstenpunt als die van DutchCulture vertegenwoordigd.

klassieke, 106 jazz- en 38 wereldmuziekconcerten. De voornaamste Belgische speelplekken voor klassieke muziek uit Nederland kwamen we al tegen in tabel 6: BOZAR (26 klassieke concerten over de vier onderzochte jaren, van onder andere het Koninklijk Concertgebouworkest, het Rotterdams Philharmonisch Orkest en het Van Baerle Trio), deSingel (20 klassieke concerten, onder meer van Tomoko Mukaiyama en Asko|Schönberg), De Munt (17, vrijwel allemaal opvoeringen van Don Giovanni met Barbara Hannigan), CC Hasselt (11, waaronder concerten van Oorkaan en Opera Zuid) en Concertgebouw Brugge (11, waaronder een samenwerking van de Nederlandse dirigent Edo de Waart en de Nederlands pianist Ralph van Raat met het Antwerp Symphony Orchestra). 60 van de 236 klassieke concerten zijn eigenlijk muziektheatervoorstellingen. Dan hebben we het niet alleen over opera, maar bijvoorbeeld ook over voorstellingen van de productie *Sneeuw* van muziektheatergezelschap Silbersee, Asko|Schönberg die de muziek verzorgt bij de productie *De Vreemden* van Johan Simons of Tomoko Mukaiyama die samenwerkt met choreografe Nicole Beutler.

Bij de jazzoptredens liggen de aantallen concerten per speelplek dichter bij elkaar. In de periode 2013-2016 tellen we de meeste optredens in Flagey in Elsene en KC Nona in Mechelen (beide 5 jazzconcerten), gevolgd door het festival Brussels Jazz Marathon (4), De Roma (4) en Gaume Jazz Festival in de provincie Luxemburg (4). Het gaat bij deze speelplekken over optredens van onder meer Kapok, Harmen Fraanje, Han Bennink en Kaja Drakler. Omdat het aantal wereldmuziekconcerten klein is (38), liggen ook hier de aantallen concerten per speelplek erg dicht bij elkaar. Het festival Kokopelli en Vlaams-Nederlands Huis deBuren zijn beide met drie wereldmuziekconcerten vertegenwoordigd. Bij Ancienne Belgique, Copacabana Festival (in Gent), De Casino (Sint-Niklaas), Fiesta Mundial (Balen) en Schouwburg Kortrijk tellen we elk twee wereldmuziekconcerten. Onder de concerten op deze podia vinden we meermaals optredens van de Amsterdam Klezmer Band terug.

Conclusie

Het doel van deze cijferstudie was het verschaffen van een zo gedetailleerd mogelijk beeld van de spreiding van concerten van Belgische artiesten in Nederland en van de spreiding van concerten van Nederlandse artiesten in België. Daarvoor werd beroep gedaan op gegevens van respectievelijk Kunstenpunt en DutchCulture.

Met de gegevens van Kunstenpunt konden 7.844 liveoptredens en dj-sets in Nederland door 1.310 Belgische artiesten tussen 2013 en 2017 worden onderzocht. Voor deze periode betekent dit gemiddeld 1.569 concerten door 520 artiesten per jaar. De gegevens van DutchCulture lieten ons toe 1.224 concerten in België door 339 Nederlandse artiesten tussen 2013 en 2016 te analyseren. Voor de vier onderzochte jaren gaat het over gemiddeld 306 optredens door 128 artiesten per jaar.

Er zijn belangrijke verschillen tussen de twee gebruikte

gegevensbronnen (lees ook in de bijsluiters die hierna volgt), dus is de nodige voorzichtigheid geboden wanneer we vaststellingen op basis van de ene bron vergelijken met die op basis van de andere bron. Aan de hand van de grote verschillen tussen het gemiddeld aantal Belgische concerten en artiesten per jaar in Nederland en het gemiddeld aantal Nederlandse concerten en artiesten per jaar in België mogen we echter met enige zekerheid stellen dat de Nederlandse podia vaker worden bezocht door Belgische artiesten dan omgekeerd. Een vergelijking van het aandeel van Nederlandse concerten in de internationale spreiding van Belgische concerten (21%) met het aandeel van Belgische concerten in de spreiding van Nederlandse livemuziek en dj-sets (4,4%) lijkt dit te bevestigen.

Dit hangt samen met onze vaststellingen over de geografische spreiding van de Nederlandse en de Belgische concerten. In de gegevens over Nederlandse concerten tellen we per jaar van de onderzochte periode gemiddeld 172 verschillende speelplekken in 78 Belgische gemeenten. Dit ligt lager dan wat we vinden in de gegevens over Belgische concerten. Per jaar van de onderzochte periode tellen we hier gemiddeld 650 verschillende speelplekken in 174 Nederlandse gemeenten. Elk jaar treedt dus in bijna de helft (46%) van alle 380 Nederlandse gemeenten minstens één Belgische artiest op.

Wanneer we de kaarten van Belgische concerten in Nederland en van Nederlandse concerten in België bekijken, vallen een aantal zaken op. Het zwaartepunt van de spreiding van Belgische livemuziek en dj-sets bevindt zich in het zuiden en het centrum van Nederland. Amsterdam was veruit de voornaamste bestemming voor Belgische artiesten (gemiddeld 234 concerten door 158 artiesten per jaar), samen met Utrecht (gemiddeld 90 concerten door 75 artiesten per jaar) en Rotterdam (gemiddeld 88 concerten door 75 artiesten per jaar). Onder de grootste trekpleisters voor Belgische artiesten vinden we een aantal steden dicht bij de Belgische grens: Eindhoven, Tilburg, Breda – drie gemeenten in Noord-Brabant, de provincie met de meeste concerten – en Sittard-Geleen. In de top tien van gemeenten met de meeste Belgische concerten zijn ook Nijmegen, Den Haag en Groningen (de enige in deze top in het noorden van Nederland) vertegenwoordigd.

Omgekeerd is de spreiding van Nederlandse concerten geconcentreerd in Vlaanderen – vooral in de provincie Antwerpen – en het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. In de stad Antwerpen (gemiddeld 47 concerten door 37 artiesten per jaar) en de stad Brussel (gemiddeld 43 concerten door 32 artiesten per jaar) werden de meeste Nederlandse optredens geprogrammeerd. Met uitzondering van Luik bestaat de rest van de top tien van gemeenten met de meeste concerten uit Vlaamse steden zoals Gent, Hasselt, Leuven, Brugge, Mechelen en Kortrijk. Nederlandse optredens op zuidelijkere plaatsen in België zijn veel zeldzamer.

Op niveau van de speelplekken stellen we vast dat Mezz de Nederlandse speelplek is waar Belgische artiesten het vaakst optreden (gemiddeld 51 concerten door 45 artiesten per jaar). Samen met Effenaar, 013, Gebouw-T, Incubate, muziekcafé Little Devil en Vestrock zijn zeven van de twintig voornaamste concertzalen en festivals voor Belgische optredens dicht bij de grens met België gelegen. Voorts bestaat deze top

twintig vooral uit speelplekken in de Nederlandse steden die hierboven werden genoemd: Paradiso, Doornroosje, Melkweg, TivoliVredenburg, EKKO, Paard van Troje, De Brakke Grond, De Helling, Rotown, Eurosonic Noorderslag, Baroeg en Vera. Ook in Patronaat in Haarlem stonden vaak Belgen op de affiche. De programmatie van sommige van deze concertzalen zet expliciet in op Belgische muziek, bijvoorbeeld met festivals zoals Ik Zie U Graag (in Mezz) of Made in Belgium (in Gebouw-T).

In België is Tomorrowland de speelplek met de meeste Nederlandse optredens (gemiddeld 23 sets door 18 dj's per jaar). Door de populariteit van het festival staat Boom zelfs op de derde plek in de top tien van Belgische gemeenten. Ancienne Belgique is de concertzaal met de meeste Nederlandse concerten (gemiddeld 12 door 10 artiesten per jaar). Onder de twintig voornaamste speelplekken vinden we er twaalf die zich op beperkte afstand van de Nederlandse grens bevinden: Summerfestival, De Roma, deSingel, Pukkelpop, CC Hasselt, Daydream Festival, Trix, De Warande, Muziekodroom, Sportpaleis, C-Mine en Concertgebouw Brugge. Het Brussels Hoofdstedelijk Gewest is vertegenwoordigd met BOZAR, De Munt, Flagey en deBuren. Daarnaast zien we in deze top twintig nog Het Depot en het Dour Festival, de Waalse speelplek met de meeste Nederlandse concerten. Merk ook op dat met Tomorrowland, Summerfestival en Daydream Festival drie van de voornaamste Belgische speelplekken dancefestivals zijn.

Zowel in de Belgische als in de Nederlandse concertgegevens is het merendeel pop- en rockmuziek. De Nederlandse speelplekken met de meeste Belgische concerten zijn dan ook meteen de voornaamste pop- en rockpodia. Onder de Belgische muziek die op deze plekken wordt geprogrammeerd vinden we vooral indiepop en alternatieve rock. Zonderen we de veel kleinere groep van jazzconcerten af, dan blijken de meeste daarvan te hebben plaatsgevonden in Bimhuis, LantarenVenster, Paradox en TivoliVredenburg. Binnen de eveneens beperkte groep van klassieke concerten tellen we de meeste Belgische ensembles en solisten in Het Concertgebouw (Amsterdam), Muziekgebouw aan 't IJ en opnieuw TivoliVredenburg. Folk- en wereldmuziekconcerten vormen de kleinste groep. Hier treffen we een relatief lange lijst van speelplekken aan die zijn verspreid over Nederland en waar eerder sporadisch een Belgische folk- of wereldmuziekformatie optrad.

Filteren we de gegevens over Nederlandse concerten in België op klassieke muziek, dan blijkt dat op de affiches van BOZAR, deSingel, CC Hasselt en Concertgebouw Brugge verhoudingsgewijs de meeste Nederlandse ensembles en solisten prijken. Hierbij gaat het niet alleen over concerten: ook bijdragen van deze artiesten aan muziektheaterstukken duiken meermaals op. Dezelfde namen komen overigens ook voor in de top twintig van voornaamste Belgische speelplekken, naast de concertzalen en festivals die zich volledig op popmuziek toeleggen. De gegevens over concerten door Nederlandse jazzmuzikanten zijn minder talrijk. De meeste jazzoptredens turven we bij Flagey, KC nona, Brussels Jazz Marathon, De Roma en Gaume Jazz Festival. Bedenk wel dat het bij elk van deze speelplekken

gaat over slechts 4 of 5 jazzconcerten tussen 2013-2016. De set van wereldmuziekconcerten is zeer beperkt. De speelplekken die Nederlandse wereldmuziek programmeerden liggen qua aantal concerten bovendien dicht bij elkaar, waardoor er moeilijk een uitspraak kan worden gedaan over welke de voornaamste zijn.

Bijsluiter bij de gebruikte gegevens

Voor cijferstudies zijn opgeschoonde gegevens van cruciaal belang. Zowel DutchCulture als Kunstenpunt voorzien in een kwaliteitscontrole op hun gegevens. Maar om specifieke vragen te beantwoorden, is een bijkomende controle en correctie soms nodig.²¹

Om te weten te komen op welke **speelplekken** – dat wil zeggen: concertzalen, festivals of openluchtevenementen²² – er (vaak) werd opgetreden, zijn correcte en consequent ingevoerde namen noodzakelijk. Zo zijn 'AB' en 'Ancienne Belgique' beide legitieme namen voor de concertzaal in Brussel. Eenduidigheid is echter nodig, anders worden deze door data-analysesoftware als twee aparte speelplekken geteld. Bij sommige concerten wordt de specifieke zaal ('AB Box' of 'Paradiso Kleine zaal') vermeld, terwijl bij andere alleen de hoofdnaam ('AB' of 'Paradiso') genoemd wordt. Ook hier is eenduidigheid nodig en daarom werd beslist om in de datasets van Kunstenpunt en DutchCulture alles om te zetten naar de officiële naam van de speelplek.

Verschillende speelplekken die door dezelfde organisatie worden uitgebaat, maar wel als aparte speelplekken worden geprofileerd, werden ook als aparte speelplekken geteld (bijvoorbeeld De Helling die niet als zaal van TivoliVredenburg wordt behandeld, of de Lotto Arena die als een andere concertzaal dan het Sportpaleis wordt beschouwd). Concerten op festivals die onderdeel uitmaken van de programmering van een speelplek (bijvoorbeeld Artefact Festival van STUK of Baroeg Open Air van Baroeg) werden dan weer wel behandeld als concerten op die speelplek. Concertzalen die in de onderzochte periode zijn gefuseerd (bijvoorbeeld Tivoli Oudegracht en Muziekcentrum Vredenburg) of van naam zijn veranderd (Heineken Music Hall die AFAS Live werd) werden voor de hele periode uniform gemaakt volgens de huidige naam.

Let wel: de gegevens over speelplekken in Nederland zijn talrijk (we tellen 1.966 verschillende namen tussen 2013 en 2017) en deze zijn oorspronkelijk *user-generated*, afkomstig van online platformen waar artiesten, managers of organisatoren zelf concerten invoeren. Er heeft een verregaande datacontrole en -correctie plaatsgevonden, waardoor deze gegevens tot op grote hoogte betrouwbaar zijn, maar niet volledig foutloos.

Bij de namen van **gemeenten** in België en in Nederland komen we een gelijkaardig probleem tegen als bij de speelplekken. In het veld met de gemeentenaam bij een optreden op Dokk'em Open Air kan de ene keer

²¹ Een blogpost van Tom Ruetten beschrijft de problematiek van 'propere' gegevens, zie: *De oorzaken achter je 'untidy data'*, 2018.

²² Privéconcerten en radio- en televisieoptredens zijn niet opgenomen in de analyse.

de stad 'Dokkum' zijn ingevoerd en de andere keer 'Dongeradeel',²³ de gemeente waar Dokkum deel van uitmaakt. Geen van beide is fout, maar wederom is consequentie noodzakelijk. Daarom werd in dit geval geopteerd alles te veranderen naar de bestuurlijke eenheid 'Dongeradeel'. Hetzelfde geldt voor bijvoorbeeld optredens op Festival Dranouter, waar in de originele data de gemeente soms 'Dranouter' (de deelgemeente) en soms 'Heuvelland' is. Hier kreeg de gemeente Heuvelland voorrang op de deelgemeente Dranouter.

Artiestennamen brengen een andere problematiek met zich mee. In deze studie wordt in de eerste plaats gesproken over artiesten, niet over individuele muzikanten. Voor veel muziekformaties – en dan vooral in pop en rock, die het merendeel uitmaken van de gegevens in beide datasets – is er geen probleem. Voor jazzformaties ligt het vaak anders: sommige hebben een specifieke naam, al dan niet vernoemd naar de hoofdmuzikant (bv. Ben van Gelder Quintet) en bij andere worden alle individuele muzikanten op de affiche vermeld (bv. bij een concert van Ben van Gelder met Han Bennink en Reinier Baas). De formatie en de muziek die wordt gebracht is veranderlijker dan bij concerten van bijvoorbeeld Spinvis. Dus worden 'Ben van Gelder Quintet' en 'Ben van Gelder met Han Bennink en Reinier Baas' als aparte artiesten vermeld in de gegevens en apart geteld. Deze voorbeelden zijn Nederlands (en dus afkomstig uit de data van DutchCulture), maar ook bij de Belgische artiesten (uit de gegevens van Kunstenpunt) komt dit voor en niet alleen bij jazzformaties: de vele bands en gedaanten waarin Mauro Pawlowski optreedt (solo, als Mauro and the Grooms, als Maurits Pauwels etc.) worden allemaal herkend als aparte artiesten.²⁴ Dit is een gezamenlijk kenmerk van beide datasets, maar er zijn ook specifieke verschillen met betrekking tot artiestennamen.

In de gegevens van DutchCulture vinden we bijvoorbeeld concerten van Asko|Schönberg. Als het om een regulier optreden van dit klassiek ensemble gaat, heeft een informant bij dit concert alleen 'Asko|Schönberg' als artiest vermeld. Wanneer het ensemble de muziek verzorgt van de theaterproductie *De Vreemden* van Johan Simons, wordt 'Asko|Schönberg, Johan Simons' als artiest vermeld. Voor de doeleinden van de Buitengaatsdatabank – die niet alleen concerten verzamelt, maar ook voorstellingen, tentoonstellingen etc. – is deze graad van detaillering nuttig. Het gevolg is echter dat deze evenementen in de data-analyse aan twee aparte artiesten worden toegekend, hoewel het in beide gevallen over een optreden van hetzelfde ensemble gaat.

De dataset van Kunstenpunt daarentegen bevat bijna uitsluitend gegevens over concerten. Deze worden geplukt van online platformen waar, zoals al werd vermeld, artiesten, managers of organisatoren zelf concerten invoeren. Dit wordt gedaan door dance-acts zoals Lasgo, maar ook door jazzmuzikanten zoals Bram De Looze of Robin Verheyen (hoewel het vooral pop- en rockartiesten zijn die deze platformen gebruiken). Zowel Bram De Looze als Robin Verheyen hebben een profiel op Songkick. Wanneer zij een gezamenlijk optreden doen (met Joey Baron) in Paradox in Tilburg, dan melden ze dit allebei via hun profiel. Voor de jazzliefhebber die dit concert op Songkick ziet, komt dit

²³ De administratieve indeling van 2018 werd retrospectief toegepast op de hele periode 2013-2017.

²⁴ In sommige gevallen werd besloten om wel alle verschillende bands rond één muzikant (bijvoorbeeld Guy Verlinde of Kris Defoort) samen te nemen onder de naam van deze muzikant, indien het oeuvre dat de verschillende bands brengen sterk op elkaar aansluit.

correct over als één gezamenlijk concert. In de achterliggende gegevens zijn het echter twee verschillende artiesten die elk een apart concert ingeven. Bijgevolg wordt dit in de huidige data-analyse ten onrechte als twee concerten geteld. Dergelijke gevallen lijken echter zeldzaam en omdat ze een specifieke controle per concert zouden vergen, is deze 'fout' niet gecorrigeerd.

Wat betreft **genretoekenningen** is er een belangrijk verschil tussen de data van Kunstenpunt en deze van DutchCulture. In eerstgenoemde dataset wordt één 'hoofdgenre' gekoppeld aan een artiest, gaande van 'Nederlandstalige pop' tot 'jazz & fusion'. 83% van de Belgische concerten in Nederland tussen 2013 en 2017 is op deze manier getypeerd. Voor deze studie werden de genretoekenningen vereenvoudigd en werden alle genres uit het pop- en rockspectrum (hip-hop, reggae, metal, Franstalige pop, variétémuziek etc.) samengenomen, naast jazz (die ook fusionartiesten omvat), klassiek (waartoe ook hedendaags klassiek en populaire klassieke acts worden gerekend) en folk en wereldmuziek (inclusief fusionvormen).

In de dataset van DutchCulture wordt elk concert van één of meerdere genres voorzien. Alle Nederlandse concerten tussen 2013 en 2016 zijn op deze manier getypeerd. Dit betekent onder andere dat een concert als genre 'pop' of 'jazz', maar ook 'wereld/pop' of 'jazz/klassiek en hedendaags' kan zijn toegekend. Deze typering werd tevens vereenvoudigd, waarbij het eerstgenoemde genre als enige referentie werd gebruikt. Zo werden bijvoorbeeld 'wereld/pop', 'wereld' en 'wereld/jazz' samengenomen onder de noemer 'wereldmuziek', terwijl 'jazz/wereld' als 'jazz' werd beschouwd.

Tot slot nog een bijsluiting bij de **periode** waar deze cijferstudie over handelt. De keuze om gegevens vanaf 2013 te analyseren houdt verband met de aard van de gegevens zelf. Songkick en Bandsintown, twee online platformen waarvan Kunstenpunt veel data heeft verzameld, zijn opgericht in 2007. Na de oprichting maken zulke websites een groei van het aantal gebruikers mee en daarmee van het aantal geregistreerde concerten. Na een aantal jaar vlakt die groeicurve af en bij Songkick en Bandsintown is dat in 2013. Vanaf dat jaar krijgen we aantallen die we kunnen vergelijken met die van volgende jaren.²⁵ Dus namen we alle gegevens over Belgische artiesten in Nederland van 2013 tot en met 2017, het laatste jaar waar we volledige informatie over hebben. Daarom vroegen we ook een vergelijkbare periode op van de gegevens over Nederlandse artiesten in België, van 2013 tot en met 2016. De gegevens van 2017 werden op het moment van schrijven nog verzameld door DutchCulture en waren bijgevolg niet beschikbaar.

²⁵ Zie ook: Leenknecht, *Have love, will travel*, p. 6.

Portrait of the artist as a traveller

Solotentoonstellingen en residenties
in binnen- en buitenland van hedendaagse
kunstenaars uit Vlaanderen en Brussel

BRUSSEL, OKTOBER 2018
AUTEUR: SIMON LEENKNEGT
GEGEVENSVERZAMELING EN -VERWERKING:
MARTINE DE JONGE EN ZUENA KAHITANI
KADERSTUK: DIRK DE WIT

Inleiding

Globalisering en beeldende kunst: de voorbije decennia kwam het onderwerp aan bod in talrijke tentoonstellingen, symposia en publicaties. In het discours wordt met 'globalisering' verwezen naar een aantal fundamentele veranderingen die het veld van de beeldende kunsten zou hebben ondergaan op het einde van de twintigste en in het begin van de huidige eeuw. In deze nieuwe context wordt 'hedendaagse kunst' gemaakt, getoond en verhandeld op plekken waar dit voordien niet het geval was. De aard en de schaal waarop kunst gemaakt wordt en de manier waarop communicatie- en informatiestromen in de kunstwereld verlopen zijn grondig gewijzigd door de opkomst van nieuwe media en het internet. De internationale mobiliteit van kunstenaars en curatoren heeft een schaalverandering gekend, mede dankzij veranderingen in reguleringen van arbeidsmigratie en ondersteuningsmechanismen van nationale overheden. Tegelijk zijn er mondiale stromen van kapitaal ontstaan die de productie, presentatie en verkoop van kunst wereldwijd beïnvloeden. Met deze veranderingen zijn ook de rollen van musea, biënnales, kunstbeurzen en andere culturele en commerciële infrastructures geëvolueerd en in vraag gesteld. De visies op hoe en in welke mate de hedendaagse kunstwereld dan wel is 'geglobaliseerd' lopen echter uiteen.⁰¹

Deze studie haakt in op het thema van de mobiliteit van kunstenaars en hun werk. Meer bepaald focussen we op de spreiding van solotentoonstellingen en residenties van professionele hedendaagse kunstenaars uit Vlaanderen en Brussel. Een residentie of het creëren van een solo betekent (meestal) dat de kunstenaar in kwestie reist naar en gedurende een periode verblijft op een bepaalde plek.⁰²

Beide activiteiten impliceren een engagement van de kunstenaar met een lokale kunstinstelling en, omgekeerd, een engagement van de instelling met de kunstenaar en diens oeuvre.⁰³ De spreiding van de solotentoonstellingen en residenties geeft een beeld van de mobiliteit van onze hedendaagse kunstenaars en van de plaatsen waar men geïnteresseerd is om dieper op hun werk in te gaan.

Is de spreiding van solotentoonstellingen en residenties van hedendaagse kunstenaars uit Vlaanderen en Brussel veranderd in de voorbije jaren? Zo ja, zien we hier dan sporen van een globalisering of zijn er andere factoren in het spel? Tonen en resideren kunstenaars meer in het buitenland dan vroeger? Zijn er meer solo's en residenties dan vroeger op plekken die niet behoren tot wat traditioneel als de 'kern' van het hedendaagse kunstgebeuren wordt beschouwd (met name Europa en Noord-Amerika)?

Om deze vragen te beantwoorden kunnen we ons beroepen op de online kunstenaarsdatabank van Kunstenpunt.⁰⁴ Die databank verzamelt sinds 2005 de cv's van honderden professionele hedendaagse kunstenaars die een link hebben met Vlaanderen of Brussel. Deze gegevens (over solo's en residenties, maar ook bijvoorbeeld over kunstwerken of opleidingen) worden grotendeels aangeleverd door de kunstenaars zelf, waardoor we van sommige loopbanen een vollediger beeld hebben dan van andere.

01 Zie bijvoorbeeld: Olav Velthuis en Stefano Baia Curioni, *Cosmopolitan Canvases. The Globalization of Markets for Contemporary Art*, 2015; Hans Belting, Andrea Buddensieg en Peter Weibel, *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, 2013; Hans Belting en Andrea Buddensieg, *The Global Art World*, 2009; Charlotte Bydler, *The Global Art World, Inc. On the Globalization of Contemporary Art*, 2004.

02 Het begrip 'residentie' kan op uiteenlopende manieren worden gedefinieerd, zie: Ellen Loots, "Kunstenaarsresidenties: een veelzijdig fenomeen", in: *Joining the Dots*, speciale editie van *Courant*, nr. 96, februari-april 2011, pp. 82-88.

03 Bij solotentoonstellingen – die een overzicht bieden van (een deel van) een oeuvre van een kunstenaar – komt bijvoorbeeld altijd voorbereidend onderzoek kijken, wat de nodige personeelsinzet vergt, naast andere productiebudgetten.

04 frank.kunsten.be/beeldende-kunsten/profielen/kunstenaars. Kunstenaars die worden opgenomen in de databank moeten beantwoorden aan een aantal criteria. Deze zijn na te lezen op frank.kunsten.be/beeldende-kunsten/selectiecriteria.

Solotentoonstellingen

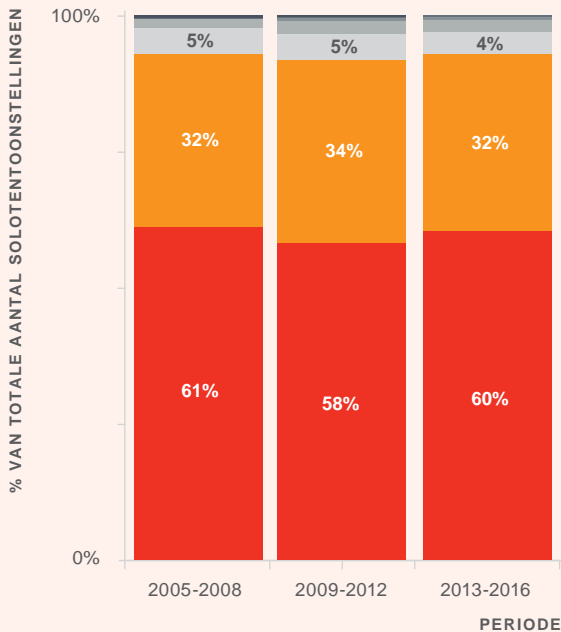
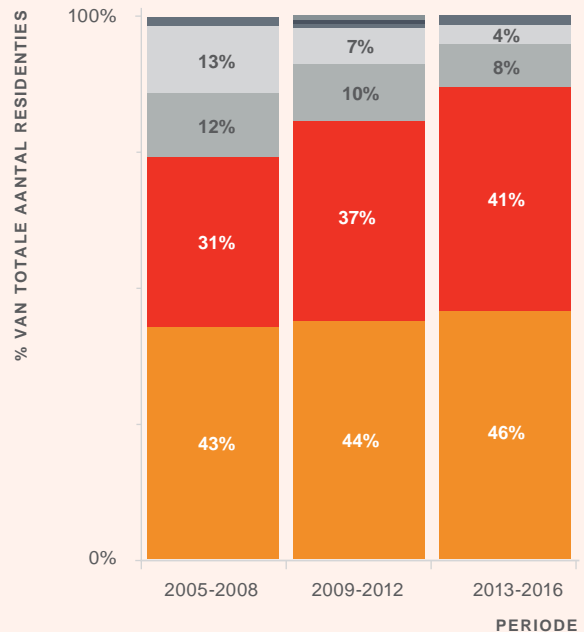
In **grafiek 1** belichten we de solotentoonstellingen tussen 2005 en 2016, de periode waarvan we momenteel over de meeste gegevens beschikken. De aantallen solotentoonstellingen worden verdeeld volgens periodes van vier jaren: in absolute cijfers gaat het over 1.521 solo's voor 2005-2008, 1.613 voor 2009-2012 en 1.410 voor 2013-2016.

Let wel: de verschillen in absolute aantallen wijzen niet noodzakelijk op een daling dan wel stijging in het aantal solo's. Mogelijk zijn er voor bepaalde jaren lacunes in de gegevensverzameling en heeft dit een effect op de absolute aantallen. Om deze reden en om de analyse van mogelijke verschillen in de spreiding van deze tentoonstellingen tussen deze drie periodes te vergemakkelijken, werden de aantallen in percentages omgezet. Het aandeel van solo's in België is rood gemarkeerd, dat van solo's in andere Europese landen is oranje en het aandeel van dergelijke tentoonstellingen op andere continenten is in grijswaarden aangegeven.

Vergelijken we de drie balken, dan valt meteen op dat er weinig verschillen zijn. Het aandeel van binnenlandse solotentoonstellingen blijft vrij stabiel (respectievelijk 61%, 58% en 60% in de drie opeenvolgende periodes). In elk van de drie periodes vond een derde van het totale aantal solo's plaats in een ander Europees land dan België. De achterliggende gegevens vertellen ons dat dit voornamelijk Nederland, Duitsland en Frankrijk zijn. Het aandeel van solo's in Noord- en Centraal-Amerika (het lichtste grijs) bevindt zich tussen 4% en 5% (dit gaat dan grotendeels over de Verenigde Staten). Het aandeel van dergelijke tentoonstellingen in Azië (donkergrijzer) schommelt rond 2% en 3%. Solo's in Zuid-Amerika, Oceanië en Afrika (de donkergrijste delen) bevinden zich elk rond 1% of minder in de drie periodes.

Residenties

Grafiek 2 geeft de aantallen residenties tussen 2005 en 2016 weer. In absolute aantallen gaat het hier om 215 residenties in 2005-2008, 264 in 2009-2012 en 167 in 2013-2016 (ook hier moet men opletten de verschillen in absolute cijfers niet gelijk te stellen met reële stijgingen of dalingen in het aantal residenties). In tegenstelling tot de solotentoonstellingen, vond het merendeel van de onderzochte residenties tussen 2005 en 2016 plaats in het buitenland. Residenties in andere Europese landen (oranje) dan België vertegenwoordigen tussen 43% en 46% in de drie periodes. Opnieuw lezen we in de achterliggende gegevens dat het hier vooral gaat over Frankrijk, Nederland en Duitsland. Het aandeel van residenties in België (rood) vertoont een ander beeld: het verandert van 31% in 2005-2008 naar 37% in 2009-2012 en zelfs 41% in 2013-2016. De aandelen van residenties in Azië en in Noord- en Centraal-Amerika (gemarkeerd in de lichtste grijzen) worden kleiner doorheen de periode (respectievelijk

GRAFIEK 1 De spreiding van solotentoonstellingen van Vlaamse hedendaagse kunstenaars (2005-2016)**GRAFIEK 2** De spreiding van residenties van Vlaamse hedendaagse kunstenaars (2005-2016)

■ België ■ Europa ■ Noord- en Centraal-Amerika ■ Azië ■ Andere continenten

van 12% naar 8% en van 13% naar 4%). Residenties op andere continenten (de donkerste grijzen: Oceanië, Afrika, Zuid-Amerika) waren eerder uitzonderlijk.

Het beeld dat de twee grafieken geven komt niet overeen met een doorgedreven internationalisering. De spreiding van de solotentoonstellingen van Vlaamse kunstenaars vindt voornamelijk plaats in het binnenland. De buitenlandse horizon wordt grotendeels ingenomen door Europa en in veel mindere mate door Noord- en Centraal-Amerika. Solotentoonstellingen op andere continenten zijn zeldzaam. Tussen 2005 en 2016 merken we ook weinig verandering in deze situatie. Hoewel de Vlaamse kunstenaars in de onderzochte periode voornamelijk residenties deden in het buitenland, zien we hier juist het tegendeel van een voortschrijdende internationalisering: het aandeel van residenties in België stijgt. Het aanbod van Belgische residentieplekken is tussen 2005 en 2016 dan ook gegroeid. Dat zien we in de achterliggende gegevens. Naast oudere organisaties met een residentiewerking (zoals het Frans Masereel Centrum of AIR Antwerpen) ontstonden in de loop van deze periode een aantal nieuwe initiatieven, zoals WIELS (sinds 2007), Overtoon (sinds 2013 een gesubsidieerde werking met residenties) of het Emile Van Dorenmuseum (dat sinds 2010 residentieplekken aanbiedt). De bevindingen over de activiteiten van de hedendaagse kunstenaars

uit Vlaanderen en Brussel sluiten aan bij enkele studies die de globalisering van het beeldende kunstenveld in vraag stellen.⁰⁵ Onder deze kritische stemmen is te horen dat actoren uit de westerse landen die zich al lang in het centrum van het hedendaagse kunstenveld bevinden nog steeds dit veld domineren.⁰⁶ Dat zien we ook in de achterliggende gegevens over de solotentoonstellingen en residenties: als deze in het buitenland plaatsvonden, dan was dat voornamelijk in landen zoals Frankrijk, Duitsland en de Verenigde Staten. Daartussen komen we Nederland tegen, een land dat zich net zoals België verder van dat centrum van het mondiale beeldende kunstenveld bevindt. Het buurland dat traditioneel een belangrijke rol vervulde voor het Vlaamse kunst- en cultuurwezen blijft in de onderzochte periode een veelvoorkomende bestemming voor beeldend kunstenaars.

Twee cohorten vergeleken

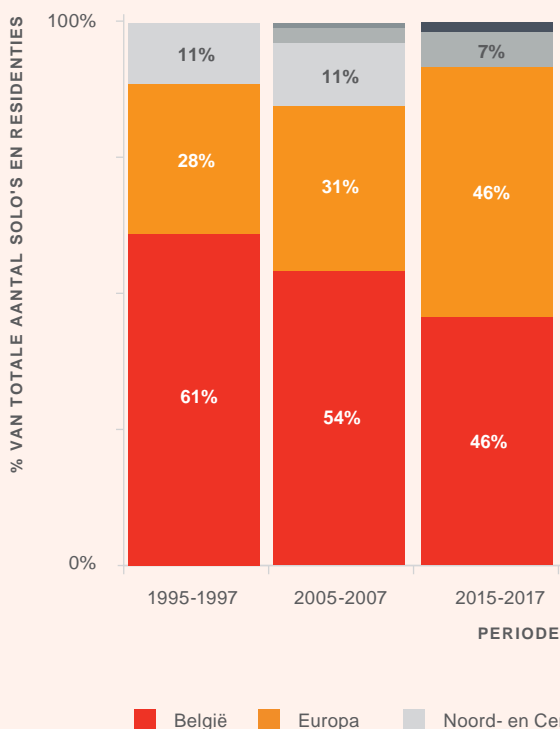
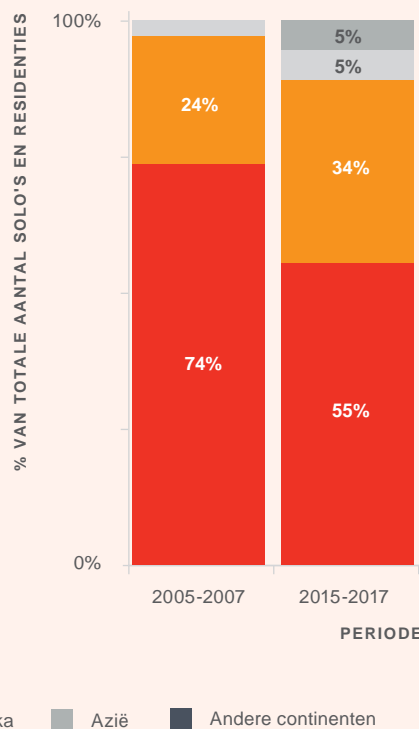
In de twee laatste grafieken zoomen we in op twee groepen van kunstenaars die in de databank van Kunstenpunt zijn opgenomen. **Grafiek 3** geeft de aantallen solotentoonstellingen en residenties (hier samengeteld) weer voor hedendaagse kunstenaars die midden de dertig waren in eerste jaren waarin de databank actief was (2005, 2006 en 2007). Het gaat in totaal over 44 kunstenaars die geboren zijn tussen 1970 en 1972. **Grafiek 4** toont dezelfde aantallen voor 37 kunstenaars die tien jaar jonger zijn: zij waren midden de dertig in 2015, 2016 en 2017 (en geboren tussen 1980 en 1982). Afgaande op informele kennis van het veld is deze leeftijd (hier gedefinieerd als 33 tot 37 jaar) voor veel kunstenaarscarrières een kantelpunt. In de databank vinden we ook vooral solotentoonstellingen en residenties die plaatsvonden op het moment dat de kunstenaar in kwestie een dertiger was. Dit laatste kan wijzen op een piek op deze leeftijd in het aantal activiteiten. Enige voorzichtigheid is wel aangewezen met deze uitspraak, omdat we mogelijk vooral van de kunstenaars in hun dertiger jaren gegevens kregen aangeleverd, wat het beeld kan vertekenen.

Via grafieken 3 en 4 belichten we een aantal momentopnames uit de carrière van deze twee groepen van kunstenaars. Omdat we ons hier beperken tot uitspraken over de cv's van deze kunstenaars, kunnen we verder in de tijd gaan dan 2005 (althans voor de kunstenaars die tussen 1970 en 1972 zijn geboren). Cv's presenteren vaak een selectie uit de loopbaan van de kunstenaar, wat het absolute aantal tentoonstellingen en residenties beïnvloedt. Om die reden en om opnieuw de vergelijking te vergemakkelijken, werd alles omgezet in percentages.

De momentopnames van de groep die in 1970-1972 is geboren (grafiek 3) beslaan de jaren 1995 tot 1997 (toen ze midden de twintig waren), 2005 tot 2007 (toen ze midden de dertig waren) en 2015-2017 (toen ze midden de veertig waren). Bekijken we de drie momentopnames van links naar rechts, dan zien we een steeds groter aandeel van buitenlandse solo's en residenties (activiteiten in België zijn opnieuw

⁰⁵ Een verzameling van kritische papers is terug te vinden in het reeds vermelde volume *Cosmopolitan Canvases. The Globalization of Markets for Contemporary Art* (2015), geredigeerd door Olav Velthuis en Stefano Baia Curioni.

⁰⁶ Zie bijvoorbeeld "The Impact of Nationality and Territory on Fame and Success in the Visual Arts Sector: Artists, Experts, and the Market", een kwantitatieve studie van Alain Quemin en Femke van Hest in *Cosmopolitan Canvases* (pp. 170-192).

GRAFIEK 3 Solotentoonstellingen en residenties van kunstenaars geboren tussen 1970 en 1972**GRAFIEK 4** Solotentoonstellingen en residenties van kunstenaars geboren tussen 1980 en 1982

rood, deze in Europa oranje en deze op andere continenten in grijswaarden). Vooral het relatieve aantal van deze in Europa nemen toe. Ook in grafiek 4, met de solo's en residenties van kunstenaars geboren tussen 1980 en 1982, zien we dat er meer buitenlandse (voornamelijk Europese) activiteiten op de cv's worden gemeld naarmate men ouder is.

Vergelijken we de twee verschillende groepen van kunstenaars met elkaar, dan zien we bij de 23- tot 27-jarigen uit 1995-1997 een kleiner aandeel (61%) van solo's en residenties in België dan bij de 23- tot 27-jarigen uit 2005-2007 (74%). Het aandeel van binnenlandse activiteiten bij de 33- tot 37-jarigen uit 2005-2007 en deze uit 2015-2017 is ongeveer gelijk (respectievelijk 54% en 55%). Grote verschuivingen in de internationale spreiding van de solo's en residenties van midden-dertigers merken we hier niet op, behalve een kleiner aandeel van activiteiten in Noord- en Centraal-Amerika (11% bij de groep geboren in 1970-1972 en 5% bij de groep geboren in 1980-1982).

Het beeld dat grafieken 3 en 4 geven, suggereert dat het aantal internationale activiteiten bij beide leeftijdsgroepen samenhangt met het vorderen van de loopbaan. Het opvallendste verschil in spreiding tussen de leeftijdsgroepen bevindt zich niet in het buitenland, maar

in het binnenland. Het Vlaamse kunstenveld zag er in 1995-1997 heel anders uit dan in 2005-2007. Er zijn een aantal belangrijke tentoonstellings- en residentieplekken bijgekomen, zoals het eerder genoemde WIELS (sinds 2007) en AIR Antwerpen (sinds 2000), maar ook S.M.A.K. (sinds 1999), Be-Part (sinds 2005) of KIOSK (sinds 2006). Jonge kunstenaars, die zijn afgestudeerd rond 2005-2007, hadden meer mogelijkheden om in België tentoon te stellen of een residentie te doen dan tien jaar ervoor.

Conclusie

De verkenning van de gegevens uit de kunstenaarsdatabank vertrok vanuit enkele vragen over de spreiding van solotentoonstellingen en residenties van Vlaamse hedendaagse kunstenaars en de mogelijke impact van globalisering. De resultaten suggereren dat het aantal solo's en residenties in het buitenland niet is gegroeid in de periode 2005-2016. Van een significante uitbreiding van de spreiding van deze activiteiten naar regio's die vroeger geen of slechts een perifere rol in het hedendaagse kunstgebeuren speelden, is er ook geen sprake. Veranderingen in het professionele kunstenveld binnen België schemeren wel door in de bevindingen van deze studie. Het aandeel van binnenlandse residenties is doorheen 2005-2016 gegroeid en de tentoonstellings- en residentiemogelijkheden voor (jonge) Vlaamse kunstenaars zijn in de jaren nul en tien uitgebreid ten opzichte van de jaren negentig.

De studie vertrok vanuit het perspectief van het cv van de kunstenaar. In het aparte kaderstuk bij deze tekst bekijken we de kwestie van internationalisering vanuit het perspectief van de residenties in Vlaanderen en Brussel.

Kaderstuk: de internationalisering van residentieplekken in Vlaanderen en Brussel

DIRK DE WIT

Op basis van de gegevens uit de kunstenaarsdatabank van Kunstenpunt ging het in deze studie over de rol van (internationale) residenties in de loopbaanontwikkeling van kunstenaars. In dit kaderstuk herformuleren we de vraag vanuit het perspectief van de residenties: is hun werking de laatste decennia geïnternationaliseerd? We deden een kleine steekproef op basis van de websites van Vlaamse residentieplekken.

Wereldwijd zien we dat veel belangrijke kunstenaarsresidenties vanaf het einde van de twintigste eeuw en het begin van de eenentwintigste

eeuw een stuk internationaler geworden zijn. Gaandeweg zijn veel residenties plekken geworden waar kunstenaars, peers en professionals uit verschillende landen en continenten elkaar voor kortere of langere tijd ontmoeten. Verschillende factoren spelen daarbij een rol. Zo zien residentieplekken de internationale dimensie meer dan ooit als een cruciaal onderdeel voor hun aanbod. Ze vinden het belangrijk om hun residenten een mix van diverse praktijken en culturele achtergronden te kunnen aanbieden, hun ontwikkelingsproces te stimuleren, hun referentiekader te verbreden en hun internationale netwerk te verbreden. Omgekeerd vormt het internationale karakter voor de residentieplekken zelf steeds meer een onderscheidend element en een kwaliteitslabel. Ze trekken befaamde mentoren, commentatoren en juryleden uit binnen- en buitenland aan; niet alleen om het verschil te maken met een kwalitatief aanbod, maar ook om kwalitatieve selecties te kunnen maken.

Een laatste factor die de internationalisering van residenties zeker heeft bevorderd, is de stroom aan informatie. Door een combinatie van beleidsmaatregelen en technologische ontwikkelingen is er, voor wie wil, informatie beschikbaar over residenties wereldwijd. Residenties hebben hun communicatie geïnternationaliseerd: ze maken hun aanbod bekend in binnen- en buitenland via oproepen tot kandidaatstelling, via hun netwerk van alumni en mentoren en via open atelierdagen en/of tentoonstellingen die internationaal gecommuniceerd worden als kansen om talent te ontdekken. Sommige residenties stellen ook beurzen ter beschikking aan buitenlandse kunstenaars met beperkte middelen.

Gaat dit beeld ook op voor Vlaanderen? Een kleine analyse van enkele internationale kunstenaarsresidenties en gelijkaardige onderwijsinstellingen in Vlaanderen bevestigt alvast dit beeld: ⁰⁷

- Het **HISK** startte in 1997 met gemiddeld 75% Belgische kunstenaars tijdens de eerste vijf jaar. Dat percentage daalt vanaf 2003 naar 60% en verder naar 40% in 2018, met daarnaast residenten uit andere Europese landen, de Amerika's, Azië en in mindere mate Afrika.
- **WIELS** start zijn residentieprogramma in 2008 met jaarlijks 30% Belgen, een meerderheid residenten uit andere Europese landen, enkele residenten uit de Amerika's en Azië en vanaf 2014 jaarlijks één resident uit Congo.
- Het **Frans Masereel Centrum** heeft in 2012 nog 31% residenten uit België, 35% uit andere Europese landen, 24% uit de Amerika's en 10% uit Azië. In 2017 stijgt het aandeel van residenten uit andere Europese landen naar 50%, dat van residenties uit de Amerika's naar 25% en dat van Aziatische residenten naar 15%. We zien dan ook 2,5% Afrikaanse residenten.
- Eenzelfde patroon tekent zich af bij **AIR Antwerpen** met gemiddeld 10 à 20% van de residenten die uit België komen, 50% uit andere Europese landen en 30 à 40% van buiten Europa. Daarnaast heeft AIR uitwisselingsprogramma's voor residenten met kunstenaarsresidenties in Frankfurt, Clermont-Ferrand, Praag, Mexico en Teheran.

⁰⁷ Deze analyse is gebaseerd op de informatie die de residentieplekken op hun websites vermelden, respectievelijk: hisk.edu/mw/index.php/Special:BrowseData/Artists; www.wiels.org/nl/residencieslist/; fransmasereelcentrum.be/nl/residentie/#residency-archives; www.airantwerpen.be/nl/archief/residenten.

De Vlaamse kunstmarkt: nationaal, internationaal en mondiaal

Studie over Vlaamse promotiegaleriën en
Vlaamse kunstenaars met galeriën in binnen- en
buitenland (2005-2015)

BRUSSEL, JANUARI 2016
AUTEUR: SIMON LEENKNEGT
GEGEVENSVERZAMELING EN -VERWERKING:
SIMON LEENKNEGT, ISABEL VAN BOS, THIERRY MORTIER EN DIRK DE WIT

In dit rapport brengt Kunstenpunt de activiteiten van promotiegaleriën voor hedendaagse beeldende kunsten in Vlaanderen en Brussel in kaart. Daarnaast werden gegevens verzameld vanuit het perspectief van Vlaamse kunstenaars om een zicht te krijgen op hun vertegenwoordiging door galeriën uit binnen- en buitenland. Het is de eerste cijfermatig onderbouwde verkenning van de Vlaamse kunstmarkt door Kunstenpunt.⁰¹

Een promotiegalerie is een private onderneming die haar kunstenaars wil verankeren in het professionele kunstenveld en niet uitsluitend op verkoop is gericht. Ze is voor de kunstenaars een belangrijke bemiddelaar met verzamelaars, musea, curatoren, journalisten en andere spelers in het hedendaagse beeldende kunstenveld. De promotiegalerie gaat daarom een samenwerking aan met kunstenaars op lange termijn. Ze promoot haar kunstenaars via (solo) tentoonstellingen, deelname aan kunstbeurzen en publicaties. Ze ondersteunt hen waar mogelijk bij de productie van nieuw werk en begeleidt hen in de uitbouw van hun carrière.

In eerdere teksten in opdracht van Kunstenpunt wordt geschetst hoe galeriën sinds hun opkomst in de negentiende eeuw een belangrijke schakel vormen in het veld van de beeldende kunsten.⁰² Deze publicaties wijzen ook op de belangrijke veranderingen in de kunstmarkt vanaf het begin van de eenentwintigste eeuw. De globalisering van de kunstmarkt betekende de opkomst van nieuwe markten en evenementen die de traditionele dominantie van Europa en Noord-Amerika onder druk hebben gezet. De internationale netwerken van kunstenaars, galeriën, verzamelaars en instellingen verleggen zich van hun traditionele locaties naar nieuwe hubs. Kunstbeurzen worden steeds belangrijker knooppunten in deze internationale netwerken. Sommige galeriën antwoorden op de globalisering via schaalvergroting of het openen van filialen in andere steden of continenten – een tendens waarin niet alle galeriehouders willen of kunnen volgen. Naast de traditionele bemiddelaars verschijnen managementbureaus, agenten, adviseurs, kunstenaarscollectieven en hybride kunstruimtes die een aantal functies van de galerie overnemen. Een andere factor is de economische crisis, die een rol speelde in de sluitingen van galeriën, maar de groei van de geglobaliseerde kunstmarkt niet in de weg stond.

⁰¹ 'Vlaams' heeft hier betrekking op de Vlaamse Gemeenschap (Vlaanderen en Brussel). Met Vlaamse promotiegaleriën wordt verwezen naar diegenen die gevestigd zijn in Vlaanderen en Brussel. Met Vlaamse kunstenaars worden kunstenaars bedoeld die geboren zijn in Vlaanderen of Brussel, maar ook buitenlandse kunstenaars die in Vlaanderen of Brussel wonen en/of werken. Met hedendaagse beeldende kunst worden beeldende kunsten van 1945 tot nu bedoeld.

⁰² Virginie Devillez, *Galeriemodellen, vroeger en nu*, 2013 en Olav Velthuis, *The Contemporary Art Market Between Stasis and Flux*, 2013 op kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5807-veldanalyse-beeldende-kunst

Hoe staat de kunstmarkt in Vlaanderen en Brussel ervoor in het licht van deze internationale trends? Om een (gedeeltelijk) antwoord te kunnen bieden op deze vraag, deed Kunstenpunt een analyse van gegevens die we de voorbije drie jaar verzamelden. De focus lag hierbij op twee belangrijke actoren in de primaire kunstmarkt: de promotiegaleriën en de kunstenaars. De verzamelaars vormden een actor die moeilijker in kaart te brengen is en lagen buiten de radius van dit onderzoek. De verkoop in veilinghuizen behoort voornamelijk tot de secundaire kunstmarkt en wordt bijgevolg hier niet behandeld.

In de eerste fase werden promotiegaleriën onderzocht die gevestigd zijn of waren binnen de Vlaamse Gemeenschap, ongeacht hun herkomst of de nationaliteit van hun oprichters en ongeacht het

feit of hun hoofdzetel zich in het buitenland bevindt. Via navraag bij galeriemedewerkers en via de officiële websites en pagina's op sociale media werd een set van gegevens vergaard in 2013 en 2015. Deze bieden een antwoord op drie soorten vragen: over de aard van de Vlaamse promotiegaleries (waar zijn ze gevestigd? Hoelang zijn ze actief?), over de kunstenaars die ze vertegenwoordigen (hoeveel kunstenaars vertegenwoordigt men? Wat is het aandeel Vlaamse kunstenaars hierin? Hoelang duurt deze vertegenwoordiging?) en over hun deelname aan kunstbeurzen (welke beurzen, waar en hoeveel? Hoeveel Vlaamse kunstenaars worden op deze beurzen vertegenwoordigd?). De resultaten van dit deel van het onderzoek worden gepresenteerd in de eerste drie secties van dit rapport.

In de laatste fase van het onderzoek werd gekeken naar alle professionele Vlaamse kunstenaars in de databank van Kunstenpunt.⁰³ Bij elke kunstenaar werd uitgezocht door welke (promotie)galerie(s) deze wordt vertegenwoordigd in 2015 en over wat voor soort galerie het gaat. Hiervoor werden de officiële websites van de kunstenaars geconsulteerd. Zo verkregen we informatie over Vlaamse kunstenaars die geen galerie (meer) hebben, die door een buitenlandse galerie worden vertegenwoordigd of die bij meerdere galeriën in binnen- en buitenland zijn aangesloten. De resultaten van dit deel van het onderzoek worden behandeld in de vierde sectie.

In de slotsectie van dit rapport worden verklaringen aangereikt voor enkele opmerkelijke resultaten aan de hand van literatuur en getuigenissen van galeriën aan wie de tussentijdse resultaten van het onderzoek werden voorgelegd.⁰⁴

Met dit rapport vult Kunstenpunt een lacune op in de kennis over promotiegaleriën en de vertegenwoordiging van Vlaamse kunstenaars door galeriën in binnen- en buitenland. Deze gegevens zullen regelmatig worden geactualiseerd. Als aanvulling op de eerste, verkennende gegevensvergaring, kan kwantitatief of kwalitatief onderzoek worden gevoerd naar de Vlaamse kunstmarkt dat vergelijkbaar is met studies in het buitenland. Zo laat de Nederlandse Galerie Associatie elke vier jaar de vraag- en aanbodzijde van de Nederlandse kunstmarkt analyseren. De haalbaarheid van mogelijke vervolgstudies naar de situatie in Vlaanderen en Brussel zal worden onderzocht.

Gegevens over de promotiegaleriën zelf

Deze sectie vertrekt vanuit twee vragen over de onderzochte promotiegaleriën zelf: waar zijn/waren ze gevestigd en hoelang zijn/waren ze actief? In dit deel van het onderzoek werd gefocust op de periode tussen 2005 en begin 2015. Dit leverde gegevens op van de vestigingsplaatsen, leeftijden, opstart- en eventuele sluitingsjaren van 87 promotiegaleriën die tussen deze jaren actief waren. 23 hiervan stopten hun activiteiten ook in deze periode. 64 waren begin 2015 nog steeds actief als promotiegalerie. Alle 87 werden ooit opgenomen in

⁰³ frank.kunsten.be/beeldende-kunsten/profielen/kunstenaars

⁰⁴ Met dank aan Base - Alpha Gallery en Office Baroque.

05 Aeroplastics Gallery, Albert Baronian, Alice, Aliceday, Almine Rech Gallery, André Simoens Gallery, Annie Gentils Gallery, Anyspace, Axel Vervoordt Gallery, Base - Alpha Gallery, Bodson Gallery, Catherine Bastide, CLEARING, closed art gallery, Crown Gallery, D+T Project Gallery, Dagmar De Pooter Gallery, Dépendance, Deweer Gallery, Elisa Platteau Gallery, Galerie Annette De Keyser, Galerie c. de vos, Galerie Daniel Templon, Galerie De Ziener, Galerie De Zwarte Panter, galerie el, Galerie Erna Hecey, Galerie Fortlaan 17, Galerie Greta Meert, Galerie Het Vijfde Huis, Galerie Jamar, Galerie Jan Dhaese, Galerie Les filles du calvaire Bruxelles, Galerie mariondecannière, Galerie Micheline Sz wajcer, Galerie Nathalie Obadia, Galerie Pascal Polar, Galerie Patrick De Brock, Galerie Rodolphe Janssen, Galerie S&H De Buck, Galerie Sans Titre, Galerie Transit, Galerie Van De Weghe, Galerie van der Mieden, Galerie VidalCuglietta, Galerie Zwart Huis, Gallery FIFTY ONE, Geukens & De Vil Gallery, Gladstone Gallery, Harlan Levey Projects, Hoet Bekaert Gallery, Hopstreet Gallery, In Situ, Jan Mot, Jozsa Gallery, Koraalberg, Kristof De Clercq gallery, Kusseneers Gallery, Levy.Delval, Light Cube Art Gallery, Maes & Matthys Gallery, Meessen De Clercq, Michel Rein Brussels, MOTINTERNATIONAL Brussel, Mudimadrie/ Galerie Gianluca Ranzi, Mulier Mulier Gallery, MX7 Gallery, NK Gallery, NOMAD Gallery, Office Baroque Gallery, Ottilia Pribilla Gallery, Ricou Gallery, Rossicontemporary, Sorry We're Closed, Stella Lohaus Gallery, Stephane Simoens Gallery, Stieglitz 19, Stilll, Super Dakota, Tatjana Pieters Gallery, Think.21, Tim Van Laere Gallery, Twig Art gallery, Vincent Verbist // Actionfields Gallery, Waldburger Wouters, Xavier Hufkens en Zeno X Gallery. Voor het huidige overzicht van promotiegalleries, zie: frank.kunsten.be/beeldende-kunsten/sector/promotiegalleries.

06 frank.kunsten.be/beeldende-kunsten/selectiecriteria

07 Le Triangle Bleu (Stavelot), Galerie Jacques Cerami (Couillet), Galerie Nadja Vilenne en Galerie Flux (beide Luik).

08 Met Brussel wordt hier naar het hele Brussels Hoofdstedelijk Gewest verwezen.

09 antwerp.art.be en neca.brussels.

10 Dit kon worden gereconstrueerd via publicaties die een overzicht bieden van de Vlaamse beeldende kunstensector in eerdere jaren. Zie: BAM en SAP, *Hedendaagse beeldende kunstorganisaties in België. Brussel, Vlaanderen, Wallonië en een selectie uit aangrenzende regio's*, 2010; Bart De Baere en Henri Bounameaux, *Contemporary Art in Belgium 2005, 2007 & 2008, 2005/2006/2007*.

de databank van beeldende kunstorganisaties van Kunstenpunt.⁰⁵ De criteria om te worden vermeld in deze databank komen overeen met de definitie van een promotiegalerie die in de inleiding wordt gegeven en die doorheen de eerste drie secties van dit rapport wordt gehanteerd.⁰⁶ In de databank zijn ook Waalse promotiegalleries opgenomen,⁰⁷ maar dit onderzoek beperkt zich tot Vlaanderen en Brussel. Galleries die niet langer dan één jaar bestonden vóór 2015 bestreken een te korte tijdsperiode om relevante informatie aan te leveren over de vertegenwoordiging van kunstenaars en deelname aan kunstbeurzen (zie de volgende secties) en worden hier bijgevolg ook niet behandeld.

Over elk van de 87 onderzochte galleries werd opgezocht waar ze zich begin 2015 bevonden of – indien ze al gestopt waren voor begin 2015 – waar ze laatst waren gevestigd. Onder de vestigingsplaatsen van de 87 onderzochte galleries vertegenwoordigt Brussel iets meer dan de helft (44).⁰⁸ Antwerpen komt op de tweede plaats met 25 galleries. Andere vestigingsplaatsen zijn Gent (6), Knokke (5), Aalst (2), Asse (1), Mechelen (1), Otegem (1), Ronse (1) en Welle (1).

De aantrekkingskracht van de hoofdstad wordt benadrukt door de aanwezigheid van (filialen van) buitenlandse galleries (9 van de 87). Deze zijn afkomstig uit Parijs, Londen, New York of Luxemburg en vestigden zich allemaal in Brussel. Het gaat hier over Almine Rech Gallery, CLEARING, Galerie Daniel Templon, Galerie Nathalie Obadia, Gladstone Gallery, Michele Rein Brussels, MOTINTERNATIONAL, Galerie Les filles du calvaire Bruxelles en Galerie Erna Hecey (deze twee laatste zijn niet meer actief in België). Vijf andere galleries verhuisden in de periode 2005-2015 van een andere Belgische stad naar Brussel: Galerie Micheline Sz wajcer, Hopstreet Gallery (voorheen Grusenmayer Art Gallery), Kusseneers Gallery, Office Baroque Gallery en Galerie van der Mieden (deze laatste verhuisde in de loop van 2015 opnieuw naar Antwerpen).

Via de galeriewebsites en de websites van Antwerp Art en NECA Brussels werd nagegaan in welke wijken de promotiegalleries binnen de twee voornaamste vestigingsplaatsen zich bevonden begin 2015.⁰⁹ De onderzochte Antwerpse galleries concentreerden zich toen vooral in het Historisch Centrum, de wijk Zuid-Museum en Borgerhout. Begin 2015 had de meerderheid van de onderzochte Brusselse galleries één of meerdere vestigingen in de bovenstad, vooral in de buurt rond de Louizalaan. In het geval van Brussel is het interessant om dit te vergelijken met de situatie tussen 2005 en 2010.¹⁰ In deze jaren hadden 12 van de onderzochte promotiegalleries een vestiging in de Brusselse benedenstad, met name in en nabij de Antoine Dansaertstraat. 18 onderzochte promotiegalleries bevonden zich toen in de Brusselse bovenstad. In het begin van 2015 waren er 7 gevestigd in de benedenstad en 26 in de bovenstad (11 waren in 2015 al gestopt als promotiegalerie).

Grafiek 1.1 geeft de leeftijden van de 87 onderzochte promotiegalleries weer. Elke balk stelt het aantal galleries voor dat zich in een bepaalde leeftijdscategorie bevindt. Binnen elke balk wordt het onderscheid gemaakt tussen galleries die begin 2015 nog actief waren (rood) en

diegene die tussen 2005 en 2015 hun activiteiten hebben stopgezet (oranje). Voor de gesloten galeries eindigt de leeftijd logischerwijze met de sluitingsdatum, terwijl voor de actieve 2015 als referentiejaar werd genomen. De meeste galeries (25) hebben/hadden een ouderdom tussen 6 en 10 jaar. Deze leeftijdscategorie telt ook het hoogste aantal gesloten galeries (9). In de oudere leeftijdscategorieën neemt het aantal gesloten galeries gestaag af. Onder de galeries die ouder zijn dan 30 jaar zijn er zelfs geen. Van 5 galeries is geen opstartjaar bekend en kon bijgevolg geen leeftijd worden berekend.

Tussen 2005 en 2015 hebben 41 van de 87 promotiegaleriën hun activiteiten in Vlaanderen of Brussel aangevat. In **grafiek 1.2** worden deze 41 galeries (waartoe zowel actieve als inmiddels gesloten galeries behoren) geordend volgens het jaar waarin ze in Vlaanderen of Brussel zijn begonnen. 2008 kende het meeste aantal starters (8), met 2011 op de tweede plaats (6).

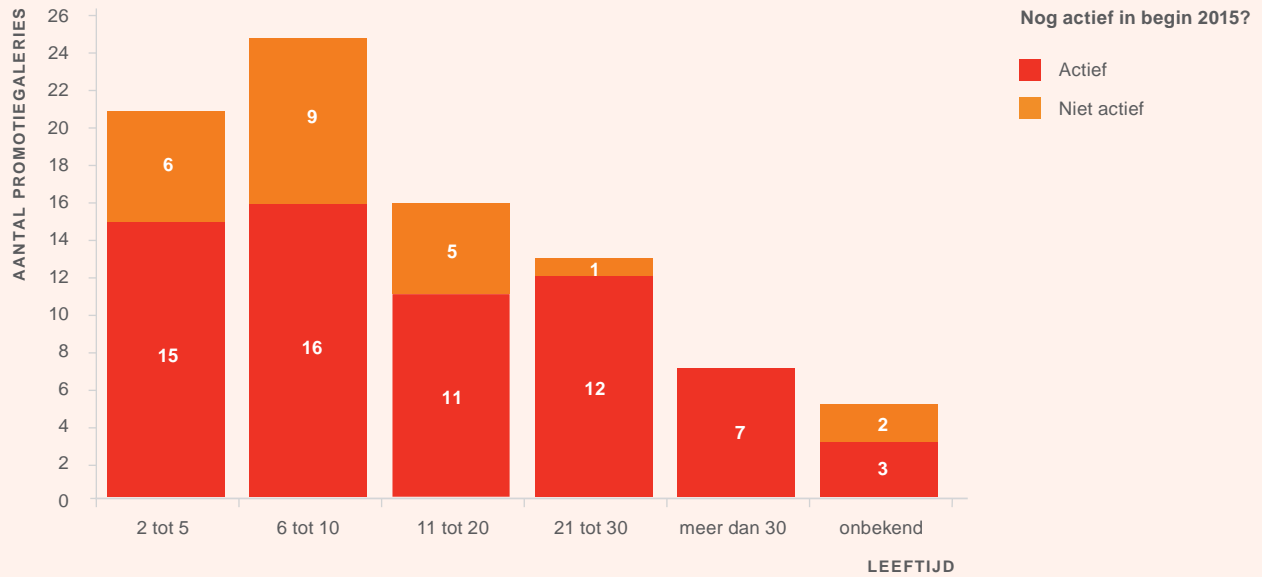
23 van de 87 promotiegaleriën hebben hun activiteiten in Vlaanderen of Brussel stopgezet voor het begin van 2015. Van elk is het jaar bekend waarin ze dit deden. Twee hiervan, Galerie Les filles du calvaire en Galerie Erna Hecey, waren afkomstig uit respectievelijk Frankrijk en Groothertogdom Luxemburg en zijn nu nog steeds actief in eigen land. Bij hen werd het jaar dat ze zich terugtrokken uit België als sluitingsdatum genomen. In **grafiek 1.3** worden de 23 gesloten galeries geordend volgens het jaar waarin ze in Vlaanderen of Brussel zijn gestopt. De vroegst bekende sluitingen vonden plaats in 2009. De grafiek toont dat de meeste stopten in 2011 (7), gevolgd door 2014 (6).

Vertegenwoordiging van kunstenaars door de promotiegaleriën

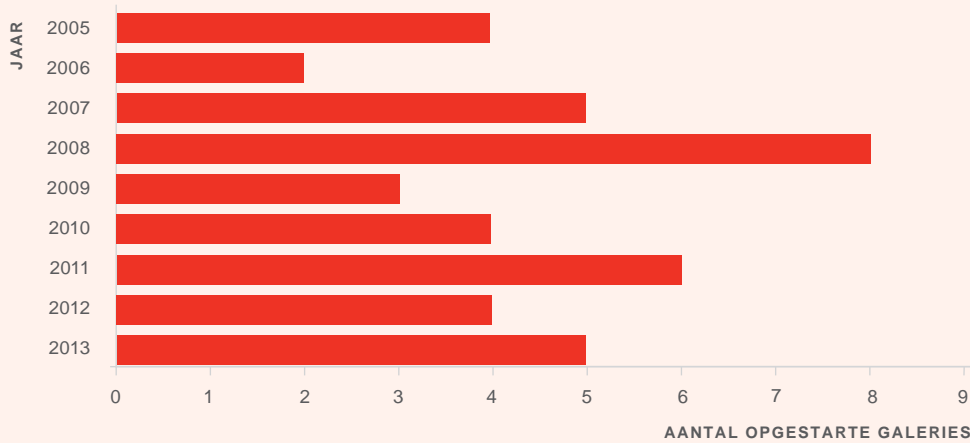
Van de 87 promotiegaleriën die aan bod kwamen in de vorige sectie werd ook bijgehouden welke kunstenaars ze vast vertegenwoordigen. Hiermee worden de kunstenaars bedoeld waarmee de galeries in rechtstreeks contact staan en waarvoor ze promotie voeren. Wanneer men van een kunstenaar alleen werken verkoopt en geen actieve rol speelt in de begeleiding van haar of zijn carrière, werd deze kunstenaar niet opgenomen in het onderzoek. Drie vragen vormden het uitgangspunt van het onderzoek naar de relatie tussen promotiegaleriën en hun vaste kunstenaars: welke kunstenaars vertegenwoordigt men, hoeveel zijn dit er en hoelang duurt deze vertegenwoordiging?

Om op de eerste twee vragen antwoorden te bieden, werd in 2013 en 2015 via de officiële galeriewebsite van elke promotiegalerie nagegaan welke kunstenaars ze vast vertegenwoordigt. Dit leverde een representatief beeld op van de kunstenaars die tussen deze jaren waren aangesloten bij de onderzochte promotiegaleriën. Deze gegevens werden zoveel mogelijk geverifieerd door galeriemedewerkers. In sommige gevallen leverde men ook namen aan van kunstenaars die vóór 2013 bij hun promotiegalerie waren vertrokken en niet vermeld

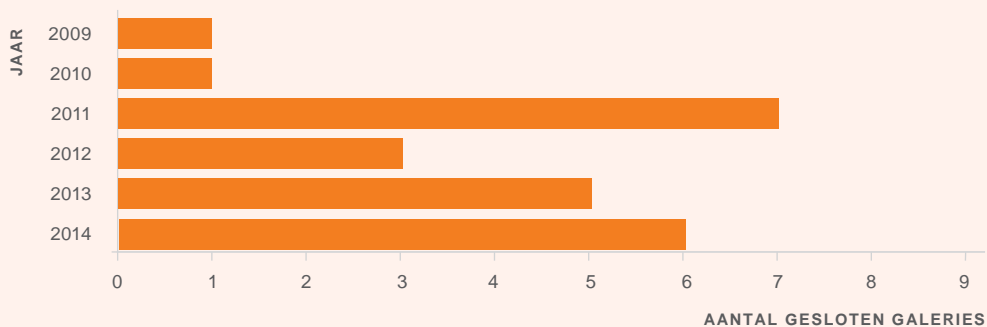
GRAFIEK 1.1 Leeftijden van de 87 promotiegaleriers



GRAFIEK 1.2 Aantal promotiegaleriers gestart tussen 2005-2015, geclusterd volgens hun opstartjaar



GRAFIEK 1.3 Aantal gestopte promotiegaleriers per sluitingsjaar



werden op de galeriewebsite tijdens de gegevensverzameling. Het gaat echter over een beperkt aantal gegevens over deze kunstenaars, waardoor de volgende grafieken niet representatief zijn voor de periode vóór 2013. Voor gesloten promotiegaleriën werd een beroep gedaan op andere online bronnen en de reeks naslagwerken *Contemporary Art in Belgium*.¹¹

Er werd een lijst bekomen van 1.785 kunstenaars die aangesloten zijn of ooit waren bij één of meerdere van de 87 onderzochte promotiegaleriën. Deze kunstenaars werden opgenomen in **grafiek 2.1**. Het aandeel van Vlaamse kunstenaars wordt met een oranje kleur aangegeven. Het gaat over 562 (32%) kunstenaars die geboren zijn en/of wonen en werken in Vlaanderen of Brussel. Het rode deel van het schijfdiagram stelt de 1.223 (69%) kunstenaars voor die uit Wallonië of het buitenland afkomstig zijn en niet in Vlaanderen of Brussel wonen en werken.

Grafiek 2.2 omvat opnieuw de kunstenaars die door één of meerdere van de 87 onderzochte promotiegaleriën worden of werden vertegenwoordigd. Nu worden ze geclusterd volgens de vestigingsplaats van de galerie: het bovenste schijfdiagram omvat de kunstenaars met een Brusselse galerie, het middelste de kunstenaars met een Antwerpse galerie en het onderste de kunstenaars met een galerie op een andere plek (Aalst, Asse, Gent, Knokke, Mechelen, Otegem, Ronse of Welle). Sommige kunstenaars worden of werden door meerdere galeriën op verschillende plekken vertegenwoordigd. Deze kunstenaars zijn in **grafiek 2.2** dan ook per promotiegalerie opgenomen, waardoor hun namen – in tegenstelling tot **grafiek 2.1** – meermaals voorkomen in de gebruikte gegevens. Binnen elk schijfdiagram wordt het aandeel van Vlaamse kunstenaars opnieuw met een oranje kleur aangegeven. Daarbij valt op dat de Vlaamse kunstenaars bij de Brusselse galeriën een aandeel van 19% hebben, terwijl bij de galeriën in Antwerpen en de andere gemeenten iets meer dan helft van de kunstenaars Vlaams is.

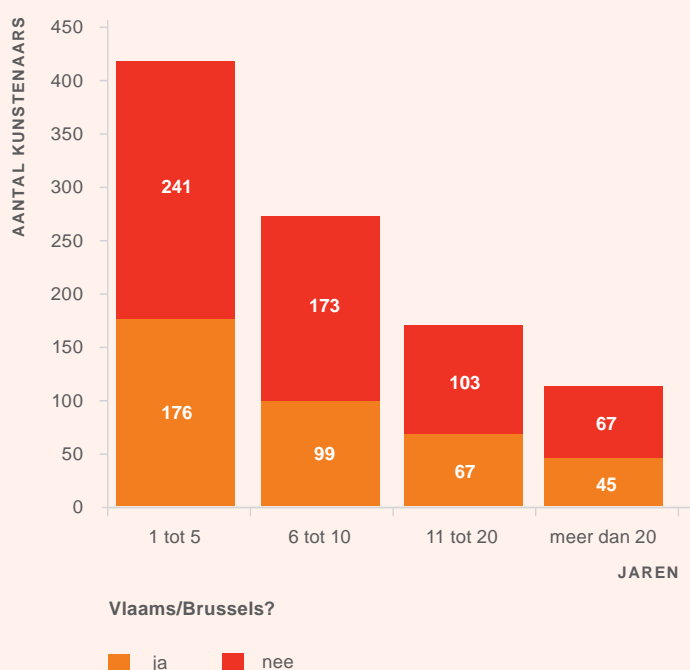
Van de 87 onderzochte promotiegaleriën waren er 64 actief in het begin van 2015. **Grafiek 2.3** geeft voor elke actieve promotiegalerie apart weer hoeveel kunstenaars ze in 2015 vertegenwoordigden. Elke balk verwijst naar een van de 64 galeriën in kwestie, wiens namen niet worden vermeld. Hoe groter de balk, hoe meer kunstenaars de galerie vertegenwoordigt. Bovenaan bevindt zich de galerie met het hoogste aantal vaste kunstenaars (55). Elke galerie werd een kleur toegekend volgens haar vestigingsplaats: Aalst (blauw), Antwerpen (oranje), Asse (groen), Brussel (rood), Gent (paars), Knokke (bruin), Mechelen (roze), Otegem (grijs), Ronse (geelgroen) en Welle (lichtblauw). De bovenste helft van de grafiek is overwegend rood, wat er op wijst dat de promotiegaleriën met een groot bestand van vaste kunstenaars voornamelijk in Brussel zijn gevestigd.

Om een antwoord te bieden op de vraag naar de duur van de vertegenwoordiging van de kunstenaars door de promotiegaleriën, werden galeriemedewerkers geconsulteerd. Zo kon de lijst van kunstenaars worden aangevuld met de begin- en eventuele eindjaren van hun engagement. Wanneer een kunstenaar in 2015 nog steeds was aangesloten bij een galerie, werd 2015 als eindjaar genomen. Omdat deze lijst representatief is voor de periode 2013-2015, werden

¹¹ Bart De Baere en Henri Bounameaux, *Contemporary Art in Belgium 2005, 2007 & 2008*. Als bijkomende online bron werd vooral de website artfacts.net geconsulteerd.

kunstenaars die vóór 2013 vertrokken bij een promotiegalerie niet opgenomen om de duur van de vertegenwoordigingen te berekenen. Hetzelfde geldt logischerwijze voor kunstenaars waarvan het begin- of het eindjaar van hun engagement niet gekend was.

GRAFIEK 2.4 Aantal kunstenaars vertegenwoordigd door een promotiegalerie tussen 2013 en 2015, geclusterd volgens de duur van hun engagement in jaren



Van 971 kunstenaars die tussen 2013 en 2015 werden vertegenwoordigd door de onderzochte promotiegaleriën kon de duur van hun engagement bij deze galeriën worden berekend. Deze gegevens worden gevisualiseerd in **grafiek 2.4**. Omdat sommige kunstenaars door meerdere galeriën werden vertegenwoordigd in de periode 2013-2015, komen bepaalde namen meermaals voor onder de 971 die werden opgenomen in de grafiek. De duur van het engagement van elke kunstenaar is ondergebracht in een van vier categorieën: 1 tot 5 jaar, 6 tot 10 jaar, 11 tot 20 jaar en meer dan 20 jaar. De balken in grafiek 2.4 verwijzen naar deze categorieën. De balk uiterst links is het grootst, wat betekent dat de meeste kunstenaars 1 tot 5 jaar zijn aangesloten bij een van de onderzochte promotiegaleriën. De grafiek toont dat de aantallen gestaag kleiner worden naarmate de duur van het engagement toeneemt. In elke balk werd de verhouding tussen Vlaamse kunstenaars (oranje)

en kunstenaars uit Wallonië of het buitenland (rood) weergegeven. Het aandeel van Vlaamse kunstenaars in de vier balken schommelt tussen 36 en 43%, wat aangeeft dat de verhoudingen doorheen de verschillende categorieën vrij gelijk blijven.

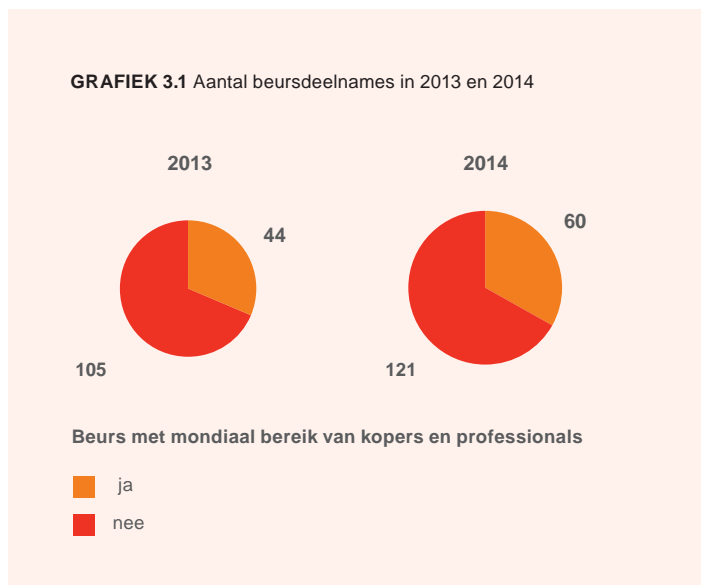
Deelname van de promotiegaleriën aan kunstbeurzen in 2013 en 2014

Vorige studies over het galeriewezen in opdracht van Kunstenpunt signaleren dat kunstbeurzen in de voorbije jaren aan belang hebben gewonnen in de internationale kunstmarkt.¹² In dit onderzoek werd gekeken of deze stelling ook de realiteit van de promotiegaleriën in Vlaanderen en Brussel weerspiegelt. Er werd nagegaan aan welke en hoeveel kunstbeurzen ze deelnamen, waar deze kunstbeurzen plaatsvonden en van welke Vlaamse kunstenaars hier werk werd

¹² Virginie Devillez, *Galeriemodellen, vroeger en nu*, pp. 6-7 en Olav Velthuis, *The Contemporary Art Market Between Stasis and Flux*, p. 3.

getoond. Om op beperkte tijd een maximale set van gegevens te verzamelen, lag de focus op beursdeelnames in 2013 en 2014.

Bij het afsluiten van de onderzoeksronde moesten nog enkele kunstbeurzen in 2015 plaatsvinden. Daarom werd besloten om gegevens over 2015 hier niet op te nemen. Alleen de 64 promotiegaleriën die begin 2015 nog actief waren, werden onderzocht. Drie promotiegaleriën gaven aan dat ze geen kunstbeurzen bezochten in deze periode. Van drie andere konden geen gegevens worden verzameld. Van de 58 waarover uiteindelijk wel gegevens zijn opgenomen, werden deze in 34 gevallen door de galerie zelf aangeleverd. Voor de overige 24 werd een beroep gedaan op de websites van de galeriën en de officiële pagina's op sociale media (Facebook en Twitter). Alle grafieken in deze sectie hebben betrekking op de beursdeelnames van deze 58 promotiegaleriën in 2013 en 2014.



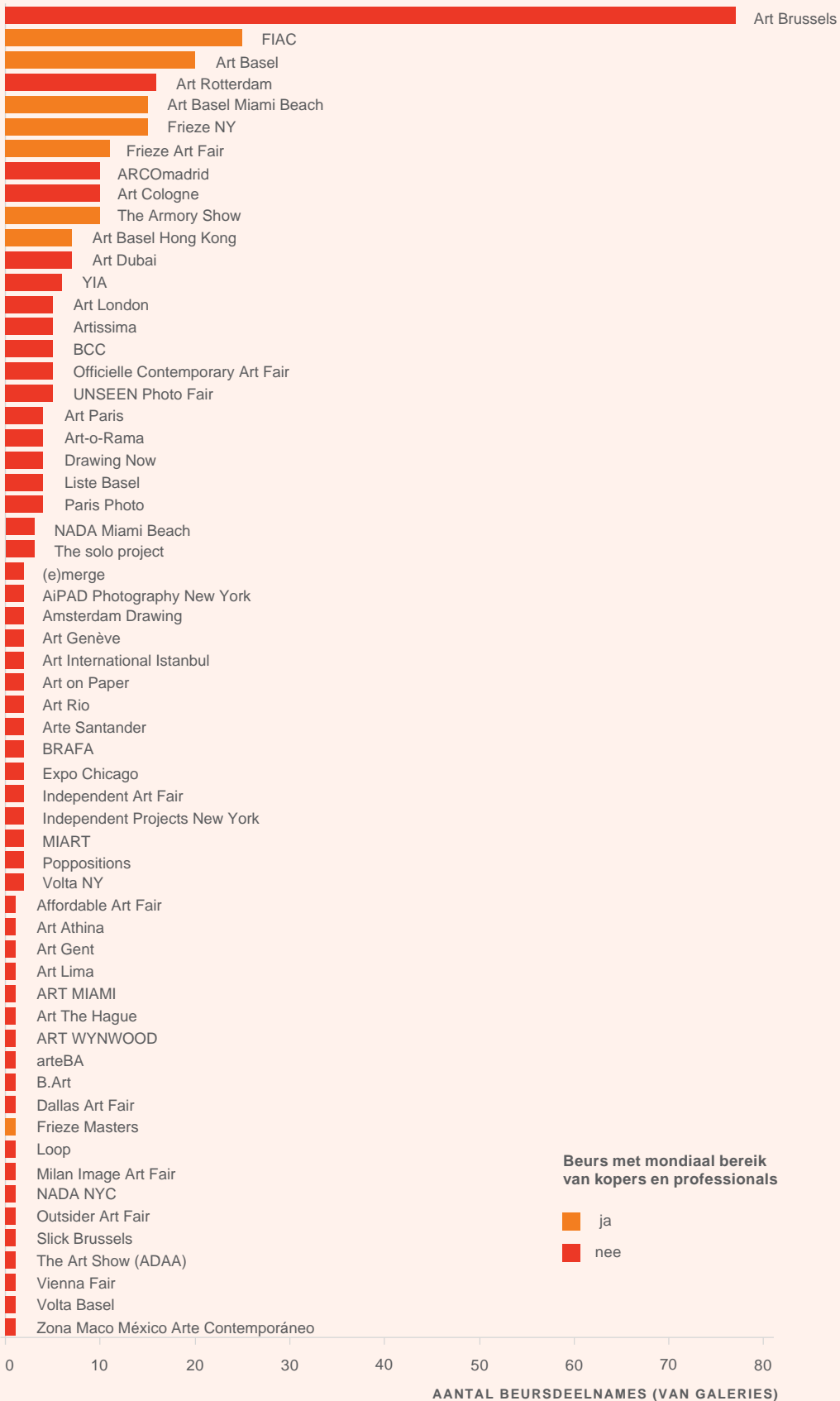
Grafiek 3.1 toont het aantal keer dat de promotiegaleriën deelnamen aan een kunstbeurs in 2013 (links) en in 2014 (rechts). Het schijfdiagram van 2014 is groter dan dat van 2013, wat wijst op een toename van het totaal aantal beursdeelnames (van 149 in 2013 naar 181 in 2014). Binnen de twee schijfdiagrammen van grafiek 3.1 worden de deelnames aan kunstbeurzen die een mondiaal publiek van kopers en professionals aantrekken met een oranje kleur aangegeven. Dit gaat over Art Basel, Art Basel Miami Beach, Art Basel Hong Kong, The Armory Show, FIAC, Frieze London, Frieze New York en Frieze Masters. Deze kunstbeurzen krijgen de aandacht van verzamelaars, curatoren, journalisten en anderen uit het kunstenveld van verschillende continenten. Rond deze kunstbeurzen zijn vaak *art weeks* ontstaan met andere evenementen en beurzen (LISTE, VOLTA en The Solo Project, bijvoorbeeld,

vinden gelijktijdig plaats met Art Basel).¹³ De schijfdiagrammen tonen dat de stijging van beursdeelnames in 2014 ook plaatsvond in het segment van de kunstbeurzen met een mondiaal bereik (van 44 in 2013 naar 60 in 2014).

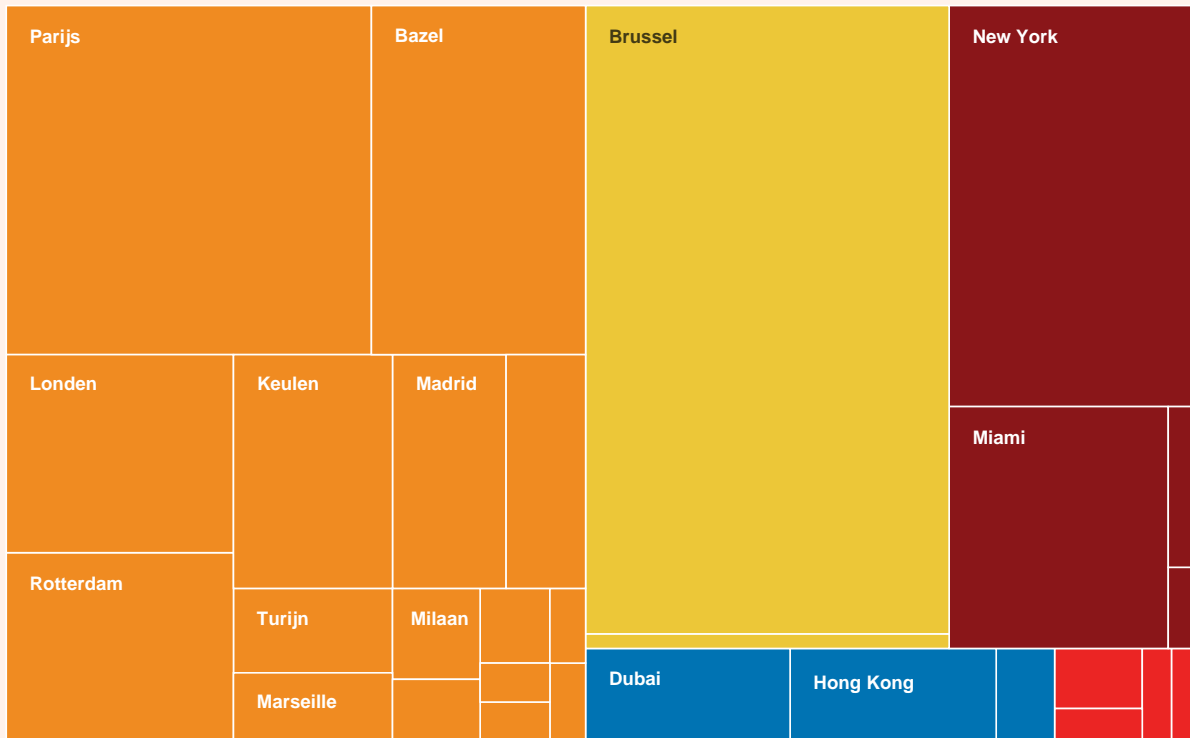
In grafieken 3.2 tot en met 3.6 worden 2013 en 2014 niet apart behandeld, maar samengenomen. **Grafiek 3.2** vermeldt de kunstbeurzen waaraan de promotiegaleriën deelnamen in de periode 2013-2014. Elke balk geeft het aantal keer weer dat een van de onderzochte galeriën deelnam aan een kunstbeurs in deze jaren. Bovenaan bevinden zich de kunstbeurzen waar het meest aan werd deelgenomen. Art Brussels is met 77 deelnames de meest bezochte. Op de tweede plaats komt FIAC (25 deelnames) en op de derde Art Basel (20 deelnames). Ook in deze grafiek worden de kunstbeurzen met een mondiaal publiek van kopers en professionals met een oranje kleur aangegeven. Hierbij valt op dat al deze kunstbeurzen – met uitzondering van Frieze Masters – zich in de top elf van meest bezochte bevinden.

¹³ Andere kunstbeurzen trekken ook de internationale aandacht, maar zijn veeleer gericht op een publiek uit het eigen land of de buurlanden. Hierbij dient wel te worden opgemerkt dat bepaalde beurzen die zich focussen op een niche van de kunstmarkt (zoals fotografie of videokunst) een specifiek en belangrijk segment van verzamelaars en professionelen aantrekken die de vermelde beurzen met een mondiaal bereik niet bezoekt.

GRAFIEK 3.2 Aantal deelnames per kunstbeurs in 2013-2014



GRAFIEK 3.3 Aantal deelnames per stad van de kunstbeurs in 2013-2014

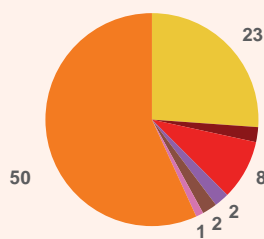


België/continent

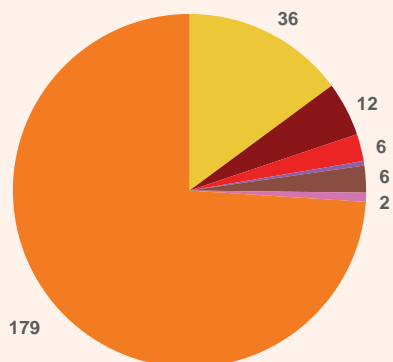
- Europa
- België
- Noord-Amerika
- Azië
- Latijns-Amerika

GRAFIEK 3.4 Aantal beursdeelnames in België en in het buitenland in 2013-2014, onderverdeeld volgens de vestigingsplaatsen van de promotiegalerië

BEURSDEELNAMES IN BINNENLAND



BEURSDEELNAMES IN BUITENLAND



Vestigingsplaats van promotiegalerie

- Antwerpen
- Gent
- Knokke
- Mechelen
- Otegem
- Ronse
- Brussel

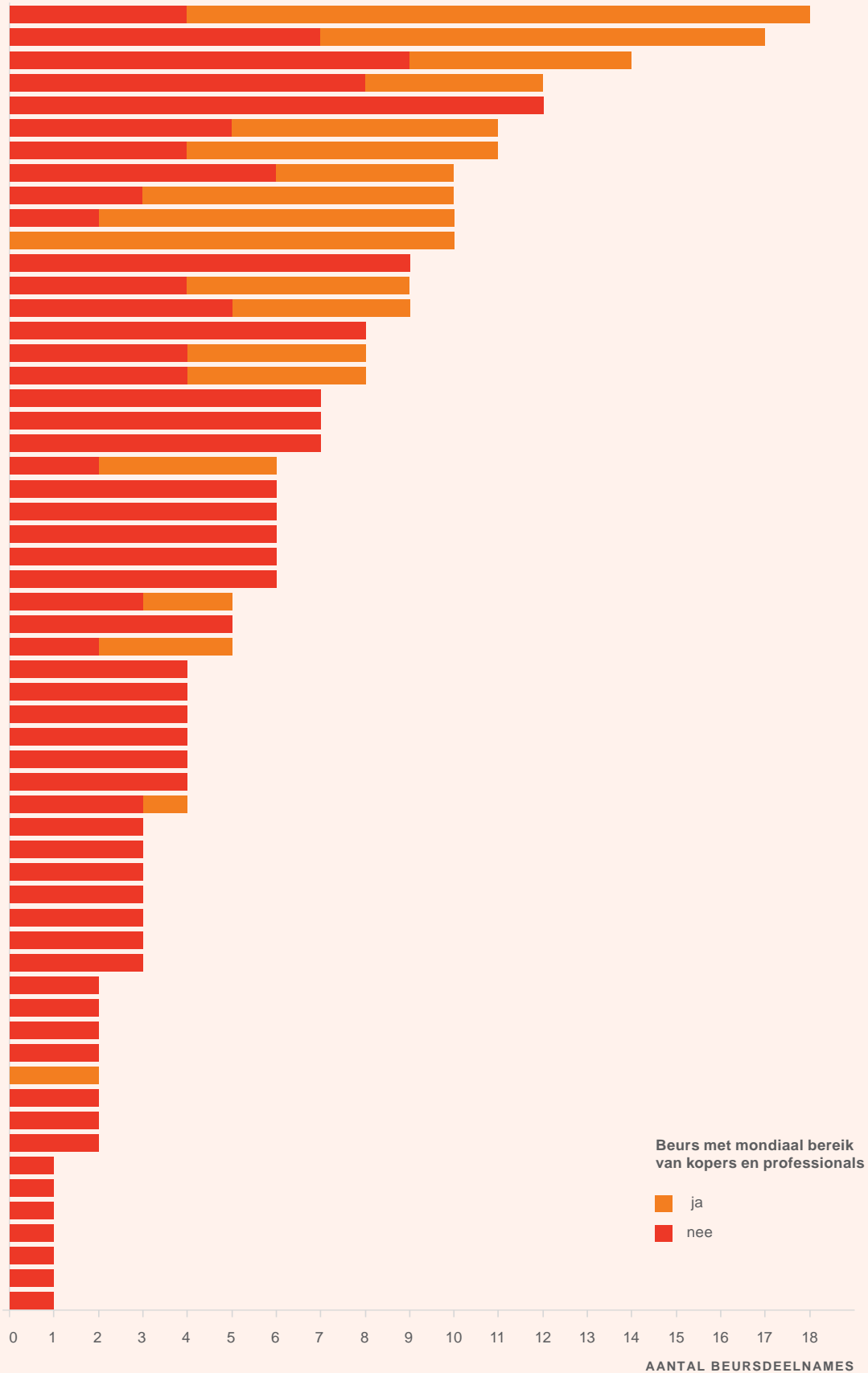
Grafiek 3.3 vermeldt in welke steden de kunstbeurzen plaatsvonden waaraan de promotiegaleriën deelnamen in de periode 2013-2014. Per vak wordt één stad weergegeven. De grootte van het vak komt overeen met het aantal keer dat een galerie deelnam aan een kunstbeurs in de stad in kwestie. Het grootste vak, en dus dat van de meest bezochte stad, is dat van Brussel (86 deelnames). Op de tweede plaats komt Parijs (48 deelnames), gevolgd door New York (38 deelnames). Bazel (28 deelnames) en Miami (20 deelnames) vervolledigen de top vijf. De steden hebben een kleur meegekregen volgens het continent waarin ze zijn gelegen, met uitzondering van België, dat met een gele kleur apart wordt weergegeven. Dit toont aan dat België het meest bezochte land was in 2013-2014 (88 deelnames, waaronder 2 in Gent). Europa (oranje, 160 deelnames zonder België meegerekend) is het meest bezochte continent, gevolgd door Noord-Amerika (bordeaux, 61 deelnames). De relatief nieuwe markten Azië (blauw, 16 deelnames) en Latijns-Amerika (rood, 5 deelnames) trokken het minste aantal Vlaamse promotiegaleriën aan.

In **grafiek 3.4** worden het aantal deelnames aan Belgische kunstbeurzen (88, links) en aan buitenlandse kunstbeurzen (242, rechts) apart voorgesteld. Beide schijfdiagrammen hebben betrekking op de periode 2013-2014. In elk schijfdiagram wordt een onderscheid gemaakt volgens de vestigingsplaats van de deelnemende promotiegalerie (Antwerpen, Brussel, Gent, Knokke, Mechelen, Otegem of Ronse). 32 van de 58 onderzochte galeriën (55%) waren gevestigd in Brussel. Van deze galeriën zijn 50 deelnames bekend aan Belgische kunstbeurzen in 2013-2014 (57% van 88). In dezelfde periode waren er 179 deelnames van Brusselse galeriën aan kunstbeurzen in het buitenland (74% van 242). Dit suggereert dat de Brusselse promotiegaleriën sterker op buitenlandse kunstbeurzen zijn gericht.

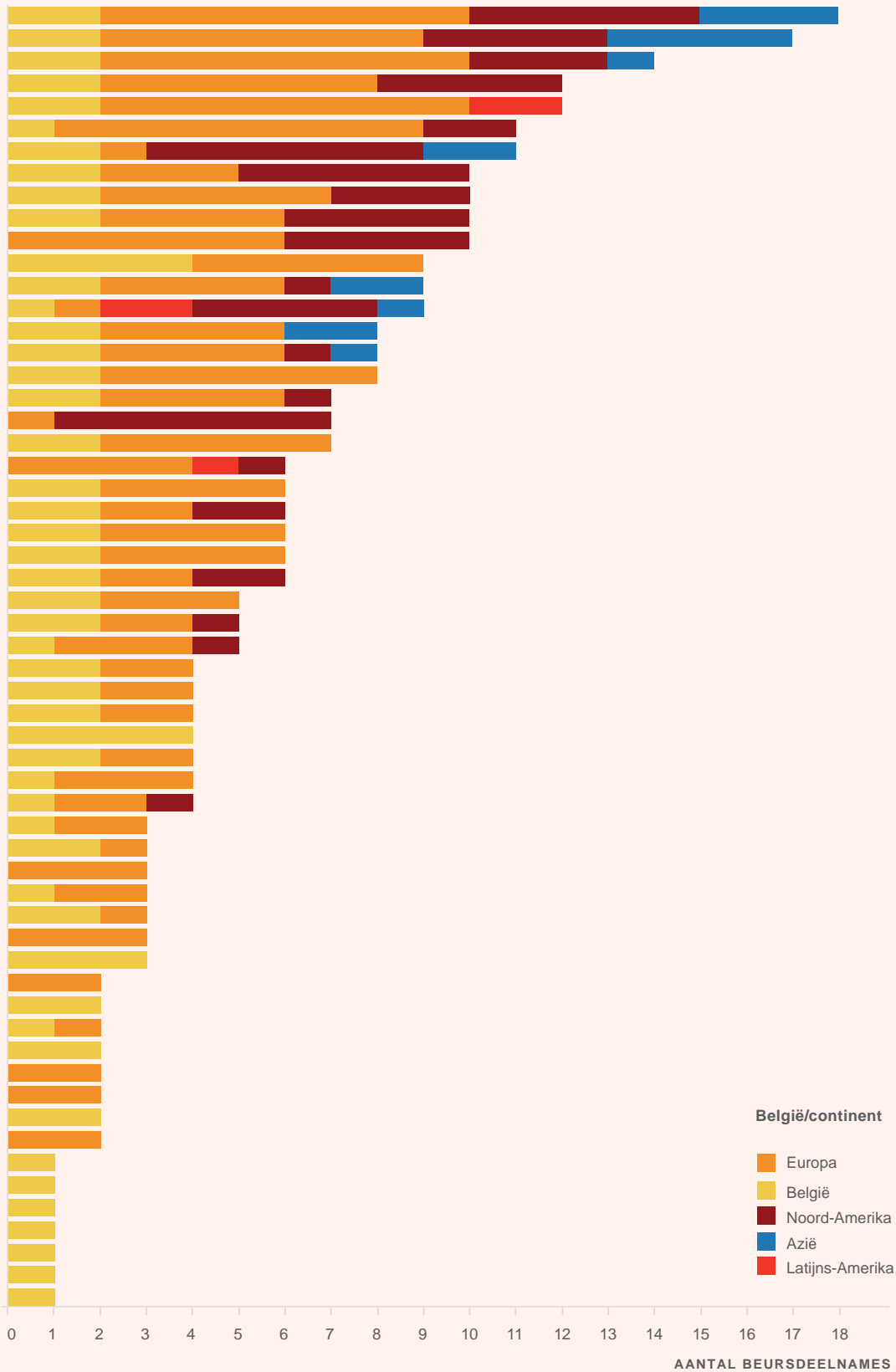
In **grafiek 3.5** stelt elke balk het aantal deelnames aan kunstbeurzen in de periode 2013-2014 per promotiegalerie voor. De namen van de promotiegaleriën worden niet vermeld. Helemaal bovenaan bevindt zich een galerie met 18 deelnames aan kunstbeurzen, het hoogste aantal voor de periode in kwestie. In deze grafiek worden deelnames aan kunstbeurzen met een mondiaal publiek aan kopers en professionals opnieuw in het oranje weergegeven. Vooral het bovenste gedeelte van de grafiek is oranje. Hoe hoger het aantal kunstbeurzen waar een galerie aan meedoet, hoe hoger dus de kans dat dit een galerie is die vertegenwoordigd is op de beurzen met een mondiaal bereik.

Grafiek 3.6 toont nogmaals het aantal deelnames aan kunstbeurzen in de periode 2013-2014 per promotiegalerie. Nu is elke balk onderverdeeld volgens de locatie van de kunstbeurs: België (geel), de rest van Europa (oranje), Noord-Amerika (bordeaux), Azië (blauw) en Latijns-Amerika (rood). 49 van de 58 onderzochte galeriën was minstens één keer aanwezig op een kunstbeurs in België. Deelnames aan kunstbeurzen in de rest van Europa zijn zowel in de bovenste als in de onderste helft van de grafiek goed vertegenwoordigd. De meeste galeriën (46 van de 58) zijn dan ook actief op buitenlandse kunstbeurzen. De kleuren die Azië, Noord- en Latijns-Amerika voorstellen, komen meer voor in het bovenste gedeelte. Hoe hoger het aantal kunstbeurzen waar een galerie aan meedoet, hoe groter dus de kans dat dit een galerie is die ook aan beurzen buiten Europa deelneemt.

GRAFIEK 3.5 Aantal beursdeelnames in 2013-2014 per promotiegalerie (anoniem)



GRAFIEK 3.6 Aantal beursdeelnames in 2013-2014 per promotiegalerie (anoniem), onderverdeeld volgens de locaties van de kunstbeurzen



GRAFIEK 3.7 Aantal Vlaamse kunstenaars vertegenwoordigd door de promotiegaleriën op kunstbeurzen in 2013 en 2014

Beurs	2013	2014
Art Brussels	97	103
Art Basel	13	16
FIAC	11	17
Art Rotterdam	15	8
BRAFA	10	10
Frieze Art Fair	3	17
ARCOmadrid	8	9
Art London	12	2
Frieze NY	2	9
Art Cologne	4	6
Art Basel Miami Beach	2	7
Art-O-Rama	2	6
Amsterdam Drawing		7
Art International Istanbul	3	3
The Armory Show	1	5
Affordable Art Fair		5
Art Dubai	2	3
Art Lima	5	
Art The Hague		5
Drawing Now		5
Officiële Contemporary Art Fair		5
Poppositions		5
The Solo Project	1	4
Art Gent	4	
Artissima	1	3
B.Art	4	
NADA Miami Beach	2	2
UNSEEN Photo Fair	1	3
AiPAD Photography New York	2	1
Art Paris	1	2
Vienna Fair		3

Beurs	2013	2014
Art Miami	2	
Arte Santander	1	1
YIA	2	
(e)merge	1	
Art Basel Hong Kong		1
Art on Paper	1	
ART WYNWOOD	1	
BCC		1
Dallas Art Fair		1
Liste Basel	1	
MIART	1	
NADA NYC	1	
Paris Photo		1
Slick Brussels	1	
Volta Basel		1
Volta NY	1	

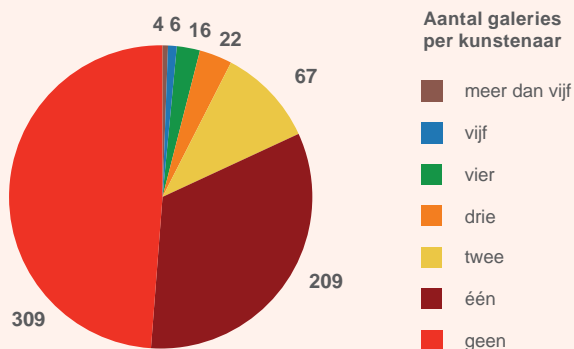
Beurs met mondiaal bereik van kopers en professionals

- ja
- nee

Grafiek 3.7 somt opnieuw alle beurzen op waar de onderzochte promotiegaleriën aan deelnamen in 2013 of 2014. De cijfers naast de namen van de kunstbeurzen verwijzen naar het aantal Vlaamse kunstenaars wiens werk vertegenwoordigd werd door de galeriën op deze kunstbeurzen. De aantallen worden telkens apart vermeld voor de edities van 2013 en 2014. Wanneer er een cijfer ontbreekt, namen één of meerdere promotiegaleriën wel deel aan deze kunstbeurs, maar toonden ze er geen werk van Vlaamse kunstenaars. Wanneer het over een kunstbeurs gaat met een mondiaal bereik aan kopers en professionals, zijn de cijfers in een oranje kleur weergegeven. Om de volgorde van de namen te bepalen, werden de aantallen van 2013 en 2014 samengeteld. Bovenaan bevindt zich de kunstbeurs waarop het hoogste aantal Vlaamse kunstenaars werd vertegenwoordigd door de onderzochte galeriën in de periode 2013-2014. Dit is Art Brussels, tevens de meest bezochte kunstbeurs in deze periode. Met uitzondering van BRAFA, vonden alle andere beurzen uit de top tien plaats in andere Europese landen, waaronder vier met een mondiaal bereik aan kopers en professionals. Acht kunstbeurzen uit de top tien van grafiek 3.7 komen ook voor in de top tien van meest bezochte kunstbeurzen in de periode 2013-2014 in grafiek 3.2.

Vertegenwoordiging van Vlaamse kunstenaars door galeriën in binnen- en buitenland

GRAFIEK 4.1 Aantal onderzochte Vlaamse kunstenaars met (geen of meerdere) galeriën in 2015



De vorige drie secties zijn gebaseerd op onderzoek dat werd gevoerd vanuit het perspectief van de promotiegaleriën.

In deze sectie komt het perspectief van de kunstenaar aan bod. Meer bepaald gaat het over 633 Vlaamse kunstenaars die in 2015 in de kunstenaarsdatabank van Kunstenpunt waren opgenomen. Het verzamelen van gegevens over deze kunstenaars vertrok vanuit twee vragen: zijn zij in 2015 aangesloten bij een galerie en, indien ja, is dit een galerie in België¹⁴ of het buitenland? Hiervoor werd gekeken naar de galeriën die de kunstenaars al dan niet vermelden op hun website. In deze sectie wordt het begrip 'galerie' minder strikt afgebakend dan in de vorige. Nu gaat het over alle galeriën die werk vertegenwoordigen van een kunstenaar en door haar/hem als

officiële vertegenwoordiger worden erkend. Ook galeriën die in 2014 of 2015 zijn gestart en galeriën die niet volledig overeenkomen met de definitie uit de inleiding (verkoopsgaleriën of galeriën die niet met vaste kunstenaars werken, bijvoorbeeld) werden opgenomen in dit deel van onderzoek.

¹⁴ In deze sectie worden galeriën uit Vlaanderen, Brussel en Wallonië niet apart behandeld.

Grafiek 4.1 geeft weer hoeveel van de 633 onderzochte Vlaamse kunstenaars bij één of meerdere galleries zijn aangesloten of er geen hebben. Iets meer dan de helft (324) heeft tenminste één galerie in 2015. Van deze worden er 209 door slechts één galerie vertegenwoordigd. 67 Vlaamse kunstenaars hebben maximum twee galleries, 22 hebben er maximum drie, 16 hebben er maximum vier, 6 hebben er maximum vijf en 4 zijn aangesloten bij meer dan vijf galleries. 309 hebben geen galerie. Hieronder bevinden zich beginnende kunstenaars, kunstenaars die internationaal actief zijn en wiens praktijk minder gericht is op de private markt (maar bijvoorbeeld meer op de publieke sector) en kunstenaars die een carrière uitbouwen en daarbij bewust geen beroep (meer) doen op een galerie. Een alternatief voor galleries zijn bijvoorbeeld kunstenaarscollectieven die de productie en promotie van het oeuvre van hun leden ondersteunen.

Van de galleries die de 324 Vlaamse kunstenaars vertegenwoordigen werd nagegaan waar deze gevestigd zijn. Buitenlandse galleries met een filiaal in België werden exclusief als buitenlandse galerie behandeld.¹⁵ De Belgische galerie Jan Mot heeft een filiaal in Mexico en werd om die reden ook exclusief als buitenlandse galerie opgenomen. Uit deze cijfers komt naar voren dat 173 onderzochte Vlaamse kunstenaars alleen bij Belgische galleries zijn aangesloten, terwijl 151 één of meerdere in het buitenland hebben.

Grafiek 4.2 toont de vestigingsplaatsen van de galleries van de onderzochte Vlaamse kunstenaars. Elk vak stelt één land voor, met uitzondering van een vak dat verwijst naar een online galerie. De grootte van het vak wordt bepaald door het aantal Vlaamse kunstenaars met een galerie in dit land. Aangezien sommige kunstenaars bij meerdere galleries in verschillende landen zijn aangesloten, werden bepaalde namen meermaals opgenomen in de gegevens voor deze grafiek. De Belgische galleries vertegenwoordigden in 2015 het hoogste aantal Vlaamse kunstenaars (284), gevolgd door de galleries uit respectievelijk Duitsland (52), Nederland (44), Frankrijk (41) en de Verenigde Staten (31). De grafiek geeft 27 verschillende landen weer in verschillende continenten (Europa, Noord- en Latijns-Amerika, Azië, Oceanië en Afrika). De Europese landen zijn het meest nadrukkelijk aanwezig.

Eenmaal geweten was welke Vlaamse kunstenaars bij een galerie zijn aangesloten en waar deze galleries zich bevinden, kon een laatste vraag worden gesteld: aan wat voor soort kunstbeurzen namen deze galleries de voorbije vijf jaar deel? Door deze vraag te beantwoorden,¹⁶ krijgen we een indicatie van de reikwijdte van de promotie die deze galleries kunnen voeren voor hun Vlaamse kunstenaars. Als het bijvoorbeeld over een galerie gaat die deelneemt aan beurzen buiten het eigen land kunnen de aangesloten Vlaamse kunstenaars via deze galerie toegang krijgen tot internationale netwerken van kopers en professionals. Alle galleries werden in 3 categorieën ondergebracht: galleries die enkel aan kunstbeurzen binnen eigen land of aan geen kunstbeurzen deelnemen, galleries die aan kunstbeurzen buiten het eigen land deelnemen en galleries die deelnemen aan kunstbeurzen met een mondiaal bereik van kopers en professionals. Van een beperkt aantal galleries was geen informatie beschikbaar.

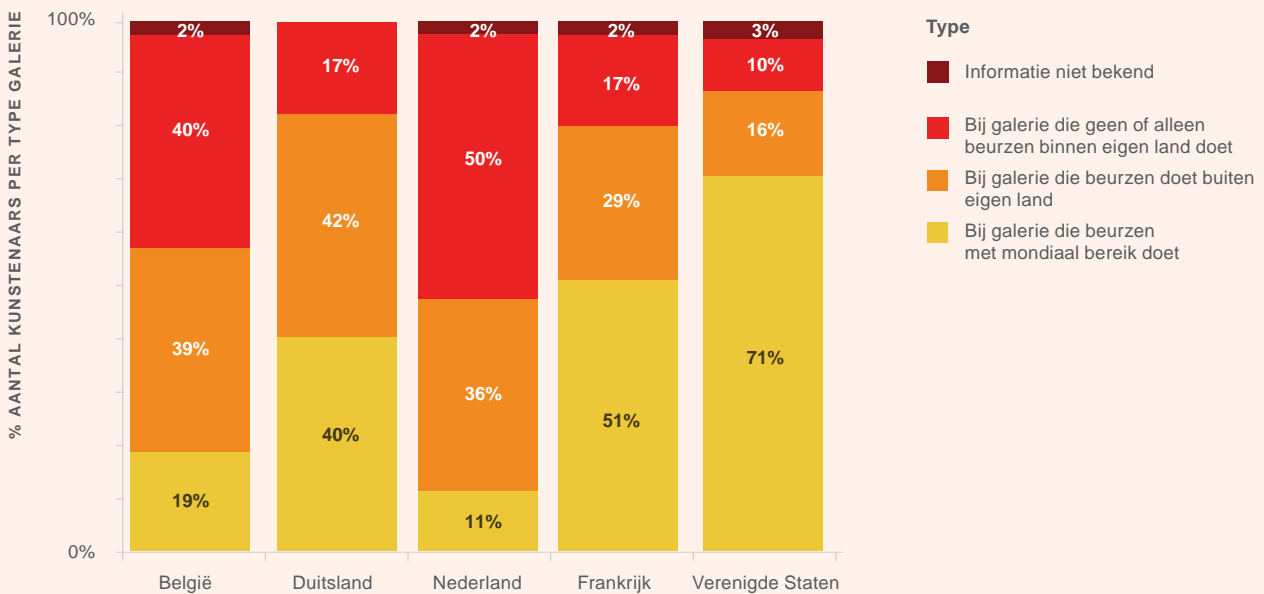
¹⁵ Voor de 633 onderzochte kunstenaars gaat het over Almine Rech Gallery, Galerie Daniel Templon, Galerie Nathalie Obadia (alle Frankrijk), CLEARING en Gladstone Gallery (beide Verenigde Staten).

¹⁶ Hiervoor werd een beroep gedaan op de officiële galeriewebsites en artfacts.net.

GRAFIEK 4.2 Aantal onderzochte Vlaamse kunstenaars per land van de galerie waardoor ze worden vertegenwoordigd in 2015



GRAFIEK 4.3 Top 5 van landen waarin de meeste onderzochte Vlaamse kunstenaars een galerie hebben in 2015, met vermelding van de interne verhoudingen van de types van de galeries



Grafiek 4.3 toont de top vijf van landen waarin de meeste onderzochte Vlaamse kunstenaars een galerie hebben. Elke balk stelt één land voor. In elk land worden de galeries onderverdeeld volgens de drie geschetste categorieën. De balken geven de verhoudingen binnen elk land weer tussen galeries die aan geen of alleen kunstbeurzen binnen eigen land deelnemen (rood), galeries die aan beurzen buiten het eigen land deelnemen (oranje) en galeries die aan beurzen met een mondiaal bereik deelnemen (geel).¹⁷

De grootte van de gekleurde gedeelten wordt bepaald door het aantal onderzochte Vlaamse kunstenaars dat bij een van deze drie types van galeries is aangesloten. In de balken van België en Nederland is het aandeel van rood het grootst (respectievelijk 40% en 50%), wat er op wijst dat in deze landen verhoudingsgewijs meer Vlaamse kunstenaars worden vertegenwoordigd door een galerie die niet aan kunstbeurzen deelneemt of enkel op kunstbeurzen binnen eigen land aanwezig is dan door de andere types.

Het tweede grootste aandeel is dat van de galeries die op beurzen buiten het eigen land aanwezig zijn (België: 39%, Nederland: 36%). Duitsland, Frankrijk en de Verenigde Staten laten een ander beeld zien. In Duitsland zijn de galeries die meedoen aan buitenlandse kunstbeurzen het sterkst vertegenwoordigd. In Frankrijk en de Verenigde Staten hebben galeries die meedoen aan kunstbeurzen met een mondiaal bereik het grootste aandeel.¹⁸

¹⁷ Het onderscheid tussen beurzen met een mondiaal bereik en andere (buitenlandse) beurzen is relevant omdat eerstgenoemde minder gebonden zijn aan hun locatie. Zij trekken immers een publiek van over de hele wereld aan, waardoor de ligging minder meespeelt dan bij andere buitenlandse beurzen, die vooral terugvallen op een publiek uit het eigen land of de buurlanden.

¹⁸ Het grote aandeel van galeries die deelnemen aan kunstbeurzen met een mondiaal bereik in Frankrijk en de Verenigde Staten is deels te verklaren door het feit dat een aantal van deze kunstbeurzen op het grondgebied van deze landen plaatsvinden (FIAC, Art Basel Miami, The Armory Show, Frieze New York). Niettemin blijven dit beurzen die een publiek van over de hele wereld aantrekken en zijn ze een goede indicator van het profiel van de galerie.

¹⁹ Hierbij kan men een verband leggen met de resultaten van een studie uit 2010 in opdracht van de Nederlandse Galerie Associatie (NGA). Deze geeft aan dat de omzet van galeries in Nederland in de periode 2005-2008 stijgt met 40% en van 2008 op 2009 daalt met 15%. Zie: W.D.M. van der Valk/EIM, *Galleries in hedendaagse beeldende kunst 2010, 2010*, pp. 5 en 30-31.

²⁰ In een artikel in *rekto:verso* uit 2011 vindt men gelijkaardige getuigenissen terug van enkele Belgische galeries die in dit onderzoek zijn opgenomen. Zie: Lotte De Voeght, "Is de promotiegalerie een utopie geworden?".

Slotbeschouwingen

Hier worden enkele opvallende resultaten van het onderzoek uitgebreider besproken, met elkaar in verband gebracht en geplaatst naast de stellingen uit andere studies en de getuigenissen van galeries. Van hieruit worden enkele hypotheses geformuleerd over de situatie van promotiegalleries in Vlaanderen en Brussel en de impact van internationale trends op de Vlaamse kunstmarkt.

De rol van internationale markttendensen

In de eerste sectie van dit rapport werd aangetoond dat de meeste openingen van promotiegalleries tussen 2005 en 2015 plaatsvonden in het jaar 2008 (grafiek 1.2). Sluitingen onder de onderzochte promotiegalleries zijn pas gekend vanaf 2009 (grafiek 1.3). Deze gegevens suggereren een verband met de wereldwijde financiële crisis (waarvan het failliet van Lehman Brothers in 2008 algemeen als het beginpunt wordt beschouwd). 2008 is dan het moment waarop een economisch gunstige periode met veel kansen voor startende galeries overgaat in een recessie met een dieptepunt rond 2011, het jaar met het meeste aantal sluitingen.¹⁹ Uit de gesprekken met galeries kwam naar voren dat de crisis van 2008 op Amerikaanse kunstbeurzen vrij snel gevoeld werd, terwijl België vooral een terugval in de verkoop kende rond 2010 en 2011.²⁰

Toch is enige voorzichtigheid geboden wanneer men uitgaat van een rechtstreekse invloed van de internationale economische crisis op het reilen en zeilen van de Vlaamse promotiegaleries. Men start een promotiegalerie immers niet louter om financiële redenen. Uit getuigenissen van galeries weten we dat ongunstige economische omstandigheden mensen niet tegenhouden om toch zelfstandig stappen te zetten in het galeriewezen – al dan niet nadat ze eerst zelf medewerker bij een bestaande galerie zijn geweest. Dit zou het relatief hoge aantal starters in 2011 deels kunnen verklaren.

2014 en 2013 zijn de jaartallen met respectievelijk het tweede en het derde hoogste aantal sluitingen. Ook hier moet men voorzichtig zijn om deze te zien als een direct gevolg van een recessie in de kunstmarkt. De galeries gaven aan dat ze vanaf 2013 een herstel merken en de omzet van de galerie zien stijgen. Het stijgend aantal deelnames aan kunstbeurzen (grafiek 3.1) – die een aanzienlijke investering vergen – kan hiervoor een indicator zijn.²¹ 2013 zag vijf nieuwe promotiegaleries hun deuren openen in België. Bovendien betekent het stopzetten van een promotiegalerie niet noodzakelijk dat de initiatiefnemers zich volledig terugtrekken uit de kunstensector en kunstmarkt. Wanneer men de professionele activiteiten van deze ex-galeriehouders nagaat, blijkt dat velen nog actief zijn als kunstconsulent, curator, kunstagent of beheerder van een projectruimte.

De trend waarbij de rol van kunstconsulent, kunstagent of beheerder van een projectruimte voor velen een interessantere piste wordt dan de promotiegalerie kan ook een verklaring bieden voor de relatief vele sluitingen van promotiegaleries in 2013 en 2014. In projectruimtes kan men artistieke en curatorische ideeën uitwerken zonder de druk van commerciële overwegingen. Projectruimtes zijn echter niet rendabel, tenzij men het combineert met een meer 'traditioneel' galeriemodel.²² Bij de opkomst van kunstagenten en kunstconsulenten zijn er in de Vlaamse galeriewereld bedenkingen te horen. Hier luidt het dat deze vormen van bemiddeling weinig voedingsbodem hebben in België, waar verzamelaars vooral zelf willen beslissen over aankopen en waar de nood aan meerdere tussenpersonen mogelijk minder sterk wordt gevoeld. In de toekomstige studies kan er onderzocht worden of er in de Vlaamse kunstmarkt echt sprake is van een overstap naar alternatieve vormen van bemiddeling of een samensmelting van deze vormen met het galeriemodel.

De (inter)nationale hubs in Vlaanderen en Brussel

In verschillende resultaten van dit onderzoek speelt Brussel een opvallende rol. Iets meer dan de helft van de onderzochte promotiegaleries is of was in Brussel gevestigd, waaronder alle (filialen van) buitenlandse galeries en vijf galeries die uit een andere Belgische stad komen. De meest bezochte kunstbeurs is Art Brussels (grafiek 3.2), wat voor Belgische galeries een belangrijk moment is om kopers en professionals uit eigen land of de buurlanden te bereiken. Tussen 2013 en 2014 werden negen verschillende beurzen in België georganiseerd, waarvan zeven in Brussel plaatsvonden.²³ Grafiek 2.2 toont dat 81% van de kunstenaars met een promotiegalerie in Brussel afkomstig is van buiten Vlaanderen of Brussel. Brusselse

²¹ Het in kaart brengen van de omzet van de promotiegaleries lag buiten de actieradius van dit onderzoek. In een studie uit 2014 in opdracht van de NGA heeft men cijfers van de omzet van Nederlandse galeries voor meerdere jaren verzameld en vergeleken. De studie toont voor 2013 een forse daling van de omzet van de hele branche, waarna voor 2014 een minder scherpe neergang wordt verwacht. Zie: W.D.M. van der Valk/Panteia, *Galeries voor hedendaagse beeldende kunst 2014*, 2014, pp. 8 en 26-27.

²² Zie ook: Virginie Devillez, *Galeriemodellen, vroeger en nu*, p. 5.

²³ Art Brussels, Brussels Cologne Contemporaries (BCC), Slick Brussels, BRAFA, Art on Paper, Popositions en Affordable Art Fair. De andere twee vonden plaats in Gent, namelijk Art Gent en B.Art.

promotiegaleries hebben vaker een groter bestand van vaste kunstenaars (grafiek 2.3) en zijn sterker vertegenwoordigd op buitenlandse kunstbeurzen (grafiek 3.4).

Deze gegevens bevestigen de stelling uit een eerdere studie van Kunstenpunt dat Brussel een steeds belangrijkere rol speelt in de nationale en internationale netwerken van kopers en professionals. Een voor de hand liggende verklaring voor de populariteit van Brussel is de ontwikkeling die het heeft meegemaakt als Europese hoofdstad die internationaal gemakkelijk te bereiken is – cruciaal in het contact met verzamelaars – en nog relatief lage huurprijzen kent.²⁴ De hoofdstad trekt ook andere private presentatieplekken aan dan promotiegaleries, zoals CAB, Fondation A Stichting, Boghossian Foundation, La Verrière, La Loge, Vanhaerents Art Collection, Maison Particulière en sinds 2015 Independent, de organisatie achter de gelijknamige kunstbeurs in New York, die in 2016 een editie organiseert in Brussel.

In Brussel oefent de wijk rond de Louizalaan in de bovenstad al vanaf de jaren 1960 aantrekkingskracht uit op galeristen. In de jaren 1990 vond er een beweging plaats naar de wijk rond de Antoine Dansaertstraat in de benedenstad.²⁵ Hoewel er nog steeds prominente promotiegaleries aanwezig zijn in de benedenstad, toont de vergelijking van vestigingsplaatsen binnen Brussel tussen de periode 2005-2010 en het jaar 2015 aan dat de bovenstad terug aan belang heeft gewonnen. De (her)opening van een filiaal van de Duitse Thomas Rehbein Galerie in Elsene en de nieuwe ruimte van Office Baroque Gallery in de Ravensteingalerij in 2015 onderstrepen deze evolutie. Mogelijke verklaringen hiervoor zijn de bereikbaarheid, de parkeergelegenheid, de nabijheid van dure shops en de perceptie dat de Louizawijk veiliger is. Verzamelaars zijn bovendien geneigd om hun bezoeken aan galeries te concentreren binnen één gebied. Wanneer een aanzienlijk aantal galeries zich vestigt binnen een bepaalde wijk – bijvoorbeeld de filialen van buitenlandse galeries in de bovenstad – zullen anderen dan ook willen inspelen op de dynamiek op deze locatie.

De verschuiving van kunstenhubs vindt niet enkel plaats binnen steden maar ook tussen steden zelf. Een voorbeeld uit de buurlanden is de opkomst van Berlijn als kunststad sinds de jaren 1990, ten koste van Keulen. Maar ook dit kan veranderen in de loop van decennia en Keulen lijkt zich inmiddels te herstellen. Antwerpen is traditioneel een belangrijke kunststad in België, maar is in recente jaren in haar reputatie als internationale hub voorbijgestoken door Brussel. Dit neemt niet weg dat Antwerpen nog steeds een prominente plaats heeft in de Vlaamse kunstmarkt – het is de tweede populairste vestigingsplaats onder de promotiegaleries – niet zozeer door een grote instroom van internationale spelers, maar door de interessante concentratie en interactie tussen galeries en andere kunstinitiatieven. Sprekend voor de positie van (en concurrentie tussen) beide steden is dat zowel Brussel (sinds 2008) als Antwerpen (sinds 2015) jaarlijks een *art weekend* organiseren. Tijdens de Brussels Art Days en het Antwerp Art Weekend houden een aanzienlijk aantal galeries en andere private of publieke instellingen gezamenlijk openingen en evenementen en profileren ze hun stad als vooraanstaande kunstmetropool.

²⁴ Virginie Devillez, *Galeriemodellen, vroeger en nu*, pp. 4-5.

²⁵ Virginie Devillez, *Galeriemodellen, vroeger en nu*, p. 4.

De rol van kunstbeurzen

Grafiek 3.1 toont een stijging in het aantal beursdeelnames in 2014 ten opzichte van 2013. De meerderheid van de onderzochte promotiegaleriën die actief waren in het begin van 2015 nam deel aan kunstbeurzen tussen 2013 en 2014 (grafieken 3.5 en 3.6). Deze vaststellingen liggen in lijn met de eerdere studies van Kunstenpunt die aangeven dat kunstbeurzen aan belang winnen in de werking van de internationale kunstmarkt. Bij de galeriën zelf is te horen dat evenementen zoals kunstbeurzen belangrijker worden om verzamelaars te bereiken.²⁶ Een kunstbeurs laat hen immers toe om verschillende verkopers te bezoeken op één locatie. Bovendien neemt het aantal kunstbeurzen wereldwijd toe, vooral in landen met een opkomende kunstmarkt.

Kunstbeurzen zijn een cruciaal moment om cliënteel te bereiken en deelnames zijn steeds het resultaat van een weloverwogen beslissing. Verschillende beurzen trekken verschillende profielen van kopers en verkopers aan en de keuze om aan een bepaalde beurs deel te nemen hangt samen met de reputatie die een galerie voor zichzelf wil opbouwen. Om te kunnen deelnemen, moeten ze bovendien een aanvraag indienen die door een selectiecomité moet worden goedgekeurd, vervoer en een verblijf boeken en een standhuur betalen die varieert van duizenden tot tienduizenden euro's. Beursdeelnames brengen dus heel wat organisatorisch werk op voorhand en aanzienlijke investeringen van middelen met zich mee.

De onderzochte promotiegaleriën namen vooral deel aan kunstbeurzen binnen Europa (grafiek 3.3). Brussel is de meest bezochte stad, wat samenhangt met de nabijheid en populariteit van Art Brussels (grafiek 3.2). Na Brussel komen 'traditionele' kunstehubs in Europa en Noord-Amerika zoals Parijs, New York en Bazel. Relatief nieuwe markten zoals Latijns-Amerika en Azië kennen een beperkt aantal deelnames. Kunstbeurzen buiten Europa brengen immers meer (logistieke) kosten met zich mee en het risico dat de gemaakte investeringen niet worden terugverdiend is groter omdat men minder vertrouwd is met de netwerken die zich rond deze beurzen begeven. Hieruit volgt dat de aanwezigheid van galeriën op kunstbeurzen buiten Europa ook samenhangt met de financiële slagkracht en de netwerken waarover deze beschikken. Dit wordt bevestigd door grafiek 3.6, waarin een verband is te zien tussen het aantal beursdeelnames en de geografische spreiding van deze deelnames. Een andere factor die meespeelt in de aanwezigheid op beurzen buiten Europa zijn de kortingen op deelnameprijzen of vergoedingen van transportkosten waarmee nieuwe beurzen galeriën proberen te lokken. Dergelijke aanbiedingen zijn echter vaak eenmalig, waardoor een volgende deelname duurder en dus een risicovolle investering wordt.

In grafiek 3.1 worden de kunstbeurzen met een mondiaal bereik van kopers en professionals (The Armory Show, FIAC, Art Basel/Miami Beach/Hong Kong, Frieze London/New York/Masters) apart aangegeven. Dit onderscheid geeft uiteraard niet de volledige complexiteit weer van de internationale netwerken in de kunstmarkt en kunstensector, maar kan wel dienen als indicator voor wie van de

²⁶ Ook in Nederland kende men in de voorbije jaren een stijging van het aantal beursdeelnames en van het belang dat aan kunstbeurzen wordt gehecht. Zie: W.D.M. van der Valk/Panteia, *Galeriën voor hedendaagse beeldende kunst 2014*, pp. 7-8 en 19-20.

onderzochte promotiegaleriën sneller toegang heeft tot de netwerken met de top van verzamelaars, organisaties en professionals van over de hele wereld. Niet alle promotiegaleriën doen mee aan deze kunstbeurzen (grafiek 3.5), aangezien dit de nodige (financiële) slagkracht en connecties vereist, niet alleen om te kunnen deelnemen, maar ook om de reputatie die ermee meekomt op te bouwen en te behouden. Grafiek 3.5 toont ook een verband tussen een hoog aantal beursdeelnames in het algemeen en deelname aan de kunstbeurzen met een mondiaal bereik. De hoge frequentie van deelnames aan dit soort kunstbeurzen (grafiek 3.2) suggereert bovendien dat de galeriën die er aan kunnen deelnemen, er ook op focussen. De verkoop tijdens deze kunstbeurzen levert immers een belangrijke bijdrage aan hun omzet. De stijging van 36% in de deelnames in 2014 ten opzichte van 2013 (tegenover 22% in het totale aantal deelnames, zie grafiek 3.1 en bijhorende uitleg) suggereert dat vooral het belang van de kunstbeurzen met een mondiaal bereik groeit om een bepaald segment van verzamelaars te bereiken.

Naast deze is er een divers aanbod van andere kunstbeurzen, die meestal een lagere frequentie aan deelnames kennen. Dat de promotiegaleriën die niet meedoen aan de kunstbeurzen met een mondiaal bereik aan minder beurzen deelnemen kan slechts een gedeeltelijke verklaring zijn, aangezien deze in de bovenste helft van grafiek 3.5 nog duidelijk vertegenwoordigd zijn. Uit getuigenissen weten we dat deze galeriën een meer verscheiden selectie maken van kunstbeurzen dan zij die focussen op de beurzen met een mondiaal bereik. Net zoals bij de laatstgenoemde soort beurzen gaat het om weloverwogen keuzes die aansluiten bij het profiel van de galerie.

Vlaamse promotiegaleriën tussen de nationale, internationale en mondiale markt

De evolutie waarbij sommige kunstbeurzen zijn uitgegroeid tot beurzen met een mondiaal bereik die zich in de eerste plaats richten op een select gezelschap van kopers, kunstenaars, galeristen en andere professionals gaat gepaard met een groeiende kloof tussen spelers op de kunstmarkt. Dit beeld vereist echter enige nuancering. Om een correcter beeld te krijgen van de situatie van promotiegaleriën, is het beter om te spreken van een continuüm. Aan de ene kant bevinden zich de galeriën met een grote capaciteit. Hier gaat het vooral over galeriën die deelnemen aan de kunstbeurzen met een mondiaal bereik en veel vaste kunstenaars hebben – vaak overwegend buitenlandse kunstenaars. Ze bewegen zich in sterk internationaal vertakte netwerken en hun kunstenaars zijn vaker vertegenwoordigd op tentoonstellingen in andere instellingen zoals kunsthallen en musea in binnen- en buitenland. Om tot op een dergelijk niveau door te groeien en te kunnen concurreren met anderen, moeten deze galeriën voortdurend investeren in hun capaciteit. Dit uit zich onder andere in het aantrekken van nieuwe kunstenaars, het behouden van succesvolle kunstenaars, het uitbreiden van de toonruimtes en het aanwerven van voldoende personeel om deze groei goed te kunnen begeleiden.²⁷

Aan de andere kant zijn er de galeriën met een kleine capaciteit die zich vooral in netwerken binnen België begeven. Deze vertegenwoordigen een lager aantal, voornamelijk Belgische kunstenaars. Ze nemen niet

²⁷ Zie ook: Virginie Devillez, *Galeriemodellen, vroeger en nu*, p. 6.

deel aan kunstbeurzen of enkel binnen eigen land. De meerderheid van onderzochte promotiegaleriën bewegen zich tussen de twee geschetste profielen. Dit levert een divers beeld op, waarin één galerie soms kenmerken van beide profielen combineert. Zo kan Jan Mot deelnemen aan kunstbeurzen met een mondiaal bereik, maar houdt de galerie haar kunstenaarsbestand bewust laag. In plaats van de toonruimte in Brussel gevoelig uit te breiden, opende Jan Mot een filiaal in Mexico. Galerie S&H De Buck heeft daarentegen haar deelname aan kunstbeurzen de laatste jaren bewust beperkt, maar vertegenwoordigt wel een grote schare aan kunstenaars.

In Vlaanderen en Brussel zijn er relatief veel promotiegaleriën die deelnemen aan de kunstbeurzen met een mondiaal bereik (19 van 64 onderzochte actieve). Een aanzienlijk deel is hier echter niet op vertegenwoordigd, maar neemt wel deel aan andere kunstbeurzen in andere Europese landen dan België of zelfs op andere continenten (grafiek 3.6). Dit is een duidelijk teken dat ook zij internationale netwerken aan het opbouwen zijn of er al over beschikken. Omgekeerd trekken Belgische beurzen zoals Art Brussels, de meest bezochte kunstbeurs door de onderzochte promotiegaleriën (grafiek 3.2), een buitenlands publiek van kopers en professionals aan. De internationale netwerken houden zich overigens niet exclusief op in Brussel of Antwerpen. Ook in andere steden en gemeenten zijn er immers spelers die op kunstbeurzen in binnen- en buitenland aanwezig zijn (grafiek 3.4) en wiens contacten verder reiken dan België. Naast de deelname aan kunstbeurzen geeft het aantal vertegenwoordigde kunstenaars een indicatie van hoe de blik van veel promotiegaleriën voorbij de landsgrenzen kijkt (grafiek 2.2). In Brussel is de overgrote meerderheid van vast vertegenwoordigde kunstenaars van buiten Vlaanderen of Brussel afkomstig, maar ook in Antwerpen en de andere vestigingsplaatsen zijn zij prominent aanwezig in de kunstenaarsbestanden.

De resultaten van het onderzoek naar de binnen- en buitenlandse vertegenwoordiging van Vlaamse kunstenaars (de vierde sectie) geven een indicatie van het belang van de Belgische galeriën die meedoen aan andere beurzen in het buitenland dan deze met een mondiaal bereik en diegene die enkel aan beurzen in het binnenland of niet aan beurzen meedoen. Grafiek 4.3 toont dat zij het grootste aantal Vlaamse kunstenaars vertegenwoordigen en dus een cruciale rol spelen in de promotie van Vlaamse kunstenaars op nationale en internationale kunstmarkten.

Vlaamse kunstenaars tussen de nationale, internationale en mondiale markt

Het onderzoek naar de binnen- en buitenlandse galeriën van Vlaamse kunstenaars toont verder aan dat iets minder dan de helft (309) van de onderzochte kunstenaars geen galerie (meer) heeft (grafiek 4.1). Hoewel galeriën in veel gevallen een cruciale schakel vormen tussen kunstenaar en afnemer, betekent dit niet dat deze kunstenaars volledig afgesloten zijn van de kunstmarkt in binnen- en buitenland. De mate waarin kunstenaars zelf werken verkopen of kunstenaarscollectieven instaan voor de productie en promotie van het werk van hun leden, is

een interessante insteek voor verder onderzoek.

173 van de 633 onderzochte kunstenaars hebben alleen een galerie in België. Uit het beeld dat in voorgaande paragrafen werd geschetst en uit het grote aandeel in België van galeriën die op kunstbeurzen in het buitenland aanwezig zijn (grafieken 3.6 en 4.3²⁸), komt naar voren dat deze Belgische galeriën voor veel Vlaamse kunstenaars een belangrijke rol spelen in de internationale promotie van hun werk. Grafiek 3.7 toont dat de promotie van Vlaamse kunstenaars door Vlaamse en Brusselse galeriën op kunstbeurzen vooral binnen Europa plaatsvindt. In de top tien van kunstbeurzen waar het hoogste aantal Vlaamse kunstenaars vertegenwoordigd is, bevinden zich ook de kunstbeurzen met een mondiaal bereik. Dit kan worden verklaard vanuit de eerdere vaststelling dat galeriën die aan dergelijke beurzen meedoen, er ook op focussen.

Iets minder dan een vierde van de onderzochte kunstenaars (151) is aangesloten bij een galerie die gevestigd is in het buitenland. Grafiek 4.2 laat zien hoe divers de geografische spreiding van deze galeriën is. Toch bepalen vooral Europa en Noord-Amerika hier het beeld, met respectievelijk Duitsland, Nederland, Frankrijk en de Verenigde Staten als landen waar de meeste Vlaamse kunstenaars een galerie hebben buiten België. Net zoals bij de locaties van de kunstbeurzen waar Vlaamse promotiegaleriën aan deelnemen, blijken Europa en Noord-Amerika nog steeds de belangrijkste regio's voor spelers uit de Vlaamse kunstmarkt.²⁹ Wanneer men in grafiek 4.3 naar de galeriën kijkt die de Vlaamse kunstenaars in Duitsland, Frankrijk en de Verenigde Staten vertegenwoordigen, valt op dat de meeste kunstenaars zijn aangesloten bij galeriën die deelnemen aan kunstbeurzen met een mondiaal bereik of andere kunstbeurzen buiten het eigen land. Met andere woorden: als een Vlaamse kunstenaar een galerie heeft in die landen, is de kans ook groot dat deze via die galeriën toegang heeft tot een sterk internationaal vertakt netwerk in de kunstensector en kunstmarkt.

Conclusie en aanbevelingen over Vlaamse promotiegaleriën

1. Er is een **diversiteit** aan kwaliteitsvolle promotiegaleriën in Vlaanderen en Brussel en dit is een sterkte die moet worden behouden. In Vlaanderen en Brussel is er een proportioneel hoog aantal promotiegaleriën die toegang hebben tot netwerken die zich uitstrekken over de mondiale kunstmarkt en daarnaast een groot aantal galeriën die hun internationale actieradius stapsgewijs uitbreiden binnen hun mogelijkheden. Promotiegaleriën met een actieradius in België en de buurlanden zijn van cruciaal belang voor de promotie en verkoop van oeuvres die van hoge kwaliteit zijn, maar zich niet meteen in de internationale stroom bevinden.
2. **Brussel** kan een trekkersrol vervullen, niet alleen voor de kunstmarkt, maar ook voor de promotie van Vlaamse kunstenaars en de hele Belgische beeldende kunstenscène. Hiervan wordt nog te weinig gebruik gemaakt door de sector en de overheden (Vlaanderen, Brussels Gewest, Stad Brussel) in de vorm van gemeenschappelijke projecten (zoals biënnales), clustercommunicatie en de uitbreiding van Brusselse netwerken

²⁸ De galeriën die deelnemen aan kunstbeurzen met een mondiaal bereik van kopers en professionals en de galeriën die deelnemen aan andere kunstbeurzen in het buitenland vertegenwoordigen samen 57% van het aandeel in België in grafiek 4.3.

²⁹ Dit sluit aan bij wat Olav Velthuis in zijn studie vaststelt: "As far as a global art market does exist, artists, dealers and collectors from Europe and the United States continue to dominate it" (*The Contemporary Art Market Between Stasis and Flux*, p. 8).

naar andere Vlaamse steden. Daarnaast stelt zich de vraag naar de duurzaamheid van Brussel als internationale kunstenhub, omdat deze sterk gebaseerd is op buitenlands initiatief. Het internationaal residentieprogramma van WIELS is daar een antwoord op, maar als enige initiatief niet voldoende om die duurzaamheid te garanderen.

3. Beperkte steun van de **overheid** is belangrijk om galeries te begeleiden in hun internationale marktontwikkeling en om hen meer zekerheid te bieden wanneer zij risico's nemen om Vlaamse kunstenaars te presenteren op buitenlandse beurzen. Die risico's kunnen zich voordoen wanneer men opkomend talent of internationaal onbekende, kwaliteitsvolle oeuvres presenteert of wanneer men in landen tentoonstelt waar het werk van Vlaamse kunstenaars nog niet ten volle werd geïntroduceerd. Huidige steunmaatregelen die galeries gebruiken om deelnames aan kunstbeurzen te bekostigen, zijn de financiële tussenkomsten van Flanders Investment & Trade en de subsidies binnen het Kunstendecreet voor presentaties van Vlaamse kunstenaars in het buitenland. Dergelijke maatregelen stimuleren de uitbouw van internationale netwerken van kunstenaars.
4. Galeries zouden meer kunnen **samenwerken** in het verkennen van nieuwe markten binnen en buiten Europa als dit een moeilijke opdracht is voor een galerie alleen. Sommige doen dit al in de vorm van structurele samenwerking met andere galeries rond de promotie en verkoop van het werk van bepaalde kunstenaars. Daarnaast zouden ze kunnen samenwerken rond marktverkenning in de vorm van 'scouts' die ze aanstellen of in de vorm van een landenfocus op een kunstbeurs waar Vlaamse galeries meer contacten willen uitbouwen.
5. De uitbouw van **internationale netwerken** is cruciaal voor Vlaamse kunstenaars. Via die netwerken presenteren kunstenaars hun werk in het buitenland en komen ze er in contact met verzamelaars en professionals.

Welke landen zijn trending in de kunsten?

Onderzoek naar vermeldingen van het buitenland
in het kunstenaanbod in Vlaanderen en Brussel
in 2014

BRUSSEL, DECEMBER 2016
AUTEURS: SIMON LEENKNEGT EN TOM RUETTE
GEGEVENSVERZAMELING EN -VERWERKING:
TOM RUETTE EN SIMON LEENKNEGT

Inleiding

In een wereld gekenmerkt door razendsnelle politieke, technologische en economische ontwikkelingen, lijkt een internationale horizon ook voor de kunsten vanzelfsprekend. Tegelijk zetten die ontwikkelingen onze huidige manier van werken ook onder druk. Wat houdt internationaal werken in de kunsten nu juist in? Wat zijn de waarde en het belang ervan op artistiek, zakelijk en maatschappelijk vlak? Op zoek naar antwoorden op deze vragen vat Kunstenpunt een onderzoekstraject aan naar internationalisering in de verschillende kunst disciplines. We willen niet alleen de export van de kunsten uit Vlaanderen naar het buitenland in kaart brengen, maar ook het internationale gehalte van de kunsten die je kan zien en horen in Vlaanderen en Brussel. Dit staat centraal in deze studie: hoe internationaal is het aanbod van muziek, podiumkunsten en beeldende kunsten?

In eerdere onderzoeken en trajecten van Kunstenpunt⁰¹ lag de focus voornamelijk op de 'export' van Vlaamse kunsten: welke gezelschappen waren in het buitenland te zien? Hoeveel kunstenaars spelen mee in de internationale en mondiale kunstmarkt? In welke landen treden groepen op? Hoe faciliteren we een duurzaam internationaal kunstenbeleid? Sommige van deze vragen worden terug opgepikt in het nieuwe onderzoekstraject. Internationalisering is hier echter niet toe beperkt. We hebben ook oog voor 'import': hoe internationaal is het kunstenaarsaanbod in Vlaanderen en Brussel? Hoe divers is de internationalisering? Welke trends zien we in verschillende kunst disciplines en subgenres?

Nu blijkt het vandaag de dag niet zo eenvoudig om kunstenaars of hun werk in 'nationale' hokjes te steken. In een beschrijving van de dansvoorstellingen *Solid Gold & Jolie* van Dinozord, Jolie Ngemi, Yann Leguay en Ula Sickle lezen we bijvoorbeeld het volgende: "De Canadees-Brusselse choreografe Ula Sickle maakte twee solo's voor en met jonge dansers uit Kinshasa, die ze ontmoette in het kader van de Congowerking van KVS." *Solid Gold & Jolie* zijn het resultaat van een samenwerking tussen dansers uit de Democratische Republiek Congo (DR Congo) en een choreografe met Canadese (en Poolse) roots die in Brussel woont en werkt. Deze samenwerking werd bovendien mogelijk gemaakt door een Vlaams kunsthuis in Brussel. Podiumproducties zijn wel vaker het samenspel van personen en instellingen met verschillende (nationale) achtergronden.

Een ander voorbeeld: "Gedurende een residentie van drie maanden in AIR Antwerpen werkte Claire Liengme aan een nieuw kunstwerk. [...] Claire Liengme werd uitgenodigd voor een residentie van drie maanden, in samenwerking met de St Lucas Hogeschool en in het kader van een uitwisselingsproject met ECAV Sierre en Le Fondation Mercier, Sierre. [...] Het werk vertrok van de complexe socioculturele context van België met haar verschillende officiële talen en migratie en een gelijkaardige ervaring van deze dubbelzinnigheid in haar moederland: Zwitserland." Dit komt uit een beschrijving van een tentoonstelling van werk gemaakt door een Zwitserse kunstenaar

01 Hiertoe behoren de conferentie en publicatie *Joining the Dots. Bouwstenen voor een duurzaam internationaal kunstenbeleid* (2010, de conferentieverlagen zijn ook online raadpleegbaar) en de onderzoeken *Na de groei? Trends in de internationale productie en spreiding van podiumkunsten, De Vlaamse kunstmarkt: nationaal, internationaal en mondiaal. Studie over Vlaamse promotiegaleriën en Vlaamse kunstenaars met galeriën in binnen- en buitenland (2005-2015)* en *4 Things You Didn't Know About Flemish Musicians on Tour* (alle in 2016 verschenen).

tijdens een residentie in België, in samenwerking met Zwitserse instellingen. Opnieuw is dit het product van een samenspel van personen en organisaties uit verschillende landen. Nu speelde het land van residentie echter ook een duidelijke rol in de thematiek van het werk.

Een laatste voorbeeld: “The Black Cadillacs zijn een jonge bluesrevelatie uit Tennessee. [...] [Voorprogramma] Kel Assouf is een Touaregband die haar hoofdkwartier in Brussel heeft. Met muzikanten uit Mauretanië, Ghana, Frankrijk, Mali en Algerije is Kel Assouf een afspiegeling van de samenstelling van onze Europese steden. [...] De groep heeft haar debuutalbum *Tin Hinane* genoemd, naar een belangrijke vierde-eeuwse Touaregkoningin en hét symbool van de Touaregcultuur.” De Brusselse groep Kel Assouf is samengesteld uit muzikanten met diverse nationale achtergronden. Het album waaruit ze muziek brengen, refereert inhoudelijk naar een stuk Noord-Afrikaanse geschiedenis. Bovendien touren ze hier met een Amerikaanse groep. Verwijzingen naar andere landen komen we hier tegen als het gaat over de afkomst van de muzikanten, over het thema van hun muziek, maar ook over de tournee die ze doen.

De geciteerde beschrijvingen zijn afkomstig van de UiTdatabank van CultuurNet Vlaanderen (nu publiek). Deze databank is een veelgebruikte tool waarmee organisatoren uit Vlaanderen en Brussel informatie over hun culturele evenementen invoeren, waarna deze op honderden online agenda's verschijnt. Daardoor is dit een geschikte bron om het kunstenaarsaanbod in Vlaanderen en Brussel te onderzoeken (iets wat Kunstpunt al eerder deed in het dossier *Kunst in de nevelstad*).

Zoals in de voorbeelden hierboven, vinden we in de beschrijvingen uit de UiTdatabank tal van verwijzingen naar landen. Het 'internationale' neemt hierbij verscheidene vormen aan en is niet louter beperkt tot de afkomst van de kunstenaars, groepen of gezelschappen die in Vlaanderen of Brussel hebben tentoongesteld of opgetreden. Het is die verscheidenheid die ons hielp inzien dat het internationale karakter van het kunstenaarsaanbod in Vlaanderen en Brussel ook bijvoorbeeld gaat over de internationale loopbaan en (artistieke en commerciële) successen van artiesten, over hoe een internationaal thema het onderwerp vormt van de artistieke verbeelding die aan een concert, een voorstelling of een tentoonstelling ten grondslag ligt, repertoires en artistieke tradities uit andere landen die hier worden gebracht of invloed uitoefenen of over andere talen dan het Nederlands. Bovendien spelen niet alleen individuele actoren, maar ook organisaties hierin een rol.

Als een land in een van deze contexten voorkomt in een beschrijving van een evenement, gaan we ervan uit dat iemand (de maker, de organisator, de speelplek of tentoonstellingsruimte) het betekenisvol moet hebben gevonden om dit vermelden. Als we het aantal vermeldingen van een bepaald land in de beschrijvingen van de UiTdatabank tellen, krijgen we een indicatie van de rol en het belang van dit land in het kunstenaarsaanbod in Vlaanderen en Brussel. Uiteindelijk verkrijgen we zo een beeld van het internationale karakter van dit kunstenaarsaanbod. Eigenlijk kan je deze studie opvatten als een

soort van populariteitspeiling: welke landen waren — naar analogie van Twitter — *trending* in de muziek, podiumkunsten en beeldende kunsten in Vlaanderen en Brussel?

Hoe(veel) werd naar het buitenland verwezen?

We gingen aan de slag met drie datasets afkomstig uit de UiTdatabank. Deze omvatten respectievelijk concerten, voorstellingen en tentoonstellingen die in 2014 plaatsvonden. De drie datasets werden samengevoegd en opgeschoond: als bijvoorbeeld één voorstelling meermaals werd ingevoerd in de UiTdatabank, verwijderden we de dubbels. We stelden ook een referentielijst samen met zoektermen die naar het buitenland verwijzen, zoals “Italië” (landnamen), “Italiaans” (adjectief), “Italianen” (inwoners) en “Rome” (hoofdstad). Deze termen werden via een geautomatiseerde zoekopdracht opgespoord in de vrije-tekstvelden met beschrijvingen en opgeteld per land. Voor een uitgebreidere uitleg, zie: “Hoe we te werk gingen”, aan het einde van deze tekst.

De rode balken in **grafiek 1** geven het aantal concerten (5.989), voorstellingen (4.397) en tentoonstellingen (784) weer waarvan de beschrijvingen minstens één verwijzing naar het buitenland bevatten. Het effectieve aantal vermeldingen van het buitenland

in al deze beschrijvingen wordt voorgesteld door de oranje balken.

Bij de concerten tellen we het grootste aantal vermeldingen van andere landen dan België of Vlaanderen: 16.014. Bij de voorstellingen zijn dit 10.030 en bij de tentoonstellingen 2.365.

Het lagere aantal tentoonstellingen en vermeldingen van het buitenland bij de beschrijvingen van deze tentoonstellingen was te verwachten.

In tegenstelling tot concerten of voorstellingen beslaan de meeste tentoonstellingen een periode van meerdere dagen, weken of maanden. Daardoor zijn er minder tentoonstellingen ingevoerd in de UiTdatabank en zijn er dus minder beschrijvingen waarin naar vermeldingen van het buitenland kan worden gezocht.

De situatie ligt anders als we kijken naar het gemiddeld aantal verwijzingen naar het buitenland (dat wil zeggen: het aantal

GRAFIEK 1 Het aantal concerten, voorstellingen en tentoonstellingen met minstens één vermelding van het buitenland, vergeleken met het aantal vermeldingen van het buitenland



verwijzingen gedeeld door het aantal evenementen met minstens één verwijzing). Bij tentoonstellingen zijn er gemiddeld drie verwijzingen naar het buitenland per onderzochte beschrijving. Bij concerten ligt dit gemiddelde op 2,7 en bij voorstellingen op 2,3.

In de drie volgende secties belichten we welke landen het meest worden vermeld bij respectievelijk concerten, voorstellingen en tentoonstellingen. Daarbij kijken we ook naar de achterliggende gegevens (de beschrijvingen bij de evenementen) om een beeld te vormen van de context waarin men naar deze landen verwijst. Naargelang de context, delen we de verwijzingen op in verschillende types, wat ons toelaat om deze bulk van gegevens aanschouwelijker te maken. Na handmatig de beschrijvingen te hebben doorzocht, konden we de meeste verwijzingen onderbrengen bij een van deze vijf types:

- Verwijzingen naar de **achtergrond van de makers en uitvoerders**: deze vinden we bij concerten, voorstellingen en tentoonstellingen die werden geproduceerd, uitgevoerd of samengesteld door artiesten, kunstenaars, gezelschappen of curatoren uit het buitenland of door Belgen met cultureel diverse roots. Vermeldingen van het artistieke parcours van de makers of uitvoerders (“studeerde in”, “werkte in”, “resideerde in”) vallen hier ook onder.
- Verwijzingen naar **repertoires, canons en artistieke tradities** uit het buitenland: dit kan gaan over uitvoeringen van werken van klassieke componisten uit Duitsland, adaptaties van Shakespeare, kunstenaars die refereren naar het Franse impressionisme of muzikanten die beïnvloed zijn door Amerikaanse bluesmuziek.
- **Marktgerelateerde** verwijzingen: dit zijn vermeldingen van tournees van groepen of gezelschappen in het buitenland, tentoonstellingen in het buitenland of internationale (verkoop-) successen (prijzen, gouden platen, noteringen in de hitparade, uitverkochte voorstellingen etc.).
- Het land wordt **thematisch** behandeld: een land kan (de setting van) het onderwerp zijn van een voorstelling of een kunstwerk of concerten en andere evenementen kunnen worden georganiseerd in het kader van een internationaal actueel thema (een herdenking van de Eerste Wereldoorlog, vieringen van vijftig jaar arbeidsmigratie uit Turkije en Marokko, vluchtelingen etc.).
- Vermeldingen van de **taal** waarin gesproken, gespeeld, gezongen of geschreven werd. Talen zijn uiteraard niet exclusief gebonden aan landen, wat voor een dubbelzinnigheid zorgt die we niet kunnen omzeilen: een theatervoorstelling “in het Nederlands” werd geteld als een verwijzing naar Nederland. Tegelijkertijd stellen we vast dat veel verwijzingen naar een taal wel degelijk een verwijzing inhouden naar het land dat wordt geteld. Als Christoff schlagers in het Duits zingt, vertelt dit iets over de afzetmarkten die hij met zijn muziek wil aanboren.

Concerten

Onder de 16.014 vermeldingen van het buitenland in beschrijvingen van concerten uit 2014 bevinden zich verwijzingen naar 153 verschillende landen. In **grafiek 2** focussen we op de vijftien meest vermelde landen. Elke balk stelt een land voor. De grootte van de balk en het cijfer ernaast verwijzen naar het aantal vermeldingen van dat land.

De top vijf (in een aparte kleur aangegeven) toont de populariteit aan van onze buurlanden en Noord-Amerika: het Verenigd Koninkrijk (1.812 vermeldingen), Frankrijk (1.732), de Verenigde Staten (1.699), Nederland (1.418) en Duitsland (828). De rest van de top vijftien wordt vooral ingenomen door Europese landen: Italië, Spanje, Rusland, Ierland, Oostenrijk en Zweden. Daarnaast zien we nog Brazilië, Argentinië, Japan en Turkije.

De cijfers bevestigen de dominante invloed van de Angelsaksische wereld op ons muzikaanbod. De achterliggende gegevens geven aan dat deze invloed diverse vormen aanneemt. Zo vonden er veel concerten van Britse (van Cliff Richard tot Sophia) of Amerikaanse artiesten (van Kronos Quartet tot The Backstreet Boys) plaats in Vlaanderen en Brussel in 2014. Brits en Amerikaans muziekrepertoire speelde een belangrijke rol in verschillende genres binnen het muzikaanbod. Zo zien we onder andere optredens van Belgische muzikanten die aan de slag gaan met de jazz van Miles Davis, met de soul van Marvin Gaye of met Schots folkrepertoire.⁰² Het kan evengoed gaan over buitenlandse (en niet-Amerikaanse) muzikanten die bijvoorbeeld terugrijpen “naar de Amerikaanse bluestraditie”. Onder de klassieke concerten duiken ook meermaals vertolkingen op van het werk van Britse componisten zoals Henry Purcell of Benjamin Britten.

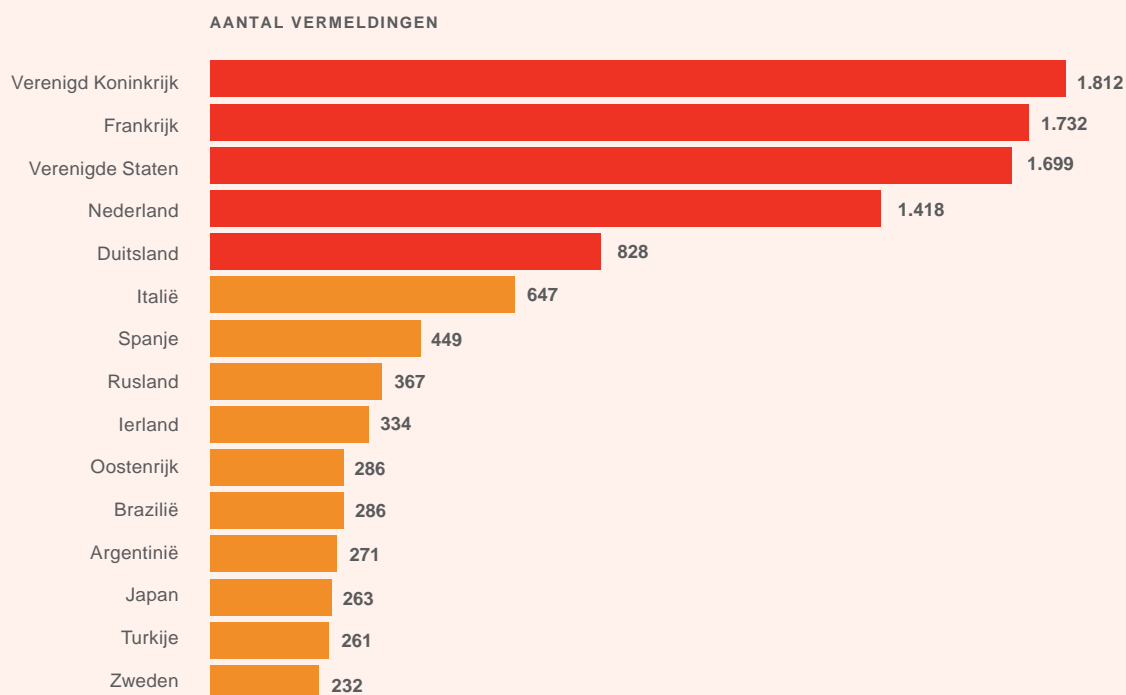
Succes in de Britse of Amerikaanse muziekwereld is een terugkerend motief in de beschrijvingen van concerten: Ozark Henry gaat touren in Engeland en Amerika, Amatorski krijgt positieve recensies in de Britse pers, Milow woont meer in Los Angeles dan in Leuven etc.

Zulke verwijzingen naar succes op de muziekmarkt beperken zich niet tot Belgische muzikanten: over Justin Timberlake komen we bijvoorbeeld te weten dat hij platina behaalde met de verkoop van zijn album in de Verenigde Staten of bij een optreden van de Braziliaanse gitarist Ulisses Rocha wordt vermeld dat hij op muziekfestivals in Noord-Amerika speelde. Ook de andere landen uit de top vijf (Frankrijk, Nederland en Duitsland) komen vaak ter sprake als het gaat over de tournees van de optredende artiest.

In het kader van herdenkingen van het begin van de Eerste Wereldoorlog werden veel optredens georganiseerd met muziek over de oorlog of uit de periode 1914-1918. In de beschrijvingen van deze optredens komen het Verenigd Koninkrijk, Frankrijk, de Verenigde Staten, Duitsland en Oostenrijk (dat zich op de tiende plaats bevindt) als betrokken landen aan bod, wat een impact heeft op de telling van vermeldingen van deze landen.

⁰² Verwijzingen naar Schotland, Wales en Noord-Ierland werden tevens geteld als verwijzingen naar het Verenigd Koninkrijk.

GRAFIEK 2 Top vijftien van meest vermelde landen in beschrijvingen van concerten in 2014



Wanneer we zoeken naar verwijzingen naar Frankrijk in de achterliggende gegevens, vallen meteen de vele concerten met Frans chansonrepertoire op. Tours van Isolde Lasoen, Patrick Riguelle en Klaas Delrue met covers van of liedjes die aansluiten op Franse chansons zijn goed vertegenwoordigd in de UiTdatabankgegevens van 2014. Bij klassieke concerten komt het repertoire van Franse componisten zoals Jean-Philippe Rameau of Claude Debussy vaak aan bod. Franse artiesten lijken minder nadrukkelijk aanwezig op de Vlaamse podia dan hun collega's uit het Verenigd Koninkrijk of de Verenigde Staten. Toch ontdekken we een gevarieerd aanbod van muzikanten uit Frankrijk, van Alan Stivell over de Frans-Canadese Mylène Farmer tot de Frans-Tunesische Anouar Brahem.

De Nederlandse muzikanten zijn goed vertegenwoordigd in het concertaanbod van 2014. Ook hier gaat het over een divers aanbod van muziek, met onder andere optredens van schlagerzangers (Jan Smit, Frans Bauer), rockgroepen (Golden Earring, Within Temptation) en artiesten uit het alternatieve Nederlandstalige segment (Roosbief, Eefje de Visser). Wisselwerkingen tussen België en Nederland komen tevens aan bod in de beschrijvingen: Belgische artiesten werken samen met Nederlandse muzikanten of andere kunstenaars, een Vlaams en Nederlands platenlabel brengen samen een album uit, Nekkanacht

organiseerde een wedstrijd tussen groepen uit beide landen etc. Expliciete verwijzingen naar Nederlands repertoire komen ook voor, maar deze lijken in de gegevens van 2014 minder talrijk te zijn dan de vermeldingen van Franse, Britse of Amerikaanse repertoires en muziektradities.

Duitsland komen we tegen bij de talrijke concerten van Duitse muzikanten — wederom in verschillende genres, zoals klassieke muziek, schlager en hardrock — en bij de vele vertolkingen van Duits klassiek repertoire. Zoals bij het eerder vermelde Britse en Franse repertoire wordt bij het werk van onder andere Georg-Philipp Telemann, Clara Wieck-Schumann of Alban Berg meestal expliciet vermeld dat het om Duits repertoire gaat. Opvallend: bij bekendere Duitse componisten zoals Ludwig van Beethoven en Johann Sebastian Bach ontbreekt deze nationale context vrijwel altijd. Een mogelijke verklaring is dat hun werk grote internationale bekendheid geniet, waardoor men minder de behoefte voelt om achtergrond bij de makers te verschaffen.

Tot slot gaan we nog nader in op de niet-Europese landen in de top vijftien van concerten: Brazilië (286 vermeldingen), Argentinië (271), Japan (263) en Turkije (261, hier als Aziatisch land behandeld) — respectievelijk nummers elf, twaalf, dertien en veertien in deze rangschikking.

Brazilië vinden we veel terug in beschrijvingen van concerten met bossanova- of sambamuziek of met muziek die door deze genres is beïnvloed. Argentinië duikt (uiteraard) veel op in combinatie met tangomuziek. De vermeldingen van Brazilië en Argentinië beperken zich hier respectievelijk niet toe — er zijn bijvoorbeeld verwijzingen naar het wereldkampioenschap voetbal in Brazilië in 2014 — maar de identificatie met deze specifieke muziekgenres en -repertoires is frappant. Daarenboven zien we dat Argentinië in de meeste gevallen wordt vermeld bij concerten die bij folk en wereldmuziek worden ondergebracht (en in mindere mate bij klassieke muziek). Ook concerten waarbij Brazilië wordt vermeld, krijgen meestal het label van folk en wereldmuziek (en in mindere mate dat van jazz en blues).

Japan komen we wel vaker tegen in beschrijvingen van de internationale tournees van de optredende artiesten. Het aanbod van optredens van Japanse en Turkse muzikanten of met repertoire uit deze landen lijkt alvast gevarieerder dan in het geval van Brazilië en Argentinië, met bijvoorbeeld klassieke ensembles en experimentele elektronica- en rockgroepen uit Japan, Turkse popartiesten of vertolkingen van Ottomaanse hofmuziek of traditionele Japanse percussie. We vinden beide landen ook bij verwijzingen naar actuele maatschappelijke thema's, zoals concerten in het kader van vijftig jaar Turkse arbeidsmigratie of muzikanten zoals Jef Neve die het in hun werk hebben over de kernramp in Fukushima.

We kunnen de vermeldingen van afzonderlijke landen samennemen per continent. Met in totaal 10.322 vermeldingen (of 64,5% van het totaal), werd er het meest naar Europese landen verwezen. Daarna komen achtereenvolgens Noord-Amerika (1.985 vermeldingen), Azië (1.377), Afrika (922), Zuid-Amerika (765), Centraal-Amerika (384) en Oceanië (259, waarvan 256 naar Australië of Nieuw-Zeeland).

Zoals we bij de bespreking van Argentinië en Brazilië al aangaven, worden concerten in de UiT-databank ondergebracht bij een bepaald muziekgenre. Hierdoor kunnen we onderzoeken of er tussen de muziekgenres verschillen zijn in de manier waarop naar het buitenland wordt verwezen. Dit is het onderwerp van **grafiek 3**. In deze grafiek groeperen we alle vermeldingen van afzonderlijke landen per continent. Elk van de zes balken geeft een continent weer. De kleuren in elke balk verwijzen naar de genres van de concerten waarbij we vermeldingen vinden naar de landen van het continent in kwestie. Hoe groter het aandeel van rood in een balk, bijvoorbeeld, hoe meer vermeldingen van het continent gebeurden bij concerten die gelabeld werden als folk en wereldmuziek.

De continenten in grafiek 3 zijn gerangschikt volgens het aandeel van vermeldingen bij folk- en wereldmuziekconcerten. Boven bevinden zich de 'westerse' continenten: Oceanië (5,4%, in hoofdzaak Australië en Nieuw-Zeeland), Noord-Amerika (9,7%) en Europa (16,3%). Dan volgen Azië (36,9%), Zuid-Amerika (44,8%), Afrika (45,7%) en Centraal-Amerika (47,4%). Bij deze continenten is het aandeel van vermeldingen bij folk- en wereldmuziekconcerten dus veel groter. Als een land uit een van deze 'niet-westerse' continenten wordt vermeld bij een concert in 2014, dan is de kans het grootst dat dit om een concert ging met het label van folk of wereldmuziek.

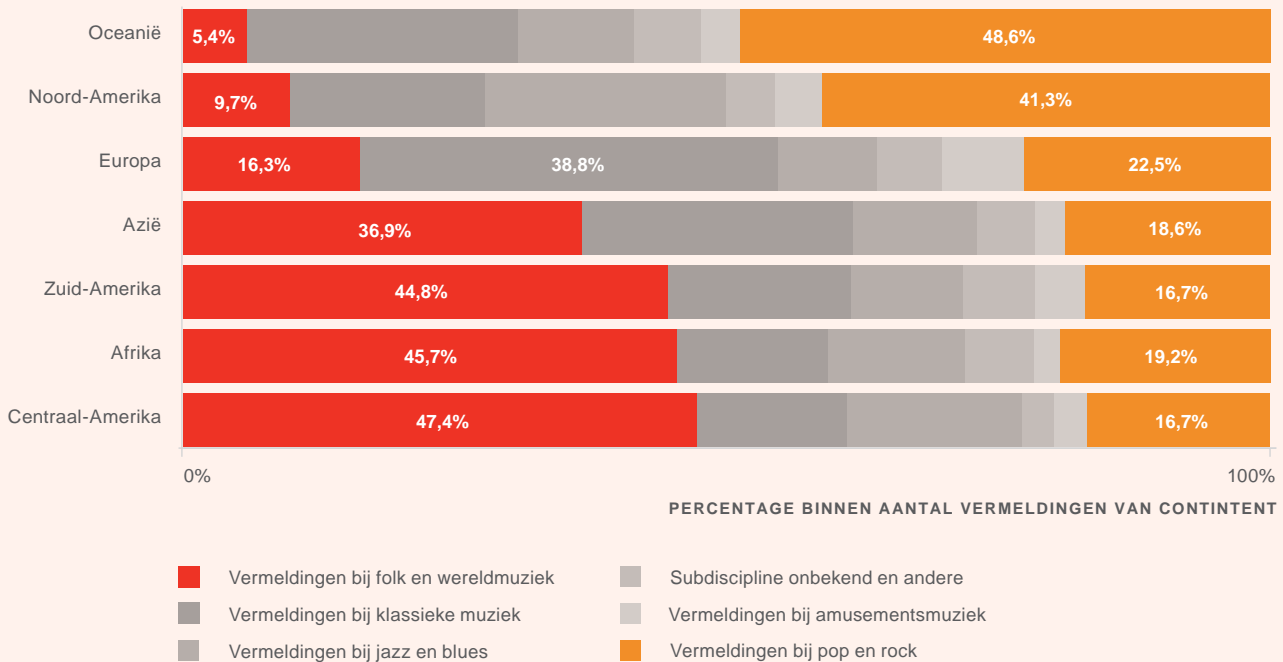
Vermeldingen bij pop- en rockconcerten (oranje) vertonen een bijna omgekeerd beeld. Bij Oceanië (48,6%) en Noord-Amerika (41,3%) beslaan deze duidelijk het grootste aandeel. In het geval van Noord-Amerika heeft dit waarschijnlijk te maken met de invloed van de Amerikaanse markt, artiesten en repertoires in dit genre. Bij Europa is het aandeel van vermeldingen bij pop- en rockconcerten 22,5%. Bij de andere continenten is dit lager dan 20%.

Vermeldingen van Europa gebeurden vooral bij klassieke concerten (het donkerste grijs, 38,8% — dit is inclusief opera's). Hier kunnen we de link leggen met de vele verwijzingen naar (onder andere) het Verenigd Koninkrijk, Frankrijk en Duitsland in het kader van repertoire.

De cijfers geven aan dat men — of toch de makers, organisatoren en speelplekken die concerten in de UiT-databank invoeren — de neiging heeft om muziek uit Azië, Afrika en Zuid- en Centraal-Amerika samen te brengen onder de verzamelterm 'folk en wereldmuziek'. De eerder aangehaalde voorbeelden van Brazilië en Argentinië versterken dit vermoeden: bossanova en tango zijn in het discours eerder wereldmuziek dan klassieke muziek of jazz.

Voorstellingen

In de beschrijvingen van voorstellingen uit 2014 komen we in totaal 10.030 verwijzingen naar 109 verschillende landen tegen. De vijftien meest vermelde landen worden weergegeven in **grafiek 4**. Bovenin, met de top vijf die in rood is aangeduid, vinden we

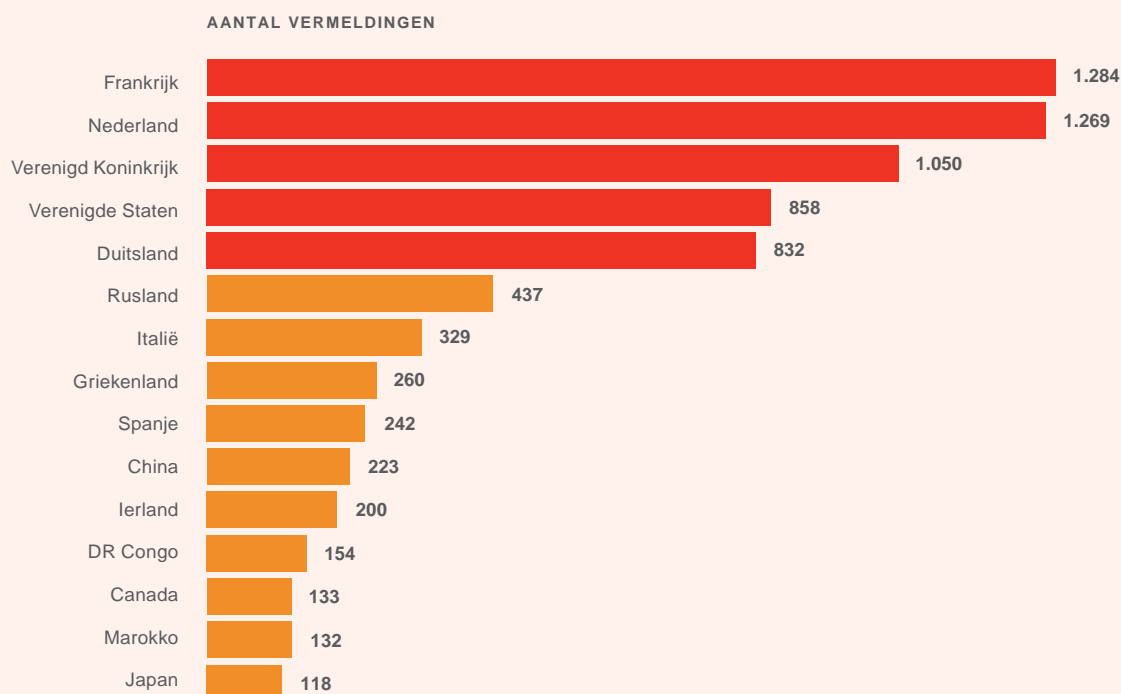
GRAFIEK 3 Het aandeel van genres binnen
het aantal vermeldingen van elk continent (concerten)

respectievelijk Frankrijk (1.284 vermeldingen), Nederland (1.269), het Verenigd Koninkrijk (1.050), de Verenigde Staten (858) en Duitsland (832). De rest van de top vijftien is verdeeld onder Europese landen (Rusland, Italië, Griekenland, Spanje en Ierland) en landen in Azië (China, Japan), Afrika (DR Congo, Marokko) en Noord-Amerika (Canada).

Eerst behandelen we de top vijf. In de achterliggende gegevens komen we al snel voorstellingen tegen van gezelschappen (Maatschappij Discordia, Gob Squad), regisseurs (René Pollesch, Philippe Quesne), choreografen (Akram Khan, Trisha Brown), cabaretiers en stand-upcomedians (Javier Guzman, Jack Dee) uit de buurlanden en de Verenigde Staten, al dan niet in samenwerking met spelers uit België of een ander buitenland (bijvoorbeeld Münchner Kammerspiele, met toenmalig intendant Johan Simons, die samenwerkten met Damaged Goods van de Amerikaanse Meg Stuart, die in Brussel en Berlijn werkt). Daarbij vinden we ook makers en uitvoerders met gemengde roots in één of meerdere landen uit de top vijf, zoals de "Nederlands-Duitse" choreografe Nicole Beutler of de "Antwerps-Britse" comedian Thomas Smith. De buurlanden en de Verenigde Staten spelen wel vaker een rol wanneer het artistieke parcours (studies, werk, residenties) van de performer wordt beschreven. Vooral bij voorstellingen van dansers en choreografen (actief in zowel hedendaagse als klassieke dans) lijkt belang te worden gehecht aan informatie over hun internationale parcours.

Marktgerelateerde verwijzingen (naar tournees, premières, lovende recensies en ontvangen prijzen) naar Frankrijk, Nederland, het Verenigd Koninkrijk, de Verenigde Staten en Duitsland zijn legio. We komen ze tegen bij voorstellingen van Vlaams gesubsidieerde gezelschappen, private makers en uitvoerders en buitenlandse spelers. Wat betreft de Vlaams gesubsidieerde gezelschappen kunnen we een

GRAFIEK 4 Top vijftien van meest vermelde landen in beschrijvingen van voorstellingen in 2014



verband leggen met een eerder onderzoek van Kunstenpunt naar de internationale spreiding van Vlaamse podiumproducties.⁰³ Dit wees uit dat respectievelijk Frankrijk, Nederland, Duitsland en het Verenigd Koninkrijk de buitenlanden waren waar deze gezelschappen het meeste speelden in 2014. Bij voorstellingen van private spelers, meer bepaald (Vlaamse) cabaretiers en stand-upcomedians, komen het Verenigd Koninkrijk en vooral Nederland naar voren als internationale referentiepunten.

03 Joris Janssens en Delphine Hesters, *Productie en spreiding. Een bodemonderzoek, 2016*. Zie ook: Simon Leenknecht, *The only way is up? Een cijferanalyse van de internationalisering van de productie en de spreiding van de Vlaamse podiumkunsten (2000-2016)* in dit Cijferboek.

Repertoire uit Nederland, Duitsland, het Verenigd Koninkrijk en de Verenigde Staten was populair op de Vlaamse podia in 2014 (verwijzingen naar Frans repertoire kwamen we veel minder tegen). Er waren bewerkingen van een breed spectrum van theaterteksten, romans, filmscenario's en choreografieën, met onder andere Tennessee

Williams, Tracy Letts, Friedrich Hölderlin, Mary Wigman, Bertolt Brecht en Jeroen Brouwers. Interessant genoeg hebben de talrijke vermeldingen van Brits repertoire niet zozeer te maken met de verwijzingen naar Shakespeare. Hoewel zijn werk nog steeds zeer populair is, wordt hij — net zoals Bach en Beethoven — bijna nergens omschreven als een “Engelse” auteur. Omdat sommige van zijn toneelstukken gesitueerd zijn in Engeland of Schotland zijn er wel indirecte verwijzingen naar de afkomst van Shakespeare. Los van Shakespeare vinden we een gevarieerd aanbod aan Brits repertoire, gaande van Alan Ayckbourn tot Harold Pinter.

De thema's en verhaallijnen van theaterproducties waren opvallend vaak gesitueerd in de landen uit de top vijf. Zo zien we bijvoorbeeld voorstellingen over Franse wielervedstrijden, over vluchtelingen die de oversteek naar het Verenigd Koninkrijk willen maken, over de Amerikaanse schilder Mark Rothko, over de Rote Armee Fraktion in Duitsland of over de Red Star Line die België, het Verenigd Koninkrijk en de Verenigde Staten verbond. De vele verwijzingen naar de Eerste (en Tweede) Wereldoorlog spelen hier uiteraard ook mee (inclusief vermeldingen van Nederland, want een aantal toneelstukken gingen over de ‘Dodendraad’ tussen Nederland en België).

We verleggen onze blik nu naar de landen buiten Europa. In de achterliggende gegevens merken we dat een aantal succesvolle producties de telling van China (223 vermeldingen) hebben beïnvloed. Hieronder vinden we een productie gewijd aan traditioneel Chinees dansrepertoire, maar ook een amateurtoneelstuk met de titel *Het geluid van zwetende Chinezen*. Chinese geschiedenis, tradities en verhalen, maar evenzeer stereotypes over het Oosten leverden dus de onderwerpen. Voorts lezen we ook vermeldingen van tournees in China of dat er Chinese dansers bij voorstellingen betrokken waren. Onder de 133 vermeldingen van Canada vinden we vooral zulke verwijzingen naar de markt (speelreeksen van stand-upcomedians of theatergezelschappen in Canada) en naar de achtergrond van de makers (zoals circusartiesten en choreografen met een Canadese achtergrond, waaronder Ula Sickle). Thematisch wordt Canada alleen in het kader van de Eerste Wereldoorlog behandeld. Bij vermeldingen van Japan (118) zien we de invloed van de verschillende stijlen die in dat land zijn ontstaan. Zo gingen sommige regisseurs en choreografen aan de slag met butohdans, kamishibai (‘papiertheater’) of bunraku (een soort poppentheater). Daarnaast zijn er ook verwijzingen naar tournees in Japan of naar de Japanse achtergrond van choreografen en performers.

DR Congo (154 vermeldingen) en Marokko (132) geven een ander beeld dan China, Canada en Japan. We vinden (op een theatertournee door Marokko na) geen enkele marktgerelateerde verwijzing naar deze twee landen terug. Er wordt haast exclusief verwezen naar Congo en Marokko als het gaat over de achtergrond van de makers en uitvoerders of over het thema of repertoire dat wordt aangesneden door een productie. Dit gaat dan, onder andere, over voorstellingen van of met (Belgisch-)Congoleses choreografen en dansers (Faustin Linyekula, Alain Platel die in *Coup Fatal* samenwerkt met Congoleses performers) of over shows van (Belgisch-)Marokkaanse stand-upcomedians

(Youssef El Massaoui, Hakims of Comedy). Voorstellingen die Congo of Marokko thematisch behandelen, hebben vaak te maken met de historische verbanden tussen België en deze twee landen, bijvoorbeeld de koloniale periode van Congo (*Missie* van KVS) of vijftig jaar Marokkaanse arbeidsmigratie (*De handen van Fatma* van 't arsenaal/Mousseem).

Als we de 10.030 vermeldingen ordenen per continent, valt opnieuw de dominante positie (7.023 vermeldingen of 70%) van Europa op. Dan volgen vermeldingen van landen in Noord-Amerika (991), Azië (837), Afrika (608), Zuid-Amerika (328), Centraal-Amerika (136) en Oceanië (107).

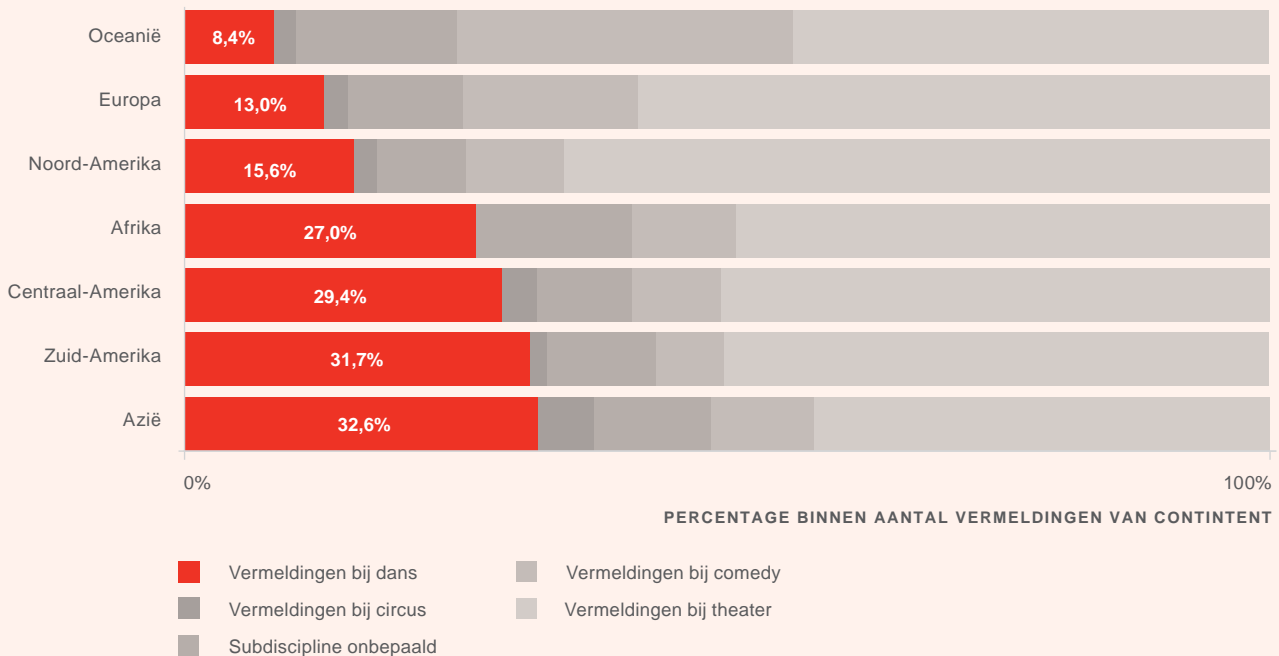
Net zoals bij de concerten, beschikken we over genre-indelingen in de gegevens over voorstellingen. In **grafiek 5** worden alle vermeldingen van aparte landen samengenomen per continent en stelt elke balk een van deze continenten voor. Binnen elke balk wordt met kleuren een onderscheid gemaakt tussen de genres van de voorstellingen waarbij de vermeldingen gebeurden: dans (hedendaags en klassiek), circus, comedy (komedies en stand-upcomedy) en theater (een brede categorie die onder andere tekst- en muziektheater omvat).

We zijn in de eerste plaats geïnteresseerd in de vermeldingen bij dansvoorstellingen (rood). De volgorde van de continenten wordt bepaald door de grootte van het aandeel van deze verwijzingen. Hoe groter het rode aandeel, hoe groter de kans dat het continent in kwestie vermeld wordt in de beschrijving van een dansvoorstelling. Bovenin vinden we Oceanië (8,4%, uitsluitend vermeldingen van Australië en Nieuw-Zeeland), Europa (13%) en Noord-Amerika (15,6%). Dan volgen de 'niet-westerse' continenten, waar het aandeel veel groter is: Afrika (27%), Centraal-Amerika (29,4%), Zuid-Amerika (31,7%) en Azië (32,6%). Hier zien we vermoedelijk de impact van het internationale karakter van het Vlaamse danslandschap op het discours over dansvoorstellingen: de Vlaamse Golf en haar erfgenamen genieten een internationale reputatie, gezelschappen en makers werken vaak samen met partners van buiten België (twee zaken die invloed kunnen hebben op verwijzingen naar internationale tournees en residenties) en er zijn veel choreografen en dansers met een buitenlandse achtergrond in actief (wat we terugvinden in vermeldingen van de diverse nationaliteiten van de betrokken dansers of van het internationale parcours dat ze aflegden).⁰⁴

Tentoonstellingen

We zagen in grafiek 1 al dat het totale aantal vermeldingen van andere landen bij tentoonstellingen in 2014 lager lag dan bij de concerten en voorstellingen, wat te maken heeft met het kleinere aantal tentoonstellingen dat in dat jaar plaatsvond. In totaal vinden we 2.365 verwijzingen, naar 124 verschillende landen — een grotere verscheidenheid dan bij de voorstellingen (109 verschillende landen).

⁰⁴ Voor studies van VTi (nu Kunstenpunt) die het internationale karakter van het Vlaamse danslandschap behandelen, zie *Kanaries in de koolmijn: masterplan voor dans in Vlaanderen en Brussel* (2007) en *Perspective: Dance* (2013).

GRAFIEK 5 Het aandeel van genres binnen het aantal vermeldingen van elk continent (voorstellingen)

De verklaring voor deze relatief grote diversiteit houdt misschien verband met verwijzingen naar de afkomst van de kunstenaars bij groepstentoonstellingen. Een curator kan in dit geval een verzameling werken van kunstenaars uit verschillende landen bijeenbrengen, zonder dat de kunstenaars in kwestie daarbij (lang) aanwezig hoeven te zijn. Het tentoonstellen van kunstwerken brengt dan minder mobiliteitskwesaties met zich mee dan bijvoorbeeld het organiseren van reeksen van voorstellingen met buitenlandse performers of gezelschappen.

In **grafiek 6** zien we de vijftien landen waarnaar het meest werd verwezen in beschrijvingen van tentoonstellingen in 2014. De top vijf (rood) bestaat hier uit dezelfde landen als bij de andere twee disciplines, zij het in een andere volgorde: Frankrijk (390 vermeldingen), Nederland (285), de Verenigde Staten (194), het Verenigd Koninkrijk (164) en Duitsland (135). Daaronder bevinden zich drie Europese landen (Italië, Spanje, Rusland), drie Aziatische (Turkije, Japan en China), twee Afrikaanse (Marokko en DR Congo) en ook nog Australië en Canada.

In de achterliggende beschrijvingen zien we een aantal gelijkenissen tussen de landen in de top vijf. Het merendeel van de vermeldingen van Frankrijk, Nederland, de Verenigde Staten, het Verenigd Koninkrijk en Duitsland lijkt te gaan over de achtergrond van de kunstenaar (of curator) die tentoonstelt of een performance geeft: de Franse Isabelle Cornaro was te zien in M, de Nederlander Mark Manders en

de Duitser Stephan Balkenhol hadden soloshows in hun Belgische galleries, de Bengalese kunstenaar Runa Islam woont en werkt in Londen en had een expo in KIOSK, Michaël Borremans pendelt tussen België en de Verenigde Staten, de Britse Lynda Morris cureerde een tentoonstelling in de Herbert Foundation etc. In dit verband komen we ook oude kunst en twintigste-eeuwse avant-garde tegen, zoals bij tentoonstellingen met werk van Théodore Géricault of Louise Bourgeois (beiden Fransen).

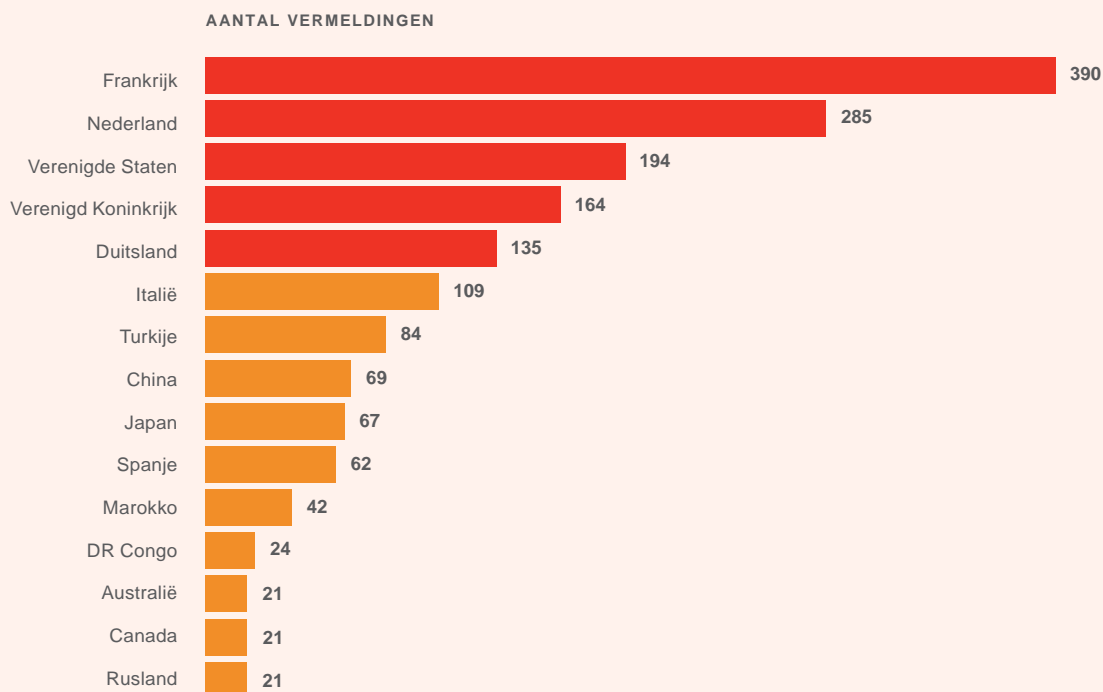
Marktgerelateerde verwijzingen — expo's in het buitenland, deelnames aan internationale wedstrijden, vertegenwoordiging door een buitenlandse galerie — zijn een tweede belangrijke factor, niet alleen bij evenementen in de beeldende kunsten, maar ook in fotografie en grafiek en zowel bij de professionele als de amateurkunsten. Wat betreft de professionele beeldende kunsten kunnen we een verband leggen met de bevindingen uit de studie van Kunstenpunt over de Vlaamse kunstmarkt.⁰⁵ In deze studie werd onder andere onderzocht hoeveel professionele, Vlaamse beeldend kunstenaars uit de databank van Kunstenpunt werden vertegenwoordigd door een galerie in 2015 en, indien zo, in welk land die galerie is gevestigd. Iets meer dan de helft van de onderzochte kunstenaars had een galerie. In hoofdzaak ging dit over Belgische galleries, respectievelijk gevolgd door galleries uit Duitsland, Nederland, Frankrijk en de Verenigde Staten niet expliciet vermeld is de zesde plaats van het Verenigd Koninkrijk). Het huidige onderzoek naar vermeldingen van het buitenland geeft nu een voorzichtige indicatie dat dezelfde buitenlanden ook een belangrijke rol spelen buiten de professionele (beeldende) kunsten.

Een derde belangrijke factor zijn thematische verwijzingen naar Frankrijk, Nederland, de Verenigde Staten, het Verenigd Koninkrijk en Duitsland. In veel gevallen betreft het tentoonstellingen van fotografie die bijvoorbeeld gaan over Franse landschappen, over de Val van de Berlijnse Muur of (wederom) over Wereldoorlog I. Verwijzingen naar taal zijn dan weer beperkt en gaan niet noodzakelijk over de taal waarin gecommuniceerd wordt (bijvoorbeeld tijdens gidsbeurten). Zo vinden we ook tentoonstellingen waarbij een woord uit het Frans of het Nederlands het vertrekpunt vormde voor het thema van de tentoonstelling.

Verwijzingen naar de top-vijf landen in het kader van repertoire komen we bijna nergens tegen. Met repertoire bedoelen we referenties naar of invloeden van kunststromingen en andere kunstenaars. Als beschrijvingen bijvoorbeeld stellen dat het tentoongestelde werk beïnvloed is door Marcel Duchamp, Piet Mondriaan of Andy Warhol, wordt er haast nooit bij vermeld dat het respectievelijk een Franse, een Nederlandse of een Amerikaanse kunstenaar betreft. Ook bij dergelijke verwijzingen naar kunstenaars (Pablo Picasso, Kazimir Malevich), oude meesters (Leonardo Da Vinci, Caspar David Friedrich) en kunststromingen uit andere landen (surrealisme, impressionisme) ontbreekt in de meeste gevallen een nationale contextualisering. Zijn deze kunstenaars en stromingen zodanig bekend dat ze — zoals Bach en Beethoven in muziek of Shakespeare in podiumkunsten — geen contextualisering nodig hebben? Alleszins krijgen we een aanwijzing dat verwijzingen naar andere landen in het kader van repertoire

⁰⁵ Simon Leenknecht, *De Vlaamse kunstmarkt: nationaal, internationaal en mondiaal. Studie over Vlaamse promotiegalleries en Vlaamse kunstenaars met galleries in binnen- en buitenland (2005-2015)*, opgenomen in dit Cijferboek.

GRAFIEK 6 Top vijftien van meest vermelde landen in beschrijvingen van tentoonstellingen in 2014



minder belangrijk werden geacht bij de beeldende kunsten dan bij de muziek en de podiumkunsten.

Nu belichten we nog de nummers zes tot en met tien, namelijk Turkije, Italië, Japan, China en Spanje. Het aantal verwijzingen naar de rest van de landen in de top vijftien is relatief laag (minder dan vijftig verwijzingen), dus laten we deze buiten beschouwing.

Italië (109 vermeldingen), Japan (67) en Spanje (62) zien we, zoals de top-vijflanden, vooral opduiken bij beschrijvingen van de achtergrond van de betrokken kunstenaars: het MoMu organiseert een expo over Italiaanse mode, de zestiende-eeuwse kunstenaar Michiel Coxcie verbleef in Italië, de Belgische Axel Vervoordt Gallery toont een van de vele Japanse kunstenaars die ze vertegenwoordigen, BOZAR stelt werk tentoon van de zeventiende-eeuwse Spaanse schilder Francisco de Zurbarán etc. Bij Turkije (84 vermeldingen) en China (69) komen we minder van zulke verwijzingen tegen. Thematische verwijzingen naar deze landen lijken een belangrijke rol te spelen bij de telling. Dit gaat bijvoorbeeld over tentoonstellingen over Turkse migratie naar België of over het dagelijkse leven op het Chinese platteland. Turkije komt in de eerste plaats aan bod in fotografietentoonstellingen.

Wanneer we uitzoomen tot het niveau van continenten, valt opnieuw op dat het gros van vermeldingen (1.443 of 61%) over Europese landen gaat. Azië (372 vermeldingen), Noord-Amerika (215) en Afrika (191) bekleden de volgende plaatsen. De overige continenten hebben elk

minder dan honderd vermeldingen: Zuid-Amerika (68), Oceanië (41) en Centraal-Amerika (35).

Grafiek 7 stelt de landsvermeldingen per continent voor. In elke balk wordt het aandeel weergegeven van de genres van tentoonstellingen waarbij deze vermeldingen gebeurden. Het betreft tentoonstellingen over fotografie, grafiek (illustraties, comics, drukwerk) of beeldende kunsten (schilderkunst, sculptuur, installaties, multimedia). Daarnaast is er ook nog een kleine categorie van kunsteducatieve tentoonstellingen.

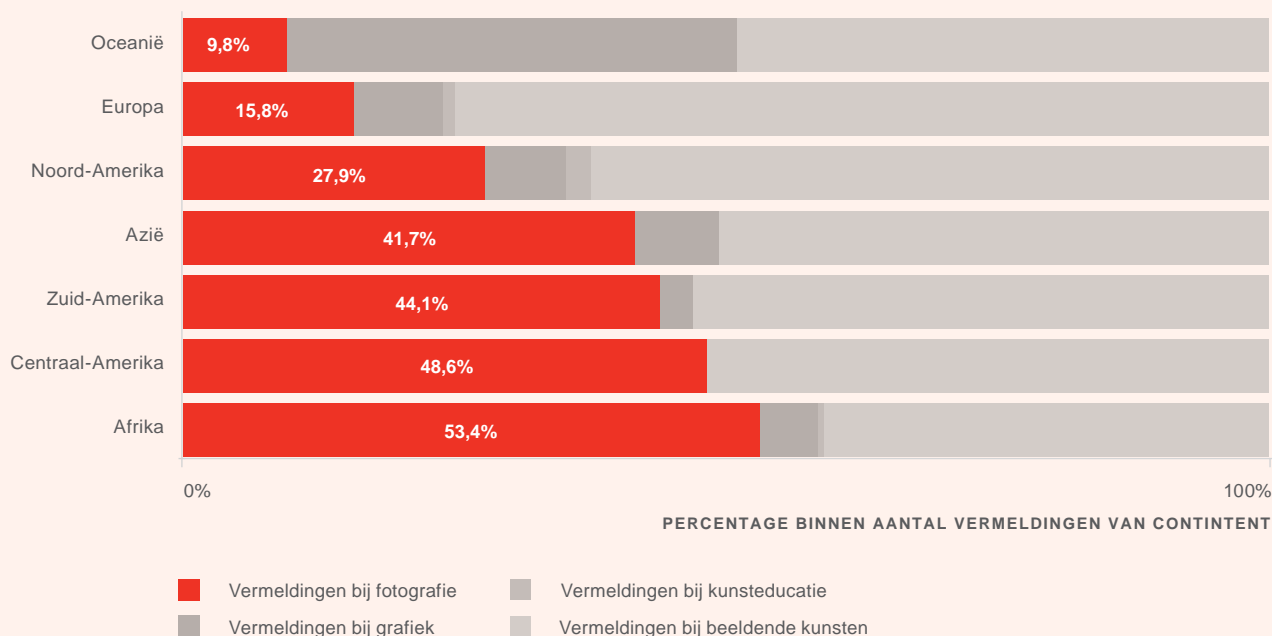
We leggen in grafiek 7 de focus op vermeldingen bij fotografietentoonstellingen (rood). Het beeld lijkt op dat van vermeldingen bij folk- en wereldmuziekconcerten (grafiek 3) en bij dansvoorstellingen (grafiek 5). Bovenin vinden we Oceanië (bijna allemaal verwijzingen naar Australië en Nieuw-Zeeland), Europa en Noord-Amerika. Het aandeel van vermeldingen bij fotografietentoonstellingen is hier respectievelijk 9,8%, 15,8% en 27,9%. Dit aandeel is opvallend groter in de vermeldingen van Azië (41,7%), Zuid-Amerika (44,1%), Centraal-Amerika (48,6%) en Afrika (53,4%). Als een niet-westers land wordt vermeld, is de kans dus heel groot dat dit gebeurt bij een fotografietentoonstelling. Misschien heeft de documentaire aard van de vele onderzochte fotografietentoonstellingen hiermee te maken: fotojournalistiek over Afrikaanse migranten in China, persfoto's over het leven in Afghanistan, een verslag van een fotograaf die naar de favela's van Rio de Janeiro trok etc. Zulke fotodocumentaires brengen ervaringen en situaties in andere landen en culturen op een zeer concrete wijze in beeld. Niet-westerse landen en culturen leveren dan interessante verhaalstof voor de fotografen, die al dan niet voor de pers werken. Mogelijk biedt dit een bijkomende verklaring voor de relatief grote diversiteit aan vermeldingen van het buitenland bij tentoonstellingen (met verwijzingen naar 124 verschillende landen).

Waar werd naar het buitenland verwezen?

Via gegevens van de UiTdatabank weten we waar in Vlaanderen of Brussel de onderzochte concerten, voorstellingen en tentoonstellingen plaatsvonden. We kunnen de vermeldingen van het buitenland dus koppelen aan de plaats van het evenement waarbij de vermelding gebeurde. Zijn er regionale verschillen in de manier waarop men naar het buitenland verwees? **Grafiek 8** biedt een (gedeeltelijk) antwoord op deze vraag.

In grafiek 8 worden alle vermeldingen van een bepaald land bij concerten, voorstellingen en tentoonstellingen samengenomen. In totaal komen we aan 28.409 verwijzingen naar het buitenland (16.014 bij concerten, 10.030 bij voorstellingen en 2.365 bij tentoonstellingen, zie ook grafiek 1). Het merendeel zijn verwijzingen naar de landen die bij zowel concerten, voorstellingen als tentoonstellingen de top vijf vormen: Frankrijk (3.406 vermeldingen in totaal), Verenigd Koninkrijk

GRAFIEK 7 Het aandeel van genres binnen het aantal vermeldingen van elk continent (tentoonstellingen)



(3.026), Nederland (2.972), de Verenigde Staten (2.751) en Duitsland (1.795). In grafiek 8 zijn de taartdiagrammen van deze landen bijgevolg de grootste.

Kijken we ook naar de kleinere taartdiagrammen, dan valt opnieuw de verscheidenheid op van landen waarnaar verwezen wordt. We tellen 164 verschillende landen (van de 195 landen waarop gezocht werd — exclusief België, maar inclusief Wallonië als 'apart land'). De meerderheid van landen in Europa, in Afrika, in Azië en in de Amerika's is hierbij vertegenwoordigd.

In het taartdiagram van elk land wordt aangegeven hoeveel vermeldingen van dit land gebeurden bij evenementen in Brussel-Hoofdstad⁰⁶ (blauw) en de provincies Antwerpen (geel), Oost-Vlaanderen (rood), Limburg (grijsgroen), Vlaams-Brabant (roze) en West-Vlaanderen (groen).

Bij de landen met de meeste vermeldingen zien we weinig opvallende verschillen in de verdeling van provincies. Bij een aantal andere landen zien we telkens een opvallend overwicht van een bepaalde provincie. In **grafiek 9** belichten we drie van deze landen: DR Congo, Marokko en Turkije.

Kijken we naar het aantal vermeldingen van DR Congo, dan zien we dat de meeste ervan gebeurden bij evenementen in Brussel-Hoofdstad (blauw, 117). Marokko werd het meest vermeld bij evenementen in de provincie Antwerpen (geel, 138 — waarvan de

⁰⁶ Brussel-Hoofdstad verwijst naar alle negentien Brusselse gemeenten.

meerderheid in de steden Antwerpen en Mechelen). Voor Turkije is dit Oost-Vlaanderen (rood, 211 — waarvan de meerderheid in Gent).

De verwijzingen naar DR Congo bij Brusselse evenementen gaan over de achtergrond van de makers en performers of houden verband met de inhoud van het evenement. Meestal is het een combinatie van de twee: een toneelstuk van en met de Brusselse Congolees Jovial Mbenga over de contrasten tussen Afrika en Europa, Baloji brengt muziek uit een plaat die hij in Kinshasa opnam naar aanleiding van vijftig jaar onafhankelijkheid of de eerder vermelde dansvoorstelling *Coup Fatal* van Alain Platel met Congolese performers, ontstaan binnen het Congotraject van KVS. Veel andere vermeldingen van DR Congo hebben een duidelijke link met dit Congotraject, want we komen ze ook nog tegen bij voorstellingen van onder andere Faustin Linyekula, Ula Sickle en Brett Bailey (wiens bewerking van *Macbeth* zich situeert in Congo).

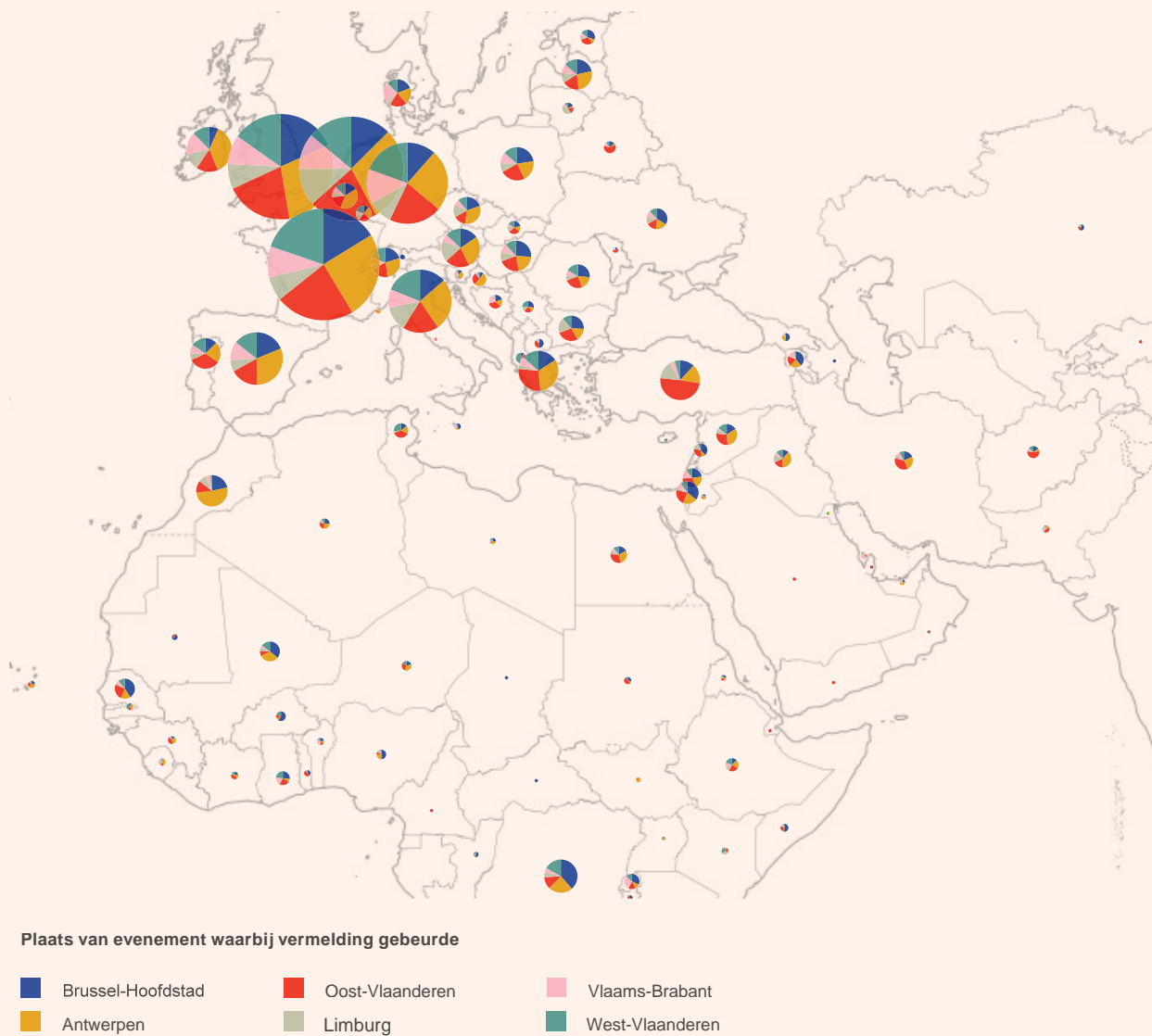
Ook bij vermeldingen van Marokko in Antwerpen en van Turkije in Oost-Vlaanderen gaat het meestal over de achtergrond van de makers en de inhoud van het evenement. Dit zijn bijvoorbeeld een optreden van Belgische comedian met Marokkaanse roots Kamal Kharmach, een voorstelling van de Marokkaanse choreografe Meryem Jazouli, het eerder vermelde *De Handen van Fatma* van 't arsenaal en Moussem, psychedelische muziek van de Turkse groep BaBa ZuLa of een tentoonstelling van de fotograaf Recep Cirik over Turken in Gent. Wederom is er een verband met een specifiek initiatief, zoals de herdenking van vijftig jaar arbeidsmigratie uit of het festival Istanbul Ekspres van De Centrale en de Handelsbeurs. Het discours rond Congo, Marokko en Turkije weerspiegelt dus hoe kunstenaars en cultuurhuizen aan de slag gaan met de gedeelde geschiedenis van België met deze landen en de actuele gevolgen ervan — de relatie met Congo als voormalige kolonie of de Marokkaanse en Turkse migratie die de samenstelling van de bevolking van bijvoorbeeld Antwerpen en Gent heeft bepaald.

Conclusies

Het doel van deze studie was een beeld verkrijgen van het internationale karakter van het kunstenaanbod in Vlaanderen en Brussel. Gegevens uit de UiTdatabank met beschrijvingen van concerten, voorstellingen en tentoonstellingen uit 2014 vormden het bronmateriaal. Het uitgangspunt was eenvoudig: als er een land in deze beschrijvingen wordt vermeld, betekent dit dat iemand (een maker, een organisator, een speelplek of tentoonstellingsruimte) hier waarde aan hechtte. Door de vermeldingen van andere landen (dus niet België en Vlaanderen) te tellen, krijgen we een aanwijzing van de rol en het belang van die landen in het kunstenaanbod in Vlaanderen en Brussel in 2014.

In de beschrijvingen van concerten telden we de meeste vermeldingen van andere landen (16.014 in totaal, bij voorstellingen is dit 10.030 en

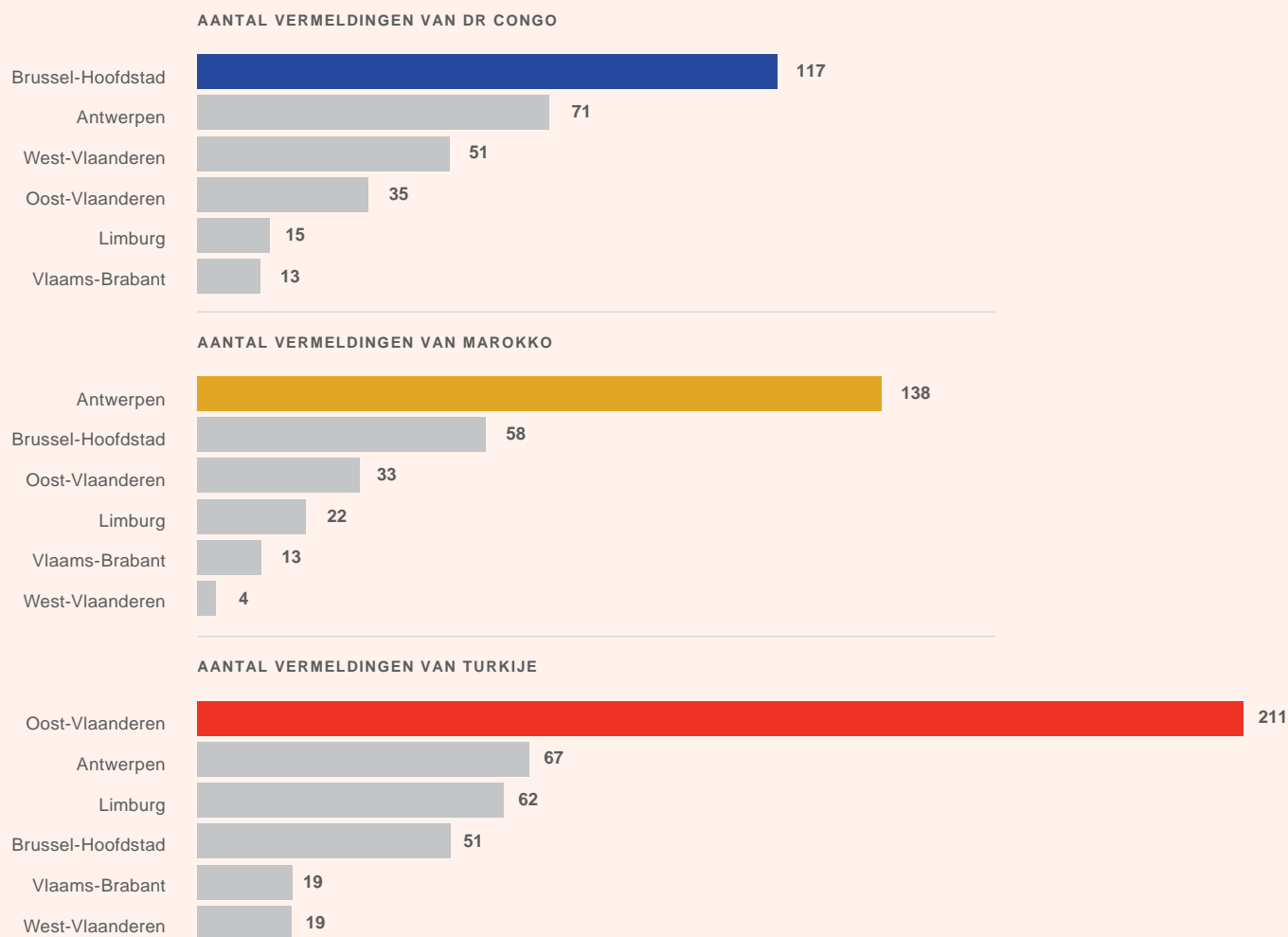
GRAFIEK 8 Aantal vermeldingen van een land bij alle onderzochte evenementen, met aanduiding van de plaats van het evenement waarbij deze vermeldingen gebeurden



bij tentoonstellingen 2.365). In verhouding tot het aantal evenementen waarvan de beschrijving één of meer vermeldingen van het buitenland bevat, hebben tentoonstellingen het hoogste gemiddeld aantal vermeldingen van andere landen (drie per beschrijving).

Wanneer we keken naar het aantal landen dat werd vermeld, viel de grote diversiteit op. Bij concerten werd er naar 153 verschillende landen verwezen. Bij tentoonstellingen vonden we 124 verschillende landen en bij voorstellingen 109. Daaronder bevonden zich de meerderheid van landen in Europa, Afrika, Azië en de Amerika's.

GRAFIEK 9 Aantal vermeldingen van DR Congo, Marokko en Turkije bij alle onderzochte evenementen, met aanduiding van de plaats van het evenement waarbij deze vermeldingen gebeurden



Er werd echter niet naar elk land even vaak verwezen. In de top vijf van vermeldingen doken bij concerten, voorstellingen en tentoonstellingen telkens dezelfde vijf landen op (maar niet altijd in dezelfde volgorde): Frankrijk, het Verenigd Koninkrijk, Nederland, de Verenigde Staten en Duitsland. Wanneer we de landsvermeldingen groepeerden per continent, viel bij elk van de drie soorten evenementen op dat de Europese landen het sterkst vertegenwoordigd waren, met een aandeel tussen de zestig en de zeventig procent.

Naast de zuiver cijfermatige analyses, hebben we de onderzochte beschrijvingen nog eens handmatig doorgenomen om zicht te krijgen op de contexten waarin de landsvermeldingen gebeuren. De meeste konden we onderbrengen in een van vijf categorieën: verwijzingen naar de internationale achtergrond van de makers en uitvoerders, verwijzingen naar buitenlandse repertoires, canons en artistieke

tradities, marktgerelateerde verwijzingen naar het buitenland, thematische verwijzingen naar een land of verwijzingen naar de taal waarin het evenement werd gecreëerd of uitgevoerd.

De vele vermeldingen van de topvijfanden hebben in alle drie disciplines betrekking op artiesten, kunstenaars en gezelschappen met een (gemengde) achtergrond uit, repertoires en artistieke invloeden van, successen en tournees in en inhoudelijke verwijzingen naar deze landen. De verwijzingen naar het canon bij de tentoonstellingen vormden hier de grote uitzondering. Bij concerten en bij voorstellingen waren dergelijke vermeldingen vaak vergezeld van een nationale contextualisering, behalve bij heel bekende namen zoals Beethoven of Shakespeare. Bij vermeldingen van twintigste-eeuwse en oude meesters en stromingen in beschrijvingen van tentoonstellingen ontbrak dit haast altijd. Dit laatste wijst ook op een blinde vlek van de gehanteerde methodologie: als men geen nationale context wilde vermelden bij artiesten, kunstenaars, gezelschappen, successen, loopbanen, repertoires etc., dan bleven deze uiteraard onzichtbaar in de telling. Desalniettemin biedt deze studie onderbouwde en geloofwaardige aanwijzingen dat onze buurlanden en de Verenigde Staten op allerlei vlakken een hoofdrol spelen in ons kunstenaarsaanbod.

Het werd ook duidelijk dat niet naar alle landen op dezelfde manier werd verwezen. Niet elk land kwam voor in dezelfde contexten als Frankrijk, het Verenigd Koninkrijk, Nederland, de Verenigde Staten en Duitsland. Een voorbeeld waren de vermeldingen van DR Congo en Marokko bij de voorstellingen, die vrijwel alleen voorkomen als het gaat over de achtergrond van de makers en uitvoerders of over het thema van de productie. Japan was een interessant contrast hiermee, omdat we dit land dan weer wel in meerdere contexten tegenkwamen, zowel bij concerten, voorstellingen als tentoonstellingen.

We ondervonden dat bepaalde initiatieven van kunstenaars en organisaties over het gemeenschappelijke verleden van België met andere landen — al dan niet in het kader van een herdenking in 2014 — de vermeldingen van die landen beïnvloedden. De vele concerten, voorstellingen en tentoonstellingen die rond honderd jaar Eerste Wereldoorlog werden georganiseerd, stuwden de aantallen verwijzingen naar Duitsland, Frankrijk, het Verenigd Koninkrijk, de Verenigde Staten, Canada, Oostenrijk en zelfs Nederland naar omhoog. We zagen ook een link tussen een plaats in Vlaanderen of Brussel en een dergelijk initiatief. De vele vermeldingen van DR Congo in Brussel-Hoofdstad, bijvoorbeeld, hadden vaak een verband met het Congotraject van KVS. De vele vermeldingen van Marokko in de provincie Antwerpen en deze van Turkije in Oost-Vlaanderen hadden grotendeels te maken met kunsthuisen en makers die aan de slag gingen met vijftig jaar arbeidsmigratie uit die landen — niet toevallig vooral in steden waar veel inwoners een achtergrond in deze migratie hebben.

Ten slotte hebben we gezocht naar verbanden tussen landsvermeldingen en genres. Bij elk van de drie soorten evenementen was er een genre waarin niet-westerse landen opvallend vaker vermeld werden dan in andere. Bij tentoonstellingen was dit fotografie, bij

voorstellingen was dit dans en bij concerten betrof het folk- en wereldmuziek. Zeker deze laatste wijst op het latente gevaar van stereotypering: hoewel het een praktisch en wijd gebruikt label is, valt alvast in de UiTdatabank op dat dit een ook hardnekkig etiket kan zijn dat op niet-westerse muziek plakt en identificatie met andere genres — bijvoorbeeld Braziliaanse bossanova met jazz — belemmert.

Hoe we te werk gingen

In eerdere onderzoeken bracht Kunstenpunt de spreiding van muziek, podiumkunsten en beeldende kunsten in Vlaanderen en Brussel in kaart.⁰⁷ Daarvoor deden we een beroep op data uit de **UiTdatabank** over evenementen van deze drie disciplines. Daarbij lag de **focus op 2014**, het jaar waarvan we over de meeste gegevens beschikten. Met diezelfde datasets over podiumvoorstellingen, concerten en tentoonstellingen uit 2014 gingen we in deze studie aan de slag.

Eerst stelden we een **referentielijst** samen van 194 landen die worden erkend door de Verenigde Naties (exclusief België). Omdat de datasets alleen betrekking hebben op evenementen in Vlaanderen en Brussel, werd Wallonië als apart 'land' toegevoegd aan de lijst. Elk land werd vervolgens gekoppeld met landnamen en bijhorende adjectieven en inwoners ("Italië", "Italiaans", "Italiaanse", "Italiaan", "Italianen"). Ook hoofdsteden en alternatieve schrijfwijzen ("Saudi", "Saoedi") zijn inbegrepen (tenzij de naam van de hoofdstad gelijk is aan de landnaam). Bij de buurlanden van België (Nederland, Frankrijk, Verenigd Koninkrijk, Duitsland en Luxemburg) en de zeven grootste landen ter wereld (naar oppervlakte: Rusland, Canada, Verenigde Staten, China, Brazilië, Australië en India) vermeldden we naast de hoofdstad tevens de drie grootste steden (naar inwoneraantal).

Als een adjectief of een benaming van inwoners bij meerdere landen hoort ("Congolees" kan verwijzen naar zowel de Democratische Republiek Congo als Congo-Brazzaville) werd consequent voor een van deze landen gekozen ("Congolees" werd exclusief met DR Congo verbonden). Met overzeese gebieden van landen hielden we geen rekening, met uitzondering van Aruba, Curaçao en Sint-Maarten, die officieel het statuut van land hebben binnen het Koninkrijk der Nederlanden (bijgevolg werden ze in de lijst verbonden met Nederland).

In een tweede fase zorgden we voor een **propere dataset**. Meermaals ingevoerde voorstellingen, concerten en tentoonstellingen werden verwijderd. Reeksen van voorstellingen of concerten die op meerdere datums plaatsvonden, werden opgesplitst (een veld met specifieke tijdsinformatie liet toe om de exacte speeldata te reconstrueren).

De onderzochte concerten omvatten verschillende genres (jazz/blues, klassiek, pop/rock, folk/'wereldmuziek'). Het gaat over concerten die publiekelijk toegankelijk zijn. Privéconcerten die niet publiek toegankelijk zijn (zoals een huiskamerconcert voor

⁰⁷ Zie het deel "Kunst in de nevelstad" in dit Cijferboek.

een selecte kring van genodigden) en zomerfestivals buiten het clubcircuit (zoals Rock Werchter) bevinden zich hier niet bij. Onder de voorstellingen in de dataset vinden we theater-, dans-, comedy- en circusvoorstellingen. Ook hier gaat over openbaar toegankelijke evenementen — schoolvoorstellingen worden bijvoorbeeld niet ingevoerd in de UiTdatabank. De onderzochte tentoonstellingen beperken zich tot beeldende kunsten (hedendaagse en oude), fotografie, grafiek en kunsteducatieve expo's. Tentoonstellingen over erfgoed en geschiedenis, bijvoorbeeld, horen hier niet bij.

Het gaat bovendien alleen over tijdelijke expo's. Permanente tentoonstellingen werden niet opgenomen.

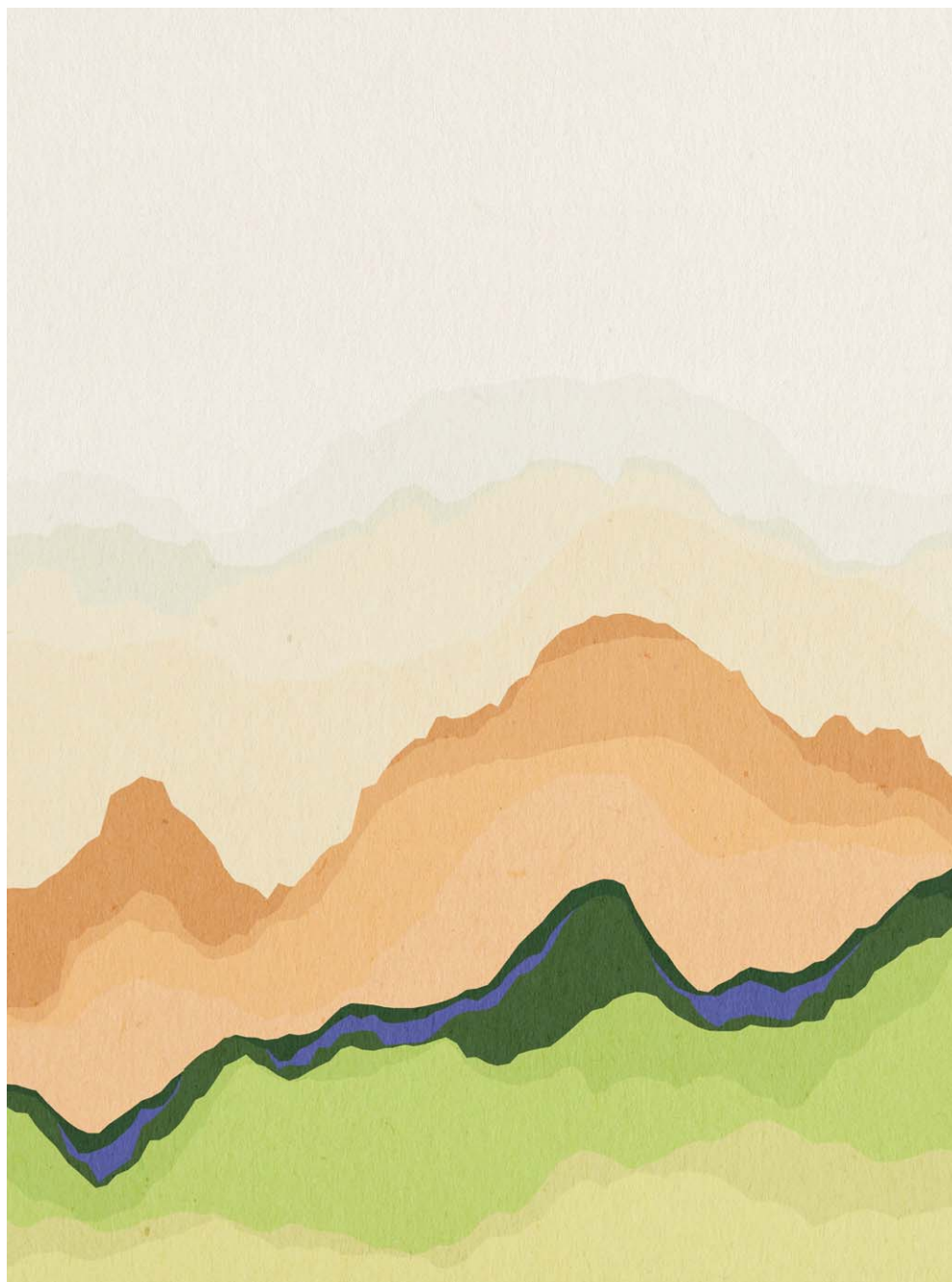
In de propere dataset, met name in de **vrije-tekstvelden met beschrijvingen** (de velden 'Beschrijving' en 'Lange beschrijving'), gingen we op zoek naar de **termen uit de referentielijst**. Hiermee deden we wat in de linguïstiek een corpusanalyse wordt genoemd. Het zoeken naar termen gebeurde (net als een deel van het opkuisen van de datasets) met een *query* in de programmeertaal Python. Hierbij documenteerden we alle stappen.⁰⁸ Via deze *query* werd geteld hoeveel keer een zoekterm uit de referentielijst voorkwam in een beschrijving van een voorstelling, concert of tentoonstelling. In het volgende voorbeeld van de beschrijving van *Gembloux: Op zoek naar het vergeten leger* van Brocoli Théâtre zijn de opgezochte termen in het vet aangeduid:

"Ben en Sam, twee **Marokkaanse** artiesten, ontmoeten elkaar eens per week op de markt van Molenbeek. Dwalend tussen de geurige kraampjes, ontdekken ze een heroïsch maar totaal vergeten gevecht: Gembloux, 1940. Op het kerkhof van het **Waalse** stadje liggen honderden **Marokkaanse** soldaten die tijdens de Tweede Wereldoorlog als kanonnenvlees werden ingezet tegen het **Duitse** leger en nadien vergeten werden."

In dit voorbeeld vinden we vier zoektermen terug. In de telling worden bijgevolg twee verwijzingen naar Marokko, één naar Wallonië en één naar Duitsland opgenomen.

⁰⁸ Terug te vinden op Jupyter:
nbviewer.jupyter.org/github/Kunstenpunt.

Kunst in de nevelstad



Kunst in de nevelstad intro

De cijfers in context, deel 2

Binnen de podiumkunsten en de muziek is 'de spreidingskwesitie' niet nieuw, maar wel urgenter dan ooit. Sinds het seizoen 2014-2015 signaleren gezelschappen, groepen en boekingskantoren dat hun gesprek met speelplekken over de afname van voorstellingen en concerten nog moeilijker is geworden. Het gevolg: krimpende speelreeksen, zeker voor risicovoller werk. In de beeldende kunst speelt die zorg ook, maar op een andere manier. Presentatiemogelijkheden voor actuele beeldende kunst waren altijd al beperkter, omdat tentoonstellingen niet reizen en omdat het hele netwerk van cultuurcentra zich altijd hoofdzakelijk op podiumkunsten en muziek heeft gericht. Heeft elke Vlaming wel dezelfde kansen om in zijn nabije omgeving in contact te komen met professionele kunsten? Juist om te zorgen voor een directe toegang tot goede kunst werd vanaf de jaren 1970 een heel net van cultuurcentra uitgerold over Vlaanderen. Terwijl die directe toegang nooit volledig is gerealiseerd voor professionele beeldende kunst, dreigt ze nu misschien ook af te brokkelen voor theater, dans en muziek.

Naar aanleiding van de toenemende urgentie van de spreidingsdiscussie publiceerden Kunstenpunt en het tijdschrift *rekto:verso* in 2016 samen *Kunst in de nevelstad*, een online dossier met cijfermatige en kwalitatieve trendanalyses, opiniërende stukken en toekomstreflecties over nieuwe modellen voor de (geografische) spreiding van de kunsten. Het materiaal is te vinden via dossiers.kunsten.be/spreiding en www.rektoverso.be. In deze sectie bundelen we de cijfers uit *Kunst in de nevelstad*, naast een reeks vervolganalyses die we in 2017 en 2018 hebben ontwikkeld.

De vraag om goed cijfermateriaal is al lange tijd een constante in het spreidingsdebat. Reeds in 1995 werd vastgesteld "hoe groot de nood is aan een systematische verzameling en verwerking van cijfermateriaal en aan het meer op elkaar afstemmen van statistische informatie over gezelschappen, kunstencentra en culturele centra". Hoewel het ons nog steeds ontbreekt aan een volledige dataset die het mogelijk maakt historische evoluties te zien in het aantal opvoeringen van podiumproducties in de verschillende speelcircuits (in binnenland en buitenland), zijn er de laatste tijd toch belangrijke stappen gezet in gegevensregistratie. Er zijn databases ontwikkeld die elk, zij het gedeeltelijk, een steeds grondiger beeld geven van de spreidingskwesitie binnen de podiumkunsten. We hebben ze de voorbije jaren stapsgewijs geëxploreerd.

Een eerste reeks van vier bijdragen kiest het perspectief van de producenten, vooral binnen de podiumkunsten, maar ook muziek. Hoeveel theater- en dansproducenten zijn er actief? Hoeveel producties maken ze? Hoe vaak worden die opgevoerd in binnen- en buitenland? Hoe ziet de spreiding eruit over de verschillende speelcircuits? Hoe evolueert de lengte van de speelreeksen? Hierover bevatte het online dossier *Kunst in de nevelstad* een uitgebreide tekst: *Productie en spreiding: een bodemonderzoek*, een artikel over veranderende modellen voor de productie en spreiding van de podiumkunsten, die voor de gelegenheid van het cijferboek grondig werd geactualiseerd.

Productie en spreiding. Een tweede bodemonderzoek is een gezamenlijke analyse van Kunstenpunt en het Departement Cultuur, Jeugd en Media over hoe de spreiding van structureel gesubsidieerde podiumgezelschappen evolueerde tussen 2010 en 2015. Deze analyse werd begin september 2017 gepubliceerd en gepresenteerd tijdens een debatdag op Het Theaterfestival. De cijfers maakten heel wat los: anders dan in het eerste bodemonderzoek, dat slechts over de periode 2010-2013 ging, bleek uit nieuwe gegevens plots een scherpe daling van de speelmogelijkheden van de theaterstructuren, vooral in 2014 en 2015. Daarop ontbrandden discussies op sociale en andere media, en ook binnen de Cultuurcommissie van het Vlaamse Parlement. Bij die gelegenheid presenteerde minister van Cultuur Sven Gatz ook nieuwe cijfers over de programmering van de cultuurcentra op basis van CCinC, het monitoringsinstrument van de cultuurcentra. In het Cijferboek presenteren we nu *Productie en spreiding: een derde bodemonderzoek*, waarin we die analyse over de programmering van de CC's aligneren met de eerder gepubliceerde spreidingsanalyses.

Ook nieuw in deze bundel is *Een muzikaal bodemonderzoek*. Op verzoek van de werkgroep muziek van oKo en met medewerking van het Departement CJM maakten we een analyse van de activiteiten en de spreiding van de structureel gesubsidieerde muziekgroepen en muziekensembles. Wat is hier de verhouding tussen binnenland en buitenland? In welke provincies en speelformats zijn onze structureel gesubsidieerde muziekgroepen en ensembles actief?

Kunst in de nevelstad bevatte eveneens een drieluik waarin Kunstenpunt de geografische spreiding van het kunstenaarsaanbod in Vlaanderen en Brussel in kaart bracht, op basis van de info uit de UiT-databank van publiq. *Livemuziek in Vlaanderen*, *Actuele beeldende kunst in Vlaanderen* en *De podiumkunsten in Vlaanderen en Brussel* zijn mappings van het ruime concert-, podium- en tentoonstellingsaanbod te lande. Wie nam in 2014 het initiatief om concerten en voorstellingen te organiseren in Vlaanderen? Hoe ligt de verhouding tussen gesubsidieerd en privaat initiatief? Welke rol speelt het cultuurbeleid van de verschillende overheidsniveaus?

Van 'prototype' tot 'slow burner'

Productie en spreiding:
het eerste bodemonderzoek opgefrist

Dit artikel is een ingekorte en geactualiseerde versie van een tekst die in 2016 online verscheen, in het dossier *Kunst in de nevelstad*.

In de discussie over de spreiding van het Vlaamse podiumwerk gaat het vaak over de vraag of wat wordt gemaakt ook effectief voldoende (in aantal) en voldoende breed (in geografische spreiding) kan spelen voor een divers publiek. Het aanvoelen is dat de spreiding van artistiek werk steeds moeilijker wordt. Een van de cruciale parameters om in te schatten hoe problematisch de situatie is en waar de oorzaken van (ogenschijnlijk) slinkende speelkansen zouden kunnen liggen, is de grootte van het aanbod. Schematisch en vereenvoudigd gesteld: als de vraagzijde een gelijke capaciteit houdt maar het aantal producties dat de gezelschappen maken jaar na jaar stijgt, is het vanzelfsprekend dat het gemiddeld aantal voorstellingen per productie daalt.

In deze bijdrage dragen we cijfers aan over hoe het 'volume' van het aanbod in de (gesubsidieerde) podiumkunsten de laatste tijd evolueerde, naast cijfers over de lengte van speelreeksen. Maar vooral willen we, op basis van inzichten uit cijfers, ook de parameters van de discussie over de lengte van speelreeksen herijken. De podiumpraktijk is de laatste vijftien jaar sterk veranderd, niet alleen door de internationalisering van het werkveld, maar ook door de trend naar een meer projectmatige productielogica én een toenemende behoefte aan lokale verankering. Dat vertaalde zich in een diversificatie van de werkmodellen voor de productie en spreiding van podiumkunsten. Niet langer is het 'prototype' van een gezelschap dat de traditionele seizoenlogica volgt het enige model. Is het dan niet nuttig om ook de (kwantitatieve) parameters voor de waardering van het aanbod opnieuw te ijkten?

To grow or not to grow? De evolutie van het 'aanbod'

De podiumdatabank van Kunstenpunt

Hoe groot is het 'aanbod' in de podiumkunsten nu eigenlijk? Geen enkele van de bestaande databanken bevat de volledige speelreeksen van de professionele podiumproducties. De databank van het Departement CJM bevat de speelreeksen van de producties van enkel de structureel gesubsidieerde organisaties sinds 2010. De podiumdatabank van Kunstenpunt bestrijkt een veel breder veld, maar bevat enkel informatie over internationale opvoeringen. We kunnen dus geen definitief antwoord geven op de vraag hoe vaak de Vlaamse theater-, dans- en muziektheaterproducties worden opgevoerd op de Vlaamse podia. Maar we hebben met de bestaande datasets wel puzzelstukken in handen die de situatie al voor een goed deel in het vizier brengen.

Zo bevatte *The only way is up?*, de bijdrage over de internationale dimensie van de productie en spreiding van de podiumkunsten eerder in deze bundel, al een aantal leads, op basis van de podiumkunstendatabank van Kunstenpunt. Zoals in dat artikel meer uitvoerig wordt uitgelegd, houdt die dataset al sinds de jaren 1990 informatie bij over alle producties en coproducties van gesubsidieerde

Vlaamse producenten. Deze omvat gegevens over alle producties in de podiumkunsten waarbij ten minste één (via het Kunstendecreet of verwante Vlaamse ondersteuningsmechanismen) gesubsidieerde kunstorganisatie betrokken is geweest. Dit gaat dan over professionele gezelschappen en productiehuizen die officieel in Vlaanderen of Brussel zijn gevestigd.

De podiumkunstedatabank van Kunstenpunt (en tevoren het Vlaams Theaterinstituut) toont dat het podiumaanbod sinds 1993 gestaag stijgt. Seizoen 1993-1994 telde 554 producties, seizoen 2015-2016 957. Uit *The only way is up?* leren we dat sinds seizoen 2000-2001 het aantal producties dat per seizoen op de affiche staat toenam van 718 naar 957 (in 2015-2016). We leerden echter ook dat die stijging er niet kwam doordat er meer nieuwe creaties werden gemaakt, maar wel door het toegenomen aantal hernemingen (i.e. voorstellingen die in een eerder seizoen zijn gecreëerd). In de periode 1993-2000 zagen we wel een stijging in het aantal nieuwe creaties en lag het aandeel van de hernemingen jaarlijks rond 30% van het totale aantal producties. Over de laatste vijftien jaar bleef het aantal nieuwe creaties dat de Vlaamse podiumproducenten samen maakten per jaar stabiel, terwijl het aandeel van de hernemingen op het totaal steeg tot meer dan 50% in 2015-2016.⁰¹

De activiteiten van structureel gesubsidieerde organisaties

Een andere dataset die ons iets kan zeggen over de omvang van het aanbod zijn de gegevens over hun activiteiten, die de organisaties die werkingssubsidies ontvangen via het Kunstendecreet jaarlijks aanleveren bij het Departement CJM. Het Departement monitort daarmee op welke manier de subsidies worden ingezet. Producenten wordt onder meer gevraagd om al hun 'publieksvoorstellingen' te rapporteren en aan te geven waar die plaatsvonden. Dat maakt het mogelijk om iets te zeggen over de spreiding van al hun activiteiten over verschillende speelcircuits (onder andere bij presentatieplekken gefinancierd vanuit het Kunstendecreet, bij cultuurcentra of in het buitenland). We gaan dieper in op die vragen over de spreiding van de activiteiten in *Productie en spreiding. Een tweede bodemonderzoek*, verder in deze bundel.

Als opmaat presenteren we hier alvast een eerste overzichtstabel over de activiteiten van drie categorieën van podiumproducenten – de organisaties voor Nederlandstalige dramatische kunst (of: theater), voor dans en voor muziektheater – in de periode 2010-2015. **Tabel 1** geeft voor de drie categorieën uit het (oude) Kunstendecreet een aantal cijfers weer, met name:

- hoeveel **organisaties** elk jaar gegevens aanleverden bij CJM
- hoeveel **publieksvoorstellingen** die organisaties elk jaar rapporteren. We geven zowel de som voor alle organisaties samen, alsook het gemiddelde per organisatie
- over hoeveel **producties** dat dan gaat. Om uitspraken te kunnen doen over de lengte van speelreeksen, ontwikkelde Kunstenpunt een semiautomatische detectie van (co)producties. Daarmee vermijden we niet alleen dat een feitelijk unieke activiteit, die mogelijk door twee of meer coproducenten dubbel wordt gerapporteerd, twee keer in de dataset zit

⁰¹ Analyses op de podiumkunstedatabank voor de periode 1993-2013 zijn ook terug te vinden in de veldanalyses van VTi: *Metamorfose in podiumland. Een veldanalyse (2007)* en *Transformers. Landscape sketch for the performing arts from Flanders and beyond (2014)*.

TABEL 1 Overzicht van de activiteiten en publieksbereik van de organisaties voor theater, dans en muziektheater (2010-2015) (Bron: Departement CJM)

Sector		Totaal	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Organisatie voor Nederlandstalige dramatische kunst	Aantal organisaties	47	42	42	40	39	39	41
	Aantal producties	1.549	352	390	407	419	381	409
	Aantal publieksvoorstellingen	35.725	6.299	6.053	6.324	6.597	5.199	5.253
	Gem. aantal voorstellingen per productie (met meer dan 1 voorstelling)	29,9	22,2	20,2	18,1	19,2	17,0	17,4
	Gem. aantal publieksvoorstellingen per organisatie	760	150	144	158	169	133	128
	Totaal toeschouwers	6.202.997	1.123.379	1.186.904	1.038.808	991.646	911.713	950.547
Organisatie voor dans	Aantal organisaties	22	13	12	12	14	13	17
	Aantal producties	349	63	74	73	101	83	124
	Aantal publieksvoorstellingen	5.526	1.325	786	840	757	779	1.039
	Gem. aantal voorstellingen per productie (met meer dan 1 voorstelling)	26,5	29,8	15,9	15,1	11,3	16,2	13,4
	Gem. aantal publieksvoorstellingen per organisatie	251	102	66	70	54	60	61
	Totaal toeschouwers	2.069.832	446.367	303.625	320.087	278.494	327.966	393.293
Organisatie voor muziektheater	Aantal organisaties	15	8	9	9	10	9	10
	Aantal producties	261	63	75	70	64	59	77
	Aantal publieksvoorstellingen	5.918	821	980	938	1.121	904	1.154
	Gem. aantal voorstellingen per productie (met meer dan 1 voorstelling)	30,1	18,0	20,7	15,2	22,7	18,8	18,3
	Gem. aantal publieksvoorstellingen per organisatie	395	103	109	104	112	100	115
	Totaal toeschouwers	815.239	116.999	120.453	123.400	147.807	160.024	146.556

- over het gemiddeld aantal **opvoeringen per productie**.
Let wel: bij het berekenen van dit gemiddelde hebben we de producties eruit gefilterd waarvan er slechts één voorstelling werd gerapporteerd. Dit omdat het dan veelal – zo blijkt uit een aantal steekproeven – niet gaat over podiumproducties in de eigenlijke betekenis van het woord, maar wel over andersoortige publieksvoorstellingen die organisaties voor theater, dans of muziektheater de laatste tijd vaker organiseren, zoals debatten, lezingen of open repetities
- over het gerapporteerde **publieksbereik** voor al deze publieksvoorstellingen (let wel: de cijfers zijn een schatting aangeleverd door de gezelschappen, niet door de podia)

We lichten een aantal elementen uit die relevant zijn voor de discussie over de productie en spreiding van de podiumkunsten.

- 47 verschillende theaterorganisaties (co)produceerden in de periode 2010-2015 in totaal 1.549 producties, de 22 dansorganisaties maakten er 349 en 15 muziektheaterorganisaties 261. Per jaar kunnen de aantallen sterk schommelen, er is niet echt een trend naar meer of minder producties per jaar.
- Wat de voorstellingen betreft zien we een dalende trend bij de theaterstructuren, maar niet bij dans en muziektheater. Voor een verdere uitwerking hiervan verwijzen we naar het tweede bodemonderzoek.
- Over de zesjarige periode bekeken werd een productie van een theaterproducent gemiddeld 29,9 keer opgevoerd. Bij de dansproducenten is dat 26,5 keer en de muziektheaterproducenten 30,1 keer.

Het gemiddeld aantal voorstellingen per productie voor de gehele periode ligt een stuk hoger dan als je het per jaar bekijkt. Dat is een nieuwe indicatie voor het feit dat veel producties inderdaad verschillende jaren worden opgevoerd en dat je om een correct gemiddelde te berekenen het beste kunt kijken naar de lengte van een speelreeks op langere termijn.

Als producties worden opgevoerd over verschillende jaren, betekent dit vanzelf dat de cijfers dus een onderschatting zijn van de werkelijke speelreeksen per productie. Speelreeksen van producties die reeds voor 2010 of na 2015 speelden zijn immers niet volledig. Maar geduld brengt raad. Naarmate de tijd vordert, wordt de dataset vanzelf vollediger. We zien dat nu al gebeuren. Een eerste versie van deze analyse ging nog over een vierjarige periode (2010-2013). Over die periode bekeken werden theaterproducties gemiddeld 27 keer opgevoerd, dansproducties 21 keer en muziektheaterproducties 25 keer. Voor deze update kunnen we al werken met een dataset met zes kalenderjaren (2010-2015) en zien we de gemiddelden stijgen. Bij de speelreeksen van dans en muziektheater gaat het zelfs over een stijging van meer dan 5 voorstellingen per productie. Kortom: het definitieve cijfer van het aantal speelbeurten per productie kunnen we achterhalen, maar heeft misschien niet zoveel belang. Wat wel zonneklaar in beeld komt is het mechanisme van de langere speelreeksen.

De lengte van de tournees

De (gesubsidieerde) productie groeit niet, maar er zijn steeds meer hernemingen. Speelreeksen zijn uitgespreid over verschillende jaren. Hoe kunnen we die toename van het aantal hernemingen verklaren? Is het dan zo dat er meer succesproducties zijn? Worden er meer oude producties opnieuw in het repertoire opgenomen? Hanteren programmatoren andere strategieën bij het samenstellen van hun programma die langere reeksen in de hand werken? Of zijn het vooral de producenten die hun speelreeksen anders gaan plannen? Laat ons, bij wijze van bodemonderzoek, iets dieper in de cijfers graven.

Bij wijze van opwarmer geven we eerst de toplijst van internationaal

tourende producties uit de dataset van Kunstenpunt. Deze databank bevat weliswaar enkel de buitenlandse opvoeringen, maar bestrijkt een langere periode dan de dataset van Departement CJM en kan dus iets meer vertellen over de levensduur van producties. Welke producties speelden het vaakst in het buitenland? Dat waren in de periode 2001-2017:

- Circus Ronaldo, *La Cucina dell'Arte* (326)
- Needcompany, *Isabella's Room* (233)
- Berlin, *Bonanza* (177)
- Les ballets C de la B, *Gardenia* (173)
- Rosas, *Rosas danst Rosas* (157)
- Peeping Tom, *32 rue Vandenbranden* (149)
- Kopergieterij en Ontroerend Goed, *Pubers bestaan niet* (145)
- Ontroerend Goed, *The Smile off your Face* (139)
- Troubleyn, *Quando l'uomo principale è una donna* (132)
- Peeping Tom, *Le Salon* (131)

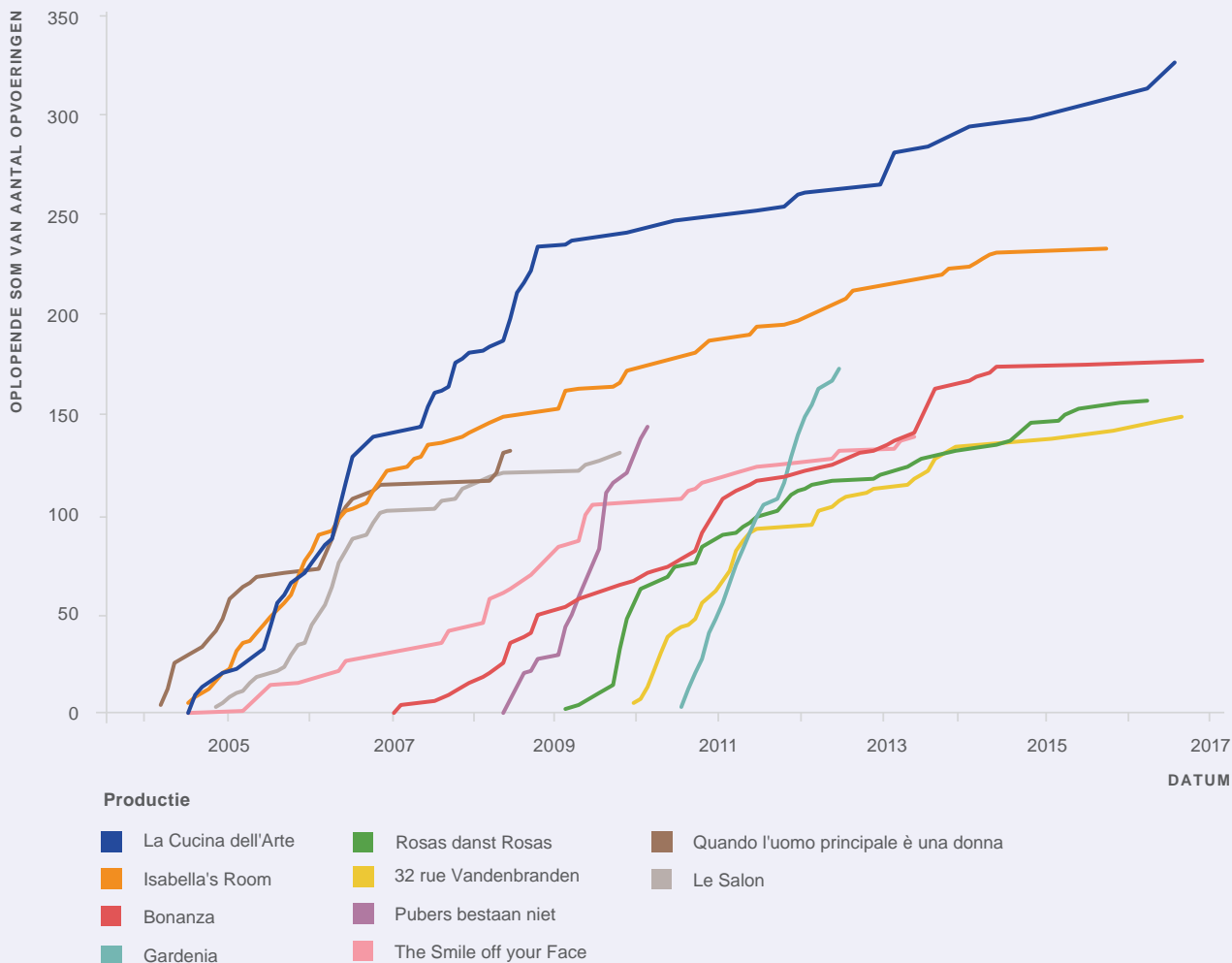
Dit zijn de producties met het hoogste aantal internationale speelbeurten. Maar hoe lang duurt het dan om aan zo'n lange speellijst te komen? **Grafiek 1** telt het totale aantal buitenlandse opvoeringen van de tien meest gespeelde producties doorheen de tijd en geeft zo hun levensduur in de periode 2001-2017. Per maand wordt het totale aantal opvoeringen tot op dat moment (dus cumulatief) weergegeven. Als een levenslijn snel stijgt, duidt dat op een intense internationale speelreeks in een korte periode. Stijgt de lijn minder snel, dan wil dat zeggen dat die productie nog wel werd opgevoerd in het buitenland, maar er sprake is van minder opvoeringen per maand. Als een lijn stopt, dan betekent dit dat we nadien geen opvoeringen van die productie meer hebben geregistreerd.

Het is niet verwonderlijk dat producties met erg veel voorstellingen ook over meerdere jaren lopen. Voor *La Cucina dell'Arte* (Circus Ronaldo), *Isabella's Room* (Needcompany) en *Bonanza* (Berlin) is dat zelfs een indrukwekkende tien jaar of meer.

We zien een opmerkelijk verschil tussen drie types van groeicurves.

- **'Repertoire' van internationale gezelschappen** – De lijntjes van *La Cucina dell'Arte*, *Isabella's Room*, *Rosas danst Rosas* en *32 Rue Vandenbranden* lijken op elkaar. Ze stijgen eerst snel, omdat deze producties vrijwel onmiddellijk intense internationale speelreeksen hadden. Het gaat hier om nieuwe producties van gezelschappen die op dat moment al een sterke internationale reputatie hadden of, in het geval van *Rosas danst Rosas*, een herneming van succesvol ouder werk. Nadien hielden de gezelschappen deze producties jaren na elkaar op het repertoire, met hier en daar een korte speelreeks, wat de optelsom doet stijgen. De lijnen van *Quando l'uomo...* en *Le Salon* volgen hetzelfde patroon, met dat verschil dat ze in respectievelijk 2008 en 2009 werden afgebroken.
- **Internationale 'hits', beperkt in de tijd** – De speelreeksen van *Gardenia* (les ballets C de la B, Alain Platel en Frank Van Laecke) en *Pubers bestaan niet* (Ontroerend Goed en

GRAFIEK 1 De internationale speelreeksen van de tien producties die het vaakst in het buitenland opgevoerd zijn (2001-2017) (Bron: data.kunsten.be)



Kopergietery), eveneens twee producties met een erg groot aantal opvoeringen, zijn opmerkelijk compacter. Beide hadden een intense internationale speelreeks (meer dan negentig opvoeringen tijdens één jaar) tijdens een korte periode (drie jaar). Hier speelt duidelijk een andere logica. Ontroerend Goed houdt voorstellingen doorgaans wel langer op het repertoire, maar *Pubers bestaan niet* is daarop een uitzondering omdat de pubers die in de productie meespeelden een volgende leeftijdsfase waren ingegaan. *Gardenia* is eveneens een productie met niet-professionele acteurs, die niet vanzelfsprekend voor een langere periode aangetrokken kunnen worden om te blijven touren.

- **‘Slow burners’, of internationale doorbraakvoorstellingen** – Een derde type lijn is die van *Bonanza* en van *The Smile off your Face*, de (internationale) doorbraakvoorstellingen van respectievelijk Berlin en Ontroerend Goed. Je zou ze *slow burners* kunnen noemen: de lijnen nemen

GRAFIEK 2 (Internationale) speelreeksen van vijftien Vlaamse podiumproducties (2004-2016)
(Bron: data.kunsten.be)

meer tijd om op te bouwen. Aan het begin van de lijn is er geen intense speelreeks in het buitenland, maar de motor sloeg aan en de voorstellingen bleven jaren gevraagd en aangeboden, met uiteindelijk een groot aantal voorstellingen tot gevolg.

Om een representatiever beeld te krijgen van de levensduur en opbouw van Vlaamse podiumproducties in het algemeen, hebben we voor **grafiek 2** tien andere, zeer diverse, producties geselecteerd. Naast de top vijf van daarnet hebben we een aantal producties geselecteerd met een kleine 100 voorstellingen in het buitenland, een tweede groep met rond de 50 voorstellingen en een derde van rond de 30. Met deze eerder willekeurige selectie willen we de algemeenheid van het fenomeen in beeld krijgen en niet mikken op mogelijk atypische 'topproducties'.

Grafiek 2 geeft de levensduur van producties op een andere manier weer dan grafiek 1. Voor elke buitenlandse speeldag is er een verticaal

streepje. Zo zie je een duidelijk onderscheid tussen periodes met intense speelreeksen en intervalperiodes. Opnieuw zie je de heel intense speelreeksen van producties, vooral *Gardenia* maar ook *Aalst* (Victoria) of *Poquelin* (Tg STAN), die slechts een beperkte periode (ongeveer twee kalenderjaren) op een weliswaar intensieve tournee gingen. Je ziet opnieuw hoe *Isabella's Room* en *La Cucina dell'Arte* jarenlang op het repertoire bleven, met soms lange intervallen tussen nieuwe speelreeksen in nieuwe landen. Dit fenomeen blijft echter duidelijk niet beperkt tot de 'topproducties'. Ook bij voorstellingen die in het totaal minder zijn opgevoerd zie je een gelijksoortig beeld: speelreeksen die op bepaalde momenten intervallen vertonen maar op het repertoire blijven, met korte intense speelperiodes verspreid over een langere tijd.

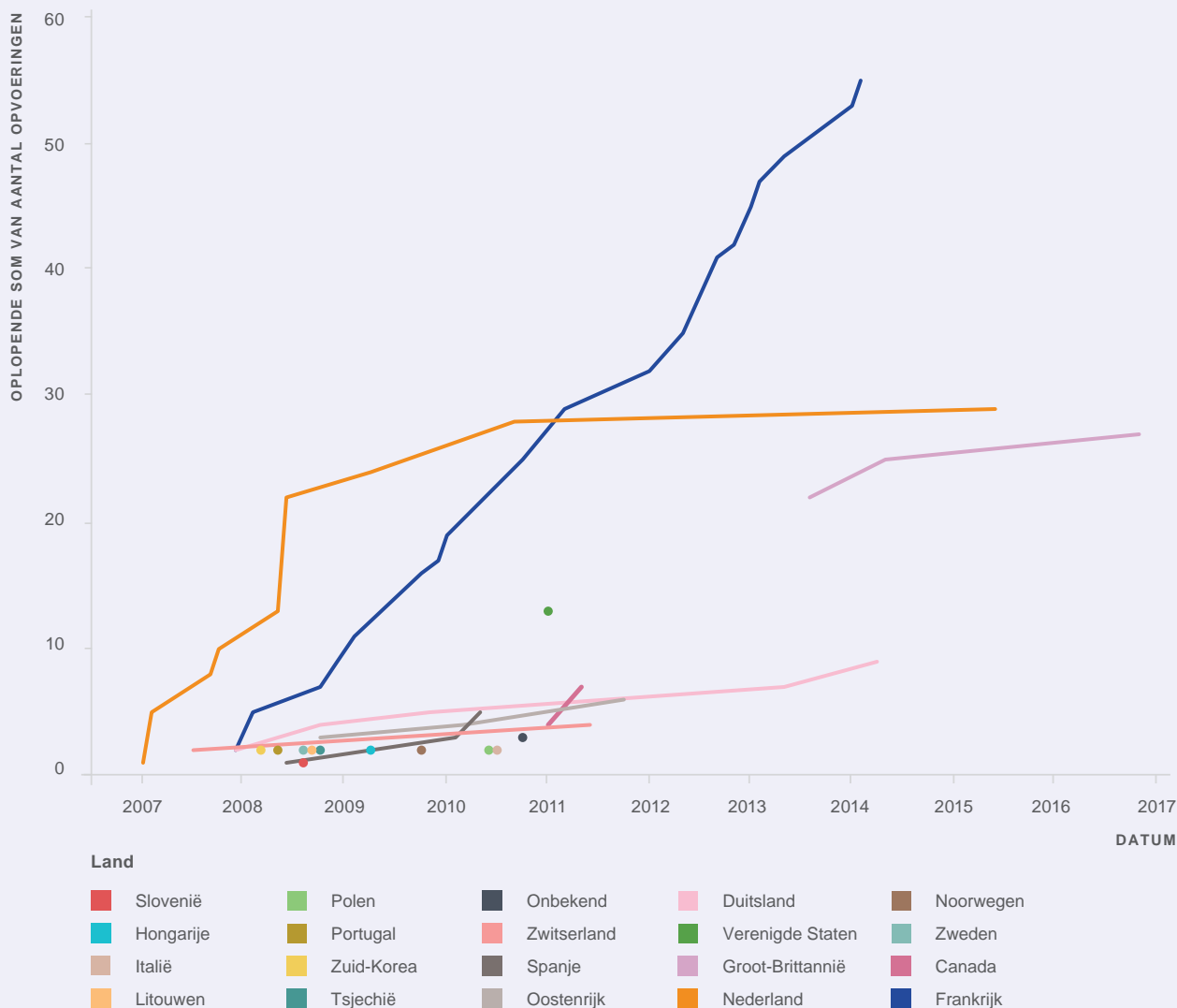
Daarbij zijn er producties die in het buitenland in première gingen en meteen een internationaal leven leidden (bijvoorbeeld Fieldworks' *Borrowed Landscape*, dat in première ging in Yokohama) terwijl er een aantal andere zijn die pas na verloop van tijd internationaal gingen, bijvoorbeeld Abattoir Fermés *Tourniquet*, *Lava*. Een bodemonderzoek van Studio Orka of *DegroteMonD* van SKaGeN. Initieel speelden deze voorstellingen vooral in eigen land, pas na verloop van tijd kwamen er internationale speeldata uit de bus. Bij wijze van voorbeeld: drie jaar na de première in CC Hasselt (september 2006) – en na een reeks voorstellingen in Kroatië, Zwitserland en Duitsland – presenteerde Studio Orka een Engelse versie van *Lava* in Brighton (mei 2009), die ook jaren nadien beschikbaar bleef. *DegroteMonD* van SKaGeN blijft tot op vandaag een hit in binnen- en buitenland, maar het heeft een tijdje geduurd voor de voorstelling internationaal aansloeg. Oorspronkelijk was het zelfs niet de bedoeling dat de productie op tournee zou gaan, maar een succesvolle première tijdens de openingsweek van STUK in oktober 2008 leidde tot een grote vraag. Een tournee in Vlaanderen en Nederland leidde tot een uitnodiging op het Helsinki Stage Festival (augustus 2011). Daarop volgde een uitgebreide internationale speelreeks, en vandaag is de voorstelling nog steeds veel gevraagd.

Bonanza: een 'slow burner' in kaart

Het verhaal van Berlins *Bonanza* is gelijkaardig aan dat van *DegroteMonD* van SKaGeN of *Missie* van KVS. We gaan er als casestudie nader op in om de ontwikkeling ervan gedetailleerder in kaart te brengen. Het is een productie die anno 2017 ongeveer 170 keer in het buitenland werd opgevoerd, maar zich niet meteen als een (spreidings)succes aankondigde. Berlin was nog geen structureel gesubsidieerd gezelschap en had op dat moment nog niet de solide internationale reputatie die het gezelschap vandaag heeft. Na ondersteuning door middel van een projectsubsidie (Kunstendecreet) en coproductiesteun van STUK, Vooruit en KVS, ging *Bonanza* op 20 december 2006 in première, eveneens bij STUK. De voorstelling ging niet onmiddellijk internationaal: de premièrereeks bevatte slechts een handvol voorstellingen in Nederland. Hoe het balletje nadien aan het rollen ging, wordt weergegeven in de volgende grafiek.

Grafiek 3 geeft weer waar en wanneer er voorstellingen van *Bonanza*

GRAFIEK 3 Internationale spreiding van *Bonanza* van Berlin (2001-2017)
(Bron: data.kunsten.be)



werden opgevoerd. We hebben opnieuw het totale aantal voorstellingen tot op een bepaald moment in kaart gebracht, dit keer wel per land.

De verschillende lijnen en kleuren staan voor verschillende landen. Je ziet dus hoeveel voorstellingen op een bepaald moment in een land hadden plaatsgevonden. Er zijn landen waar de productie meermaals terugkeerde (Nederland, Frankrijk, Zwitserland) en landen waar er slechts een speelreeks was, wat zich vertaalt in een punt (bijvoorbeeld dertien voorstellingen in de Verenigde Staten, in januari 2011).

De grafiek laat in één oogopslag zien hoe het internationale succes van *Bonanza* langzaam vorm krijgt. We zien hoe *Bonanza* tijdens de eerste speelreeks ook in het buitenland debuteert (Nederland) en vervolgens een paar maanden lang niet in het buitenland speelt. Maar eind 2007,

in het volgende seizoen dus, is er een nieuwe speelreeks in Nederland, Zwitserland, Frankrijk en Duitsland. In 2008 gaat de bal pas echt aan het rollen, met opnieuw een grote speelreeks in Nederland en een rits nieuwe landen. De voorstelling wordt jaar na jaar hernomen: jaar na jaar zijn er nieuwe speeldata in Frankrijk en tijdens elke speelreeks worden nieuwe landen aangedaan. In 2014 stoppen de voorstellingen in Frankrijk. Vervolgens was er nog een intense speelreeks op het festival Edinburgh Fringe. Die leidde tot naspel: in 2016, tien jaar na de première, vonden nog twee late voorstellingen in Groot-Brittannië plaats.

Bonanza van Berlin bleek een *slow burner*: een productie die na een beperkte initiële speelreeks werd opgepikt door een beperkt aantal internationale speelplekken, maar nadien jaar na jaar programmatoren bleef overtuigen om de voorstelling te plaatsen. Het is een opmerkelijk maar geen alleenstaand geval. Het illustreert hoe er steeds vaker sprake is van een relatief korte premièretournee, doorgaans langs de verschillende coproducenten, die al dan niet aanleiding geeft tot meer speelkansen in het volgende jaar.

Bonanza was de 'doorbraakvoorstelling' van Berlin in het internationale circuit: de producties die volgden op *Bonanza* hadden onmiddellijk meer uitgebreide internationale tournees, gebouwd op de reputatie van dat stuk. Intussen werd het gezelschap structureel gesubsidieerd. Dat stelde Berlin in staat om op langere termijn te denken en zijn manier van produceren volledig aan te passen aan het internationale circuit. De diverse producties van Berlin illustreren overigens ook hoe de aard van de voorstelling een grote impact heeft op de levensduur en het verloop. Een bij uitstek multimediale voorstelling als *Bonanza* (i.e. zonder live acteurs) is gemakkelijker om blijvend op het repertoire te houden en om niet gebundeld te spelen. Bij de voorstellingen waar wel acteurs live op de scène staan, anticipeert Berlin al in de creatiefase op de tourneeplanning door vaak al vanaf het begin in een dubbele cast te voorzien. De grotere voorstellingen van Berlin met veel logistieke kosten en acteurs, die omwille van de aard van het werk een beperkte publiekscapaciteit hebben (bijvoorbeeld *Moskow of Land's End*), spelen daarom niet toevallig minder vaak.

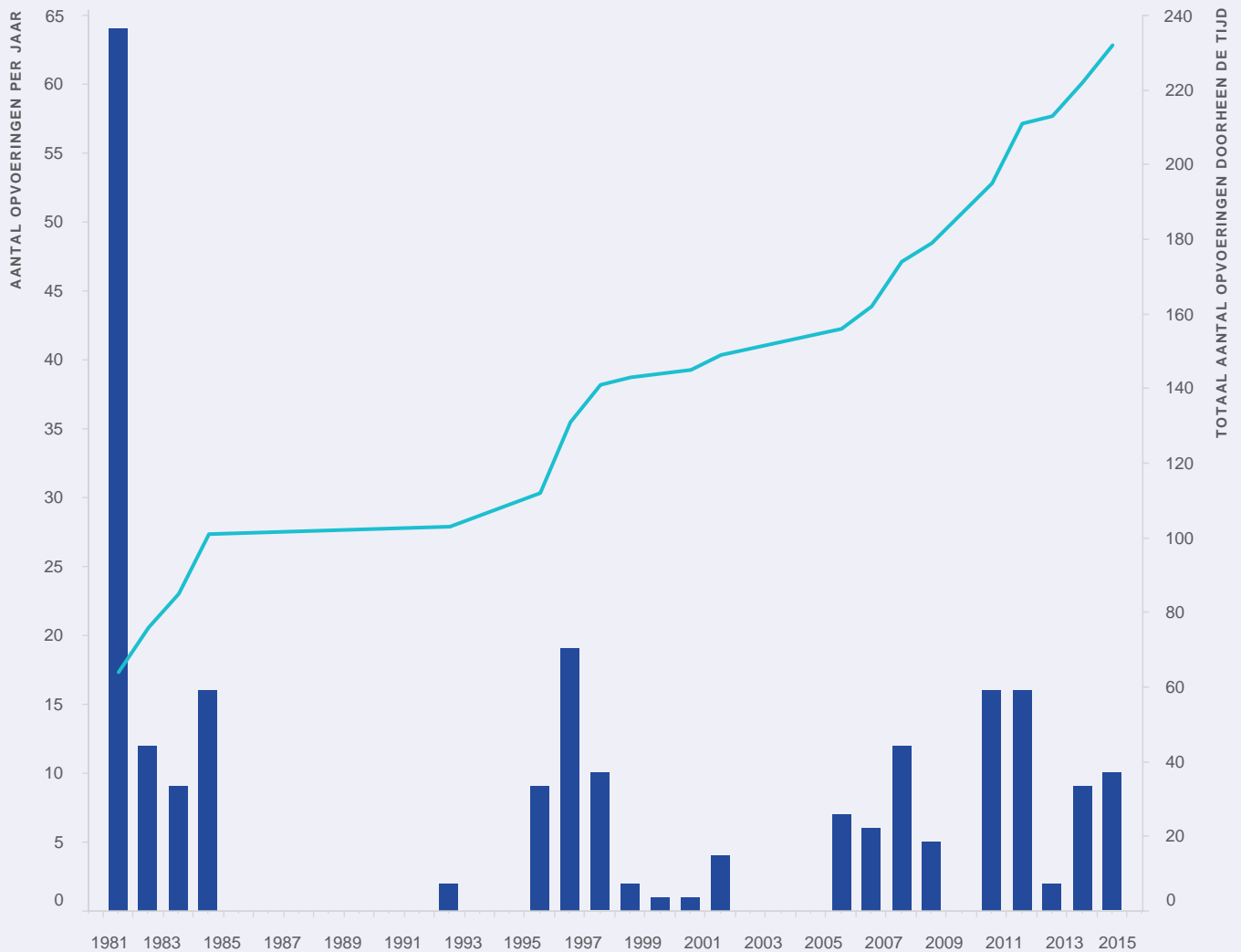
De levensloop van Rosas

Een volgende casestudie geeft nog krachtiger het beeld weer van de mogelijke diversiteit aan levenslopen van producties binnen één gezelschap. Dansgezelschap Rosas leverde ons een mooie dataset aan met informatie over alle speeldata van de producties van Anne Teresa De Keersmaeker, van 21 oktober 1980, de dag dat ze met *Asch* debuteerde in De Markten in Brussel, tot oktober 2015.⁰² Zo krijgen we dus *alle* speelmomenten, in binnen- en buitenland, van de producties van het gezelschap in beeld gedurende een periode van 35 jaar.

Met een blik op de tweede productie van De Keersmaeker in **grafiek 4**, *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, krijgen we een beeld van het verloop van een heus repertoirestuk. De première vond plaats in 1982 en de tot nog toe laatste voorstelling in de dataset was in 2015.

⁰² Wanneer we een eerdere versie van dit artikel schreven.

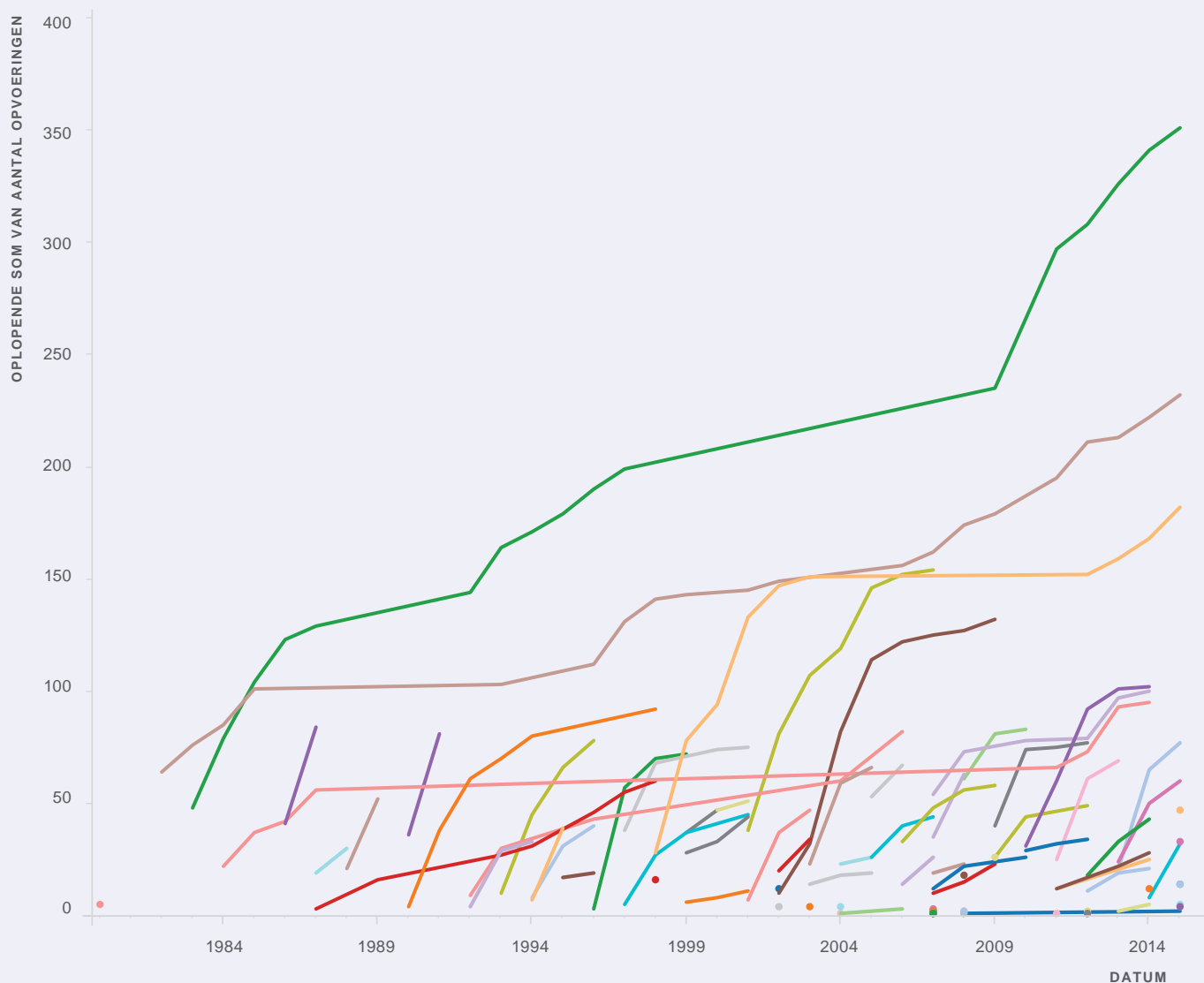
GRAFIEK 4 De levensloop van *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* met aantal opvoeringen per jaar (1982-2015) (Bron: Rosas)



Ze gaat met andere woorden al 33 jaar – of een hele loopbaan – mee.

Fase was allerminst een *slow burner*: in 1982 werd de productie al 64 keer gespeeld. Grafiek 4 toont ook dat het lange verloop van *Fase* een nog andere productielogica had dan die van producties als *Isabella's Room* (Needcompany) of *La Cucina dell'Arte* (Circus Ronaldo) die eerder aan bod kwamen. Waar deze laatste producties over een periode van tien jaar, jaar na jaar enkele speelbeurten toevoegden aan wat gelezen zou kunnen worden als één langgerekte speelreeks, vertoont het verloop van *Fase* perioden waarin de voorstelling ook niet tourde. Na een eerste periode van vier jaar spelen van 1982 tot en met 1985 – met per jaar het aantal speelbeurten weergegeven in de blauwe balkjes, die zich verhouden tot de linker Y-as – werd de productie bijna tien jaar niet meer opgevoerd. In de jaren 1990 werd de voorstelling als

GRAFIEK 5 Alle voorstellingen van Rosas in een oogopslag (1980-2015) (Bron: Rosas)



repertoirestuk opnieuw opgenomen om in de jaren 2000 weer een periode van vier jaar niet meer te touren. Van 2006 tot en met 2014 ging *Fase* opnieuw uitgebreid op tournee. Deze inspanning past in de geest van het gezelschap om naast het permanente investeren in nieuwe producties, oudere stukken op het repertoire te nemen om zo het eigen artistieke verleden door te geven aan nieuwe generaties toeschouwers en dansers. De lichtblauwe lijn (die zich verhoudt tot de waarden op de rechter Y-as) is opnieuw de optelsom van alle opvoeringen van *Fase* tot op dat moment. De lijn klokte uiteindelijk na 33 jaar af op een (voorlopig) totaal van 232 voorstellingen.

Grafiek 5 geeft een blik op het hele oeuvre van Anne Teresa De Keersmaeker bij Rosas. De levensloop van *Fase* wordt hier in het lichtbruin weergegeven.

Deze grafiek visualiseert alle opvoeringen van Rosas in de periode 1980-2015: in het totaal 3.755 opvoeringen van 86 producties. (We kennen intussen het principe: de lijnen zijn opnieuw een cumulatieve weergave van de speelbeurten; in de tijdsperiodes waarvoor de lijn volledig horizontaal loopt, vonden geen opvoeringen plaats van die productie. Een lijn stopt bij de – voorlopig? – laatste opvoering van een productie.)

De grafiek laat zien hoe binnen eenzelfde organisatie elke productie een geheel ander verloop kan hebben, zowel in termen van levensduur als van het aantal speelbeurten. Sommige producties zijn een stipje, wat betekent dat de productie in kwestie met slechts enkele speelbeurten in één kalenderjaar te zien was. De lijnen zoals die van *Fase* (lichtbruin, start in 1982), *Rosas danst Rosas* (groen, start in 1983), *Elena's Aria* (roze, start in 1984) of *Drumming* (lichtoranje, start in 1998) zijn dan weer erg lang en landen hoger op de grafiek. De grote diversiteit in levensloop gaat terug op een even grote diversiteit aan factoren die meebepalen wat het 'verhaal' van een productie is: de artistieke kwaliteit of receptie van de voorstelling, de grootte van de cast (wat zich onder andere vertaalt in de kostprijs van de productie), de wens van het gezelschap om een voorstelling een langer leven te geven of om juist te beslissen er een einde aan te breien, de beschikbaarheid van (freelance opererende) dansers, de verbondenheid van een productie aan een specifieke tijd of plaats etc.

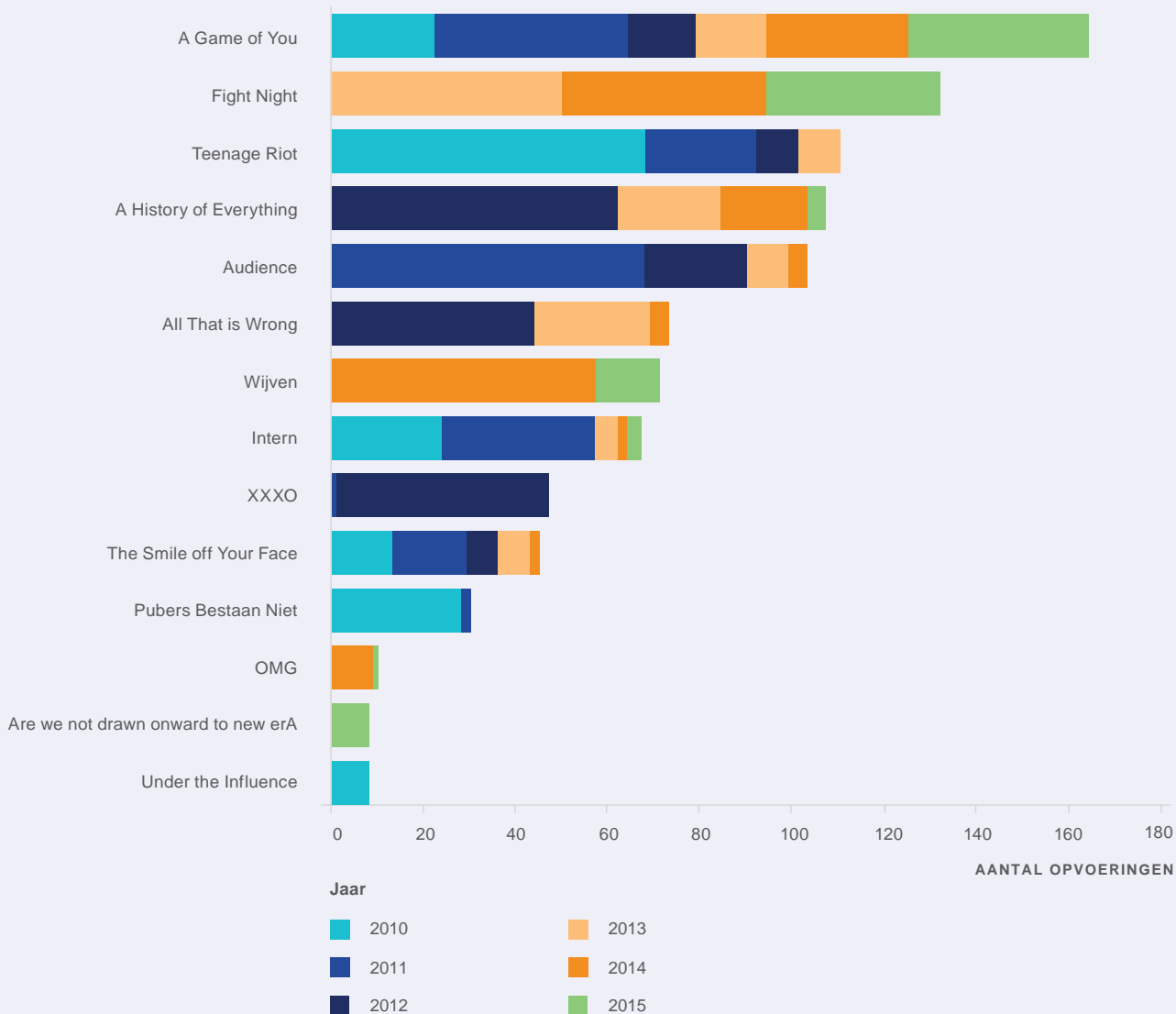
Verschillende stippen of korte lijnen op de grafiek zijn bijvoorbeeld geen producties in de gebruikelijke zin van het woord, maar representeren creaties en evenementen die nooit het doel hadden om ruimer op tournee te gaan. Het gaat om projecten als *An Evening for PARTS* (een benefietavond voor het studiebeurzenfonds van de dansschool in 2004), of *Work/Travail/Arbeid* in WIELS (de negen weken durende dansvoorstelling-als-tentoonstelling in 2015). *Duke Bluebeard's Castle* uit 1998 was dan weer een operaregie van De Keersmaecker bij De Munt. Opera's van die aard gaan in de regel niet op reis. Kortom, een artistiek oeuvre blijkt uiteindelijk een heel ruim palet aan creaties en levenslopen te hebben.

Verschillende spreidingsmodellen voor binnen- en buitenland

Een spreidingsgezelschap en een internationale producent

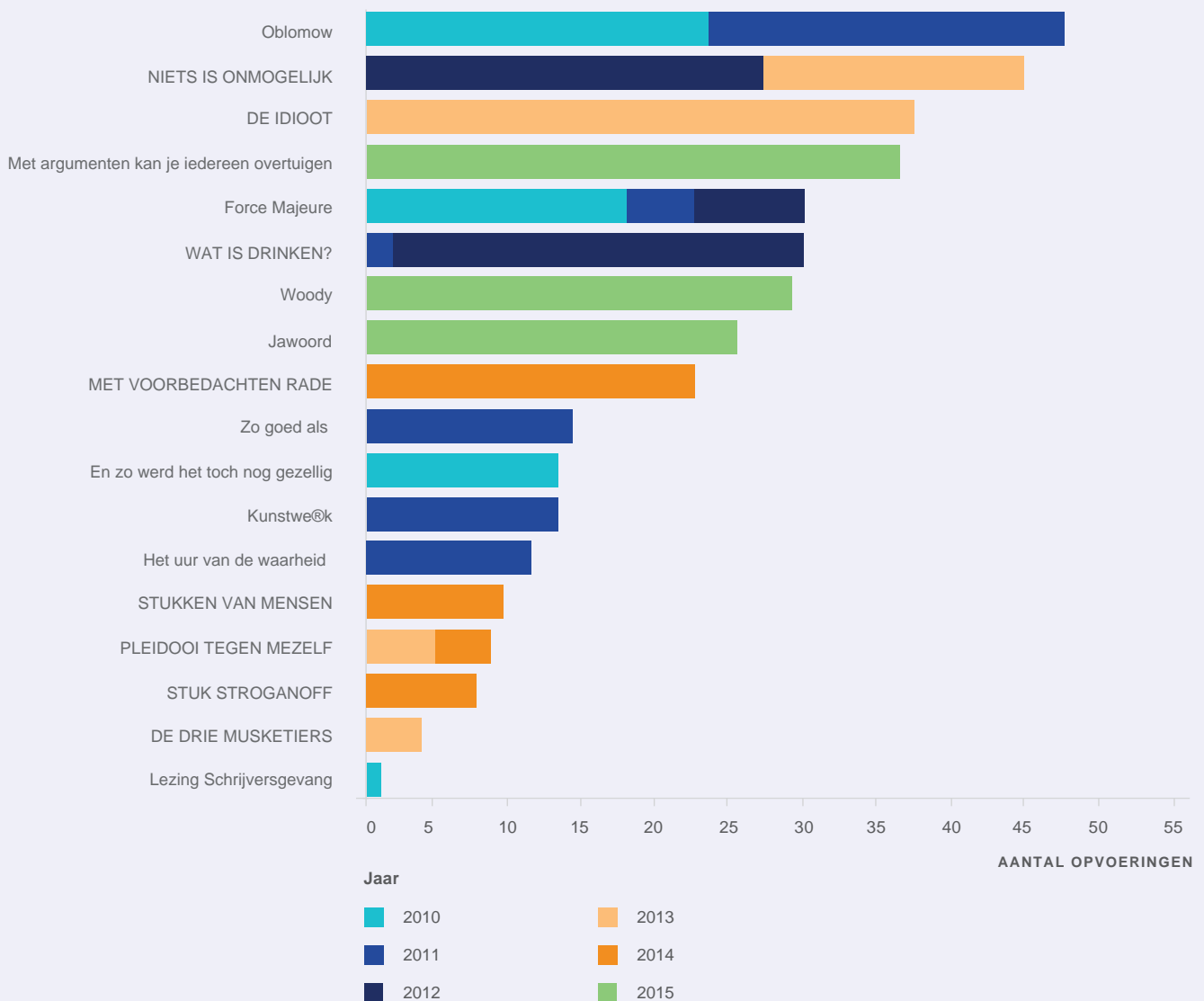
Om het perspectief op gezelschappen als geheel verder uit te diepen (en niet van individuele producties), maken we een vergelijking tussen twee heel verschillende cases: een gezelschap dat hoofdzakelijk in eigen land speelt (LAZARUS) en een gezelschap dat het grootste deel van zijn opvoeringen in het buitenland realiseert (Ontroerend Goed). Daarbij maken we opnieuw gebruik van de databank van het Departement CJM met informatie over de activiteiten van de structureel gesubsidieerde gezelschappen voor de periode 2010-2015, al weten we dus dat we met die databank niet noodzakelijk de volledige levensloop van producties in beeld hebben.

GRAFIEK 6 Producties van Ontroerend Goed met aantal opvoeringen per jaar (2010-2015) (Bron: Departement CJM)



Ontroerend Goed is internationaal zeer actief. In de onderzochte periode 2010-2015 voerden ze veertien verschillende producties op. **Grafiek 6** laat zien hoeveel opvoeringen er waren (de lengte van de staven) en in welk jaar die plaatsvonden (per jaar een andere kleur).

A Game of You is de meest opgevoerde productie van Ontroerend Goed in de onderzochte periode. Ze ging in januari 2010 in première en staat tot op heden op het rooster. Hetzelfde geldt voor *Fight Night*. Wanneer een nieuwe productie in première gaat blijven oudere producties op het repertoire. Elk jaar komt er een nieuwe productie op het repertoire, terwijl de oude producties aangeboden blijven. Kortom, de jaarlijkse activiteitenkalender van Ontroerend Goed is een combinatie van jaarlijks een nieuwe productie met een brede waaier aan oudere producties.

GRAFIEK 7 Producties van LAZARUS met aantal opvoeringen per jaar (2010-2015) (Bron: Departement CJM)

Grafiek 7 toont de producties en opvoeringen van het gezelschap LAZARUS.

Toneelgezelschap LAZARUS bood in de onderzochte periode achttien verschillende producties aan, zelfs iets meer dan Ontroerend Goed, maar hun producties werden wel op een andere manier gespreid. De meeste producties van LAZARUS volgen strikt de seizoenlogica (in de bovenstaande grafiek verschijnen ze over twee kalenderjaren omdat ze in de regel in première gaan in het najaar en verder spelen in het daaropvolgende voorjaar). Slechts uitzonderlijk zet LAZARUS een tweede tournee op poten. Met ouder werk opnieuw op tournee gaan is niet altijd evident: de acteurs (vaak freelancers) moeten beschikbaar zijn op dezelfde momenten, en soms impliceert de keuze voor het

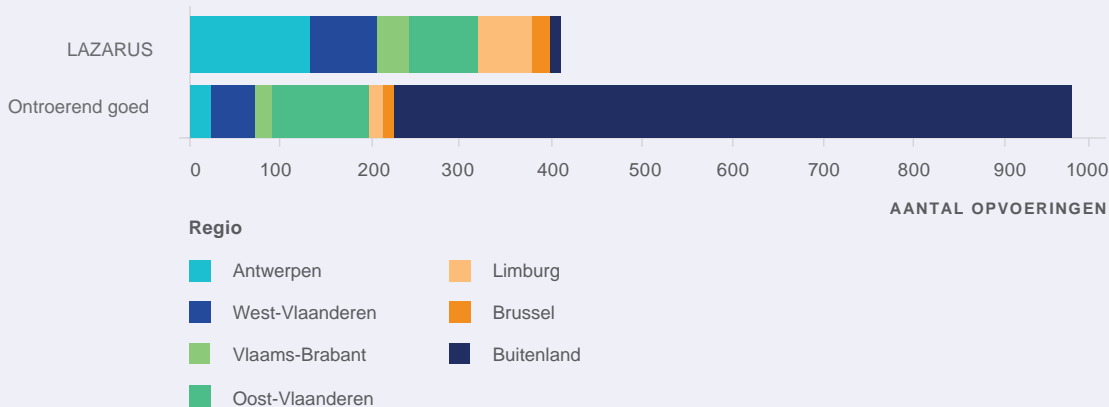
werken aan een nieuwe productie dat het touren met ouder werk moet stoppen. Het is dan ook niet toevallig dat het de productie *Force Majeure* is die wel over drie jaar wordt vermeld in de rapportering: het gaat om een monoloog van Günther Lesage. Een monoloog kan gemakkelijker op tournee omdat niet zoveel agenda's gelijk hoeven te lopen en de kostprijs van de voorstelling lager kan liggen, waardoor ze 'verkoopbaarder' is.

Weliswaar geldt ook voor LAZARUS dat de levensduur van een productie ruim kan worden verlengd. Verschillende producties op grafiek 7 zijn wel degelijk ook hernemingen van ouder werk. *Het uur van de waarheid* wordt al gespeeld sinds 2004-2005, *Kunstwerk* en *En zo werd het toch nog gezellig* sinds 2008. Grafiek 7 geeft dus eveneens maar een gedeeltelijk zicht op de levensloop van producties.

Opgeteld klokken de meeste producties van LAZARUS af op een speellijst van een veertigtal voorstellingen. Dat lijkt een natuurlijke grens te zijn voor gezelschappen die niet internationaal spelen en ook geen lange reeksen in eigen huis kunnen maken. De lijnen van Ontroerend Goed zijn beduidend langer: vijf producties haalden meer dan honderd voorstellingen.

Een cruciaal verschil tussen Ontroerend Goed en LAZARUS is de internationale spreiding. Wie zich sterk internationaal oriënteert, zoals Ontroerend Goed, heeft een horizon of 'afzetmarkt' die potentieel veel groter is dan wie vooral in Vlaanderen toert. Wie internationaal opereert en een productie heeft gerealiseerd die aanslaat, kan binnen een veel ruimere horizon op zoek gaan naar steeds nieuwe speelplekken. De mogelijkheden om de tournees jaar na jaar uit te breiden binnen Vlaanderen zijn beperkt, ook voor succesproducties.

GRAFIEK 8 De regionale spreiding van producties van LAZARUS en Ontroerend Goed (2010-2013) (Bron: Departement CJM)



De internationale werking van LAZARUS richt zich exclusief op Nederland, waar zich – zoals bleek in de tekst *The only way is up* – wel een aantal kwesties voordoen met betrekking tot de spreiding van Vlaamse producties. Dit suggereert dat de internationalisering een sleutelrol speelt in de verlenging van de speelreeksen die we hierboven in beeld brachten. (Uiteraard zijn er ook andere factoren die mogelijk de lengte van een speelreeks beïnvloeden, zoals bijvoorbeeld de grootte van de cast, uitkoopsom, productiekosten, grootte van een decor,...).

Een sterke oriëntatie op Vlaanderen heeft echter een andere waarde, zo blijkt uit de volgende grafiek, waarin de geografische spreiding van de tournees van Ontroerend Goed en LAZARUS onder elkaar zijn geplaatst.

TABEL 2 Producties en opvoeringen van KVS (2010-2013)
(Bron: Departement CJM)

	2010 en 2011	2012 en 2013
Aantal eigen producties	13	26
Aantal opvoeringen	252	238
Gemiddeld aantal opvoeringen per productie	19	9

Grafiek 8 illustreert hoe sterk de regionale spreiding van het werk van beide gezelschappen binnen Vlaanderen verschilt. Het 'volume' van Ontroerend Goed is in het totaal dan wel groter, maar daarin weegt het buitenland sterk door. In eigen land is het totale volume van LAZARUS groter. Vergelijken met veel internationaal opererende gezelschappen is de spreiding van LAZARUS-producties in eigen land ook bijzonder gediversifieerd: de meeste van hun producties zijn te zien in zo goed als alle Vlaamse provincies. Dat was bij Ontroerend Goed minder het geval.

Een out-of-the-boxantwoord op de vraag naar lokale verankering

Ook al zijn er opmerkelijke verschillen tussen de manier van werken van Ontroerend Goed en van LAZARUS, toch blijft er een belangwekkende gelijkenis: beide gezelschappen maken producties die vervolgens op tournee gaan. Dat het ook helemaal anders kan, laten we zien aan de hand van een laatste case: het Brusselse stadstheater KVS en meer specifiek *Tok Toc Knock*. We beperken ons tot de periode 2010-2013. **Tabel 2** geeft een overzicht voor KVS van het aantal producties en het aantal opvoeringen van alleen de eigen producties (dus niet de coproducties van KVS met bijvoorbeeld *Ultima Vez* en *Peeping Tom*). Die geeft de optelsom weer van de gegevens voor telkens twee kalenderjaren, respectievelijk 2010 en 2011, en 2012 en 2013. We clusteren deze jaren omdat de verschillen tussen deze twee periodes voor KVS zo uitgesproken zijn.

In 2010 en 2011 presenteerde KVS 252 opvoeringen van dertien verschillende theater- en dansproducties. Gemiddeld werden ze gedurende deze twee kalenderjaren dus 19 keer opgevoerd. In de volgende tweejarige periode verdubbelt het aantal KVS-producties, maar het gemiddeld aantal opvoeringen per productie halveert.

26 producties spelen gemiddeld nog maar 9 keer. Bekeken door de bril van de spreidingskwesitie zie je een toenemend aantal producties en veel kortere speelreeksen. Dit is niet het resultaat van 'versnippering' of 'verminderde slagkracht', maar wel van het bijzondere experiment van een productiehuis om buiten het traditionele spreidingsverhaal te stappen en andere strategieën te ontwikkelen om verbindingen te zoeken met de lokale context.

Tijdens het seizoen 2012-2013 schortte het stadstheater zijn reguliere werking een jaar lang op. In de eigen infrastructuur in het stadscentrum waren alleen hernemingen te zien van ouder werk. Nieuw werk werd alleen in situ gecreëerd, op maat van verschillende wijken in de stad. Het werd onder de noemer *Tok Toc Knock* gepresenteerd: een reeks van drie festivals in diverse Brusselse wijken. Het werk dat op die festivals werd gecreëerd was allerm minst bedoeld om op tournee te gaan, vaak door de vorm maar vooral door de inhoud. Het was sterk verbonden met lokale thema's, met de geschiedenis van de wijk of de interesse van bewoners. Dat het aantal 'voorstellingen' per productie terugliep, hoeft niets te zeggen over de impact van de festivals. *Tok Toc Knock* werd een jaar later beloond met de Thuis in de Stad-prijs. De jury loofde *Tok Toc Knock* omwille van "de inspirerende visie op cultuurbeleving en stedelijkheid, [...] en de moedige keuze om kunstenaars hun werk te laten ontwikkelen in de maatschappelijke realiteit en aldus het publiek de weg te leren vinden van de schouwburg naar ook de stad en het stedelijk samenleven." Het publiek belang en de betekenis van producties verengen tot het aantal keer dat ze worden opgevoerd, zou dan ook betekenen dat men voorbijgaat aan de waarde van dit soort waardevolle praktijken.

Conclusie: van 'prototype' tot 'slow burner'

Deze bijdrage werpt licht op de spreidingskwesitie vanuit het perspectief van de producenten van theater, dans en muziektheater. In deze slotreflectie nemen we een aantal inzichten uit het bovenstaande mee naar het ruimere debat over de productie en spreiding van podiumkunsten. We leerden om te beginnen dat er in de onderzochte periode geen toename was van het aantal nieuwe creaties per seizoen. Weliswaar worden er jaar na jaar meer verschillende producties aangeboden, maar daarbij gaat het om hernemingen van producties die al in eerdere jaren werden gemaakt en die dus voor meerdere jaren op rij op het repertoire van de gezelschappen staan.

Vroeger was het prototypische spreidingsmodel gebaseerd op de loop van de theaterseizoenen. Een gezelschap maakte elk seizoen een productie en ging daarmee op tournee in Vlaanderen en in Nederland. Als het een succes werd én het was mogelijk, werd die voorstelling het seizoen erna mogelijk hernomen, maar doorgaans werd in de spreiding van gezelschappen de seizoenlogica 'gerespecteerd'.

Op dit moment is de situatie dus helemaal anders. De productie is meer gediversifieerd. Niet al het werk van podiumproducenten is erop gericht om een tournee af te leggen langs black boxes. Er is ook steeds meer locatiespecifiek werk dat is geënt op een plek, een specifiek publiek of een bepaalde groep deelnemers, eenmalige evenementen

zoals lezingen of debatafonden, open repetities, tekstlezingen etc., zeer diverse formats om het publiek te betrekken bij een creatieproces of om een context te bieden voor artistieke producties. Aan de andere kant van het spectrum staan producties vaak langer op de affiche. We presenteren enkele 'topproducties' die soms tien jaar of zelfs langer zijn te zien, maar ook minder grote uitschieters hebben vaak een levensduur van vijf jaar of meer. In het geval van repertoirestukken – de laatste jaren waren er veel iconische producties uit de jaren 1980 opnieuw te zien – zien we zelfs dat de levensloop van een productie even lang duurt als de loopbaan van de artiest in kwestie. Die verlenging van de levensloop van producties hangt in hoge mate samen met de zeer sterke internationalisering van de Vlaamse podiumkunsten. Wie de poort naar het buitenland opent, ziet de horizon van zijn of haar 'afzetmarkt' mogelijk telkens weer verder weg schuiven.

Vandaag zijn we nog te vaak geneigd de spreidingskwestie in de podiumkunsten te bekijken door de bril van de seizoenlogica. In elke discussie over het 'rendement' of de 'impact' van producties is het echter van groot belang om oog te hebben voor de eigenlijke langere levensduur van podiumproducties. Daarnaast is het ook problematisch om de waarde, betekenis of impact van voorstellingen over de ganse lijn te reduceren tot het aantal speelbeurten.

Een korte speelreeks hoeft niet noodzakelijk een probleem te zijn en wel om verschillende redenen. In het internationale circuit wordt vaak gewerkt in een systeem met relatief korte eerste speelreeksen, doorgaans bij de coproducenten. Je kunt die premièrereeks beschouwen als het publiek maken van een 'prototype'. Een productie krijgt de kans om zich te bewijzen voor een publiek van kenners en *peers*. Dat een prototype 'mislukt' of niet verder wordt opgepikt, hoeft niet noodzakelijk een probleem te zijn. Niemand hoeft te betreuren dat producties die niet sterk genoeg zijn, ook niet op tournee gaan. Tegelijk zou het jammer zijn als geweldige producties niet worden hernomen, omdat het prototype niet door de juiste mensen werd gezien. Daarover verderop meer. Een korte speelreeks kan ook al bij aanvang de opzet zijn geweest en hoeft ook niet noodzakelijk een gebrek aan impact te betekenen. Zoals de casus van *Tok Toc Knock* laat zien, zijn er veel (en steeds meer) producties die afwijken van het traditionele format van een avondvullende voorstelling die op tournee gaat, juist om een grotere maatschappelijke impact te bereiken.

Dat soort van ontwikkelingen maakt het per definitie onmogelijk om het debat over de artistieke kwaliteit en het publieke belang van de podiumkunsten te reduceren tot het publieksbereik van voorstellingen en dat gelijk te stellen met het aantal speelbeurten. De vraag in algemene termen of een gemiddelde tournee van 14, 27 dan wel 50 voorstellingen een bevredigend cijfer is, of juist niet, is dan ook niet relevant hier. Voor sommige producties zal dat een mooi cijfer zijn, voor andere eerder een ontgoocheling. In elke verdere discussie over de ideale lengte van een speelreeks is het minimaal nodig om een onderscheid te maken tussen verschillende types van werk, zoals tussen producties die een specifieke infrastructuur behoeven (locatieprojecten, grote of kleine zaal), tussen kleinschalige (goedkope)

en grootschalige (dure) projecten, tussen producties gebonden aan het Nederlandse taalgebied en producties met een internationaal potentieel.

Slotreflectie voorbij drie ‘bodem- onderzoeken’, de spreidingskwestie anno 2018

In 2016 publiceerden we een online dossier *Kunst in de nevelstad, over de spreiding van de kunsten in Vlaanderen en Brussel*. De inleiding van dat dossier las als volgt:

“Hoe krijgen we ons werk bij een publiek, ook buiten de grote steden? Het is een vraag die bij wijze van spreken zo oud is als de kunst zelf, maar sinds kort hangt er over het antwoord een zeker crisisgevoel. In het Vlaamse kunstenveld groeit de bezorgdheid over de presentatiemogelijkheden op lokaal vlak. De vanzelfsprekendheid dat je iets maakt en er dan mee gaat toeren door het land, vertoont scheurtjes. Wat is het probleem, waar liggen er oplossingen?”

Het genoemde crisisgevoel was juist een van de redenen om het dossier te realiseren, maar wat anno 2016 nog niet sprak uit de cijfers die we ter beschikking hadden, was waar de druk op de spreiding nu precies zat. Een jaar later kregen we die wel scherper in het vizier. In deze slotreflectie voegen we aan deze en voorgaande teksten nog enkele puzzelstukken toe die in 2017 en 2018 het plaatje van de spreidingskwestie verder vervolledigden.

In september 2017 presenteerden Kunstenpunt en het Departement CJM cijfers waaruit bleek dat de speelkansen van de structureel gesubsidieerde gezelschappen in het theater snel slonken (-33% op vier jaar tijd), zoals weergegeven in het tweede bodemonderzoek. Rond diezelfde tijd publiceerde Wouter Hillaert een tweeluik in *rekto:verso*, waarin hij op basis van een brede rondvraag bij programmatoren en makers niet alleen probeerde te achterhalen hoe de spreidingskwestie vandaag precies speelt, maar ook welke strategieën gezelschappen ontwikkelen om daarmee om te gaan.⁰³ De cijfers en het tweeluik weekten een publiek debat los, waarin theatermakers, programmatoren en beleidswaarnemers nieuwe inzichten aandroegen die ons beeld van de spreidingscrisis kunnen aanscherpen.

De data van het Departement CJM bracht de daling in speelkansen van de theatergezelschappen van de laatste jaren in kaart. In de rondvraag van Hillaert zetten enkele van zijn respondenten het vizier nog verder open door de situatie van de laatste jaren te vergelijken met die van twintig jaar of langer geleden. De bevraagde spreidingsgezelschappen leerden dat in de jaren 1990 in Vlaanderen en Nederland speellijsten van veertig voorstellingen min of meer normaal waren, maar dat dit gemiddelde fors gezakt is.

⁰³ Wouter Hillaert, “Spreiden doet lijden?”, 11 september 2017 en “Spread the new: acht strategieën voor een verruimde spreiding”, 22 september 2017, beide op rektoverso.be.

Een ander inzicht gaat over de grootte van het aanbod. We toonden dat het aantal nieuwe creaties in het gesubsidieerde productiecircuït op jaarbasis niet stijgt (in de enge zin, wanneer we werken met de gegevens van het Departement CJM over structureel gesubsidieerde producenten of in bredere zin, op basis van de productiedatabase van Kunstenpunt, die daarnaast ook informatie bevat over projectmatig of indirect gesubsidieerde producties). In de publieke discussie van 2017 en 2018 werd het gevoel breed gedeeld dat het aanbod veel groter was geworden. Een deel is te verklaren door de bredere 'portfolio's' van de producenten, die naast de nieuwe creaties ook ouder werk blijven aanbieden aan de programmatoeren. Maar er speelt nog wat anders. Recent nog stipte programmator Max Temmerman (CC De Kern, Wilrijk), mede verwijzend naar onze cijfers, aan dat het 'aanbod' toch sterk gegroeid was. Hij deed dit op basis van zijn eigen ervaring, maar sprak ook stellig namens collega's over 'de enorme stijging van het podiumaanbod dat elke programmator zal beamen'. Temmerman gaf aan dat de stijging van het aanbod vooral buiten het gesubsidieerde segment gezocht moet worden:

"Waar je vroeger een voorstelling van Malpertuis of Het Gevolg moest boeken om een professionele theatermaker [...] op je podium aan het werk te zien, kan je nu die acteurs boeken via diezelfde gezelschappen, maar tevens via hun eigen ad hoc gezelschapjes of via de pop-up voorstellingen die ze zelf aan de man brengen. Als je ze liever niet ziet acteren, de professionele makers, dan kan je hen tevens boeken als zangers in tal van coverprogramma's en doldwaze muzikale revues. Er komt letterlijk geen einde aan, de stroom aanbiedingen van grote en minder grote namen houdt aan van oktober tot april."⁰⁴

Volgens Max Temmerman is er in de zogenoemde 'vrije sector', die zich richt op de cultuurcentra, wél een sterke stijging van de productie. Die ontwikkeling werd ook door Wouter Hillaert aangehaald en in een opiniestuk voor Knack ook door theatermaker Stijn Devillé.⁰⁵ Maar wat Temmerman met zijn observatie toont is dat de ooit zo scherpe scheiding tussen het commerciële en het gesubsidieerde circuiït op dit moment eerder een grijze zone is geworden door producties van makers die in beide circuits meedraaien, soms in projecten van diverse producenten én met eigen initiatieven. Beconcurrereert 'de sector' dan zichzelf?

Op dit moment is er (nog) geen dataset die dit brede, (semi-)vrije theatersegment degelijk in kaart brengt, dus we kunnen het aanvoelen van de programmatoeren, vertolkt door Temmerman, niet hard maken vanuit de data. Dat het niet-gesubsidieerde aanbod de laatste jaren sterk groeide is echter een plausibele hypothese. Ze maakt het mogelijk om de cijfers te begrijpen uit ons tweede en derde bodemonderzoek naar de productie en spreiding van podiumkunsten, eerder in deze bundel. Daaruit bleek enerzijds dat sinds 2011 de speelmogelijkheden bij de cultuurcentra sterk afnamen voor de gesubsidieerde theaterproducenten, maar anderzijds dat het totale volume 'professionele theatervoorstellingen' in de programmering van de cultuurcentra in dezelfde periode relatief stabiel bleef. Dat zou inderdaad kunnen betekenen dat de structureel gesubsidieerde

⁰⁴ Max Temmerman, "Beste Dimitri Leue", rektoverso.be, 24 mei 2018.

⁰⁵ Stijn Devillé, "Uw cultureel centrum is een supermarkt aan het worden", focus.knack.be, 22 september 2017.

gezelschappen de laatste vijf jaar meer concurrentie hebben ondervonden van een steeds groeiend, niet-gesubsidieerd segment én dat de programmatoren van de cultuurcentra steeds meer in die niet-gesubsidieerde vijver zijn gaan vissen.

Verder onderzoek zou precies in kaart moeten brengen welke factoren een rol spelen in de keuze van de programmatoren, als zij minder voorstellingen van de gesubsidieerde gezelschappen kiezen, maar meer uit een ander aanbod. In *rekto:verso* lijstte Wouter Hillaert na een rondvraag bij programmatoren in cultuurcentra een reeks van factoren op die een invloed hebben op de dalende lengte van speelreeksen. Factoren aan de aanbodkant ('meer spelers op de markt') verklaren niet vanzelf dat programmatoren het niet-gesubsidieerde aanbod verkiezen boven het gesubsidieerde. Zijn het dan economische factoren die de doorslag gaven? Volgens Hillaert leidde minder financiële armslag bij de programmatoren tot scherpere onderhandelingen en 'meer risicobeheer' (i.e. een veiliger programmering) bij de centra, met minder aandacht voor jong werk. Vlaamse steunmaatregelen voor de programmatie van meer risicovol werk zijn dan weer weggevallen (Aanbod Podium, Circuit X). Een andere mogelijke verklaring voor de verschuiving in de programmatie van de CC's zou kunnen liggen in de decentralisering van het lokaal cultuurbeleid en de mogelijke verschuiving in de opdracht van de centra. Uit de rondvraag van Hillaert bleek echter dat het nog te vroeg is om veel te zeggen over de precieze impact daarvan. Wel gaven medewerkers van cultuurcentra aan dat het moeilijker werd om hun 'bovenlokale' werking te legitimeren ten aanzien van het gemeentelijk beleid. Tegelijk klonk het ook dat het gezien kan worden als een positieve trend dat centra zich een meer lokaal profiel aanmeten. Stafmedewerkers gaan daarin meer op zoek naar maatwerk voor de lokale context en zien zich minder als de etalage van elders gemaakt werk. Dat is uiteraard zinvol, maar het zet natuurlijk druk op het traditionele spreidingsmodel.

Recent analyseerden enkele studenten Cultuurmanagement (Universiteit Antwerpen) de financieel-economische situatie van zes cultuurcentra in Aalst, Mechelen, Genk, Sint-Truiden, Koksijde en Turnhout, die de hypothese van de economische druk kracht bijzetten. Voor de onderzochte cases bleek dat de uitgaven voor uitkoopsommen tijdens de periode 2011-2016 stabiel zijn gebleven, maar dat de dekkingsgraad van die uitkoopsommen door ticketinkomsten systematisch steeg: van 61,5% (2011) naar 75,7% (2016). Anders gezegd: er wordt nog steeds evenveel uitgegeven, maar er mag door de centra minder 'verlies' worden gemaakt. Nog anders: evenveel programmeren bij stagnerende programmeringsbudgetten betekent dat de programmering meer gedekt moet worden door de ticketinkomsten. Dat de dekkingsgraad stijgt kan twee zaken betekenen: ofwel zaten er meer toeschouwers in de zaal, ofwel hebben de toeschouwers meer betaald. Dit kan het resultaat zijn van experimenten met betalingsbereidheid of prijsdifferentiatie, maar het betekent hoe dan ook dat de ticketinkomsten hoger (moeten) liggen en er financiële druk op de centra ligt. Een plausibel gevolg daarvan is dat de marges voor risico's in de programmering de laatste jaren kleiner zijn geworden, wat mogelijk een verklaring geeft voor de verschuiving naar een 'commerciëler aanbod'. (Overigens zijn in de onderzochte periode ook

de loonkosten van de zes onderzochte centra gedaald, vooral dan in 2013 en 2014.)

Naast economische druk spelen mogelijk ook de gewijzigde missie en taakstelling van de cultuurcentra een rol, nu het Vlaamse beleidskader voor de centra is weggefallen. Kort gezegd, het gaat niet alleen over de prijs van een voorstelling, maar ook over de waarde. En dat is geen economische, maar een ideologische parameter. Ze wordt niet enkel bepaald door een transactie tussen een producent en een programmator, maar door de hele institutionele en cultuurpolitieke constellatie waarin makers en podia actief zijn en bepalen wat waardevol is.

Deze inzichten hebben natuurlijk consequenties voor het hele vraagstuk over de productie en spreiding van podiumkunsten. Al snel blijkt dat we hier niet te maken hebben met een simpel mechanistisch evenwicht tussen 'vraag' en 'aanbod', maar met complexe systeemdynamieken. Alle betrokkenen zijn het er wel over eens dát er een probleem is⁰⁶, maar het opgewonden debat tussen makers en programmatoren naar aanleiding van de cijfers liet ook zien hoe ingewikkeld het is voor makers en programmatoren om het probleem alvast te benoemen in zijn complexiteit, zonder te polariseren. Eenvoudige oplossingen lijken dan ook niet voorhanden. Integendeel: uit het bovenstaande kun je als beleidsmaker alvast leren dat je het groeiende aanbod niet zal verminderen door te snoeien aan de productiekant. Paradoxaal genoeg lijkt economische druk op het systeem juist te leiden tot een stijging van de productie.

Hoe kan het beleid het spreidingsvraagstuk dan wél op een interessante manier benaderen? Noodzakelijke voorwaarden zijn op zijn minst een degelijke ondersteuning van zowel de productie- als de presentatiefunctie in het ecosysteem. Maar het zal vooral ook een volgehouden dialoog vergen tussen producenten en programmatoren, die kan leiden tot een gedeelde analyse van de problemen die zich aandoen, een debat over mogelijke strategische opties om dat probleem te benaderen én concrete experimenten met innovatieve organisatiemodellen voor de productie en spreiding van podiumkunsten, die programmatoren en producenten het beste samen kunnen ontwikkelen en implementeren. Het is onze hoop dat de cijfers en de inzichten uit dit bodemonderzoek voor zo'n proces een aanzet kunnen zijn en mogelijkheden openplooien.

⁰⁶ Zie ook Wouter Hillaert, "Spreiden doet lijden", rektoverso.be, 11 september 2017.

De speeldcircuits van de structureel gesubsidieerde podiumkunsten

Productie en spreiding:
een tweede bodemonderzoek

Inleiding

Vraagstelling

Het debat over de productie en spreiding van de kunsten in Vlaanderen is niet nieuw. Geregeld voedt Kunstenpunt de discussie met cijfermateriaal, om trends en ontwikkelingen in het vizier te krijgen die de discussie kunnen voeren. In 2016 verscheen *Kunst in de nevelstad*, een online onderzoeksdossier aan de hand van diverse gegevensbronnen (de databases van Kunstenpunt, de UiTdatabank, de gegevens van het Departement Cultuur, Jeugd en Media). In dat dossier werden diverse deelaspecten van een complexe discussie geëxploreerd: naast feiten en cijfers over de geografische spreiding van de podiumkunsten, beeldende kunst en muziek, werden ook pistes aangereikt over mogelijke toekomstige ontwikkelingen.

Deze tekst werd geschreven naar aanleiding van een ontmoetingsdag voor programmatoren en producenten van podiumkunsten, tijdens Het Theaterfestival (Brussel, 2017). Om het debat te stofferen, actualiseren we in deze bijdrage één specifieke invalshoek uit het Nevelstaddossier: de productie en spreiding van structureel gesubsidieerde organisaties voor theater, dans en muziektheater (Kunstendecreet) in de periode 2010-2015. *As such* is dit een gedeeltelijke update van de eerdere analyse *Productie en spreiding. Een bodemonderzoek* van Delphine Hesters en ondergetekende, dat ging over de periode 2010-2013.

Meer recente gegevens maken het vandaag mogelijk om voor een iets langere periode (2010-2015) ontwikkelingen te schetsen op het vlak van de productie en spreiding van podiumvoorstellingen. Daarbij hebben we aandacht voor gelijkenissen en verschillen tussen subsectoren (theater, dans en muziektheater), voor geografische spreiding (binnen- en buitenland, binnen of buiten de (centrum-) steden) en voor de rol van verschillende types van organisatoren (Kunstendecreetspelers, cultuur- en gemeenschapscentra en andere).

Het document is gestructureerd als volgt. In deze inleiding komt verder het proces gegevensverzameling en -verwerking aan bod. Daarna komt er kort een overzicht van de groep van organisaties die onder de loep worden genomen. Verderop belicht ik spreiding vanuit een geografisch perspectief, en vanuit het perspectief van de speelformen. Dan onderscheid ik verschillende modellen die producenten hanteren op het vlak van productie en spreiding. Tot slot komen de conclusies bij elkaar in een afsluitend hoofdstuk.

De gebruikte gegevens

Voor deze analyse maakt Kunstenpunt gebruik van gegevens die werden aangeleverd door het Departement Cultuur, Jeugd en Media (Afdeling Kunsten) van de Vlaamse Gemeenschap. Elk jaar rapporteren alle organisaties die een meerjarige ondersteuning genieten via het Kunstendecreet over al hun activiteiten aan het Departement. Het Departement monitort daarmee op welke manier de subsidies worden ingezet. Producenten wordt o.a. gevraagd al hun publieksvoorstellingen

te rapporteren en aan te geven waar die plaatsvonden. Dat maakt het mogelijk om iets te zeggen over de spreiding van al hun activiteiten over verschillende speelcircuits (o.a. bij presentatieplekken gefinancierd vanuit het Kunstendecreet, bij cultuurcentra of in het buitenland).

Om de gegevens van het Departement bruikbaar te maken voor onderzoek naar de productie en spreiding van podiumkunsten, hebben we een aantal ingrepen doorgevoerd. Eerst hebben we een selectie gemaakt van de gegevens. Met het oog op het onderzoeksthema beperken we ons tot drie categorieën uit het (vorige) Kunstendecreet: de organisaties voor Nederlandstalige dramatische kunst (verder: theater), muziektheater en dans. Daarnaast negeren we ook activiteiten die niet als publieksvoorstelling gecategoriseerd staan.

Daarna hebben we op een gestructureerde en deels geautomatiseerde manier de kwaliteit van de gegevens verhoogd. Hierbij zijn onder meer typografische en orthografische varianten geüniformiseerd, plaatsnamen gecorrigeerd en datums nagekeken. Tot slot hebben we ook de data verrijkt met twee aspecten. Het eerste aspect is een semiautomatische detectie van (co)producties. Daardoor vermijden we dat een feitelijk unieke activiteit, die mogelijk door twee of meer coproductanten dubbel gerapporteerd wordt, de optelsom inflationair beïnvloedt. Het tweede aspect omvat een aantal groeperingen van organisaties of locaties naar een hoger conceptueel niveau (bijvoorbeeld de groepering van gemeenten naargelang hun stedelijk karakter).

Naast het uitvoeren van ingrepen om de gegevens voor te bereiden op analyse, hebben we ook de beperkingen van de gegevens in kaart gebracht, om zo de kracht van mogelijke interpretaties in te kunnen schatten. De huidige gegevensset beslaat de periode 2010-2015 en bevat uitsluitend de gegevens over drie types van meerjarig gesubsidieerde organisaties. Er is dus geen informatie over andere categorieën uit het decreet (bv. kunstencentra en werkplaatsen) en voor projectgesubsidieerden. Bovendien zijn de gerapporteerde gegevens ook voor de structureel gesubsidieerde theater-, dans- en muziektheaterproducenten niet noodzakelijk volledig, mogelijk ten gevolge van technische moeilijkheden, of door onnauwkeurigheden van de producenten. Die laatste bron van onzuiverheden is mogelijk gelinkt aan het feit dat het rapportagesysteem niet altijd vormgegeven is op maat van elke individuele speler. Bijgevolg onderschatten de gerapporteerde cijfers de realiteit met een zekere foutenmarge.

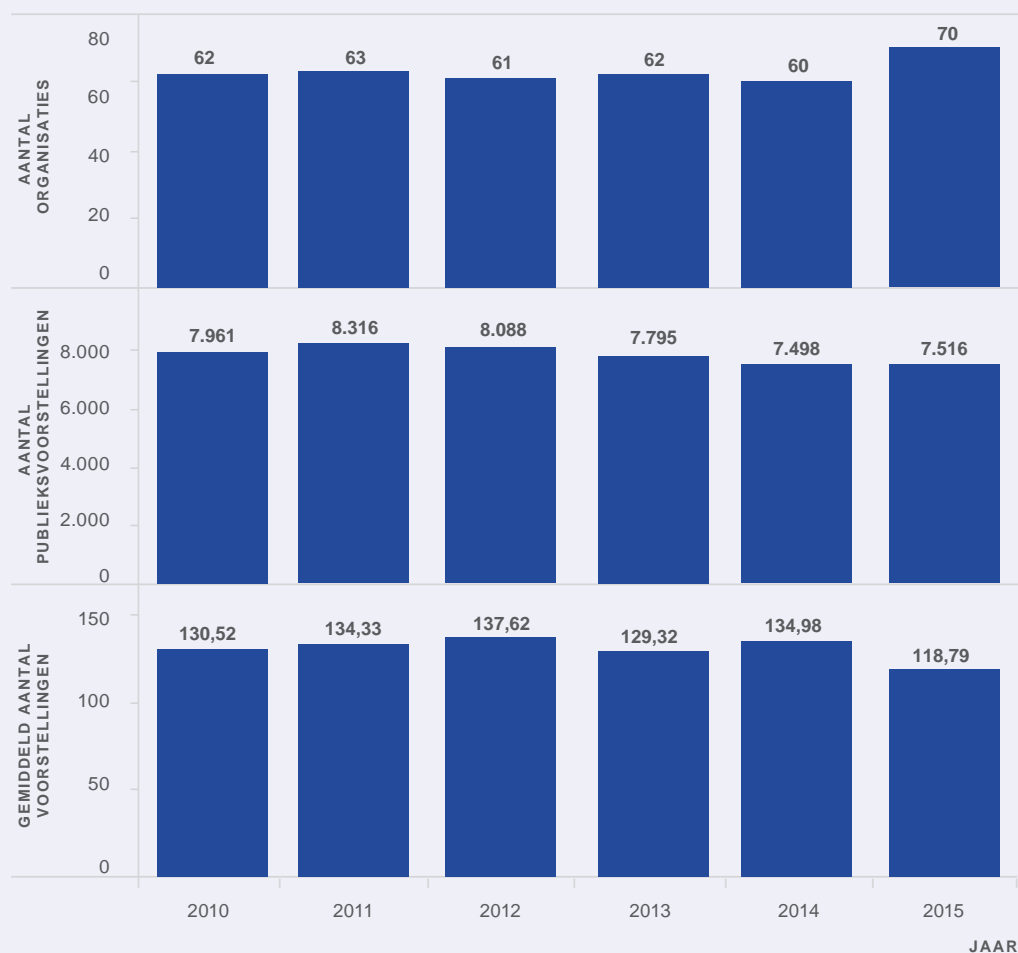
Ondanks de beperkingen van de gegevens, zijn we overtuigd dat deze dataset de spreidingsdiscussie kan voeden. Enerzijds argumenteren we formeel dat de patronen die we vinden in de gegevens robuust zijn. Dat wil zeggen dat de patronen op gelijkaardige wijze terugkomen in verschillende versies van de gegevens. Bijgevolg is het volume van de totale gegevens groot genoeg om de ruis die er mogelijk zit op individuele datapunten uit te vlakken. Anderzijds kunnen we, dankzij de kwaliteitsverbeterende en verrijkende ingrepen die zijn doorgevoerd en met een goed begrip van de beperkingen van de gegevens, kritisch naar het cijfermateriaal kijken om in een later stadium met

genueanceerde interpretaties te komen met betrekking tot de productie en spreiding van podiumkunsten.

Overzicht: aantallen organisaties en publieksvoorstellingen

Grafiek 1 geeft een algemeen overzicht weer. Per jaar zie je de evolutie van het aantal structureel gesubsidieerde organisaties (waarover wij gegevens beschikken), het totale aantal publieksvoorstellingen dat deze organisaties realiseerden en het jaarlijks gemiddelde aantal publieksvoorstellingen per organisatie.

GRAFIEK 1 Overzicht van het aantal meerjarig gesubsidieerde organisaties voor theater, dans en muziektheater, hun totale aantal publieksvoorstellingen en het gemiddelde aantal publieksvoorstellingen per organisatie (2010-2015) (Bron: Departement Cultuur, Jeugd, Media)



GRAFIEK 2 Evolutie van het totale aantal publieksvoorstellingen (2010-2015): onderscheid tussen in- en uitstromers en de organisaties die zes jaar rapporteerden (Bron: Departement Cultuur, Jeugd, Media)



Het aantal organisaties in de dataset – omdat ze hun activiteiten rapporteren – fluctueert licht tussen 2010 en 2014. In 2015 is er een opmerkelijke stijging. Dat blijkt uit de bovenste reeks balkjes. Voor een deel hebben de schommelingen te maken met onnauwkeurigheden in de rapportering. Niet voor elke organisatie zijn de gegevens voor elk jaar beschikbaar. Belangrijker: in de onderzochte periode waren er verschillende momenten waarop organisaties konden in- en uitstromen. De eerste meerjarige periode was 2010-2012. Uitzonderlijk duurde een meerjarige subsidieperiode geen twee of vier, maar drie jaar. In 2013 was er een grote subsidieronde, waarbij het aantal organisaties min of meer stabiel bleef. (Vooral bij de tweejarige subsidieronde 2015-2016 stroomden er veel organisaties in. Het aantal rapporterende organisaties stijgt daardoor in 2015 van 60 naar 70. Vooral in dans en muziektheater is er een toename. Het aantal theaterstructuren bleef in de gehele onderzochte periode min of meer stabiel.)

De middelste reeks balkjes toont het aantal publieksvoorstellingen, opgeteld voor de drie subsidiecategorieën. Tussen 2010 en 2013 is het totale volume aan publieksvoorstellingen stabiel. In 2014 zien we een

lichte terugval. In 2015 is er dan weer een toename.

De onderste reeks balkjes toont het gemiddelde aantal voorstellingen per organisatie per jaar. Voor theater en muziektheater is dat in de gehele onderzochte periode stabiel. In 2015 is er een daling. Dat kan voor een stukje verklaard worden doordat de instromers in 2015 grotendeels kleine organisaties waren.

Kort samengevat: het aantal publieksvoorstellingen is stabiel tussen 2010 en 2013, we zien een lichte terugval in 2014 en in 2015. Weliswaar was er vooral in 2015 instroom van nieuwe eerder kleinschalige gezelschappen. **Grafiek 2** maakt een onderscheid tussen de publieksvoorstellingen van de organisaties die de gehele onderzochte periode rapporteerden en de anderen, die in de loop van deze periode in- of uitstroomden.

De blauwe lijn geeft het volume weer aan voorstellingen van de organisaties die in de loop van de onderzochte periode in- of uitstroomden. De groene lijn geeft de evolutie weer van de organisaties die de hele onderzochte periode rapporteren. De eerste lijn stijgt, de tweede daalt. Je kunt daaruit opmaken dat de instroom van nieuwe organisaties in 2015 inderdaad een sterkere daling markeert bij de andere producenten.

Grafiek 3 maakt een onderscheid tussen de drie decretale categorieën die we meenamen in deze cijferoefening: de structureel gesubsidieerde organisaties voor Nederlandstalige dramatische kunst (theater, lichtblauw), voor muziektheater (groen) en dans (donkerblauw). We constateren dat de daling vooral te situeren is binnen de categorie van de theaterproducenten. (We merkten al op dat de instromers van 2015 vooral te situeren waren in die twee laatste categorieën. Dat verklaart voor een stuk het toenemende volume van publieksvoorstellingen.)

Regionale spreiding

Verschillen tussen theater, dans en muziektheater

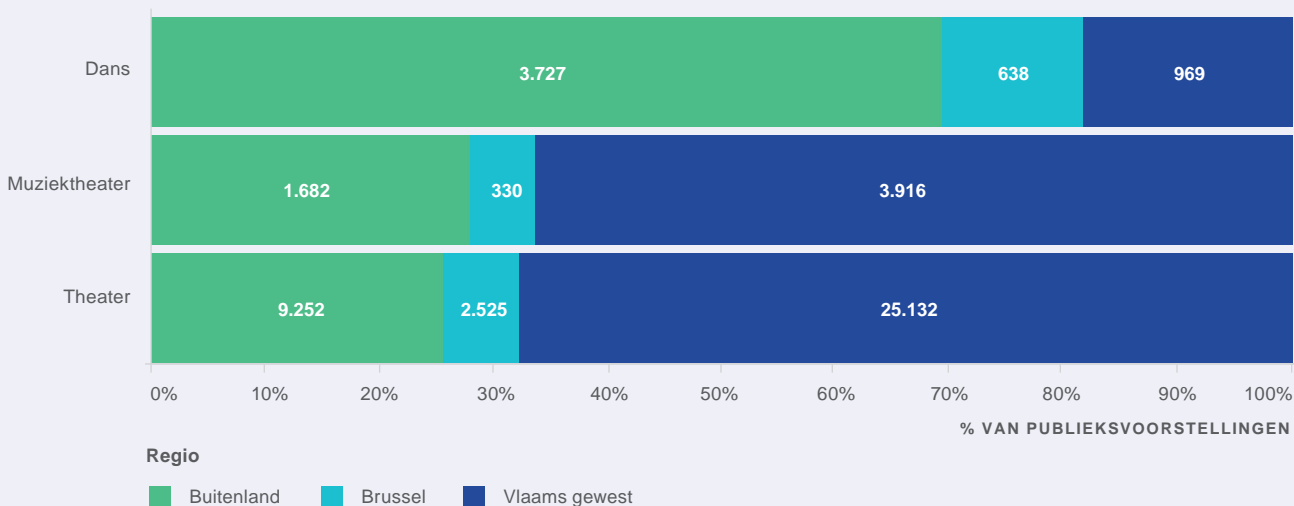
Grafiek 4 geeft een eerste blik op de geografische spreiding van de publieksvoorstellingen van de podiumproducenten. We tellen de cijfers op voor de hele periode 2010-2015. We maken een onderscheid tussen het Vlaams Gewest, het Brussels Hoofdstedelijk Gewest en het 'buitenland en Wallonië'.

Het beeld voor dans wijkt af van theater en muziektheater. Brussel en het buitenland zijn erg belangrijk voor de dansproducenten. Meer dan tachtig procent van hun publieksvoorstellingen vindt daar plaats. Bij theater en muziektheater is het buitenlandse aandeel tussen de 25 en de 30%. Het relatieve belang is kleiner, maar het totale volume is wel groot: de meeste podiumvoorstellingen in het buitenland zijn theatervoorstellingen.

GRAFIEK 3 Overzicht van het totale aantal publieksvoorstellingen (2010-2015); onderscheid tussen voorstellingen van producenten van theater, muziektheater en dans (Bron: Departement Cultuur, Jeugd, Media)



GRAFIEK 4 Regionale spreiding van organisaties voor theater, dans en muziektheater (2010-2015) (Bron: Departement Cultuur, Jeugd, Media)



GRAFIEK 5 Regionale spreiding van organisaties voor theater, dans en muziektheater: evolutie 2010-2015
(Bron: Departement Cultuur, Jeugd, Media)

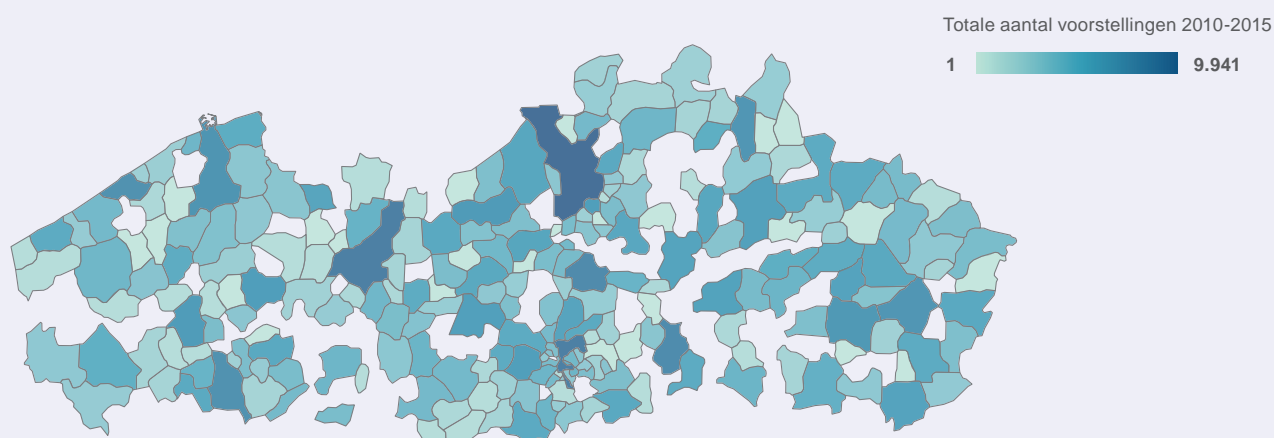


Evolutie verhouding binnen- en buitenland

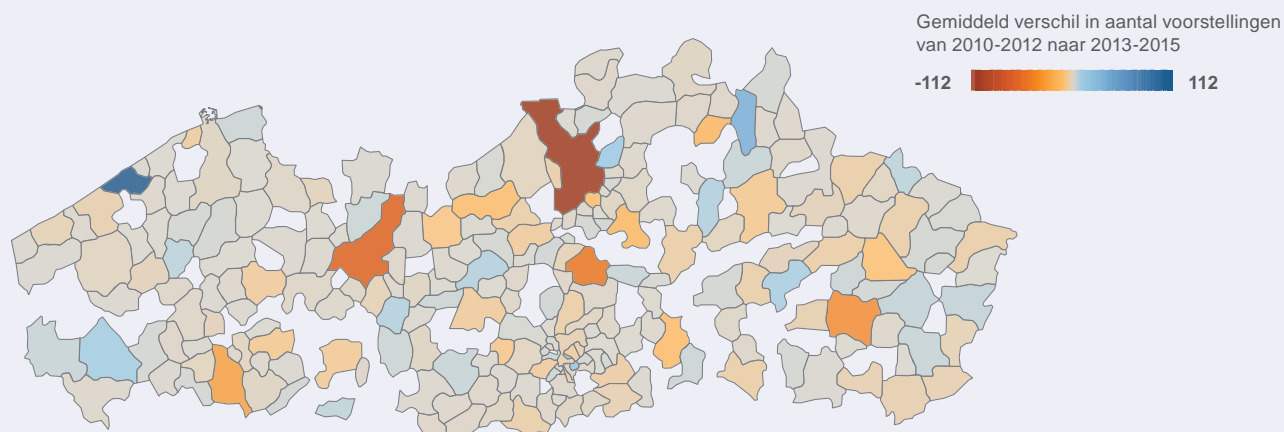
Grafiek 5 toont de evolutie van de spreiding van het aantal publieksvoorstellingen over die verschillende regio's: Vlaams Gewest, Brussels Hoofdstedelijk Gewest en het buitenland.

Het onderscheid tussen theater, dans en muziektheater laten we voor de overzichtelijkheid even vallen. Lichte schommelingen in de absolute aantallen daar gelaten, zien we niet echt een opvallende evolutie in het relatieve aandeel van de presentatieplekken in het Vlaamse Gewest, Brussel of het buitenland (en Wallonië). Het volume van de publieksvoorstellingen in het Vlaams Gewest daalt sinds 2011 wel.

GRAFIEK 6a Geografische spreiding van organisaties voor theater, dans en muziektheater, periode 2010-2015 (Bron: Departement Cultuur, Jeugd, Media)



GRAFIEK 6b Geografische spreiding van organisaties voor theater, dans en muziektheater: trends, stijgers en dalers (Bron: Departement Cultuur, Jeugd, Media)



Regionale spreiding: binnen en buiten de (centrum)steden

In hun rapportage aan het Departement CJM geven de Kunstendecreet-organisaties aan in welke stad of gemeente een publieksvoorstelling plaatsvond. Voor dit onderzoek voerde Kunstenpunt om te beginnen een correctie door op deze plaatsnamen (tikfouten, hoofdletters, taalvarianten). Verder werden de plaatsnamen gematcht met de officiële lijst van steden en gemeenten in het Vlaams en het Brussels Hoofdstedelijk gewest. Dat maakt het mogelijk om een aantal kaarten te ontwikkelen die een beeld geven van de geografische spreiding van het gesubsidieerde aanbod.

Grafiek 6a geeft het totale aantal voorstellingen weer per gemeente in Vlaanderen en Brussel, voor de gehele periode (2010-2015) en voor alle presentatieplekken (cultuurcentra, presentatieplekken binnen het Kunstendecreet, andere plekken). In totaal tellen we 231 gemeenten waar er in die zes jaar minstens één voorstelling van een structureel gesubsidieerde producent te zien was. Uiteraard loopt het volume sterk uiteen: de hotspot is de stad Antwerpen, waar in deze hele periode meer dan 9.000 voorstellingen werden gerapporteerd.

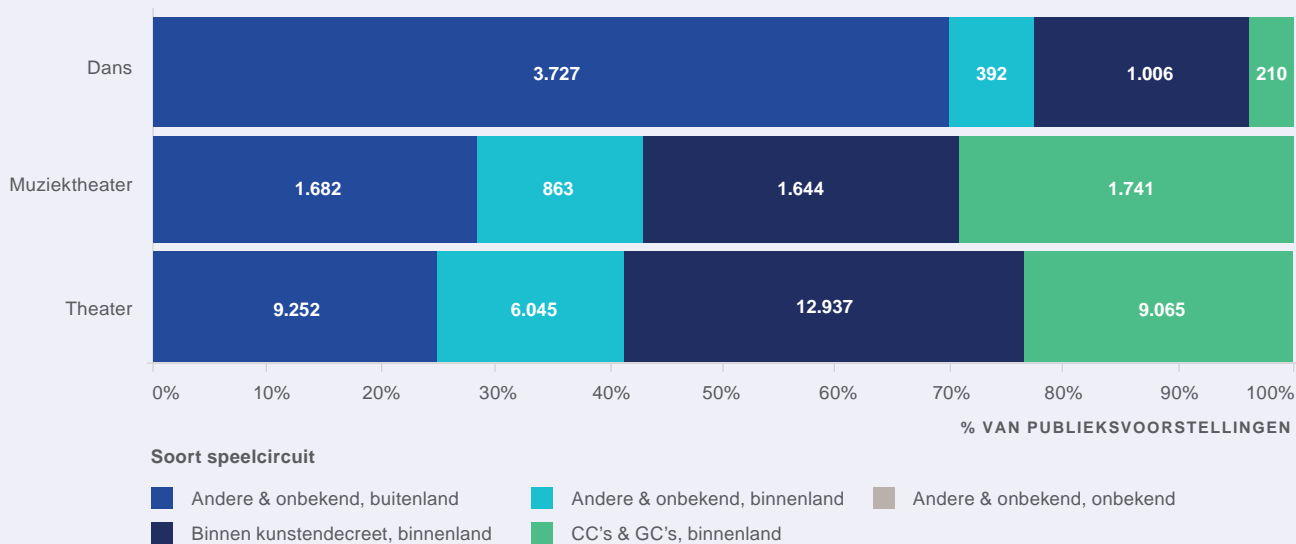
Grafiek 6b toont de evolutie per gemeente, in de periode 2010-2016. Om de trend in kaart te brengen, maakten we de volgende berekening: voor elke gemeente vergeleken we het jaarlijkse gemiddelde in de eerste helft van de onderzochte periode (2010-2012) met de tweede helft (2013-2015). De gemeenten waar het aanbod toeneemt, kleuren blauw. Zo staan er in totaal 55 gemeenten op de kaart (opvallendste stijgers: Oostende en Turnhout). De gemeenten waar het volume daalt, kleuren oranje. Zo staan er 81 gemeenten op de kaart. Daarbij springen vooral een aantal centrumsteden in het oog. In het grootste deel van de gemeenten (een honderdtal) is de situatie stabiel.

Verschillende speelcircuits: Kunstendecreet, cultuur- en gemeenschapscentra en andere

Verschillen tussen de sectoren dans, theater, muziektheater

Welke presentatieplekken organiseren de publieksvoorstellingen van structureel gesubsidieerde theater-, dans- en muziektheater-organisaties? **Grafiek 7** toont de absolute cijfers in de totale periode 2010-2015, en het relatieve belang van de verschillende speelcircuits voor de verschillende sectoren. Het Departement Cultuur, Jeugd en Media maakt in zijn monitoring het onderscheid tussen presentatieplekken die gesubsidieerd worden via het Kunstendecreet (donkerblauw) of het lokaal cultuurbeleid (cultuur- en gemeenschapscentra, groen). Binnen de restcategorie 'andere' en 'onbekend' heeft Kunstenpunt op basis van de informatie over de regionale spreiding van de voorstellingen een onderscheid aangebracht tussen de presentatieplekken in Vlaanderen (in deze: Vlaams Gewest en Brussel), dan wel in het buitenland.

GRAFIEK 7 De speelcircuits van organisaties voor theater, dans en muziektheater: onderscheid tussen de subsidiecategorieën, periode 2010-2015 (Bron: Departement Cultuur, Jeugd, Media)



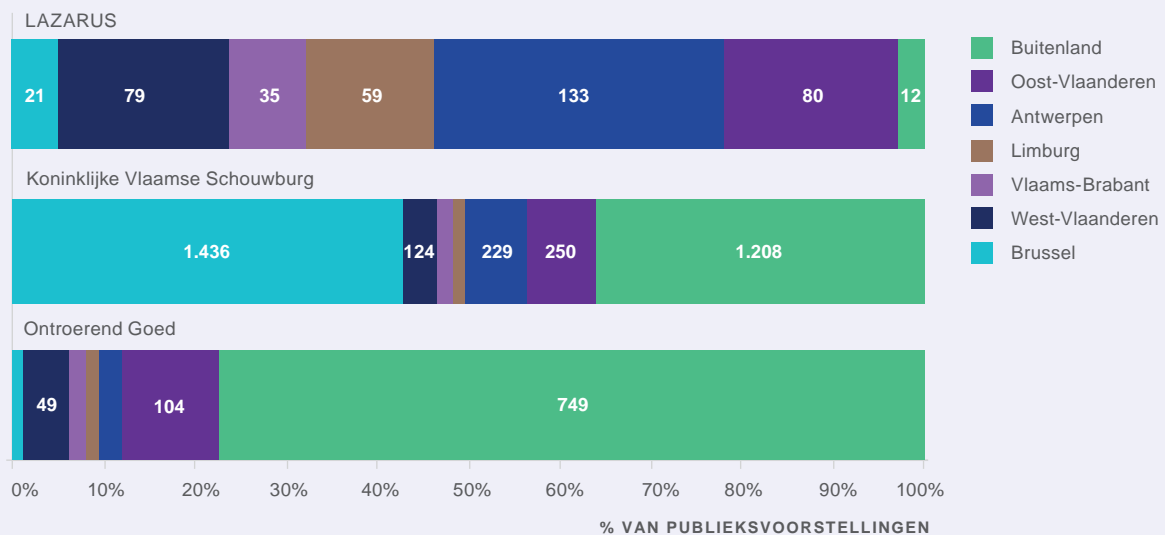
GRAFIEK 8 Publieksvoorstellingen van organisaties voor theater, dans en muziektheater in verschillende speelcircuits: evolutie 2010-2015 (Bron: Departement Cultuur, Jeugd, Media)



GRAFIEK 9 Het totale en gemiddelde aantal publieksvoorstellingen van organisaties voor theater, dans en muziektheater bij cultuur- en gemeenschapscentra: evolutie 2010-2015 (Bron: Departement Cultuur, Jeugd, Media)



GRAFIEK 10 Geografische spreiding van drie gezelschappen: LAZARUS, KVS en Ontroerend Goed (Bron: Departement Cultuur, Jeugd, Media)



Opnieuw wijkt het beeld van dans af van dat voor theater of muziektheater. Uiteraard zien we bevestigd dat het grootste deel van de dansopvoeringen gespeeld wordt in het buitenland (bijna 70%). In eigen land zijn de meeste dansopvoeringen te zien in Kunstendecreetinfrastructuur (een kleine 20% van het totaal). Slechts 4% van de opvoeringen van dansstructuren waren te zien bij cultuur- of gemeenschapscentra.

Anders is het bij theater en muziektheater. Zeker in het theater is het belang van Kunstendecreetpresentatieplekken groot: vele gezelschappen beschikken namelijk over een eigen infrastructuur. Bij muziektheaterproducenten is dat minder het geval. Zij zijn meer aangewezen op spreiding in eigen land en het buitenland, wat kan verklaren dat het aandeel van de buitenlandse podia en de cultuurcentra voor deze categorie groter is.

Hierbij maken we dezelfde randbemerking als boven: het volume in het theater is veel groter dan in muziektheater en dans. De meeste voorstellingen in cultuur- of gemeenschapscentra blijven theatervoorstellingen.

Evolutie speelcircuits tussen 2010 en 2015

Zien we voor het geheel van de podiumproducenten evoluties in het aantal publieksvoorstellingen dat getoond wordt door die verschillende types van organisatoren? En zijn er opvallende trends qua speel-mogelijkheden bij de cultuur- en gemeenschapscentra?

In een vorige analyse stelden we vast dat de situatie in de periode 2010-2013 min of meer stabiel bleef. Dit keer blijkt uit **grafiek 8** dat we in 2014 wel een plots dipje zien wat betreft het aantal publieksvoorstellingen bij cultuur- en gemeenschapscentra. In 2012 waren dat er nog 1.928, en in 2015 ongeveer driehonderdvijftig minder, dat is 25%.

Weliswaar zagen we hierboven dat de toename van het volume publieksvoorstellingen in 2015 sterk samenhangt met de instroom van een tiental structureel gesubsidieerde spelers, vooral binnen dans en muziektheater. Dat zijn gezelschappen of productiehuzen die al eerder bestonden en soms met projectmatige subsidies activiteiten ontplooiden, maar die nu omwille van die erkenning ook hun publieksvoorstellingen aan het Departement zijn gaan rapporteren. Om de impact van de instroom juist te kunnen inschatten, kijken we in wat volgt naar evoluties binnen de deelsectoren en naar gemiddelden per organisatie. Om een beter idee te krijgen van de evoluties binnen de cultuur- en gemeenschapscentra, doen we dat enkel voor de publieksvoorstellingen in die centra.

Publieksvoorstellingen in cultuur- en gemeenschapscentra: evolutie 2010-2015

Grafiek 9 toont enkel de publieksvoorstellingen van podiumproducenten bij de cultuur- en gemeenschapscentra. Het bovenste deel geeft het totale volume weer, het onderste deel geeft het gemiddelde

aantal publieksvoorstellingen in een cultuur- of gemeenschapscentrum weer per organisatie. Telkens maken we het onderscheid tussen de output van de sectoren theater, dans en muziektheater. We vermeldden eerder dat in dans en muziektheater in 2015 meer organisaties werden gesubsidieerd. **Grafiek 9** laat zien welke impact dat heeft op de cijfers bij de cultuur- en gemeenschapscentra.

Een daling zien we binnen de theatersector. In de periode 2010-2015 is de aanwezigheid van theaterstructuren in cultuur- en gemeenschapscentra gekrompen met een derde, wanneer je 2011 vergelijkt met 2015. Op het bovenste deel van de grafiek zien we dat het totale volume publieksvoorstellingen toeneemt binnen de sectoren dans en muziektheater (we verwezen eerder naar de instroom van nieuwe structuren). Zeker bij muziektheater is er een forse stijging: van 204 (in 2010) naar 340 (in 2015). De stijging bij dans is relatief: ook hier zie je bijna een verdubbeling, maar in absolute aantallen is de aanwezigheid van dansstructuren bij cultuur- en gemeenschapscentra erg beperkt (het gaat van 28 naar 52).

De gemiddelden (op het onderste deel van de grafiek) bevestigen dit beeld. Hoeveel keer per jaar 'staat' een theater-, dans- of muziektheaterstructuur in een cultuur- of gemeenschapscentrum? Een structureel ondersteund dansgezelschap komt gemiddeld maar elke twee maanden in een cultuur- of gemeenschapscentrum. Het feit dat er nu meer dansgezelschappen zijn, verandert daaraan niet zoveel.

De aanwezigheid van theater- en muziektheaterproducenten bij cultuur- en gemeenschapscentra is dan weer prominent. Hun aantallen schommelen rond de 40: gemiddeld speelden deze gezelschappen bijna wekelijks in een cultuurcentrum (als je de zomersluiting meetelt). De trends binnen theater en muziektheater lopen echter anders. Bij het muziektheater zie je een stijgende trend, die plots stopt in 2015 (wanneer meer kleinschalige structuren instromen). In het theater zie je een gestaag dalende trends. De gemiddelde theaterproducent ziet de afname door cultuur- en gemeenschapscentra gevoelig teruglopen, met 9 voorstellingen per jaar.

Verschillende spreidingsmodellen

Hierboven vergelijken we de verschillende manieren van produceren en spreiden, naargelang de organisatiecategorieën in het Kunstendecreet. We maakte een onderscheid tussen de organisaties in de sectoren dans, muziektheater en theater. Nu bleek reeds uit eerdere analyses dat er ook binnen de theatersector op dit vlak grote verschillen. In het artikel *Productie en spreiding. Een bodemonderzoek* werkten we een aantal cases uit om die diversiteit te illustreren: we hadden het over LAZARUS (als voorbeeld van een 'spreidingsgezelschap', dat geen eigen infrastructuur bezit en hoofdzakelijk in eigen land speelt), Ontroerend Goed (als voorbeeld van een internationaal toerende producent) en KVS, een stadstheater met een eigen infrastructuur. **Grafiek 10** illustreert opnieuw die diversiteit.

Grafiek 10 geeft de geografische spreiding weer van drie cases. We zien het totale aantal publieksvoorstellingen in een provincie of in het buitenland, naast het relatieve belang daarvan binnen het totale volume aan publieksvoorstellingen.

LAZARUS speelt hoofdzakelijk in eigen land, niet zo vaak in het buitenland, en daarbij kun je hen met recht en reden bestempelen als een spreidingsgezelschap: er is een evenredige spreiding van de voorstellingen over verschillende provincies.

Het beeld van Ontroerend Goed is anders: drie vierden van de voorstellingen is in het buitenland te zien. In eigen land spelen zij hoofdzakelijk in de eigen provincie, Oost-Vlaanderen. De spreiding over andere provincies is beperkt.

Nog anders is het beeld van KVS. Zij maken duidelijk dat ze een sterk lokaal verankerd Brussels stadsgezelschap zijn. Verder combineren zij karaktertrekken van onze beide andere cases: een sterke aanwezigheid in het buitenland én een goede spreiding in eigen land. Die diversiteit komt voor een stuk voort uit de schaal, die diverse activiteiten mogelijk maakt, maar ook door het feit dat KVS (zoals het hoort) niet enkel eigen producties rapporteert, maar ook coproducties met onder vele anderen *Ultima Vez*, *Peeping Tom* en *Toneelhuis*.

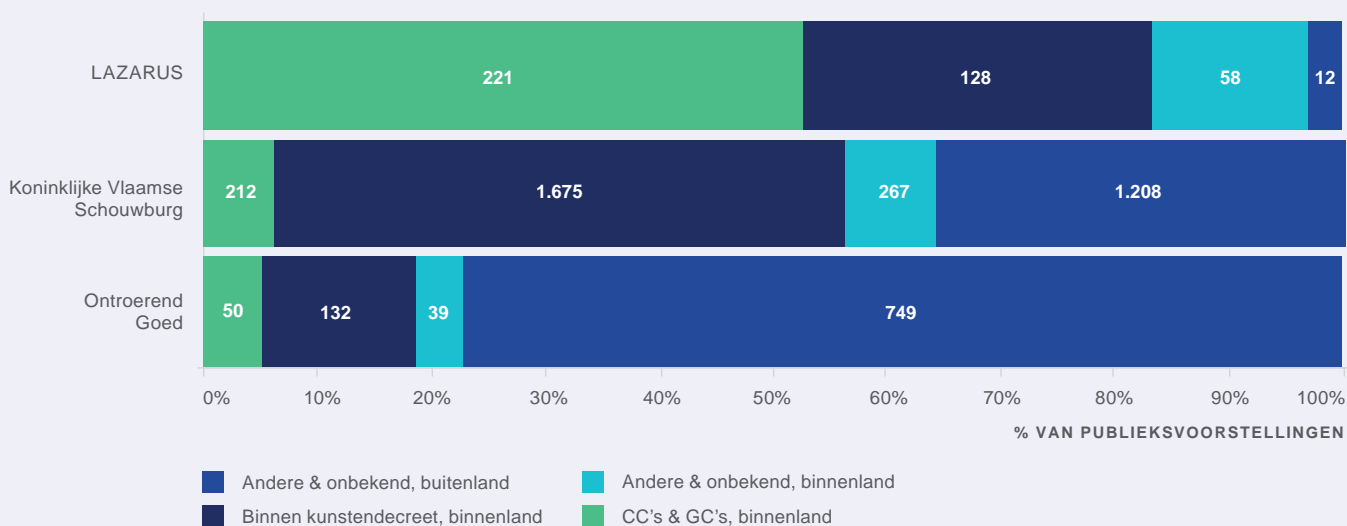
Ook op het vlak van de speelcircuits zie je fundamentele verschillen tussen onze drie cases in **grafiek 11**. LAZARUS is sterk aangewezen op de cultuurcentra. KVS is in absolute cijfers ongeveer even aanwezig in de CC's en GC's, maar het relatief belang is kleiner. Meer dan de helft van de KVS-activiteiten gaat door in Kunstendecreetplekken (niet alleen in de eigen zalen). Ontroerend Goed speelt niet zo heel vaak in het circuit van cultuur- of gemeenschapscentra; daar richt men zich hoofdzakelijk op buitenlandse speelplekken.

Het is mogelijk om de inzichten op basis van deze drie theatercases te veralgemenen. In **grafiek 12** brachten we elk van de 49 theaterstructuren onder in één van de volgende drie categorieën: a) spreidingsgezelschappen (spelen hoofdzakelijk in eigen land, en hebben geen eigen infrastructuur), b) producenten met een eigen infrastructuur (waarin ze hun eigen werk tonen, en soms ook dat van anderen) en c) hoofdzakelijk internationaal opererende gezelschappen (hebben geen eigen infrastructuur en spelen het grootste deel van hun voorstellingen in het buitenland).

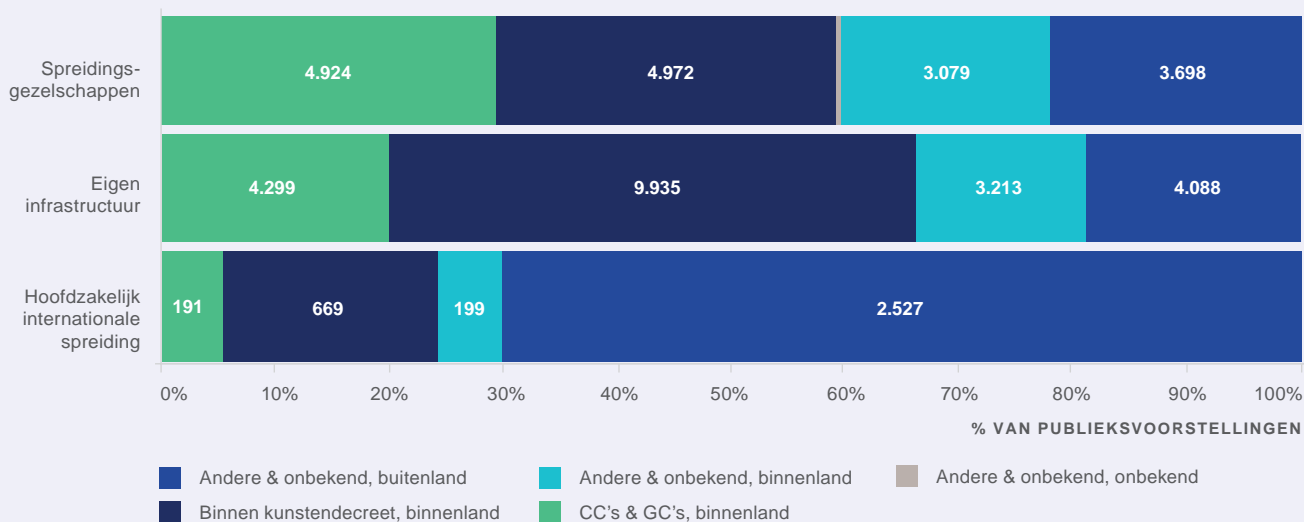
Het beeld dat we kregen op basis van onze drie cases wordt bevestigd: gezelschappen die hoofdzakelijk in het buitenland spelen, zie je niet zo vaak in de cultuur- of gemeenschapscentra. Die zitten echt in een ander circuit. Producenten met een eigen infrastructuur kunnen uiteraard hun eigen werk presenteren, maar zijn ook te zien in de cultuur- en gemeenschapscentra en op vele plekken in het buitenland. Spreidingsgezelschappen zijn sterk aangewezen op de cultuurcentra, maar zijn ook te zien in het buitenland.

Grafiek 13 geeft ten slotte de evolutie weer van het aantal voorstellingen van *alleen de spreidingsgezelschappen*, in de

GRAFIEK 11 Speelcircuits van drie gezelschappen: LAZARUS, KVS en Ontroerend Goed
(Bron: Departement Cultuur, Jeugd, Media)



GRAFIEK 12 Speelcircuits van drie types theaterproducenten: spreidingsgezelschappen, producenten met eigen infrastructuur en hoofdzakelijk internationaal opererende gezelschappen (Bron: Departement Cultuur, Jeugd, Media)



GRAFIEK 13 Evolutie van het aantal voorstellingen in verschillende speelcircuits van spreidingsgezelschappen, producenten in de periode 2010-2015 (Bron: Departement Cultuur, Jeugd, Media)



verschillende speelcircuits. Het is interessant om even in te zoomen op deze categorie, omdat je verwacht dat zij heel kwetsbaar staan in de discussie over de spreidingsmogelijkheden bij de cultuur- en gemeenschapscentra. We zien inderdaad dat hun situatie sinds 2013-2014 erg urgent is: op drie jaar tijd zagen ze de afname van voorstellingen door CC's en GC's teruglopen met maar liefst 37%. Weliswaar zien we hier een kleine remonte in 2015: niet alleen stijgt het volume in de cultuurcentra plots opnieuw. Ook in Kunstendecreetspeelplekken stijgt de afname opnieuw.

Conclusies

Bovenstaande analyses en grafieken brengen een aantal inzichten samen omtrent de productie en spreiding van publieksvoorstellingen

van (structureel gesubsidieerde) organisaties voor theater, dans en muziektheater in de periode 2010-2015. Enkele inzichten om mee te nemen in toekomstige reflecties:

Inzake het aantal voorstellingen:

- Het **aantal publieksvoorstellingen** van podiumstructuren daalt in de onderzochte periode. We zien een dip in 2014 die zich stabiliseert in 2015.
- De daling is meer uitgesproken wanneer je de instroom van nieuwe organisaties in rekening brengt. In 2015 zijn er meer organisaties gesubsidieerd, die dus ook activiteiten rapporteren aan het ministerie.
- De daling doet zich het meest uitgesproken voor bij theater.

Inzake de geografische spreiding van voorstellingen:

- De **geografische spreiding** van *dans* vertoont een ander *patroon* dan theater of muziektheater: er wordt relatief meer in het buitenland gespeeld.
- Het volume van voorstellingen in het Vlaams Gewest loopt terug. In het buitenland en het Brussels Gewest is dat redelijk stabiel.
- De cijfers bevestigen de sterke geografische *spreiding in eigen land*, ook buiten de grote steden en centrumsteden. In tweederden van de gemeenten was er minstens één voorstelling te zien van een structureel gesubsidieerde producent.
- De spreiding komt in de onderzochte periode onder druk. Er zijn een aantal plekken waar het aanbod stijgt (55), maar meer plekken waar het aanbod daalt (81), waaronder de meeste centrumsteden.

Inzake de speelcircuits:

- Ook op het vlak van de **speelcircuits** wijkt het beeld van dans af: *de aanwezigheid van dans in cultuur- of gemeenschapscentra is beperkt*. Anders is het voor theater- en muziektheaterproducenten, waar je een heel sterke aanwezigheid ziet bij de cultuur- en gemeenschapscentra. Die producenten spelen nog steeds gemiddeld wekelijks in cultuur- of gemeenschapscentra, hoewel de trend vooral in het theater daalt.
- *De speelkansen van theaterproducenten bij cultuurcentra zijn in de onderzochte periode sterk teruggelopen*. Het totale volume aan voorstellingen van theaterproducenten bij cultuur- en gemeenschapscentra neemt af met een derde. Ook de gemiddelde aanwezigheid in CC's bij theaterproducenten loopt terug.
- Wat betreft de discussie over de speelcircuits, is het van groot belang om oog te hebben voor *diverse werkmodellen*: de positie van en uitdagingen voor spreidingsgezelschappen, producenten met eigen infrastructuur en internationaal opererende gezelschappen is in deze fundamenteel anders.

De theaterprogrammering in de cultuurcentra (2006-2015)

De productie en spreiding van podiumkunsten:
een derde bodemonderzoek

Intro

Najaar 2017 ontstond er een publieke discussie over de spreiding van het (structureel gesubsidieerde) theater bij de cultuurcentra. Het *Tweede bodemonderzoek* van Kunstenpunt en het Departement CJM over de activiteiten van structureel gesubsidieerde theatergezelschappen liet zien dat er sinds 2011 een scherpe daling is van hun publieksvoorstellingen bij de cultuurcentra. Bezorgdheid hierover leidde niet alleen tot discussies op sociale media en opiniepagina's, maar ook tot een vraag en discussie in de Cultuurcommissie van het Vlaams Parlement. Ter voorbereiding op het antwoord van de minister, en vanuit een legitieme besogne om het perspectief te verbreden, maakte het Departement CJM een rapport op basis van de activiteiten die de cultuurcentra rapporteren (CCinC).

Voorafgaand aan het debat bleek het niet mogelijk die nieuwe analyse te aligneren met de eerdere analyse die het Departement CJM maakte samen met Kunstenpunt. Dat leidde tot vragen over hoe beide analyses zich tot elkaar verhielden. Het leek wat paradoxaal: vanuit het perspectief van de structureel gesubsidieerde organisaties was er sprake van een sterke daling, terwijl vanuit het perspectief van de cultuurcentra de theaterprogrammering groeide. Hoe zat het nu? Om daarover duidelijkheid te scheppen, legt Kunstenpunt in dit derde 'bodemonderzoek' beide analyses, allebei op basis van gegevens van het Departement CJM, naast elkaar. Hieruit blijkt dat geen sprake is van een tegenstelling tussen de informatie die de gezelschappen en de cultuurcentra bij de overheid aanleverden. Integendeel: leg beide datasets bij elkaar en er ontstaat een heel consistent verhaal. Twee elementen moet je in rekening brengen: a) dat het tijds kader van beide analyses verschilt en b) dat de scope van beide datasets anders is (en complementair).

2011 blijkt een kantelpunt, zowel voor de cultuurcentra als voor de gezelschappen. Voor de centra was dit het moment waarop hun programmering (theater, maar ook breder) stopte met groeien. Voor de structureel gesubsidieerde gezelschappen was dit de start van een sterke terugval voor hun speelkansen in de centra.

De gegevens

De invalshoeken en mogelijkheden van beide analyses vullen elkaar dus aan. Laat ons kort de scope van beide studies hernemen.

- Het 'bodemonderzoek' naar de spreiding van de structureel gesubsidieerde gezelschappen ging over de activiteiten van structureel gesubsidieerde organisaties voor Nederlandstalige dramatische kunst, dans en muziektheater, in de periode 2010-2015. Die analyse is gebaseerd op gegevens die de gezelschappen en producenten aanleverden bij het ministerie. Gezelschappen rapporteren niet alleen hoe veel voorstellingen

ze opvoerden, maar ook in welke 'speelcircuits'. Dat maakt het mogelijk om in te zoomen op het aantal voorstellingen van de Kunstendecreetorganisaties bij de cultuur- en de gemeenschapscentra.

- De analyse over CCinC baseert zich dan weer op gegevens die door de cultuurcentra werden aangeleverd over hun programmering. Daarbinnen is het mogelijk om een onderscheid te maken tussen verschillende artistieke disciplines, onder meer theater, dans en muziektheater. Een onderscheid tussen het gesubsidieerde en het niet-gesubsidieerde aanbod is niet mogelijk met deze dataset.

De aantallen

Hoe verhouden de evoluties in beide datasets zich nu tot elkaar?

Tabel 1 geeft de absolute cijfers weer. Kolom A toont het aantal 'professionele podiumvoorstellingen' bij de cultuurcentra, uit CCinC. Kolom B zoomt in op het deelsegment 'theater'. In kolom C kijken we dan naar de voorstellingen bij de cultuurcentra die de Kunstendecreetstructuren voor Nederlandstalige dramatische kunst, dans en muziektheater rapporteerden. In kolom D zoomen we in op het aantal voorstellingen in cultuur- en gemeenschapscentra bij één deelsegment, de categorie van de organisaties die structureel zijn gesubsidieerd voor 'Nederlandstalige dramatische kunst' (NDK).

Legende:

- **CCinC Podium:** 'professionele podiumvoorstellingen', tussen 2006 en 2015 gerapporteerd door cultuurcentra via CCinC (dit bevat geen info over de gemeenschapscentra). De categorie omvat verschillende disciplines: amusement, dans, film, theater, populaire muziek, klassieke muziek, muziektheater, wereldmuziek/jazz/folk, dans en literatuur.
- **CCinC Theater:** 'professionele theatervoorstellingen', tussen 2006 en 2015 gerapporteerd door cultuurcentra via CCinC (dit bevat geen info over de gemeenschapscentra). Hierbinnen wordt geen onderscheid gemaakt tussen het gesubsidieerde en het commerciële aanbod, tussen Vlaams werk en internationale programmering.
- **KD (PK in CC+GC):** 'publieksvoorstellingen' bij cultuurcentra en gemeenschapscentra, gerapporteerd door structureel gesubsidieerde organisaties voor Nederlandstalige dramatische kunst, dans en muziektheater in de periode 2010-2015.
- **KD (NDK in CC+GC):** 'publieksvoorstellingen' bij cultuurcentra en gemeenschapscentra, gerapporteerd door structureel gesubsidieerde organisaties voor Nederlandstalige dramatische kunst.

De analyse van Kunstenpunt en het Departement CJM over de structureel gesubsidieerde Kunstendecreetgezelschappen gaat over de periode 2010-2015. Wat de spreiding van de structureel gesubsidieerde theatergezelschappen betreft (de categorie NDK), is een piek te zien

TABEL 1 Het aantal 'podiumvoorstellingen' bij cultuurcentra (Bron: Departement Cultuur, Jeugd en Media)

	A	B	C	D
Jaar	CCinC (Podium)	CCinC (Theater)	KD (PK in CC+GC)	KD (NDK in CC+GC)
2006	9.885	3.872	-	-
2007	10.447	3.831	-	-
2008	10.914	3.861	-	-
2009	11.073	4.097	-	-
2010	11.044	3.915	1.837	1.606
2011	11.397	4.091	2.080	1.774
2012	11.279	4.013	1.928	1.627
2013	11.228	3.977	1.865	1.514
2014	11.196	3.975	1.664	1.350
2015	11.177	3.931	1.573	1.194

in 2011. Dit is het kantelpunt, het moment waarop een sterke daling inzet: van 1.774 naar uiteindelijk 1.194. Bij dans en muziektheater is er geen daling. Dat komt (onder meer) doordat er vanaf 2015 meer gezelschappen structureel zijn gesubsidieerd. (Meer details hierover zijn in voorgaande tekst te vinden, in het *Tweede bodemonderzoek*.)

Het Kennisportaal CCinC maakt vergelijkingen op iets langere termijn mogelijk. De analyse over de cultuurcentra gaat verder terug, tot 2006 zelfs. In zijn reactie in het Vlaams Parlement verwees minister Gatz naar cijfers over de periode 2006-2015.

- De stijging van het aantal 'professionele podiumvoorstellingen' waarnaar de minister in het Vlaams Parlement verwees, is te situeren vóór 2011. Vanaf dat jaar is er een stabilisering. Het cijfer schommelt rond de 11.000 'podiumvoorstellingen' per jaar. Goed om weten: dit cijfer gaat over het bredere professionele podiumprogramma van de cultuurcentra (waartoe naast theater, dans en muziektheater ook 'amusement' wordt gerekend, en naast alle muziekgenres zelfs literatuur en film).
- Ook bij het beperkter segment van de 'professionele theatervoorstellingen' is er een stijging sinds 2006 (met een piek in de periode 2009-2011). Die stijging is een stuk minder uitgesproken dan binnen het bredere programma van de centra. Ook hier zet zich na 2011 een daling door. Vergelijken met 2011 is het aanbod van de professionele theatervoorstellingen bij de cultuurcentra in 2015 gedaald met iets meer dan 150 voorstellingen.

GRAFIEK 1 Evolutie van het aantal 'podiumvoorstellingen' bij cultuurcentra
(Bron: Departement Cultuur, Jeugd en Media)



De evoluties

Als het gaat over de programmering van de podiumkunsten bij de cultuurcentra, dan blijkt uit beide datasets dat **2011 een kantelpunt is**. **Grafiek 1** vergelijkt de evoluties – de relatieve stijging en daling binnen de verschillende segmenten – met 2011 als referentiejaar.

Kort samengevat leidt dat tot de volgende constatering.

- Het is enkel in de **periode 2006-2011** dat het aanbod 'podiumvoorstellingen' bij de cultuurcentra is gestegen (de donkerblauwe lijn). Die stijging doet zich niet in gelijke mate voor bij de verschillende disciplines. Ze doet zich ook wel voor bij de lichtblauwe lijn, die van het professionele theater (dat overigens een groot aandeel heeft binnen het programma van de cultuurcentra).
- **In 2011 is een kentering te zien in alle segmenten van de programmering van de cultuurcentra**. Nadien is er een heel lichte daling zichtbaar binnen het bredere programma 'podiumvoorstellingen' (theater, dans, muziektheater en amusement) van de cultuurcentra (2%). Die is iets sterker binnen

het professionele theateraanbod waarover de cultuurcentra rapporteren, maar lang niet zo uitgesproken als de daling bij de structureel gesubsidieerde gezelschappen.

- De daling is veel meer uitgesproken in de voorstellingen van de structureel gesubsidieerde organisaties voor Nederlandstalige dramatische kunst, dans en muziektheater (de grijze lijn). De groene lijn geeft de evolutie weer van alleen de organisaties voor Nederlandstalige dramatische kunst. Zoals in het tweede bodemonderzoek is toegelicht, is daar de daling het scherpst: -33%. Dans en muziektheater zorgen voor een compensatie, maar dat is vooral te danken aan de instroom van nieuwe organisaties bij de structurele ronde 2015-2016.

De conclusies

Beide analyses zijn niet in tegenspraak, ze vullen elkaar aan. Het is niet zo dat de cultuurcentra in de periode die hier in het vizier komt 'minder zijn gaan programmeren'. Integendeel: zeker in de periode 2006-2011 was er een toename in het volume van de programmering, met een piek in 2011.

Daarbij is het interessant om vast te stellen dat die stijging minder uitgesproken is in het theater dan in de 'rest' van het aanbod. Uit het niet-gepubliceerde rapport van het Departement CJM blijkt dat in deze periode het aandeel van 'amusement' binnen het totale aanbod podiumvoorstellingen relatief stijgt, van 8% in 2006 naar 10% in 2011. In die periode was er ook een discussie over het feit of 'theater' terrein verliest ten opzichte van humor, comedy en cabaret. Dat blijkt deels het geval: het totale volume theater daalde niet, maar steeg minder sterk dan het aanbod 'amusement'.

In de periode vanaf 2010 is er iets anders aan de orde. Nadien groeide het totale podiumaanbod niet meer, ook niet het 'populaire' aanbod (comedy, amusement). Binnen het brede theateraanbod van de cultuurcentra is er een heel lichte daling (-4%), die lang niet zo uitgesproken is als de scherpe daling van het aantal structureel gesubsidieerde voorstellingen Nederlandstalige dramatische kunst bij de cultuurcentra (-33%).

Het doet vermoeden dat er sinds 2011 binnen de theaterprogrammering van de cultuurcentra toch een verschuiving is, ook al blijft het totale volume relatief stabiel. De discussie gaat niet meer over comedy en cabaret die het aandeel van het theater zouden afsnoepen. De hypothese die na dit derde 'bodemonderzoek' op tafel ligt, is dat er zich binnen de programmering van de cultuurcentra sinds 2011 een verschuiving voordeed van het gesubsidieerde naar het niet-gesubsidieerde segment binnen het theaterlandschap. Maar we moeten voorzichtig zijn: CCinC maakt geen onderscheid tussen gesubsidieerde en niet-gesubsidieerde voorstellingen. Dit mag zeker een aandachtspunt zijn bij de ontwikkeling van toekomstige initiatieven voor monitoring en gegevensverzameling van het cultuurlandschap. Voorlopig levert deze hypothese voeding voor verdere discussies en debat met sector en beleid.

Een muzikaal bodemonderzoek

Concerten van structureel gesubsidieerde
muziekgroepen en -ensembles in het
Kunstendecreet (2010-2015)

AUTEURS:
LOBKE AELBRECHT, JORIS JANSSENS EN SIMON LEENKNEG
GEGEVENSVERZAMELING EN -VERWERKING:
DEPARTEMENT CJM, SIMON LEENKNEG EN TOM RUETTE

Introductie

Elders in deze publicatie namen we de productie en spreiding van theater, dans en muziektheater in het vizier. Een van de invalshoeken bestond eruit te kijken naar de activiteiten van drie types van structureel gesubsidieerde organisaties binnen het Kunstendecreet: Nederlandstalige dramatische kunst, dans en muziektheater. Deze tekst sluit daarbij aan: het is een vergelijkbare analyse van de activiteiten van structureel gesubsidieerde muziekensembles binnen het Kunstendecreet tijdens de periode 2010-2015.

De analyse blijft beperkt tot die organisaties die, binnen het kader van het vorige Kunstendecreet (dat van kracht was tussen 2004 en 2016), werkingssubsidies ontvingen binnen de categorie van de muziekgroepen en -ensembles. Het gaat dus niet over instellingen van de Vlaamse Gemeenschap, over ensembles die via projectsubsidies gesubsidieerd werden of over het niet-gesubsidieerde veld. Als zodanig is dit geen uitputtende analyse van 'de spreiding van muziek in Vlaanderen'. Het is één stukje van de puzzel. Veeleer wordt een specifiek deelsegment van het muzieklandschap belicht, op een manier die vergelijkbaar is met andere organisaties binnen het Kunstendecreet. Een ander stukje van de puzzel wordt belicht in het hoofdstuk "Livemuziek in Vlaanderen". In dat hoofdstuk gebruiken we de gegevens van CultuurNet (nu: publiq) om verder te kijken dan het structureel gesubsidieerde veld.

Voor de structureel gesubsidieerde muziekgroepen bekijken we de spreiding van de activiteiten – in dit geval vooral opvoeringen en concerten – zowel geografisch (binnen- en buitenland) als over de verschillende speelcircuits in eigen land (Kunstendecreetorganisaties, cultuurcentra etc). Structureel gesubsidieerde ensembles en groepen moeten jaarlijks activiteitenverslagen aan het Departement Cultuur, Jeugd en Media leveren. Het Departement verzamelt en controleert deze – samen met andere gegevens – in een *datawarehouse*. Kunstenpunt krijgt, zoals overeengekomen binnen een afsprakenkader, toegang tot deze gegevens. Kunstenpunt heeft deze data verder opgeschoond zoals aangegeven in de inleiding van dit cijferboek, zonder daarbij in te grijpen in de gegevens zelf. Zo werden alleen geografische info en datums juist geformatteerd en spoorden we dubbels op, maar ontbrekende data – door bijvoorbeeld ensembles die voor een of meerdere van de gesubsidieerde jaren geen rapportering indienden – werden niet gecorrigeerd of aangevuld.

Eerst hebben we het over de evolutie van het aantal gesubsidieerde muziekgroepen en -ensembles en hun activiteiten. Daarna zoomen we in op de spreiding van de concerten van die groepen en ensembles, zowel geografisch als qua type speelplekken.

Aantal organisaties

Wanneer we het hebben over de activiteiten van de gesubsidieerde muziekgroepen en -ensembles, over hoeveel organisaties gaat het dan precies? **Tabel 1** geeft weer over hoeveel structureel gesubsidieerde muziekensembles wij gegevens bezitten.

Het aantal organisaties in onze dataset schommelt en dat heeft meerdere oorzaken. Om te beginnen is er het effect van in- en uitstroom. De bestudeerde jaren gaan over verschillende subsidierondes. Een eerste periode liep van 2010 tot 2012, waarbij werkingsubsidies uitzonderlijk voor een driejarige periode werden toegekend. In de periode 2013-2016 werden er vierjarige subsidies toegekend. Tegelijk waren er ook muziekgroepen die tweejarige subsidies ontvingen: voor de periode 2013-2014 en/of de periode 2015-2016. Kortom: 2013 en 2015 waren in- en uitstroomjaren.⁰¹

Maar ook binnen meerjarige periodes zijn er schommelingen. Eén ensemble hield op te bestaan⁰² en van een aantal gesubsidieerde groepen en ensembles ontbreken in bepaalde jaren de rapportages van activiteiten.⁰³ In werkelijkheid tellen we 23 organisaties die in de periode van 2010 tot en met 2015 elk jaar werkingsmiddelen ontvingen. In onze dataset zijn er slechts 20 groepen en ensembles die elk jaar rapporteren.

Aantal concerten

Hoeveel concerten speelden deze structureel gesubsidieerde muziekgroepen en -ensembles in de periode 2010-2015? We zien het in **grafiek 1**, die de som van het aantal 'publieksvoorstellingen' per jaar toont. Dat is een categorie van activiteiten die Kunstendecreet-organisaties rapporteren bij het Departement CJM. In het geval van muziekgroepen en muziekensembles gaat het doorgaans om concerten (naast bijvoorbeeld muzikale begeleiding bij een dansvoorstelling, medewerking aan een operaopvoering etc.).

Het beeld laat grote schommelingen zien. In totaal werden er in 2010 1.123 publieksvoorstellingen gerapporteerd. In 2011 steeg dat aantal heel licht naar 1.136 publieksvoorstellingen, om een jaar later licht te zakken naar 1.080. Die daling zet zich echter door in 2013 tot 817 publieksvoorstellingen, om in 2014 slechts licht te stijgen tot 842. Maar plots is er weer een sterke stijging in 2015, waar we met 1.220 publieksvoorstellingen het hoogste aantal van alle onderzochte jaren tellen.

Hoe vallen die sterke schommelingen te verklaren? In tabel 1 zagen we dat niet elk jaar evenveel organisaties rapporteren. Wat is daarvan de impact op de cijfers? **Grafiek 2** laat het zien.

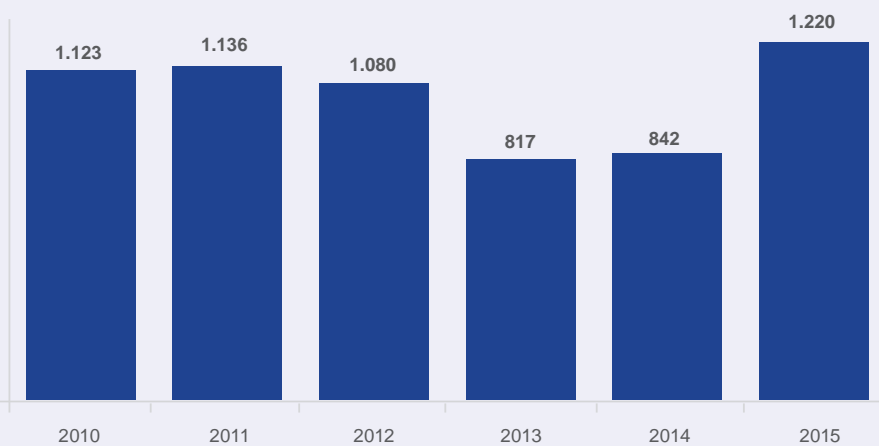
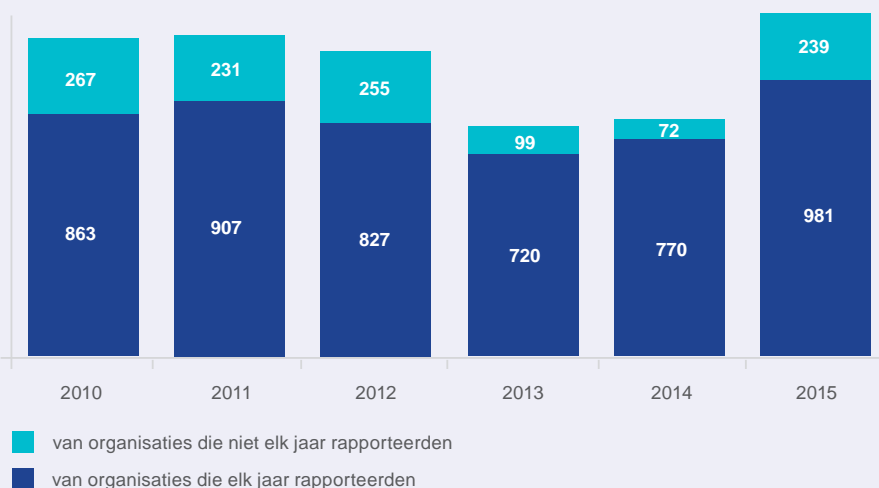
01 Voor 2010-2012 gaat het over I Solisti del Vento, Zefiro Torna (Allegoria), Anima Eterna, B'Rock, BLINDMAN, BONK (Flat Earth Society), Brussels Jazz Orchestra, Capilla Flamenca, Champ d'Action, Choux de Bruxelles, Collegium Vocale, Emanon Ensemble, Graindelavoix, HERMESensemble, Het Collectief, Het Kamerorkest, SPECTRA Ensemble, Huelgas Ensemble, Ictus, Il Fondamento, Il Gardellino, La Petite Bande, Nefertiti (Määk), Octurn, Oxalys, Psallentes, Symfonieorkest Vlaanderen en Wolvin (Zita Swoon Group). In 2013-2014 stromen Emanon Ensemble, La Petite Bande en Zita Swoon uit, gaat Octurn samen met Määk en stroomt Octopus in. Vanaf 2015 stromen Zita Swoon en La Petite Bande terug in en komt Cluster er nieuw bij.

02 Capilla Flamenca stopte in 2013, maar had voor vier jaren subsidies toegekend gekregen.

03 In 2010 ontbreken de activiteiten van Nefertiti, in 2011 die van Het Collectief, in 2013 die van Huelgas Ensemble en in 2014 en 2015 die van Octopus.

TABEL 1 Aantal structureel gesubsidieerde muziekgroepen en -ensembles vertegenwoordigd in de gegevens per jaar (2010-2015)

Ronde van werkingssubsidies		Jaar	Aantal groepen en ensembles
3-jarige ronde		2010	27
		2011	27
		2012	28
4-jarige ronde	2-jarige ronde	2013	24
		2014	23
	2-jarige ronde	2015	26

GRAFIEK 1 Totale aantal publieksvoorstellingen van structureel gesubsidieerde muziekgroepen en -ensembles per jaar (2010-2015)**GRAFIEK 2** Aantal publieksvoorstellingen van muziekgroepen en -ensembles die elk jaar en niet elk jaar rapporteerden (2010-2015)

Grafiek 2 geeft ons in het donkerblauw het aantal publieksvoorstellingen gerapporteerd door de 20 ensembles en groepen die elk jaar in de dataset terugkeren. Het lichtblauwe gedeelte verwijst naar de gerapporteerde publieksvoorstellingen van ensembles en groepen die zich niet elk jaar in de dataset bevinden (omdat ze sommige jaren geen structurele subsidies ontvingen of omdat er gegevens over ontbreken voor bepaalde jaren).⁰⁴

Dan zie je in 2013 en 2014 inderdaad een daling van het aantal publieksvoorstellingen van organisaties die elk jaar rapporteren (van 827 in 2012 naar 720 in 2013 en 770 in 2014). Maar de grootste verschillen, de diepste dip, is te zien bij die tweede groep, de ensembles en groepen die niet elk jaar terugkeren (van 255 in 2012 naar 99 in 2013 en 72 in 2014).

TABEL 2 Aantal gerapporteerde publieksvoorstellingen per jaar van Capilla Flamenca, La Petite Bande en Zita Swoon Group

	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Capilla Flamenca	123	48	45	26	-	-
La Petite Bande	39	41	67	-	-	46
Wolvin/ Zita Swoon Group	53	101	78	-	-	73
Totaal	215	190	190	26	-	119

De voornaamste oorzaak daarvoor blijkt inderdaad de in- en uitstroom van groepen en ensembles. De dip van 2013 valt bij nader inzien voor een groot stuk terug te brengen tot een beperkt aantal individuele gevallen. De drie ensembles of groepen die niet elk jaar in de dataset voorkwamen zijn Capilla Flamenca, La Petite Bande en Wolvin/Zita Swoon Group. In de jaren dat deze drie wel rapporteerden (omdat ze structurele werkingssubsidies ontvingen), meldden ze toch een behoorlijk aantal voorstellingen (**tabel 2**).

Bij de subsidieronde 2013-2014 vielen zowel La Petite Bande als Wolvin/Zita Swoon Group uit de boot. Bij de tweejarige ronde van 2015 stroomden zij weer in, samen met heel wat andere organisaties die door de toenmalige minister van Cultuur Joke Schauvliege een tweejarige subsidie toegekend kregen. Voor geen van beide groepen werden dus voorstellingen gerapporteerd in 2013 en 2014, maar verschenen er wel weer op de radar vanaf 2015. Dat Zita Swoon Group en La Petite Bande geen activiteiten rapporteerden in 2013 en 2014 wil natuurlijk niet zeggen dat zij geen enkel concert speelden in die jaren. Omdat ze geen subsidies ontvingen, hadden ze ook niet de verplichting om hun concerten en andere activiteiten te melden aan de overheid. Bij Capilla Flamenca ligt het anders: de artistiek leider van het gezelschap, Dirk Snellings, overleed in 2014. Het ensemble stopte met optreden vanaf de tweede helft van 2013.

Bij een relatief beperkt aantal gesubsidieerde muziekensembles zorgt de uitval van enkele actieve ensembles voor een stevige dip in de cijfers. Let wel: in 2013-2014 traden beide groepen natuurlijk wel op, maar rapporteerden ze geen concerten bij de overheid.

Kortom: de sterke schommelingen zijn sterk afhankelijk van het aantal gesubsidieerde organisaties. Dat betekent dat de cijfers ons

⁰⁴ Grafiek 2 gaat over dezelfde gegevens als grafiek 1. Merk echter op dat de som van de licht- en donkerblauw gemarkeerde publieksvoorstellingen niet overeenkomt met de aantallen in grafiek 1. De reden zijn de coproducties: als twee of meerdere ensembles of groepen samenwerken aan eenzelfde activiteit, wordt deze door beide apart gemeld in hun activiteitenverslag. In grafiek 1 werden zulke meermaals gemelde publieksvoorstellingen slechts een keer geteld. In grafiek 2 is dit niet het geval wanneer de ene (co)producent elk jaar rapporteert en de andere niet. Door dit onderscheid tussen ensembles en groepen wordt een zeer beperkt aantal publieksvoorstellingen dubbel geteld.

niet kunnen helpen om iets te zeggen over de evolutie van de *afname*, anders dan in het Bodemonderzoek podiumkunsten.⁰⁵ Het is ook geen goed idee om op basis van gemiddeldes iets te zeggen: niet alleen is de populatie aan ensembles te klein om een veelzeggend gemiddelde te berekenen, het blijkt ook dat er een grote diversiteit is binnen deze populatie zodat een gemiddelde te reductionistisch is. Dit inzicht is belangrijk voor het vervolg van deze studie, waar we het verder hebben over de spreiding van de concerten van de structureel gesubsidieerde muziekgroepen en -ensembles. Daarbij zullen we ons vooral richten op de geografische spreiding en de verhoudingen tussen de verschillende speeldcircuits. Wat is de verhouding binnenland/buitenland? In welke steden vonden de meeste concerten plaats? Wat is het aandeel van de cultuurcentra en wat van Kunstendecreetinfrastructuur? Op de evoluties doorheen de jaren gaan we niet dieper in, omdat we pas geleerd hebben dat hier vooral het effect van in- en uitstroom speelt.

Geografische spreiding

Waar speelden die gesubsidieerde muziekgroepen en -ensembles? De gegevens van het Departement CJM laten toe een onderscheid te maken tussen publieksvoorstellingen in het 'binnenland' (waarmee het Vlaams Gewest en het Brussels Hoofdstedelijk Gewest worden bedoeld) en in het 'buitenland' (waartoe ook Wallonië wordt gerekend). Wanneer we de publieksvoorstellingen van alle zes onderzochte jaren samennemen, blijkt dat 60% (in absolute aantallen: 3.725) in het Vlaams of het Brussels Hoofdstedelijk Gewest plaatsvond en 40% (in absolute aantallen: 2.509) in het buitenland (waaronder Wallonië). Het aandeel buitenlandse publieksvoorstellingen is minder dan bij de structureel gesubsidieerde dansorganisaties (waar het 70% bedraagt), maar meer dan bij de theater- en muziektheaterorganisaties met werkingssubsidies (respectievelijk 25% en 28%).⁰⁶

Grafiek 3 geeft de binnenlandse spreiding weer van publieksvoorstellingen van de ensembles en groepen over de verschillende Vlaamse provincies en het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Ook hier worden de zes onderzochte jaren samengenomen.

Grafiek 3 leert ons dat bijna de helft (48%) van het aantal gerapporteerde publieksvoorstellingen plaatsvond in een Vlaamse provincie (tegenover 12% in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest). De muziekensembles en -groepen waren het meest actief in de provincie Antwerpen (18% van de publieksvoorstellingen) en traden het minst op in Limburg (5%).

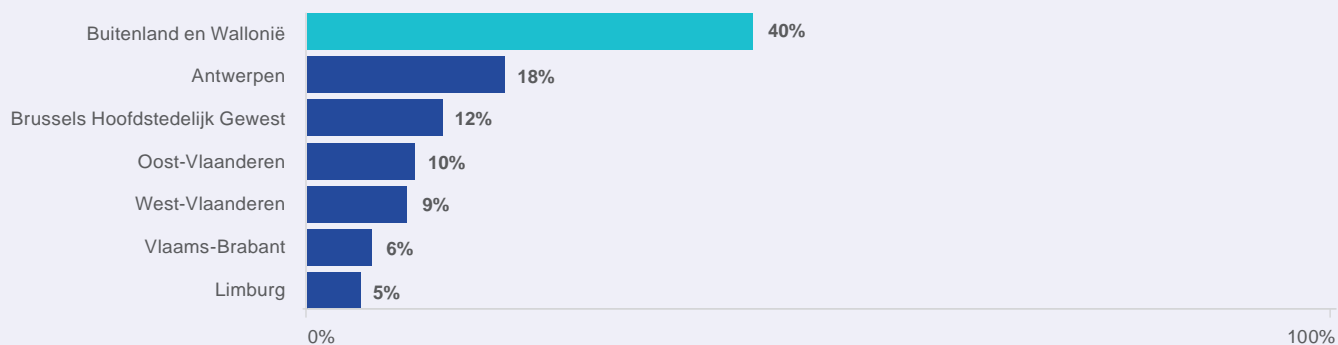
In welke verschillende buitenlanden traden de ensembles en groepen op? Om deze vraag te beantwoorden laten we hier de gegevens uit 2010 buiten beschouwing, omdat nog geen onderscheid is gemaakt tussen de verschillende landen. In totaal werden er tussen 2011 en 2015 publieksvoorstellingen in 55 verschillende buitenlanden gerapporteerd (56 met Wallonië erbij).⁰⁷ Vaak gaat het om erg incidentele passages (bijvoorbeeld één in Uruguay, vijf in Australië over twee jaar of vijf

⁰⁵ Joris Janssens en Delphine Hesters, *Productie en spreiding. Een bodemonderzoek. Over veranderende modellen voor de productie en spreiding van podiumkunsten (2001-2014)* (2015) en Joris Janssens, *De productie en spreiding van podiumkunsten. Een tweede bodemonderzoek (2010-2015)* (2017).

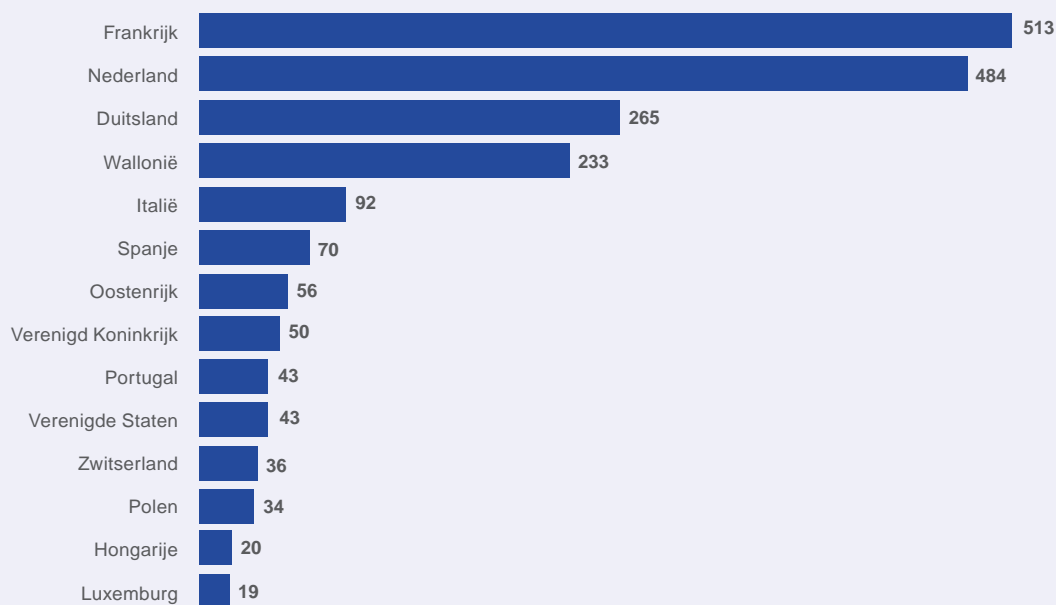
⁰⁶ Zie hoofdstuk "De productie en spreiding van podiumkunsten. Een tweede bodemonderzoek".

⁰⁷ Hier wordt Wallonië dus tot het buitenland gerekend, omdat het, net als andere landen, buiten het bereik van de Vlaamse subsidies valt.

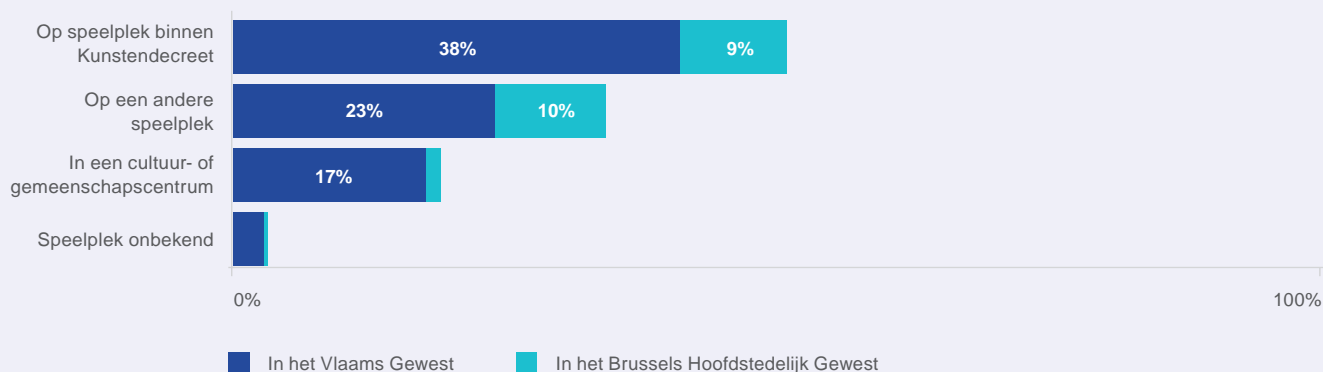
GRAFIEK 3 De geografische spreiding van publieksvoorstellingen van gesubsidieerde muziekensembles en -groepen (2010-2015)



GRAFIEK 4 Aantal publieksvoorstellingen van gesubsidieerde muziekgroepen en -ensembles in de dertien vaakst bezochte buitenlandse landen en Wallonië (2011-2015)



GRAFIEK 5 Aantal publieksvoorstellingen in het Vlaams en Brussels Hoofdstedelijk Gewest, per categorie van speelplek (2010-2015)



in Griekenland in één jaar). Dertien landen en Wallonië – tevens de veertien vaakst bezochte plekken – duiken in elk van de vijf onderzochte jaren op. Deze veertien zijn met het aantal publieksvoorstellingen weergegeven in **grafiek 4**.

De vier regio's rond Vlaanderen nemen duidelijk de leiding: meer dan twee derde (68%) van de 'buitenlandse' publieksvoorstellingen vond plaats in Frankrijk (513), Nederland (484), Duitsland (265) en Wallonië (233). Het gaat hier dus om een beperkt aantal landen waar veel gespeeld werd. Weliswaar is er een 'lange staart' van andere landen waar de muziekgroepen optraden, maar daar is de frequentie zoals gezegd relatief beperkt.

Tegelijk kunnen we observeren dat de verhouding tussen binnenlandse en buitenlandse publieksvoorstellingen erg divers is binnen deze groep. Zo zijn er ensembles die driekwart van hun publieksvoorstellingen in het buitenland hebben, terwijl er andere ensembles en groepen zijn die bijna uitsluitend inzetten op Vlaanderen en Brussel.

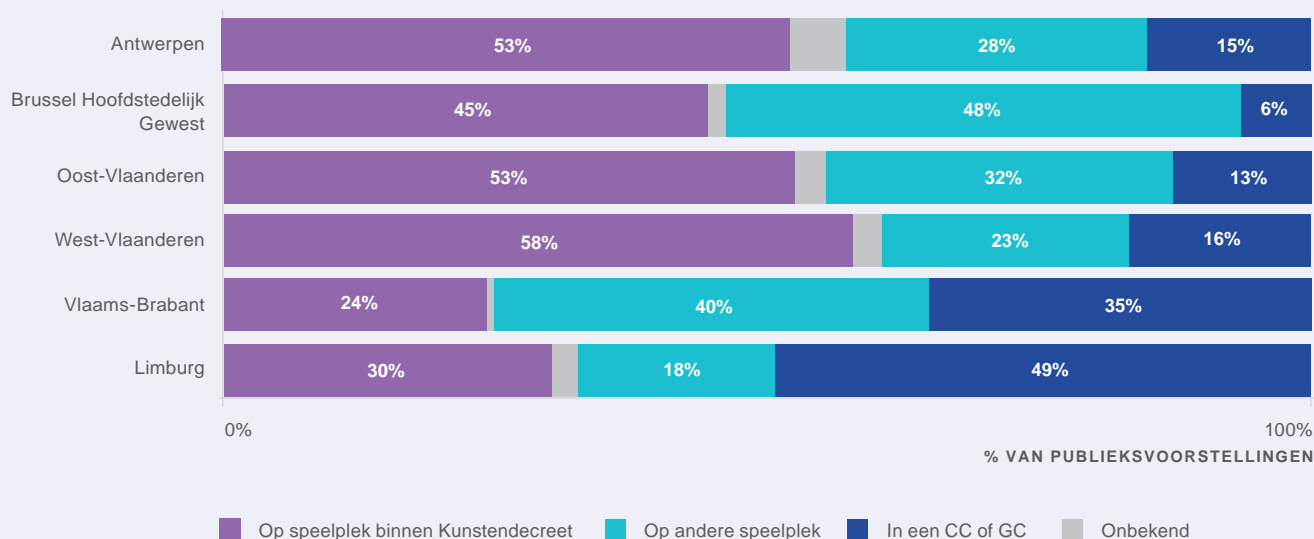
Speelcircuits

Nu we weten hoe het gesteld is met de geografische spreiding, is het ook interessant om de speelcircuits te bekijken. De manier waarop de gegevens worden aangeleverd bij het Departement CJM laat ons toe om het onderscheid te laten zien tussen drie categorieën. De muziekensembles en -groepen geven zelf aan of ze optraden bij (1) presenterende organisaties die eveneens worden ondersteund via het Kunstendecreet, (2) de cultuur- en gemeenschapscentra en (3) 'andere' speelplekken, waaronder bijvoorbeeld commerciële podia (muziekcafés en clubs), maar ook verenigingen en dergelijke – kortom: het is het amalgaam van alle presentatieplekken die niet via het Kunstendecreet of het Decreet Lokaal Cultuurbeleid werden gesubsidieerd.

Omdat de buitenlandse en Waalse speelplekken automatisch onder de derde categorie vallen, beperken we ons in **grafiek 5** tot de publieksvoorstellingen in het Vlaams en Brussels Hoofdstedelijk Gewest. De grafiek geeft de spreiding over de categorieën van speelplekken weer voor alle zes onderzochte jaren samen (2010-2015). Bij een beperkt aantal publieksvoorstellingen (ca. 3% van alle 'binnenlandse') is de speelplek niet gespecificeerd.

Ongeveer 47% van de 'binnenlandse' publieksvoorstellingen werd geprogrammeerd door via het Kunstendecreet gesubsidieerde concertzalen en festivals, kunstencentra en dergelijke meer (waarvan 38% in het Vlaams Gewest en 9% in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest). 18% vond plaats in de cultuur- en gemeenschapscentra (waarvan 17% in de Vlaamse en 1% in de Brusselse). 33% werd georganiseerd op een 'andere' speelplek in het Vlaams Gewest (23%) of het Brussels Hoofdstedelijk Gewest (10%). Een derde van de 'binnenlandse' publieksvoorstellingen vond dus plaats op 'andere' podia.

GRAFIEK 6 Publieksvoorstellingen in de Vlaamse provincies en het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, opgedeeld per categorie van speelplek (2010-2015)



Als we het buitenland en Wallonië erbij nemen, dan bedraagt het aandeel van publieksvoorstellingen in Kunstendecreetplekken 28% en het aandeel van deze in cultuur- en gemeenschapscentra 11% van het totale aantal publieksvoorstellingen. Vergelijken we even met de podiumkunsten, dan valt op dat de muziekensembles en -groepen verhoudingsgewijs meer in cultuur- en gemeenschapscentra optreden dan de gesubsidieerde dansgezelschappen (4% van hun spreiding werd hier gerealiseerd). De structureel gesubsidieerde theater- en muziektheaterorganisaties zijn voor hun spreiding meer afhankelijk van de cultuur- en gemeenschapscentra (respectievelijk 24% en 30% van hun publieksvoorstellingen vond in dit speelcircuit plaats).⁰⁸ Idealiter kan deze spreiding nog beter onderzocht worden met behulp van gegevens uit de CCinC-monitor, maar deze bevatten niet het juiste detailniveau, cf. het derde bodemonderzoek (in deze bundel), om een sluitend beeld te geven.

We hebben nu de geografische spreiding en de spreiding over de speelcircuits bekeken, maar wat leert ons de combinatie van beide? Hoe zit het met de geografische spreiding van de speelcircuits?

In grafiek 3 zagen we dat – publieksvoorstellingen in het buitenland en in Wallonië buiten beschouwing gelaten – er het vaakst werd opgetreden in de provincie Antwerpen (18% van alle publieksvoorstellingen in 2010-2015). Daarna volgen respectievelijk het Brussels Hoofdstedelijk Gewest (12%), Oost-Vlaanderen (10%), West-Vlaanderen (9%), Vlaams-Brabant (6%) en Limburg (5%).

⁰⁸ Zie hoofdstuk "De productie en spreiding van podiumkunsten. Een tweede bodemonderzoek".

In **grafiek 6** gebruiken we dezelfde gegevens over publieksvoorstellingen in Vlaanderen en Brussel tussen 2010 en 2015. Het aandeel van de verschillende speelcircuits in elke

regio is aangegeven: publieksvoorstellingen op speelplekken gesubsidieerd via het Kunstendecreet zijn paars, deze in een cultuur- of gemeenschapscentrum donkerblauw en deze op andere speelplekken lichtblauw. Het beperkte grijze aandeel verwijst naar publieksvoorstellingen waarvan de locatie onbekend is.

De grafiek toont aan dat de publieksvoorstellingen in de provincies Antwerpen, Oost-Vlaanderen en West-Vlaanderen het vaakst op Kunstendecreetplekken werden georganiseerd (gaande van 53% tot 58%). Ook in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest nemen de activiteiten in dit speeldomein een aanzienlijk deel in (45%), samen met de andere speelplekken (48%).⁰⁹ Voor de provincies Antwerpen, Oost-Vlaanderen en het Brussels Hoofdstedelijk Gewest is dat logisch, want in grote steden als Brussel, Antwerpen en Gent is er een groot aanbod aan zowel speelplekken, potentieel publiek en dus ook: concerten. Er is in deze steden dan ook een groot aantal Kunstendecreetzalen. In die zin is het ietwat verrassend te zien dat ook West-Vlaanderen, een provincie zonder een echt grote stad, toch ook relatief veel Kunstendecreetconcerten telt. Dat ligt vooral aan de centrumstad Brugge, dat met het Concertgebouw een vermoedelijk grote afnemer van concerten in de rangen heeft.

Een ander beeld krijg je in Vlaams-Brabant en Limburg, met een groter aandeel van publieksvoorstellingen in cultuur- en gemeenschapscentra en minder van deze op Kunstendecreetplekken. In centrumsteden als Leuven, Hasselt of Genk is er wel via het Kunstendecreet gesubsidieerde infrastructuur, maar het volume is toch kleiner dan in Antwerpen, Gent of Brussel, en zonder grote afnemer zoals het Concertgebouw Brugge. In Limburg valt vooral het belang van de cultuur- en gemeenschapscentra op: ongeveer de helft (49%) van de publieksvoorstellingen vond hier plaats.

Conclusie

Hoewel het hier om een beperkte dataset gaat van enkel de structureel gesubsidieerde muziekensembles, kan deze studie ons toch wat wijzer maken.

Een van de zaken die de data ons leren, is juist dat we zeer voorzichtig met die cijfers moeten omspringen. Wat het aantal publieksvoorstellingen – hier vooral concerten – per jaar betreft, zien we een sterke dip in 2013 en 2014. Die is te wijten aan de uitstroom van enkele organisaties uit het Kunstendecreet, waarvan er sommige wel actief bleven. Hieruit kun je dus geen conclusies trekken over de evolutie van de afname van concerten bij bijvoorbeeld cultuurcentra of Kunstendecreetplekken.

Verder leren we iets over het relatieve belang van het buitenland en de verschillende speeldomeinen voor precies die groep van spelers die structureel steun kreeg van de Vlaamse overheid. Relevant

⁰⁹ Het grote aandeel aan andere speelplekken in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest heeft, naast het commerciële circuit, verenigingen etc., ook te maken met concertzalen die subsidies ontvangen van andere overheden dan enkel de Vlaamse. Die plekken vallen hier namelijk ook onder 'andere'.

zijn de verhoudingen in de spreiding, zowel geografisch als qua speelcircuits. Het buitenland is belangrijk voor het leeuwendeel van de structureel gesubsidieerde muziekgroepen en -ensembles: 40% van alle publieksvoorstellingen vond er plaats. Tegelijk zagen we dat een echt structurele band zich lijkt te beperken tot de buurlanden. In de meeste landen is de structureel gesubsidieerde Vlaamse aanwezigheid incidenteel.

In eigen land kun je kijken naar het relatieve belang van de verschillende speelcircuits voor de spreiding van de structureel gesubsidieerde ensembles. In provincies met grote steden wordt er vooral opgetreden op speelplekken die worden gesubsidieerd via het Kunstendecreet, terwijl in Limburg, waar dit soort van infrastructuur minder voorkomt, bijvoorbeeld de cultuur- en gemeenschapscentra een cruciale rol spelen.

Livemuziek in Vlaanderen

Het aanbod in kaart gebracht

BRUSSEL, JANUARI 2016
AUTEURS: NICO KENNES EN JORIS JANSSENS
GEGEVENSVERZAMELING EN -VERWERKING:
NICO KENNES, SIMON LEENKNEGT EN PUBLIQ

Inleiding

In de landschapstekening die Kunstenpunt in het najaar van 2014 publiceerde, kreeg het spreidingsvraagstuk binnen de uitvoerende kunsten veel aandacht. “De spreidingsproblematiek noopt sinds de besparingen van steden en gemeenten tot acute bezorgdheid”, luidde het toen. In de Landschapstekening Muziek werd zelfs een volledig hoofdstuk gewijd aan “spreiding en speelkansen”. “Binnen bepaalde genres worden de speelkansen bedreigd door het afkalven van risicovol en/of experimenteel programmeren, besparingen, een te grote druk op publiekscijfers en een cultuur van premières en exclusiviteit”, zo bleek uit vele individuele gesprekken en groepsdiscussies. Weliswaar ontbrak gedegen cijfermateriaal om de analyse te onderbouwen. En dus was het hoogtijd voor een sectoroverschrijdende analyse, vonden *rekto:verso* – tijdschrift voor cultuur en kritiek – en Kunstenpunt. Beide partners sloegen de handen in elkaar om de actuele spreidingsproblematiek voor podiumkunsten, beeldende kunst en livemuziek in kaart te brengen. Kunstenpunt engageerde zich voor een objectieve cijferanalyse. Parallel opent *rekto:verso* het debat aan de hand van een artikelenreeks.

Binnen dit kader beschrijft deze tekst de bevindingen van het onderzoek naar het aanbod van livemuziek in Vlaanderen. Meer bepaald werd de spreiding van het concertaanbod in Vlaanderen en Brussel onderzocht voor het jaar 2014. Hoeveel concerten vonden er dat jaar plaats in Vlaanderen en Brussel? Wie organiseerde deze concerten: cultuurcentra, structureel ondersteunde clubs, niet-gesubsidieerde organisatoren, ...? En waar vonden die concerten plaats? Dat zijn maar enkele van de vragen waarmee we aan dit onderzoek begonnen.

In de eerste plaats is het de ambitie van dit onderzoek om het livemuziekaanbod in Vlaanderen en Brussel in kaart te brengen: geografisch, per sector en per genre. Op basis van die mapping wil de analyse bijdragen aan het debat over speelkansen in Vlaanderen en Brussel. Hoe ziet het aanbod eruit in verschillende provincies, en binnen of buiten de steden? Wie neemt het initiatief om concerten te organiseren? Welke genres zijn het sterkst vertegenwoordigd binnen dan wel buiten het gesubsidieerde circuit? En wat kunnen we daaruit leren?

Er werd voor dit onderzoek een beroep gedaan op twee grote databases: één van CultuurNet Vlaanderen (nu publiek) en één van SABAM. Dat zijn de enige twee databanken voorhanden, die een gedetailleerd genoeg overzicht bieden van livemuziek over de genres, actoren en provinciegrenzen heen.

Beschrijving van de data en onderzoeksvragen

CultuurNet Vlaanderen

De cijfers van CultuurNet Vlaanderen (nu publiek) komen rechtstreeks uit de UiTdatabank. De gegevens beslaan de periode van 1 januari 2014 tot en met 31 december 2014. De databank omvat **18.285 unieke concerten**, georganiseerd door **3.130** verschillende initiatiefnemers. Van 2.048 concerten is de initiatiefnemer niet bekend bij CultuurNet Vlaanderen. Het gemiddelde aantal concerten per organisator is vijf. 1.252 spelers organiseerden meer dan één concert. We tellen 301 organisatoren die in 2014 minstens tien concerten organiseerden. Zij zijn verantwoordelijk voor iets meer dan 60% van het totaal aantal ingevoerde concerten. Iets minder dan twee derde van de initiatiefnemers (1.881, om precies te zijn) organiseerde slechts eenmalig een concertavond. Een relatief beperkt aantal actoren staat dus in voor een groot deel van de concerten. Maar vele concerten zijn ook het resultaat van erg eenmalig en ad-hocinitiatief.

Voor we in de analyse duiken, is het goed om een aantal kanttekeningen te maken bij de inhoud en de structuur van de UiTdatabank.

Dit is een onlineplatform, waarbij organisatoren van culturele evenementen *zelf* hun activiteit toevoegen. De verzameling van de data gebeurde dus niet met het oog op een analytische doorlichting. De evenementendatabank is in de eerste plaats in het leven geroepen met het oog op publiekswerving. Dat heeft tot gevolg dat de ingevoerde gegevens erg gedetailleerd zijn. Het is evenwel belangrijk om rekening te houden met de mogelijkheid dat verschillende organisatoren de typering van eenzelfde event onder een andere noemer registreren. Bijvoorbeeld: de jazzrockband Nordmann speelde in 2014 vele concerten in Vlaanderen en Brussel. Recyclart kondigde één van hun concerten aan als 'pop en rock', terwijl de AB en de 4AD 'jazz en blues' afficheerden. Dat is begrijpelijk: het werk van bepaalde artiesten laat zich moeilijk categoriseren. Het is daarnaast van belang om rekening te houden met de mogelijkheid dat bepaalde organisatoren – of beter: de persoon die het optreden invoert in de databank – evenementen soms anders categoriseren dan in het vakje waar ze eigenlijk thuishoren. (Bijvoorbeeld: Will Tura die geclassificeerd wordt onder 'klassiek') Gelukkig zijn dit soort betwistbare indelingen eerder uitzonderlijk. Bovendien wordt het toekennen van onjuiste labels nog eens ingeperkt door een interne validatieprocedure bij CultuurNet Vlaanderen. Bevoegde personen bij de steden en gemeenten die deel uitmaken van het UiTnetwerk kijken lokale activiteiten na. Indien nodig kunnen zij gegevens aanpassen, of de organisator verzoeken zelf de nodige wijzigingen aan te brengen. Niettemin dient te worden vermeld dat data in de UiTdatabank niet volgens één vast stramien of patroon worden ingegeven.

In de mate van het mogelijke is de databank gecorrigeerd. Optredens die dubbel of zelfs vierdubbel ingevoerd waren, tellen maar één keer mee. Ook organisatoren die onder verschillende namen terugkwamen zijn samengevoegd.

Tot slot zijn er nog twee opmerkingen over de volledigheid van de gegevens. Om te beginnen is de dataset voor festivals niet volledig. Vele indoorfestivals (bv. Bozar Electronic Arts Festival, Jazz Brugge) en label nights (bv. 10 jaar Honest House in de Botanique) zijn wel opgenomen in de database (per dag als één evenement). Zomerfestivals buiten het concert- en clubcircuit (bv. Rock Werchter of Absolutely Free Festival) zijn *niet* opgenomen.

Verder heeft de analyse niet noodzakelijk betrekking op alle concerten in Vlaanderen, maar op alle concerten in Vlaanderen die door een organisator in de UiTdatabase worden ingevoerd. Indien organisatoren ervoor kiezen om hun evenement niet toe te voegen, wordt het niet opgenomen, tenzij het alsnog wordt ingevoerd door derden. Privéconcerten die niet publiek toegankelijk zijn (bijvoorbeeld een huiskamerconcert voor een selecte kring van genodigden) zijn dus niet het voorwerp van dit onderzoek. Wel is het veilig om ervan uit te gaan dat de 18.285 geanalyseerde concerten een betrouwbare afspiegeling⁰¹ bieden van alle openbare muziekoptredens die plaatsvinden in Vlaanderen en Brussel.

SABAM

Behalve op de UiTdatabase werd ook een beroep gedaan op cijfergegevens van SABAM, de Belgische vereniging van auteurs, componisten en uitgevers. De cijfers van SABAM – 19.842 inputs – hebben betrekking op muziekconcerten binnen de periode van 1 januari 2014 tot en met 31 december 2014. Ook hier worden festivals buiten het club- en concertgebeuren niet meegerekend. Na een vergelijkende analyse van de twee databanken bleek inderdaad dat niet alle concerten in de UiTdatabase worden gerapporteerd. Dat is logisch: alleen de concerten waarvan organisatoren het nuttig vinden om ze in te voeren – voornamelijk om promotionele doeleinden – worden opgenomen. Toch zitten er in de SABAM-database ‘maar’ 1.471 meer dan in de UiTdatabase.

Hoewel de SABAM-database meer optredens bevat en alle concerten op dezelfde gestandaardiseerde manier werden ingevoerd, is de aard van de gegevens minder gedetailleerd. De indelingen van SABAM hebben te maken met de manier waarop SABAM middelen int en ze onder auteurs verdeelt. Zo houdt SABAM geen rekening met het genre van de muziek: er wordt alleen een opdeling⁰² gemaakt tussen ‘ernstige’ en ‘lichte’ muziek. Ook het type van organisator wordt slechts gediversifieerd in functie van de verschillende tarieven, via de rudimentaire classificatie ‘organisator van klassiekemuziekconcerten’, ‘organisator van concerten aan het basistarief’, ‘organisator van kleine concerten’ en ‘festivalorganisatoren’⁰³. Daarnaast maakt men een onderscheid naargelang van de grootte van de concertzaal.

Omwille van de meer rudimentaire aard van de data werd besloten om de SABAM-gegevens te gebruiken als toetssteen voor de CultuurNet-data.

⁰¹ Meer informatie over de specificiteit van de UiTdatabase is terug te vinden in de Referentiegids van CultuurNet Vlaanderen.

⁰² Op de website van SABAM staat een volledig overzicht van de verschillende categorieën.

⁰³ Deze laatste categorie wordt niet geanalyseerd in dit onderzoek, aangezien festivals niet zijn opgenomen in de data van CultuurNet Vlaanderen. Een comparatieve analyse omtrent de festivals is dus uitgesloten.

Gezien de specificiteit van de UiT-databank leent die zich er beter toe om trends op te sporen betreffende het genre en het type van organisator. Tenzij anders vermeld, zijn de grafieken in deze tekst gebaseerd op de cijfers van CultuurNet. Wanneer er zich opvallende gelijkenissen of verschillen met de SABAM-data voordoen, wordt dit expliciet vermeld.

Onderzoeksvragen

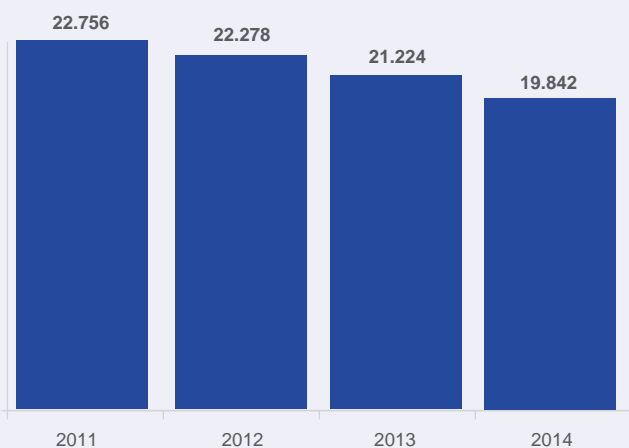
Bij wijze van operationalisering van de analyse van het concertaanbod in Vlaanderen en Brussel, werden uit de centrale vraagstelling zes concrete onderzoeksvragen gepuurd. En wel de volgende:

- Hoeveel muziekconcerten vinden er plaats in Vlaanderen en Brussel? En binnen welk genre?
- Wie organiseert die concerten: privépersonen of -organisaties, bedrijven, overheden of verenigingen?
- Welk type organisator organiseert welk genre van concerten?
- Waar vinden de meeste concerten plaats?
- Welk type organisatoren is actief in de steden? Welke daarbuiten?
- Welke genres komen aan bod in de steden? Welke daarbuiten?

Hieronder worden bovenstaande onderzoeksvragen achtereenvolgens behandeld.

Hoe evolueert het aantal concerten per jaar?

GRAFIEK 1 Aantal concerten per jaar (bron: SABAM)

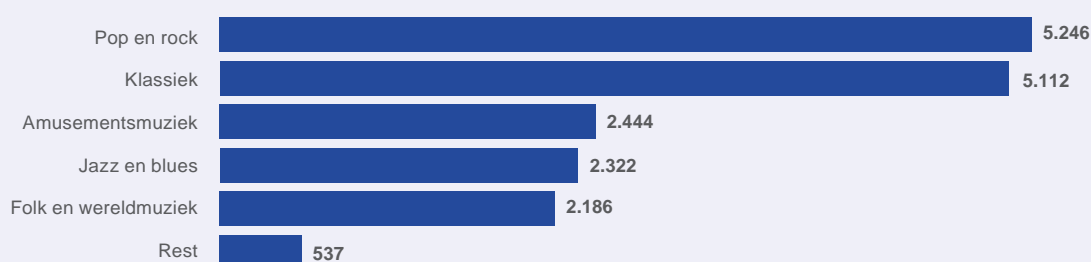


Hoewel de database van SABAM grotendeels werd gebruikt als een efficiënte toetssteen, is er één belangrijke trend die we alleen uit *deze* cijfers kunnen afleiden. Aangezien de SABAM-data een overzicht bieden van de concerten tussen 2011 en 2014, kan een evolutie in de tijd worden weergegeven. **Grafiek 1** geeft duidelijk weer dat het totaal aantal aangegeven concerten bij SABAM gestaag *afneemt* doorheen de jaren.

Meer bepaald daalde het aantal optredens met 22.756 naar 19.842⁰⁴ in een periode van vier jaar. In theorie is het mogelijk dat er alleen een daling is in het aantal aangiften bij SABAM, en niet in het effectieve aantal optredens.⁰⁵ Het zou ook kunnen dat het aantal optredens effectief geleidelijk aan vermindert.

Hoeveel concerten werden er in 2014 georganiseerd in de verschillende muziekgenres?

GRAFIEK 2 Aantal concerten per genre (bron: UiTdatabank)



Vooraleer we toekomen aan het beantwoorden van meer gelaagde onderzoeksvragen, is het nodig om een aantal basisverdelingen in kaart te brengen in **grafiek 2**. Een eerste daarvan is het overzicht per genre. Hoeveel concerten van elk genre vonden er plaats in 2014? Uitleg over de gehanteerde typologie vindt u onder grafiek.

De bovenstaande grafiek presenteert de concerten van de UiTdatabank gesorteerd op basis van het genre dat de invoerder eraan toekende, aan de hand van een beperkt keuzemenu. De typologie is dus niet achteraf geconstrueerd, maar rechtstreeks uit de data gepuurd. De uitzondering daarop is het genre 'pop & rock', waarbij wij voor de overzichtelijkheid de subcategorieën dance, hiphop, rap, metal en elektro hebben ondergebracht.

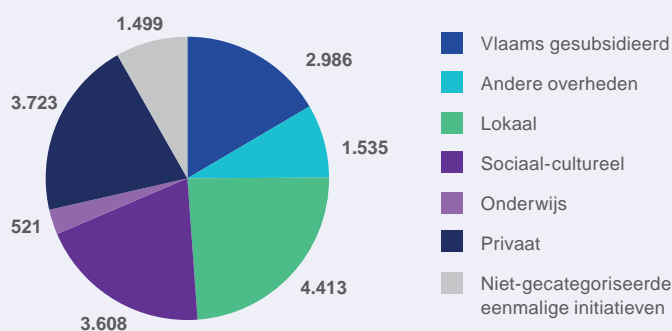
Tot de categorie 'klassiek' behoren alle concerten met klassiek werk op het programma, dus niet alleen de concerten van de kleinere kamermuziekensembles tot grote professionele klassieke orkesten, maar ook orgelconcerten, concerten van fanfares & harmonies en amateurkoren (bv. Orgelconcert in de Sint-Niklaaskerk te Diksmuide). De categorie 'amusementsmuziek' omvat zowel concerten van fanfares en harmonies die geen klassiek werk opvoeren (bv. Openluchtconcert Brugse dorpsmuzikanten), als optredens van entertainers, charmezangers en schlagerartiesten. Cultuurcentra rapporteren echter ook veel kleinkunstoptredens onder deze categorie.

04 In tegenstelling tot CultuurNet Vlaanderen beschikt SABAM wel over informatie over de zomerfestivals. Maar voor festivals hanteren zij een ander tarief dan voor andere concerten (bv. een contract per dag). Om die reden - en omwille van de onmogelijkheid tot vergelijkbaarheid met de UiTdatabank - werden die festivals niet opgenomen in de grafiek.

05 SABAM bemerkt tegelijk echter een algemene stijging van de geïnde auteursrechten binnen de categorie 'livemuziek'.

Welke types van organisatoren namen het initiatief?

GRAFIEK 3 Aantal concerten per type organisator (bron: Uitdatabank)



Een volgende belangrijke pijler van ons onderzoeksofzet was om na te gaan wie er (welke) concerten organiseert. **Grafiek 3** biedt een overzicht van het relatieve aantal concerten dat elk type organisator organiseert.⁰⁶ Deze typologie is niet rechtstreeks af te lezen uit de databank, maar is een eigen classificatie. De organisatoren die structureel werden ondersteund binnen het Kunstendecreet werden getypeerd op basis van het overzicht van het Departement Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse Gemeenschap, in 2014 (voor de periode 2013-2014 dan wel 2013-2016). De overige concertorganisatoren werden op

basis van veldkennis en deskresearch zo nauwkeurig mogelijk ingedeeld in de resterende categorieën. De typering werd opgesteld met het oog op toekomstige beleidsmatige discussies, en pretendeert allermindst de enig mogelijke te zijn. Noch heeft ze de ambitie 100% exhaustief te zijn. Wel is de categorisering een adequate manier om de schat aan ongeordende data op een overzichtelijke manier te presenteren.

Privé-initiatief - 20,36%

Een eerste type organisatoren bestaat uit private initiatieven (donkerblauw). Die tekenen voor een vijfde van het totale concertaanbod. Hiervan maken de muziekcafés en niet-structureel gesubsidieerde muziekclubs en concertorganisatoren de overgrote meerderheid uit (ongeveer negen op de tien). De rest bestaat uit ensembles of bands die zelf hun eigen concerten organiseren. Nogmaals: het is belangrijk om in het achterhoofd te houden dat privé-initiatieven zoals huisconcerten die niet publiek toegankelijk zijn niet in de Uitdatabank zitten. De categorie 'privaat' omvat dus publieke concerten, die georganiseerd zijn vanuit de *private sector*.

Vlaamse kunstensubsidies - 16,33%

Een tweede categorie van organisatoren (blauw) wordt specifiek structureel ondersteund door de Vlaamse overheid voor een artistieke en/of culturele werking, op het vlak van muziek en soms ook andere kunstendisciplines. Binnen deze ondersteunde categorie bevinden zich de organisatoren die in 2014 structureel ondersteund werden via het Kunstendecreet: concertzalen (bv. Concertgebouw Brugge, Handelsbeurs), muziekclubs (bv. 4AD, 't Ey) en kunstencentra die werkingsubsidies ontvingen binnen het Kunstendecreet (bv. Vooruit, De Werf), de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap (bv. Ancienne Belgique en deSingel). Zij tekenen samen voor 14,43% van het totale aanbod. Daarnaast zijn er in deze categorie een beperkt aantal

⁰⁶ De Uitdatabank bevat informatie over zowel de organisator van de concerten, als de plek waar de concerten plaatsvinden. Hieronder werken we in eerste instantie op basis van de informatie over de organisatoren. Een concert van Live Nation in de AB is een initiatief van een privéorganisator, ook al vindt het plaats in gesubsidieerde infrastructuur. Alleen wanneer de informatie over de organisator niet werd ingevoerd, maar de locatie wel helpt om een evenement binnen een bepaald type te situeren, hebben we die informatie gebruikt bij de typering van evenementen. (Zo brachten we concerten in cafés en clubs onder bij de categorie: *privaat*).

initiatiefnemers die in 2014 projectmatig werden ondersteund via het Kunstendecreet en een aantal spelers (zoals Flagey) die buiten het Kunstendecreet worden ondersteund voor het organiseren van concerten.

Andere overheden - 8,39%

De categorie 'andere overheden' (turquoise) omvat hoofdzakelijk federaal ondersteunde instellingen (bv. De Munt en Bozar) en de Brusselse zalen die structureel gesteund worden door de Franse Gemeenschap (bv. Botanique).

Lokaal cultuurbeleid - 24,13%

De categorie 'lokaal cultuurbeleid' (groen) omvat diverse types van spelers. Het grootste deel van deze concerten (15,75%) wordt georganiseerd door cultuur- en gemeenschapscentra, een minderheid van de concerten door bibliotheken (0,54%). Opvallend is het relatief grote aandeel van gemeentelijke diensten (voor bijvoorbeeld cultuur, toerisme of vrije tijd) in het concertaanbod (6,62%). Het gaat hier voornamelijk om gelegenheidsevenementen, dorpsfeesten en/of toeristische evenementen. Kortom, lokale overheden spelen een niet te verwaarlozen rol bij de organisatie van concerten in Vlaanderen.

Ook hoofdzakelijk provinciaal ondersteunde instellingen (bijvoorbeeld de Warande te Turnhout en de Arenbergschouwburg in Antwerpen) maken deel uit van deze 'lokale' categorie. Deze spelers zijn op zich erg actief, maar er zijn niet zoveel hoofdzakelijk provinciaal ondersteunde podia, dus hun aandeel in het totaal is eerder klein: 0,68%.

Sociaal-cultureel - 19,73%

Verder speelt ook het sociaal-culturele veld (donkerpaars) een grote rol in de concertorganisatie, met een aandeel van 21,47% in het totale livemuziekaanbod. Daarbij gaat het bijvoorbeeld om concerten georganiseerd door amateurensembles, die blijkbaar ook goed gebruik maken van de UiTdatabank om te communiceren over hun activiteiten. Fanfares, harmonies, koren, en orgelverenigingen tekenen samen voor 8,64% van het totale aanbod. 7,45% van het totale aantal concerten wordt georganiseerd door diverse types van verenigingen en vzw's. Die categorie is vrij breed gedefinieerd. Ze bestaat uit culturele activiteiten, activiteiten van jeugdhuisen (voor een erg beperkt aandeel), ngo's, sociaal-culturele organisaties en politieke partijen, maar ook (en niet het minst) seniorenverenigingen en ontmoetingscentra die evenementen organiseren. (Bepaalde organisaties in deze categorie worden ook structureel ondersteund met subsidies, maar niet omwille van hun muziekwerking.) Ongeveer 5% van het totale concertaanbod vindt verder plaats in kerken, musea, abdijen...

Onderwijs - 2,85%

Concerten georganiseerd door onderwijsinstellingen (paars), bijvoorbeeld examens aan het conservatorium of toonmomenten binnen het deeltijds kunstonderwijs, maken minder dan 3% uit van het totaal aantal geregistreerde optredens in de UiTdatabank.

Ad-hocinitiatief - 8,20%

Tot slot merken we op dat 1.499 optredens (8% van het totaal) werd georganiseerd door initiatiefnemers die éénmalig iets op poten hebben gezet én moeilijk konden worden gecategoriseerd.

Hoeveel concerten organiseerden die verschillende types organisatoren gemiddeld?

TABEL 1 Aantal concerten, aantal organisatoren en gemiddeld aantal concerten per type organisator (bron: UiTdatabank)

	Aantal concerten	Aantal organisatoren	Gemiddeld aantal concerten per organisator
Vlaams gesubsidieerd (kunsten)	3.020	104	29
Andere overheden	1.535	68	23
Privaat	3.331	345	10
Lokaal	3.974	552	7
Onderwijs	389	90	4
Sociaal-cultureel	2.602	1.209	2
Niet-gecategoriseerde eenmalige initiatieven	1.075	767	1

Hierboven stipten we al aan dat een gemiddelde concertorganisator in 2014 vijf concerten organiseerde. Maar is er een onderling verschil tussen de types van organisatoren?

We haalden eerder al aan dat het muziekaanbod in Vlaanderen een combinatie is van enerzijds heel veel eenmalig ad-hocinitiatief en anderzijds een aantal initiatiefnemers met een regelmatig concertaanbod. Er zijn daarbij opmerkelijke verschillen tussen de verschillende categorieën, dat blijkt uit **tabel 1**:

- De 104 concertorganisatoren die via het Vlaamse kunstenbeleid worden ondersteund, bieden – met gemiddeld 29 concerten in 2014 – het regelmatigste aanbod. Maar ook de door de Franstalige en federale overheid ondersteunde organisatoren ('andere overheden') hebben een duurzame werking. Zij organiseren gemiddeld 23 concerten.
- Het privéaanbod is duidelijk meer versnipperd: er zijn vele private organisatoren met slechts een klein aanbod. Privéorganisatoren zetten gemiddeld tien concerten per jaar op touw. Dit initiatief is voor een groot deel *ad hoc*. Al zijn er een beperkt aantal actieve commerciële organisatoren met (vb. Live Nation, Music Hall of Greenhouse Talent) en een aantal niet-gesubsidieerde muziekpodia (bv. Magasin 4 in Brussel of Charlatan in Gent). Heel wat cafés hebben een regelmatig concertaanbod (bijvoorbeeld Café Monk of L'Archiduc in Brussel), vooral binnen pop & rock en jazz & blues.

- Spelers in de categorie 'lokaal cultuurbeleid' organiseren gemiddeld 7 concerten per jaar. Maar binnen deze categorie is er uiteraard een groot verschil tussen enerzijds de cultuur- en gemeenschapscentra (gemiddeld 14 concerten per jaar) en anderzijds subcategorieën als gemeentediensten (gemiddeld 3) of bibliotheken (gemiddeld 2). Straks zullen we ook zien dat er een groot onderscheid is tussen cultuurcentra binnen en buiten de centrumsteden.
- Het aandeel van het sociaal-culturele veld binnen het totale livemuziekaanbod is redelijk groot (een kleine 20%). Concreet bestaat dat aanbod uit de optelsom van een heel groot aantal kleinschalige initiatieven. Er zijn in Vlaanderen meer dan duizend verenigingen en amateurensembles actief. Maar die organiseren gemiddeld slechts twee optredens per jaar.

Aantal concerten per genre en per type organisator

Hierboven werd het aantal concerten eerst opgedeeld per genre en vervolgens per type organisator. Nog interessanter wordt het wanneer we die twee invalshoeken met elkaar combineren. Welk type organisator is actief binnen welk genre? Of, andersom, welke types organisatoren zijn het actiefst binnen de verschillende genres?

Grafiek 4a laat zien welke types organisatoren verantwoordelijk zijn voor het livemuziekaanbod binnen de verschillende genres. Zo kun je de initiatiefnemers van pop & rock vergelijken met die van klassieke muziek of andere genres. Op deze grafiek valt opnieuw het grote aandeel van gesubsidieerd initiatief op. In alle genres, behalve amusementsmuziek, wordt ongeveer de helft van de concerten georganiseerd door gesubsidieerde spelers (op Vlaams, lokaal of federaal/Franstalig niveau). Voor de meeste genres is – binnen het gesubsidieerde segment – de verhouding tussen lokaal (gemeentelijk, provinciaal) en bovenlokaal ongeveer fiftyfifty. Het beeld voor amusementsmuziek wijkt echter sterk af van de andere genres. Bovenlokale spelers zijn binnen dit genre nauwelijks actief. Het aandeel van lokaal gesubsidieerde spelers binnen het genre is groot (36%). We stipten hierboven al aan dat de cultuur- en gemeenschapscentra veel kleinkunstoptredens onder deze noemer plaatsen (zij tekenen voor 20% van het amusementsaanbod). Ook de gemeentediensten (15%) zijn in dit segment actief: zij programmeren vooral lichter werk in het kader van stadsevenementen en dorpsfeesten.

Vooraf binnen het niet-gesubsidieerde luik blijken de verhoudingen van de types van organisatoren tussen de genres te verschillen. Zo zien we dat privéspelers een duidelijke voorkeur hebben voor jazz & blues en pop & rock. Een derde van de pop- & rockconcerten wordt georganiseerd door privéspelers. Bij jazz & blues is privé-initiatief nog dominanter: twee op de vijf concerten vindt plaats in één van de zoveel muziekcafés en jazzclubs.

Binnen klassieke muziek is privé-initiatief veel uitzonderlijker (6%). Daar is het sociaal-culturele veld erg actief. Bijna dertig procent van het aanbod wordt georganiseerd door onder meer amateurensembles en verenigingen. Dit in schril contrast met de andere genres. Verder is ook de bijdrage van de andere overheden in Brussel (de federale overheid, de Franse gemeenschap en het Brussels Hoofdstedelijk Gewest) het vermelden waard.

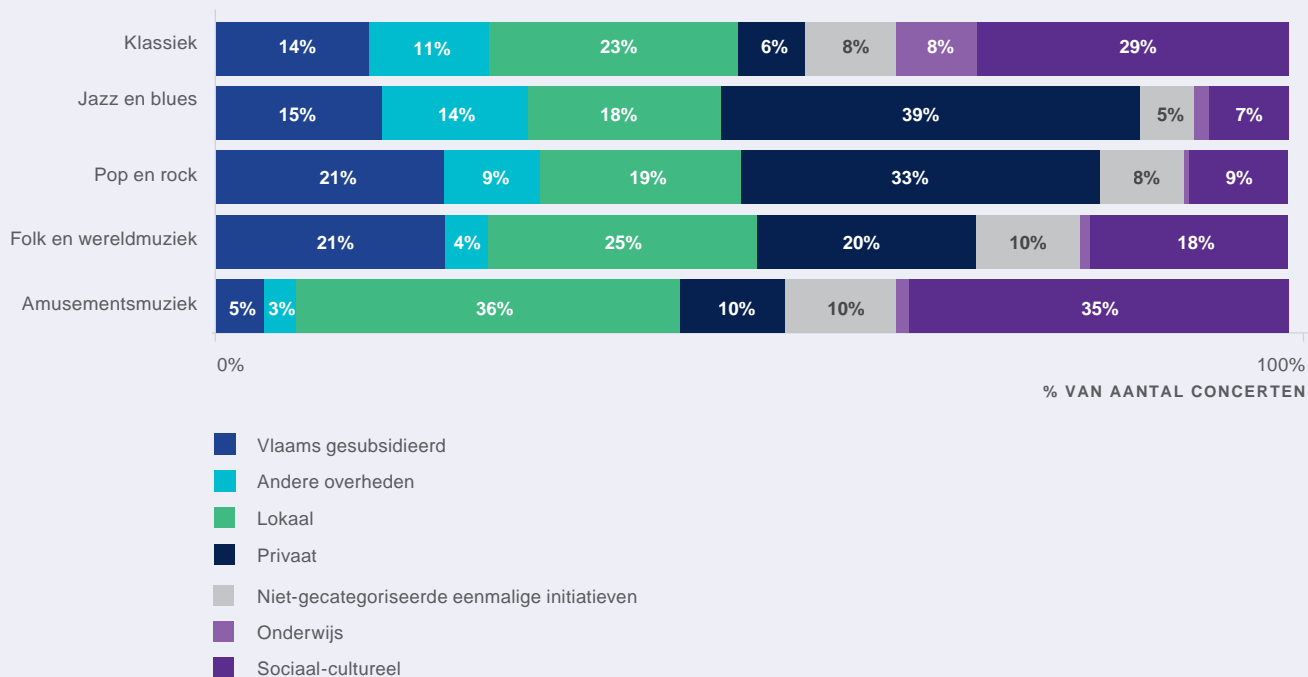
In **grafiek 4b** worden de data op een andere manier geordend, waardoor enkele nieuwe inzichten over de rol die verschillende types organisatoren opnemen binnen de verschillende genres naar voren komen.

- Privé-initiatief speelt zich voor meer dan 70% af binnen pop & rock en jazz & blues.
- Vlaams gesubsidieerde spelers programmeren vooral pop & rock, klassiek en of jazz & blues. Het gros van de pop- en rockconcerten wordt georganiseerd door de gesubsidieerde muziekclubs en door AB (een Instelling van de Vlaamse Gemeenschap). Klassiek aanbod is er bij concertorganisatoren zoals Festival van Vlaanderen, Concertgebouw Brugge of deSingel, en ook bij kunsteducatieve organisaties zoals Jeugd en Muziek.
- De federale overheid, de Franse gemeenschap en het Brussels Hoofdstedelijk Gewest (lees: de structurele subsidiënten in Brussel) zijn prominent vertegenwoordigd bij de organisatie van jazz- & bluesconcerten. Dat komt doordat ook een aantal kleine, maar zeer actieve podia in Brussel (bv. Jazz Station en The Music Village) subsidies ontvangen.
- Bij de spelers uit het lokaal cultuurbeleid (cultuurcentra en gemeentediensten) treffen we de evenwichtigste verhouding aan tussen de verschillende muziekgenres. Er is sprake van een heel brede programmering, voor elk wat wils, allicht een combinatie van professioneel en amateuraanbod. We gaven al aan dat amusementsmuziek voor een groot deel wordt georganiseerd door lokale spelers. Bijna een derde van de concerten die door gemeentelijke diensten wordt georganiseerd, bestaat uit amusementsmuziek (31,78%). Bij cultuur- en gemeenschapscentra is dat 16,58%.

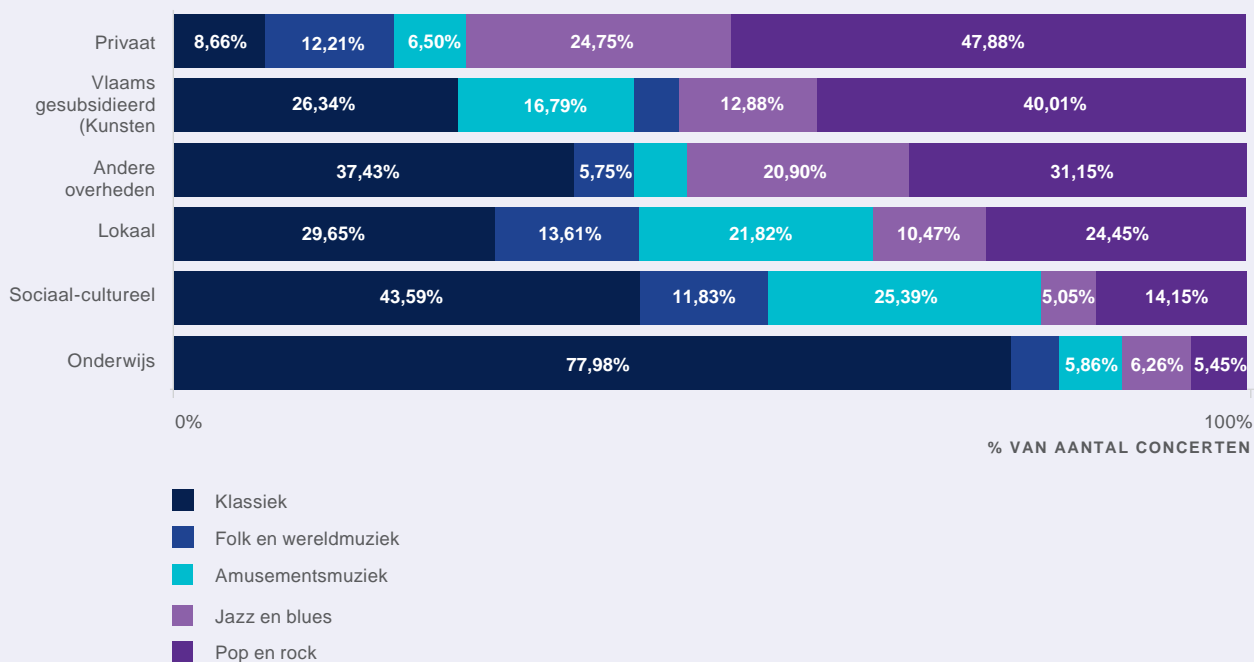
Waar vonden de concerten plaats? In welke provincies? Binnen of buiten de steden?

Tot nog toe werd het aantal concerten geanalyseerd per genre en per type organisator. Een andere interessante piste is om na te gaan hoeveel en welk soort optredens er georganiseerd worden per regio. Om te beginnen maken we een onderscheid tussen de provincies. Ook eventuele verschillen tussen stedelijke en minder stedelijke gebieden zijn interessant om uit te lichten. We maken een opdeling tussen grotere steden (Antwerpen, Gent, Brussel — waaronder de

GRAFIEK 4a Het aandeel van de types organisatoren binnen de verschillende genres
(bron: UiTdatabank)



GRAFIEK 4b De verhouding tussen de genres in het aanbod van de verschillende types van organisatoren (bron: UiTdatabank)



19 gemeenten worden samengenomen), de overige centrumsteden (Aalst, Brugge, Genk, Hasselt, Kortrijk, Mechelen, Leuven, Oostende, Roeselare, Sint-Niklaas en Turnhout) en alle andere gemeenten buiten de centrumsteden.

Grafiek 5a geeft het concertaanbod weer per provincie. We geven ook aan of die concerten plaatsvinden in de grotere steden (donkerblauw), de overige centrumsteden (blauw) en alle andere gemeenten buiten de centrumsteden (turquoise).

De prominente positie van Brussel springt in het oog. Ook uit de SABAM-data bleek dat er in Brussel het grootst aantal optredens plaatsvindt, maar het contrast met Antwerpen en Gent was daar wel kleiner. Binnen de provincie Oost-Vlaanderen speelt de stad Gent een duidelijke voortrekkersrol. Kennelijk werd de stad terecht door UNESCO bekroond tot één van de negen Europese 'Cities of Music'. Maar ook in de kleinere gemeenten worden heel wat concerten georganiseerd. Het aantal optredens in de stad Antwerpen ligt lager dan in Brussel en Gent. In de SABAM-data is die trend ook aanwezig, zij het minder uitgesproken. De verdeling van concerten binnen de provincie Antwerpen over de verschillende types van gemeenten, daarentegen, ligt in lijn met die van Oost-Vlaanderen.

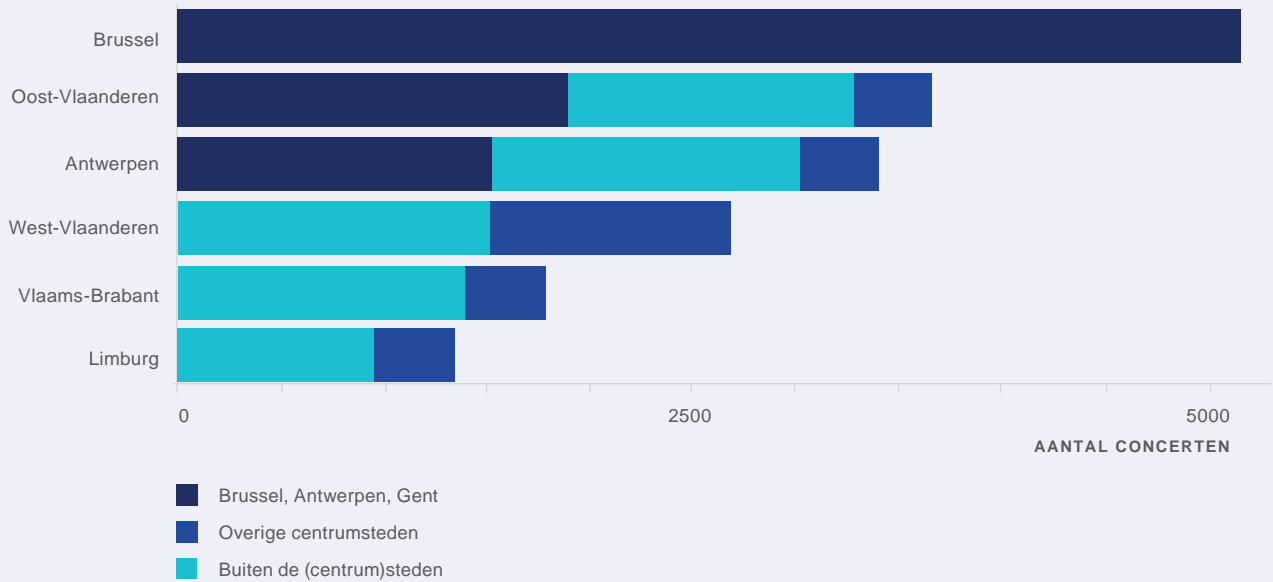
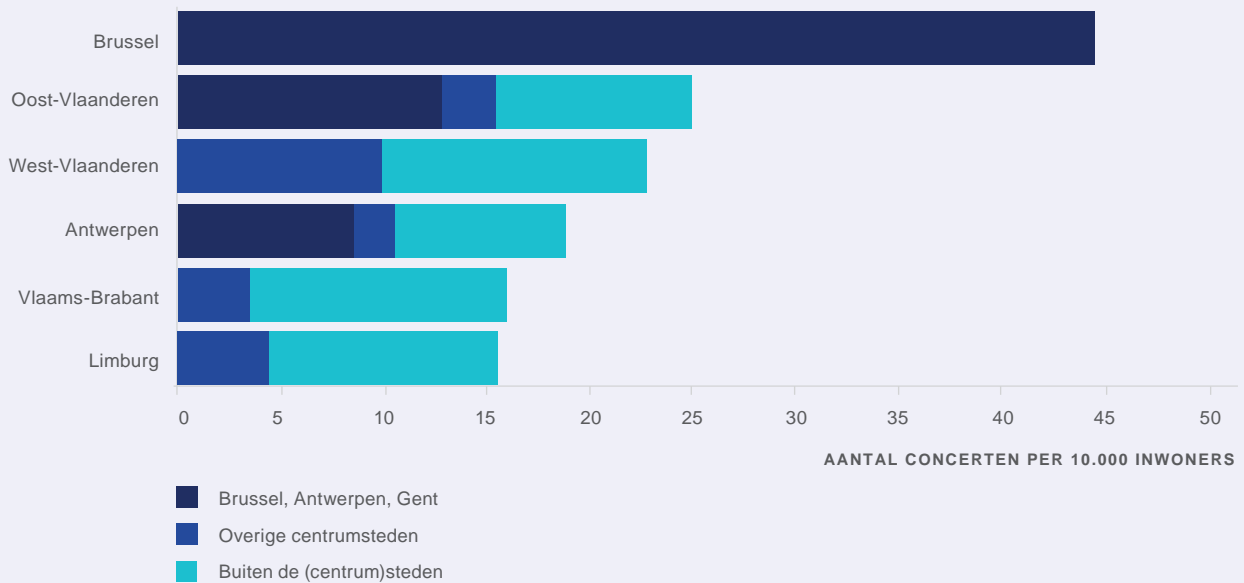
In West-Vlaanderen is de verdeling tussen de vier centrumsteden enerzijds en de andere gemeenten anderzijds opvallend. Vooral in Brugge werden heel wat concerten georganiseerd (maar liefst 508), maar ook in Oostende, Kortrijk en Roeselare werden veel concerten georganiseerd. Het aantal concerten in de rest van de provincie komt overeen met dat van de kleine gemeenten in Oost-Vlaanderen en Antwerpen.

De verdeling in Vlaams-Brabant komt overeen met die van West-Vlaanderen. Maar het totaal aantal concerten ligt lager. Een mogelijke verklaring daarvoor is de geografische nabijheid van Brussel.

Limburg, ten slotte, is de provincie met het minst aantal optredens. Het grootste deel van de concerten in Limburg vindt plaats buiten de centrumsteden.

Wanneer bovenstaande cijfers gecorrigeerd worden naargelang van het inwonersaantal, vinden een aantal interessante verschuivingen plaats. **Grafiek 5b** geeft weer hoeveel concerten in de verschillende provincies worden georganiseerd per 10.000 inwoners (op basis van de bevolkingscijfers voor 2014 van de FOD Economie).

Bij een weergave met inbegrip van het inwonersaantal, komt het overwicht van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest nog scherper uit de verf. In 2014 werden er per 10.000 inwoners 44 concerten georganiseerd. Verder blijft Oost-Vlaanderen de muzikaalste Vlaamse provincie. Al zijn de verschillen tussen de provincies toch minder geprononceerd. Per hoofd van de bevolking worden er in de provincie West-Vlaanderen meer concerten georganiseerd dan in Antwerpen. Tussen Vlaams-Brabant en Limburg is er – na de correctie – weinig verschil.

GRAFIEK 5a Aantal concerten per provincie en mate van verstedelijking
(bron: UiTdatabank)**GRAFIEK 5b** Aantal concerten per provincie (en mate van verstedelijking) per 10.000 inwoners
(bron: UiTdatabank)

Welke types van organisatoren zijn actief binnen en buiten de steden?

In wat volgt, kijken we naar het verband tussen de verschillende types van organisatoren en de mate van verstedelijking. **Grafiek 6** geeft weer hoeveel concerten er relatief gezien in de verschillende types van gemeenten worden georganiseerd, per type van organisator. We verfijnen de bovenstaande typologie en beperken ons tot een aantal types van organisatoren met een regelmatig aanbod: de private spelers, de organisaties die via Vlaamse kunstensubsidies worden ondersteund (al dan niet binnen het Kunstendecreet) en de cultuur- en gemeenschapscentra.

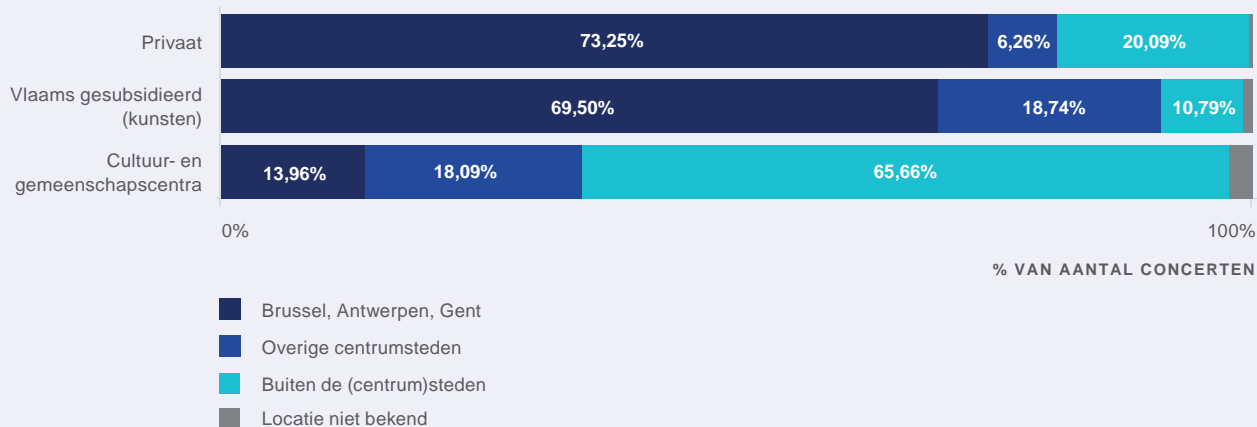
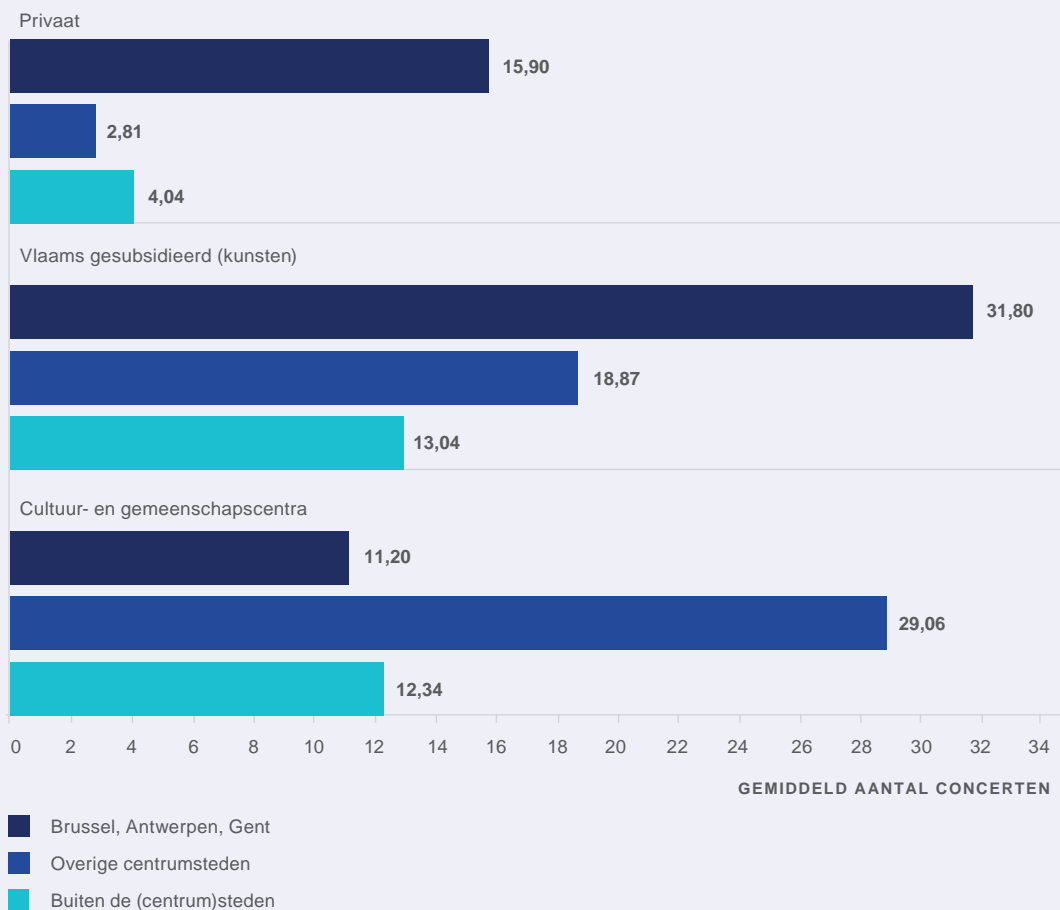
Privé-initiatief is in hoofdzaak een (groot)stedelijk verschijnsel. In bijna drie vierde van de gevallen vindt het private initiatief plaats in de grotere steden: Antwerpen, Brussel of Gent. Ook evenementen die ondersteund worden vanuit het Vlaamse kunstenebeleid vinden bijna uitsluitend plaats in de grotere steden (69,50%). Maar vergeleken met het privé-initiatief is het Vlaams gesubsidieerde aanbod in de centrumsteden veel groter (18,74%). Daarin schuilt een zekere logica: de meeste organisaties uit het Kunstendecreet zijn ooit gestart als privé-initiatief en nadien opgepikt door het Vlaamse cultuurbelief vanwege hun bovenlokale uitstraling. Bovenstaande grafiek laat zien dat dit een impact heeft op de spreiding van concerten: het aanbod in de centrumsteden wordt hierdoor groter.

Buiten de grotere steden en de centrumsteden is het beeld helemaal anders: daar speelt privé-initiatief een zeer beperkte rol bij het organiseren van concerten. Ook zijn er niet zoveel door Vlaanderen gesteunde concertorganisatoren te vinden. Dat er toch een groot en breed gespreid aanbod is, komt op het conto van cultuur- en gemeenschapscentra.

De mate van verstedelijking heeft ook een impact op de regelmaat van het aanbod van de verschillende concertorganisatoren. Dat blijkt uit **grafiek 7**, die voor de types organisatoren uit grafiek 6 weergeeft hoeveel concerten ze gemiddeld organiseerden in 2014. Daarbij maken we een onderscheid naargelang van de mate van verstedelijking.

Enkele vaststellingen:

- Privéorganisatoren in Antwerpen, Gent en Brussel hebben duidelijk meer mogelijkheden om op regelmatige basis te werken dan daarbuiten. Buiten de steden heeft de private organisatie van optredens eerder een ad-hockarakter hebben. Wellicht is er een grotere markt voor specifieke niches in de grotere steden.
- Ook voor Vlaams gesubsidieerde initiatieven geldt dat het aanbod groter is in de grote steden. Wel is het aanbod in de centrumsteden een stuk uitgebreider dan bij de privéorganisatoren.
- Bij de cultuurcentra valt op dat de drijvende krachten zich in de centrumsteden bevinden. Het gemiddelde cultuurcentrum in een centrumstad organiseerde in 2014 29 concerten. Binnen het Decreet Lokaal Cultuurbelief maakt men een onderscheid tussen

GRAFIEK 6 Aantal concerten per type organisator en mate van verstedelijking
(bron: UiTdatabank)**GRAFIEK 7** Het gemiddelde aantal concerten per type organisator, rekening houdend met de mate van verstedelijking (bron: UiTdatabank)

A-, B- en C-centra, waarbij de grotere A-centra hoofdzakelijk in de centrumsteden terug te vinden zijn. Dat blijkt uit de cijfers: het aanbod in de A-centra zit op hetzelfde niveau als de Vlaams ondersteunde concertorganisatoren.

Types organisatoren per provincie

In dit luik bekijken we in welke provincies de verschillende types van spelers actief zijn in **grafiek 8a**. Daarbij focussen we op een beperkt aantal categorieën, die van belang zijn in de hele discussie over de spreiding van het professionele livemuziekaanbod in Vlaanderen en Brussel: de door Vlaanderen ondersteunde spelers, de door de Franse Gemeenschap en federale staat ondersteunde concertorganisatoren, de spelers uit het lokale cultuurbeleid en het privé-initiatief. Alle andere types van organisatoren (onderwijs, sociaal-cultureel, eenmalige initiatieven) bundelen we in een lichtgrijs balkje. De cijfers zijn opnieuw gecorrigeerd op basis van het aantal inwoners.

Welke types van organisatoren het actiefst zijn, verschilt sterk naargelang van de provincie. In **grafiek 8b** laten we het sociaal-cultureel initiatief en het onderwijs even buiten beschouwing. Daardoor komt de cruciale rol van het lokale cultuurbeleid nog sterker uit de verf. Uit grafiek 8b maken we op dat het privé-initiatief zijn prominentie in de grotere steden vooral te danken heeft aan Brussel en Gent, en in mindere mate aan Antwerpen. Verder wordt duidelijk dat de verhoudingen tussen het Vlaams en lokaal gesubsidieerde initiatief sterk verschillen van provincie tot provincie. In Oost-Vlaanderen en in Antwerpen komt ongeveer een derde van het aanbod op het conto van Kunstendecreetactoren. Per hoofd van de bevolking is het Vlaams gesubsidieerde aanbod relatief klein in Vlaams-Brabant en Limburg. In de provincies zonder grotere stad is het beeld helemaal anders. Daar is het aandeel van het lokaal cultuurbeleid – en dan met name van de cultuur- en gemeenschapscentra – erg groot. In Limburg en Vlaams-Brabant is dat overwicht het meest uitgesproken, met respectievelijk 65% en 52% van het livemuziekaanbod (als we onderwijs, sociaal-cultureel of éénmalig initiatief buiten beschouwing laten). In West-Vlaanderen is dat 32%.

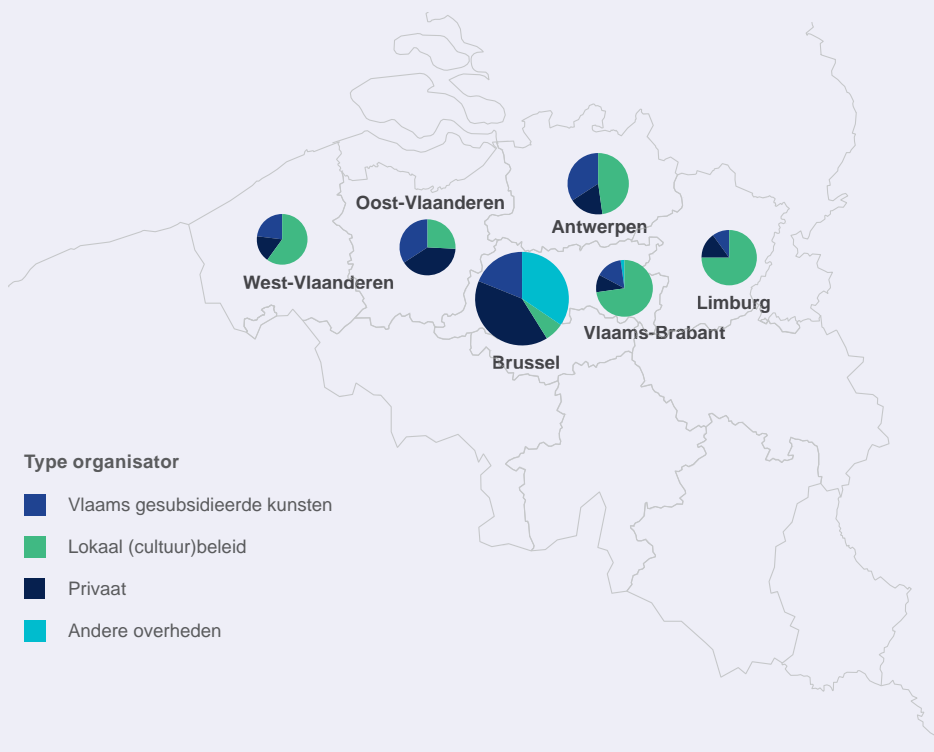
Hoe zijn de verschillende muziekgenres geografisch gespreid?

Vergelijkbaar met de bovenstaande grafiek, werd het aantal concerten ook per genre ingedeeld naargelang van de mate van verstedelijking. Ook hier werden de cijfers gecorrigeerd op het totaal aantal inwoners. Elk balkje in **grafiek 9** kan worden gelezen als 'het aantal concerten van een bepaald genre, opgedeeld naargelang van de mate van verstedelijking'. Wat onmiddellijk in het oog springt, is dat de geografische spreiding

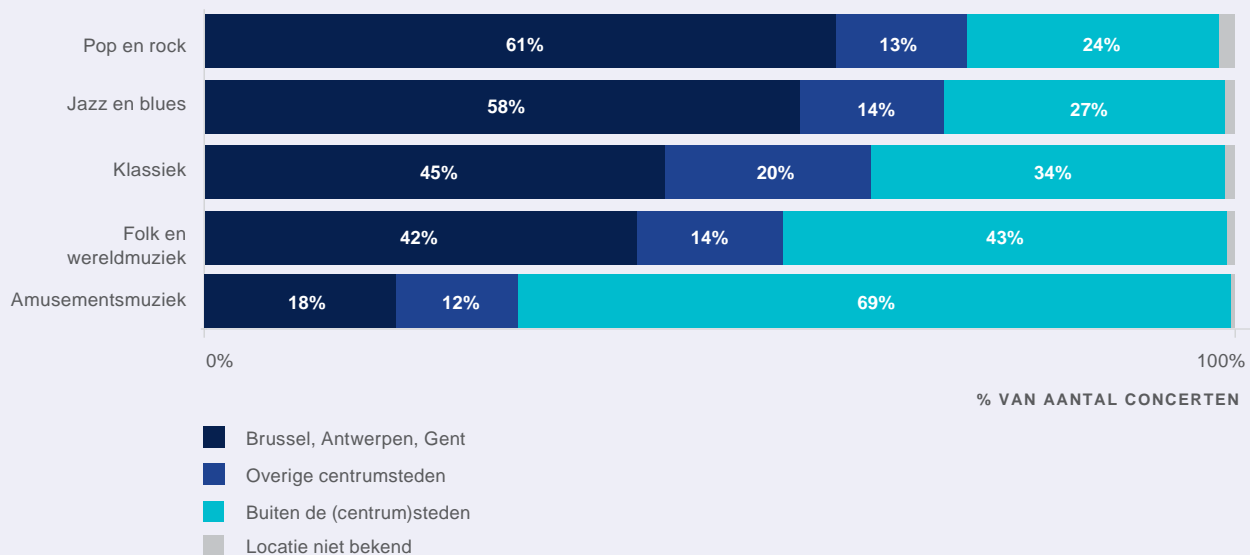
GRAFIEK 8a Aantal concerten per provincie per 10.000 inwoners, voor de verschillende types van organisatoren (bron: UiTdatabank)



GRAFIEK 8b Aantal concerten per provincie per 10.000 inwoners, voor de verschillende types van organisatoren (bron: UiTdatabank)



GRAFIEK 9 Aantal concerten per genre en mate van verstedelijking (bron: UiTdatabank)



van de verschillende genres heel uiteenlopend is. De spreiding van jazz & blues en pop & rock is vergelijkbaar: beide genres zijn het sterkst vertegenwoordigd in de grotere steden, en het minst aanwezig in gebieden buiten de (centrum)steden. Voor amusementsmuziek geldt exact het omgekeerde, terwijl folk & wereldmuziek een evenwichtige spreiding kennen. Klassieke muziek is sterk vertegenwoordigd in de centrumsteden. (De SABAM-data bevestigen deze tendens.)

Conclusies

“In verhouding tot de kleine oppervlakte is Vlaanderen rijk aan presentatieplekken en organisatoren: van megafestivals en grote concertzalen, over cultuur- en gemeenschapscentra, gezellige clubs en muziekcentra, tot kleinere muziekcafés of huiskamerconcerten. De professionalisering van het muzieklandschap heeft inderdaad bijgedragen aan het ontstaan van een boeiend en internationaal gereputeerd en gerespecteerd aanbod van clubs, concertzalen en festivals.” Dat stond te lezen in de Landschapstekening Muziek en blijkt eens te meer uit dit onderzoek. Samenvattend kunnen we inderdaad stellen dat Vlaanderen best trots mag zijn op **een divers en geografisch goed gespreid livemuziekaanbod**. Niet alleen is er een groot aanbod in de stedelijke centra, in 2014 was er in bijna elke Vlaamse gemeente livemuziek te horen (299 van de 308).

Staat die brede spreiding van het aanbod vandaag onder druk? We nemen daarvan in ieder geval de eerste symptomen waar. De SABAM-data geven namelijk aan **dat het totaal aantal concerten in**

Vlaanderen en Brussel de laatste jaren afneemt. Op basis van de gegevens in de UiT-databank is het voorlopig niet mogelijk tendensen in kaart te brengen. De laatste jaren is er sterk geïnvesteerd in gegevensregistratie, waardoor het aantal geregistreerde concerten is toegenomen. We kunnen de cijfers voor 2014 in principe alleen beschouwen als een nulmeting. Daaruit blijkt dat de omvang, de diversiteit en de geografische spreiding van het livemuziekaanbod de optelsom is van heel **diverse initiatieven: groot en klein, amateur en professioneel, privé en gesubsidieerd.**

- Er is heel veel **eenmalig en ad-hocinitiatief**. Dat vertaalt zich naar de bruisende activiteit in zovele kroegjes, in het verenigingsleven en onder amateurmuzikanten. Hoewel dit de diversiteit in het aanbod zeker ten goede komt, blijft het aantal speelmogelijkheden dat dit soort initiatieven biedt relatief beperkt. Vooral op het vlak van omkadering, professionele werkomstandigheden en overeenkomstige verloning voor muzikanten en ensembles.
- **De rol van privé-initiatief voor het muzieklandschap is belangrijk, maar al bij al beperkt: zowel wat de duurzaamheid van de organisatoren betreft, als de inhoudelijke scope en geografische spreiding.** Om te beginnen is het aandeel van privé-initiatief (onafhankelijke concertorganisatoren, muziekcafés etc.) binnen het totale livemuziekaanbod relatief klein (20%). Verder is veel privé-initiatief eenmalig en ad hoc. Het aantal commerciële organisatoren met een duurzame muziekwerking is beperkt tot een klein aantal spelers. Verder is privé-initiatief hoofdzakelijk te situeren in de grotere steden (Antwerpen, Gent en Brussel) en binnen specifieke genres (pop & rock, jazz & blues). Binnen klassieke muziek of folk & wereldmuziek is het aandeel van privéorganisatoren erg klein.
- Bijna de helft van de geregistreerde concerten wordt georganiseerd door initiatiefnemers die (doorgaans structureel) worden gesubsidieerd op het Vlaamse of lokale beleidsniveau (en andere overheden in Brussel). **Cultuursubsidies blijken op diverse vlakken van wezenlijk belang:** de duurzame ondersteuning van concertorganisatoren, de diversiteit van het aanbod (in termen van genres) én de geografische spreiding (zowel over de provincies heen als in stedelijk versus landelijk gebied). Merk daarbij op dat zowel initiatieven uit het Kunstendecreet als de cultuurcentra gefinancierd worden door verschillende overheden.

Wat leren we vervolgens over de geografische spreiding van het livemuziekaanbod?

- Om te beginnen werpt de analyse licht op **de dynamiek in de grotere steden**. Brussel is het absolute muziekcentrum, gevolgd door respectievelijk Gent en Antwerpen. In die steden vind je de **meest diverse organisatoren:** groot- en kleinschalig, gesubsidieerd en niet-gesubsidieerd.
- Buiten die grote steden is de diversiteit van de organisatoren een stuk kleiner. Privéorganisatoren zijn er veel minder actief. Zeker buiten de steden zijn cultuur- & gemeenschapscentra

een kritieke succesfactor voor de duurzame organisatie van het livemuziekaanbod.

- Uit de cijfers blijkt dat zowel het Vlaamse als het lokale beleidsniveau een belangrijke rol spelen voor de duurzame organisatie van een geografisch gespreid concertaanbod. In de praktijk verschilt die rol danig. Net als privé-initiatief, vinden de **op Vlaams niveau gesteunde concerten overwegend in de (centrum)steden plaats**. Dat is logisch: presentatieplekken uit het Kunstendecreet zijn doorgaans eveneens oorspronkelijk privéorganisaties die zijn opgepikt omwille van hun artistieke en maatschappelijke meerwaarde en hun landelijke uitstraling.
- **In de centrumsteden spelen ook de cultuurcentra een grote rol**. Daar vind je immers de grotere cultuurcentra, die tekenen voor een uitgebreid aanbod binnen een breed palet aan muziekgenres. Maar ook voor de geografische spreiding die verder gaat dan de centrumsteden, zijn de cultuur- en gemeenschapscentra belangrijk. Het gemiddelde aantal concerten per cultuurcentrum is buiten de centrumsteden niet zo groot. Maar de vele kleinere cultuur- en gemeenschapscentra zorgen samen wel voor een breed gespreid aanbod in de verschillende muziekgenres.
- **Vooraf in Limburg en Vlaams-Brabant is de bijdrage van de cultuur- en gemeenschapscentra cruciaal**. De sociaal-culturele of eenmalige initiatieven buiten beschouwing gelaten, tekenen de cultuurcentra in die twee provincies voor meer dan de helft van het totale muziekaanbod. Het gevoerde lokale cultuurbeleid heeft dus een versterkend effect op de omvang en diversiteit van het muziekaanbod. Welke evoluties zich na de decentralisering van het cultuurbeleid aftekenen op het gebied van speelkansen, is voer voor verder onderzoek.

Actuele beeldende kunst in Vlaanderen

Tentoonstellingsaanbod in kaart (2013-2014)

Inleiding

Het debat over de spreiding van het kunstenaarsaanbod is vandaag zeer urgent. Na bezuinigingen op de cultuurbudgetten, zowel op Vlaams als lokaal niveau, leeft de vraag of er gaten vallen in het kunstenaarsaanbod, zowel wat betreft de diversiteit als de geografische spreiding. Binnen theater en muziek wordt het zogenoemde 'spreidingsdebat' al lang gevoerd. Door de bezuinigingen en bestuurlijke veranderingen is er meer dan ooit bezorgdheid over slinkende presentatiemogelijkheden, zeker voor moeilijker werk of jong talent. In de beeldende kunsten speelt die zorg ook, maar dan op een andere manier. Niet alleen verloopt de 'spreiding' van beeldende kunst in de praktijk helemaal anders dan binnen de 'levende' kunsten. Beeldend kunstenaars maken namelijk geen producties die vervolgens op tournee gaan.

Tentoonstellingen zijn doorgaans unieke projecten, waarbij curatoren onderzoek doen naar oeuvres en op basis daarvan een precieze selectie maken uit (bestaand of nieuw) werk van één of meer kunstenaars. Dat is een duur en arbeidsintensief proces, dat specifieke skills en netwerken vereist. Het aantal plekken in Vlaanderen dat daarvoor het nodige budget, het personeel en de infrastructuur heeft, is altijd schaars geweest. De musea voor hedendaagse kunst werden opgericht in de jaren 1970 en 1980. Het hele netwerk van cultuurcentra dat sinds de jaren 1960 is uitgebouwd en toen een belangrijke rol speelde in het presenteren van actuele beeldende kunst, richtte zich sinds zijn professionalisering in de jaren 1980 vooral op theater en muziek.

De laatste tijd zien we in Vlaanderen echter interessante ontwikkelingen bij de uitbouw van een veld voor beeldende kunst. Sinds 2006 zorgt het Kunstendecreet voor meer continuïteit voor een aantal beeldendekunstorganisaties, die voordien vooral op projectmatige basis werden ondersteund. De helft ervan is nauwelijks tien jaar oud (zoals WIELS, Extra City, KIOSK, Objectif, Contour,...). Er zijn ook heel wat steden die de laatste tien jaar actief hebben ingezet op de ontwikkeling van een kunstenaarsbeleid, via evenementen, atelierbeleid of de ondersteuning van grotere en kleinere presentatieplekken. Ook privé-initiatief dat steeds belangrijker is geweest in Vlaanderen ontwikkelt zich volop door nieuwe galeries of private verzamelingen die hun collecties openstellen. Vooral Brussel blijkt de laatste jaren een aantrekkingspool voor galeries, uit binnen- en buitenland. Maar er zijn ook steeds meer kleinschalige initiatieven van kunstenaars en/of curatoren in niet-gesubsidieerde *offspaces* in steden.

Kortom, terwijl de presentatiemogelijkheden voor hedendaagse beeldende kunst historisch gezien zeer beperkt waren, zien we de laatste tien à vijftien jaar interessante nieuwe ontwikkelingen: zowel privaats als publiek, zowel op het Vlaamse als op het lokale beleidsniveau. Vandaag lijken we ons echter op een keerpunt te bevinden. Zijn de bezuinigingen en de bestuurlijke veranderingen een bedreiging, die deze nieuwe ontwikkelingen in de kiem zullen smoren? Of gaat de reflectie over de veranderende rol van de verschillende beleidsniveaus gepaard met een nieuwe exploratie

van wat hedendaagse beeldende kunst in een lokale context kan betekenen? Vooral zijn er vele vragen over hoe het samenspel tussen de verschillende types van spelers – musea (erfgoed) en kunsthallen, publiek en privé, Vlaams of lokaal – in de toekomst vorm kan krijgen, nu de decentralisering van het cultuurbeleid een feit is.

Facts and figures

Binnen de context van een 'kunstenbreed' dossier over de presentatiemogelijkheden voor de kunsten in Vlaanderen, wil Kunstenpunt het debat voeden door in eerste instantie het tentoonstellingsaanbod voor professionele beeldende kunst in kaart te brengen. Hoewel er ook andere vormen bestaan om kunst publiek te maken - zoals kunstopdrachten in de publieke ruimte of het lenen van kunst aan democratische voorwaarden, zoomen we in deze studie hoofdzakelijk in op de tentoonstelling als een manier om kunst publiek te maken. Hoeveel tentoonstellingen werden er in 2013 en 2014 georganiseerd? Wie organiseerde die? En waar vonden ze plaats: in welke provincies, binnen of buiten stedelijk gebied?

Om een antwoord te geven op deze vragen, baseren we ons in deze bijdrage op de gegevens uit de beeldendekunstagenda van Kunstenpunt en *HART*. Beide publiceren op hun respectieve websites een agenda waarop tentoonstellingen voor professionele aanbod van hedendaagse beeldende kunst worden geafficheerd. De basis voor deze kalender is de UiTdatabank, de database achter www.uitinvlaanderen.be. Binnen de brede waaier⁰¹ van daar ingevoerde evenementen, maken de medewerkers van Kunstenpunt en *HART* voor hun eigen kalender een scherpe selectie, die zich richt op professionele, actuele beeldende kunst.

Alleen tentoonstellingen van professionele kunstenaars worden geselecteerd, amateurkunsten niet. Ook op commerciële tentoonstellingen wordt een selectie toegepast. In de kalender van Kunstenpunt en *HART* worden alleen evenementen opgenomen van promotiegalleries: dat zijn galleries die niet alleen werk verkopen, maar ook de langetermijnpromotie van beeldend kunstenaars behartigen via tentoonstellingen, publicaties en de vertegenwoordiging op beurzen. Galleries die zich louter richten op verkoop worden niet opgenomen in de selectie.

Niet alle promotiegalleries voeren hun tentoonstellingen echter in. Vooral Brusselse galleries maken actief gebruik van de UiTdatabank (via agenda.be, dat vervolgens doorstroomt naar de UiTdatabank). In Antwerpen en Gent wordt er minder ingevoerd. Ook algemener is er niet de garantie dat de kalender exhaustief is. Kleinere privé-initiatieven vinden immers niet altijd de weg naar de UiTdatabank. Om de kalender zo compleet mogelijk te maken, stimuleren Kunstenpunt en *HART* ook kleinere organisaties om hun activiteiten toch te registreren.

⁰¹ Vele organisatoren van cultuurevenementen uit Vlaanderen en Brussel gebruiken de UiTdatabank om hun initiatieven bekend te maken bij een breed publiek. De waaier van ingevoerde events is heel breed. Soms gaat het over tentoonstellingen van professionele kunstenaars, soms over amateurkunstenaars. Sommige evenementen hebben een strikt lokale uitstraling, andere resoneren internationaal.

Hoeveel tentoonstellingen werden er georganiseerd in 2013 en 2014?

De beeldendekunstkalender van Kunstenpunt en *HART* is volledig operationeel sinds 2013. In wat volgt, brengen we het tentoonstellingsaanbod voor 2013 en 2014 in kaart. Het gaat om 1.390 unieke tentoonstellingen in de beide jaren samen.

- Voor 2013 tellen we 673 unieke tentoonstellingen (waarvan er 52 al in 2012 waren geopend en 73 doorliepen tot in 2014).
- Voor 2014 tellen we 790 tentoonstellingen (waarvan er 73 al in 2013 openden, en 68 ook in 2015 of later nog te bezoeken waren).
- Die 1.390 tentoonstellingen duurden gemiddeld 51 dagen. In vijftien gevallen ging het om een eendaags evenement. De langst lopende expo is bij publicatie nog steeds toegankelijk. Die duurt maar liefst vier jaar: het project *Coming World Remember Me* in Ieper begon om symbolische redenen in 2014 en loopt door tot 2018.

In wat volgt brengen we in kaart wie die tentoonstellingen organiseerde, en waar ze plaatsvonden.

Wie organiseerde die tentoonstellingen?

Al die tentoonstellingen werden georganiseerd door 378 verschillende organisatoren. Aan de basis van de piramide tellen we 185 organisatoren die in de onderzochte twee jaar slechts één tentoonstelling organiseerden. De andere exposanten werkten met meer regelmaat. 98 organisatoren zetten minstens vijf expo's op, 34 organiseerden tien tentoonstellingen. De bedrijvigste tentoonstellingsplek (BOZAR) tekende voor 24 titels op twee jaar tijd. Om straks de stap te kunnen zetten naar de beleidsdiscussies, maakte Kunstenpunt een typologie van al deze actoren. Om te beginnen maken we een onderscheid tussen gesubsidieerde en niet-gesubsidieerde initiatieven.

GRAFIEK 1 Tentoonstellingen van gesubsidieerde en niet-gesubsidieerde organisatoren (2013 en 2014)

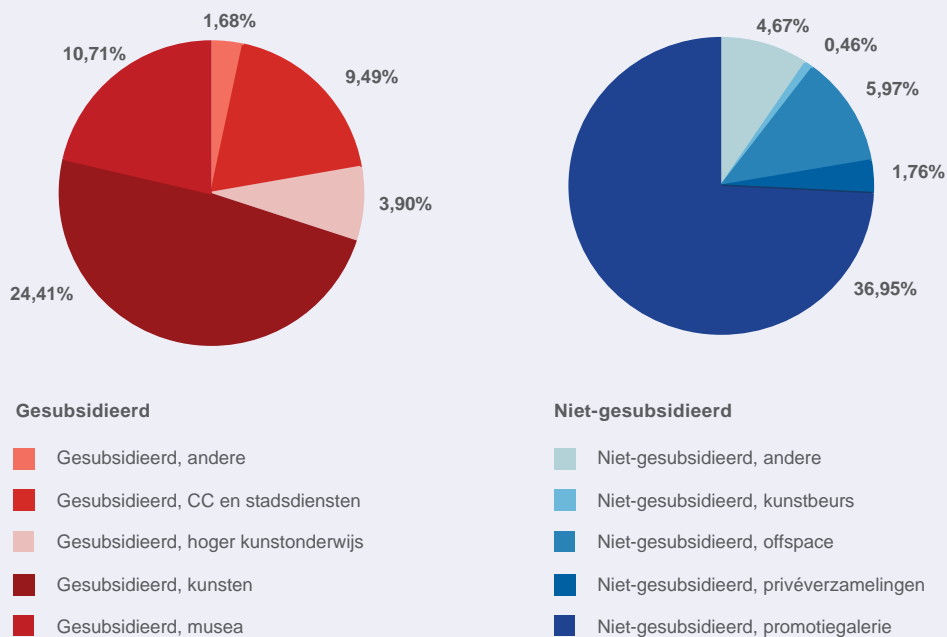


Grafiek 1 laat zien dat het aantal tentoonstellingen dat door niet-gesubsidieerde (651 of 46,83%) of door gesubsidieerde organisatoren (656 of 47,19%) ingericht werd, ei zo na gelijk verdeeld is.

Van 83 evenementen (5,97%) zijn de organisatoren niet bekend in de UiTdatabank. Die konden dan ook niet getypeerd worden.

Binnen het gesubsidieerde en het niet-gesubsidieerde segment onderscheiden we bij **grafiek 2a** diverse subtypes. De linkse taart bundelt de gesubsidieerde initiatieven, de rechtse de niet-gesubsidieerde.

GRAFIEK 2a Types van organisatoren
(al dan niet gesubsidieerd) volgens aantal tentoonstellingen



Gesubsidieerd

Binnen het gesubsidieerde aanbod, op de rechtse taart, maken we een onderscheid tussen organisatoren die ondersteund worden op het Vlaams niveau (respectievelijk kunstorganisaties, erfgoed- en onderwijsinstellingen) of via het lokale cultuurbeleid (voornamelijk cultuurcentra, maar ook gemeentelijke diensten.)

Kunsten - 24,41% van het totaal

Bijna een vierde van het totale aanbod komt op rekening van initiatiefnemers die via bovenlokaal kunstenbeleid worden ondersteund. Naast tentoonstellingen in federale instellingen en in instellingen in Brussel die worden gesteund door de Franse Gemeenschap, gaat het hoofdzakelijk om initiatieven van spelers uit het Kunstendecreet. Het gaat bijvoorbeeld om tentoonstellingen die plaatsvinden in kunsthallen als WIELS, BOZAR en Argos in Brussel, Extra City in Antwerpen, Museum Dhondt-Dhaenens in Deurle, Museum M in Leuven, Netwerk in Aalst en Z33 in Hasselt. Het zijn tentoonstellingsplekken met een presentatie- en publieksfunctie. Een aantal van deze initiatieven heeft een gemengde subsidiestructuur, waarbij de Vlaamse subsidies via het Kunstendecreet gecompleteerd worden met subsidies op andere beleidsniveaus. Omdat zij de Kunstendecreetsubsidies ontvangen voor hun kunsthawerking, plaatsen we hen binnen deze categorie.

Wat verder het Vlaamse kunstenbeleid betreft, gaat het soms ook over kleinere organisaties voor beeldende kunst. 142 tentoonstellingen werden georganiseerd door *smallspaces*, die structureel of projectmatig worden gesteund via het Kunstendecreet. Enkele voorbeelden: Croxhapox en KIOSK in Gent, LLS 387, Lokaal 01, AIR en Objectif Exhibitions in Antwerpen, Voorkamer in Lier, WARP in Sint-Niklaas, CIAP in Hasselt, Etablissement d'en Face, Komplot en iMAL in Brussel...

Ten slotte zijn er tentoonstellingen van multidisciplinaire organisatoren, festivals of kunstencentra, die soms incidenteel en soms met enige regelmaat tentoonstellingen organiseren. Denk bijvoorbeeld aan de permanente beeldendekunstwerking van STUK, aan een gelegenheidsexpo in een theaterhuis of tijdens een filmfestival of de tentoonstelling *Private Shelter* van Vrijstaat O. in Oostende.

Erfgoed - 10,71%

De erfgoedcategorie bundelt (structureel gesubsidieerde) spelers die niet alleen tentoonstellingen organiseren, maar ook een collectie beheren. Daarbij tellen we de musea voor actuele kunst (M HKA, S.M.A.K, Mu.ZEE en het Middelheimmuseum). Deze categorie omvat ook musea waarvan de collectie niet uit actuele beeldende kunst bestaat, maar die wel een tentoonstelling binnen dit domein organiseerden, zoals bijvoorbeeld het Groeningemuseum in Brugge of het Guislainmuseum in Gent.

Hoger kunstonderwijs - 3,90%

Een laatste categorie van organisatoren bundelt onderwijsinstellingen. Tentoonstellen is er verbonden met onderwijstaken. De tentoonstellingen zijn meestal publieke toonmomenten met werk van (afstuderende) studenten.

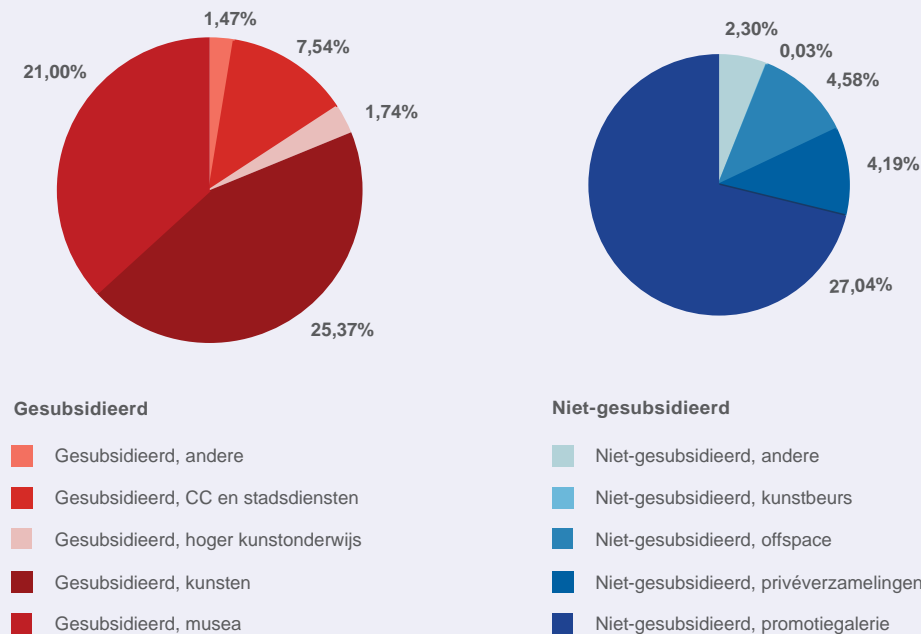
Cultuurcentra en stadsdiensten - 9,49%

In een laatste categorie komen de activiteiten aan bod die met structurele steun van lokale overheden (provincies, steden of gemeenten) of in het kader van het lokale cultuurbeleid tot stand kwamen. Enerzijds gaat het om tentoonstellingsprojecten van gemeenschaps- of cultuurcentra of bibliotheken. Anderzijds zijn er initiatieven waarbij de stad of gemeente zelf als organisator optreedt. Het kan gaan over een door een lokale overheid ingerichte prijs voor beeldende kunst waaraan een tentoonstelling gekoppeld is, of een tentoonstelling in samenwerking met een stadsdienst (toerisme, cultuur) waarin professionele beeldende kunst of kunstenaars betrokken zijn.

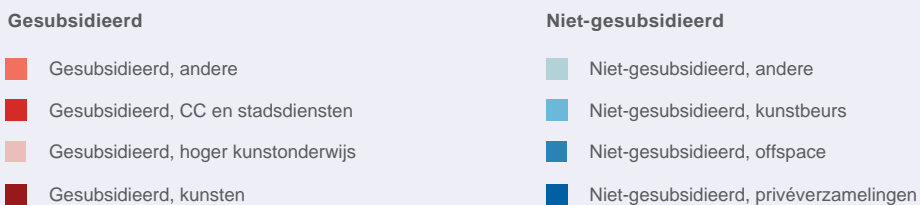
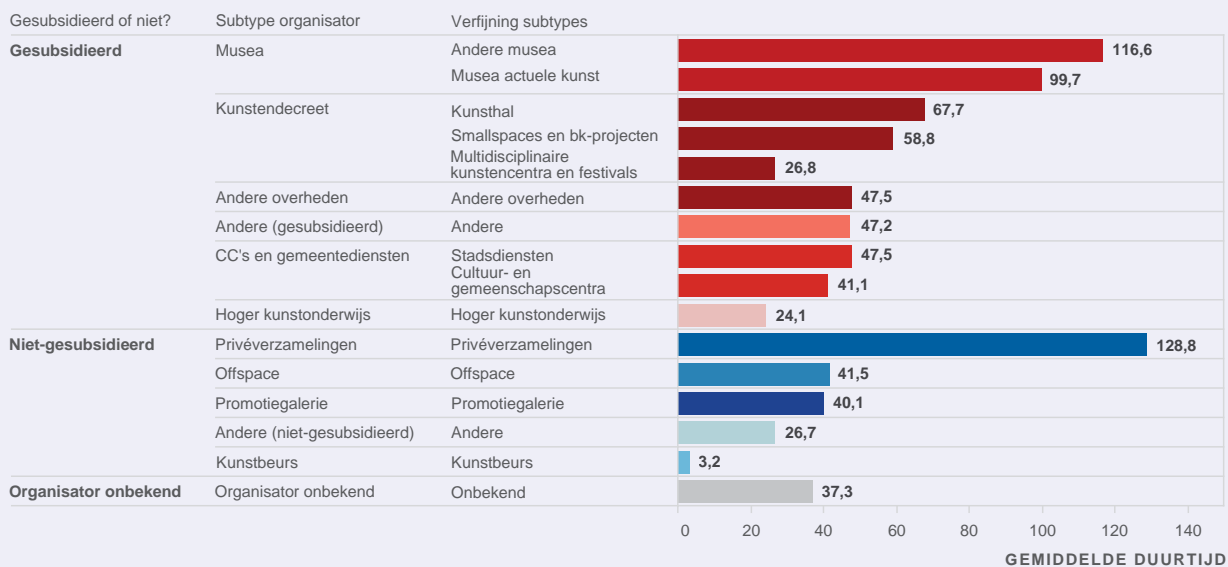
Niet-gesubsidieerd

Binnen het niet-gesubsidieerde aanbod maken we een onderscheid tussen kunstbeurzen, promotiegalleries, *offspaces* en expo's van privéverzamelaars die hun collectie openstellen. De overgrote meerderheid van de organisatoren binnen het niet-gesubsidieerde segment heeft dus een commerciële structuur: vooral galleries (36,95% van het totale aanbod) en in mindere mate kunstbeurzen (0,46%). Twee kleinere subcategorieën hebben een non-profitprofiel. Ten eerste zijn er onafhankelijke tentoonstellingsinitiatieven in zogenaamde (tijdelijke

GRAFIEK 2b Types van organisatoren (al dan niet gesubsidieerd) volgens duurtijd tentoonstellingen



GRAFIEK 3 De gemiddelde duurtijd van een tentoonstelling, naargelang van het type organisator



of permanentere) *offspaces* (5,97%). Het gaat hier om zelforganisatie-initiatieven van kunstenaars of curatoren die alternatieven opzetten voor soms schaarse tentoonstellingsmogelijkheden. Vijf procent van het tentoonstellingsaanbod gaat uit van privéverzamelaars.

Hoe lang duren tentoonstellingen?

Zeker in een discussie over de geografische spreiding en publieke toegankelijkheid van beeldende kunst is het cruciaal om rekening te houden met het feit dat nogal wat promotiegalleries zich richten op een select publiek van kopers en *peers*. De schaal van deze expo's is relatief klein en er wordt geprogrammeerd met een grote regelmaat: gemiddeld 5 à 6 tentoonstellingen per jaar. Meestal gaat het om de presentatie van nieuw werk van één of meerdere kunstenaars van de galerie. Een minderheid van de tentoonstellingen die in een galerie tot stand komt, zijn gecureerde groepstentoonstellingen waar ook werk wordt vertoond van kunstenaars die niet aan de galerie verbonden zijn.

Een parameter die misschien iets zegt over de schaal en publieksgerichtheid van sommige initiatieven, is de duurtijd van de expo's. **Grafiek 2b** is dan ook een variant op grafiek 2a, die niet het aantal tentoonstellingen optelt, maar wel het aantal dagen dat een tentoonstelling liep.

Grafiek 2b geeft opnieuw alle types van organisatoren weer, maar dit keer niet volgens het aantal tentoonstellingen (zoals op grafiek 2a), maar volgens de opgetelde duurtijd van al die expo's (uitgerekend als het verschil tussen de opening en de einddatum van de tentoonstellingen). Dan gaan de verhoudingen aan het schuiven. Om te beginnen wordt de rode taart groter dan de blauwe, want de grootte van beide schijven staat in relatie tot de grootte van het aanbod. Algemeen wordt de verhouding van het gesubsidieerde segment dus groter dan dat van het niet-gesubsidieerde. Binnen het gesubsidieerde segment wordt het aandeel van musea veel groter. Binnen het niet-gesubsidieerde segment wordt het aandeel van de privéverzamelaars groter. Als die hun collectie openstellen voor het publiek, is dat vaak voor langere tijd.

Het aandeel van de galleries zakt van 36,95% naar 27,40% van het totale aanbod. Vele commerciële initiatieven zijn in mindere mate publieksgericht en kleinschaliger. **Grafiek 3** geeft de gemiddelde duurtijd van tentoonstellingen weer naargelang van de verschillende categorieën van initiatiefnemers. De gemiddelde duurtijd van alle tentoonstellingen samen is 50 dagen, zoals hierboven gezegd. Voor de gesubsidieerde initiatieven is dat 62 dagen, voor de niet-gesubsidieerde slechts 40. Grafiek 3 laat de verschillen zien tussen verschillende (sub-) categorieën. Daarbij verfijnen we de bovenstaande typologie, om de verschillen tussen de types organisatoren nog beter uit de verf te laten komen.

Binnen het niet-gesubsidieerde segment valt het grote verschil op tussen enerzijds de (vanzelfsprekend) korte looptijd van kunstbeurzen, en anderzijds de lange duur van de opengestelde collecties van privéverzamelaars (gemiddeld 128,8 dagen). Tentoonstellingen bij

promotiegaleries duren gemiddeld 40,1 dagen, bij *offspaces* ongeveer even lang.

Wat het gesubsidieerde luik betreft, zien we dat de tentoonstellingen bij collectiebeherende instellingen het langst toegankelijk zijn. Binnen het Kunstendecreet zie je dat de expo's bij multidisciplinaire kunstcentra en festivals minder lang duren dan bij werkingen die zich specifiek op beeldende kunst richten. De evenementen bij de grotere kunsthallen duren niet heel veel langer dan bij de kleinere *smallspaces*. Maar het is vooral interessant om deze kleinere gesubsidieerde projectruimtes te vergelijken met de niet-gesubsidieerde tegenhangers, de *offspaces*. De tentoonstellingen bij de gesubsidieerde *smallspaces* zijn gemiddeld 50% langer open dan de niet-gesubsidieerde *offspaces*. Dat geeft aan dat de Vlaamse subsidies deze kleine en kwetsbare spelers in staat stellen te investeren in een grotere publieke toegankelijkheid.

In welke provincies zijn de tentoonstellingen te zien (binnen of buiten de steden)?

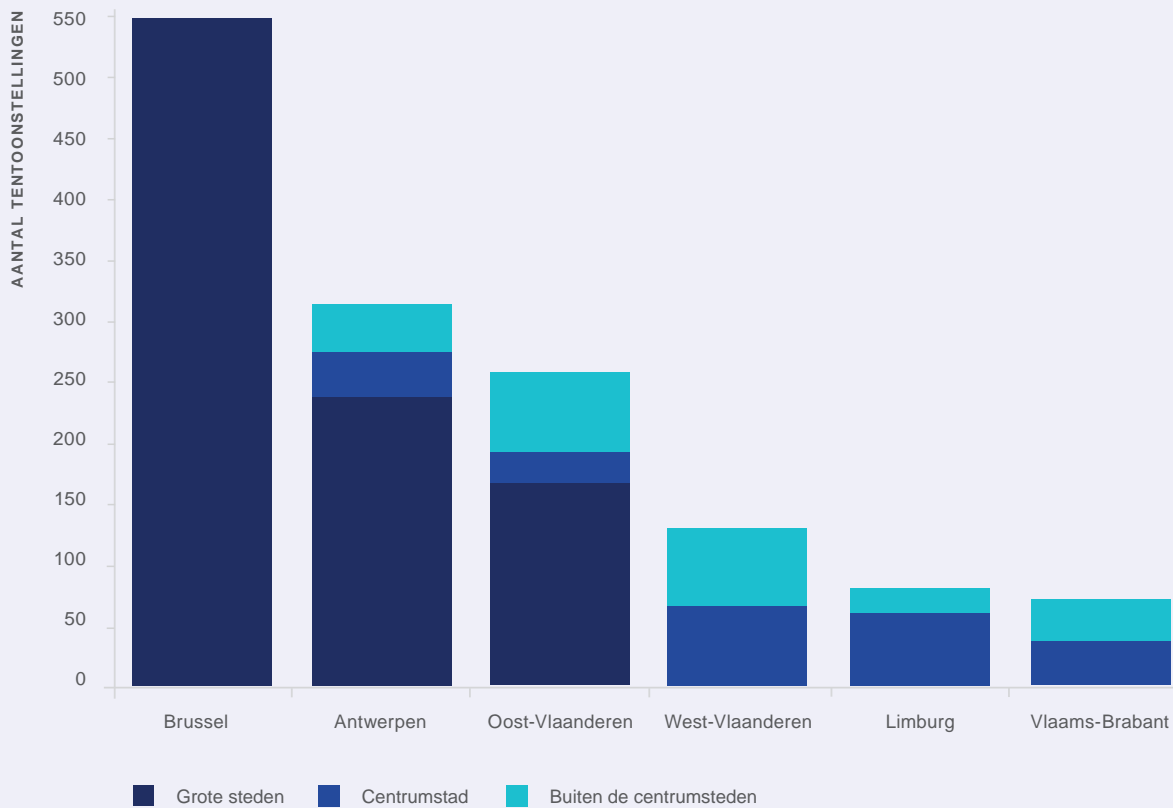
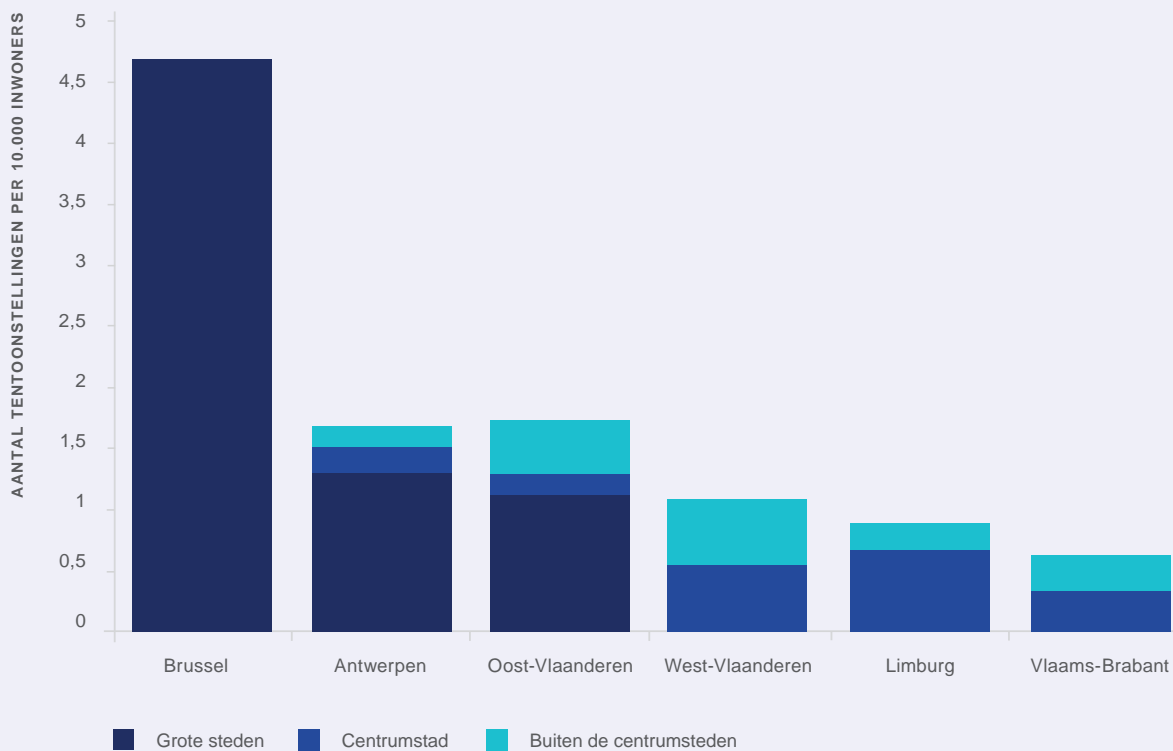
Waar vonden al die tentoonstellingen plaats? Om te beginnen maken we een onderscheid tussen de verschillende Vlaamse provincies en daarnaast het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. We bekijken ook of de tentoonstellingen binnen of buiten een stedelijke context plaatsvonden. Net zoals we dat deden bij onze analyse van het concertaanbod in Vlaanderen en Brussel, geven we de 'mate van verstedelijking' weer aan de hand van een driedeling.

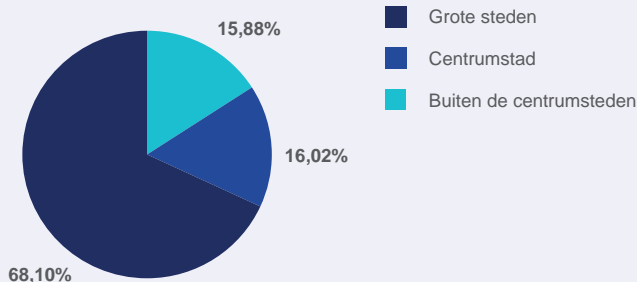
We maken een onderscheid tussen

1. de grotere steden (Antwerpen, Gent, Brussel — wat verwijst naar de 19 gemeenten),
2. de elf overige centrumsteden (Aalst, Brugge, Genk, Hasselt, Kortrijk, Mechelen, Leuven, Oostende, Roeselare, Sint-Niklaas en Turnhout),
3. alle andere gemeenten buiten de centrumsteden.

Grafiek 4a laat zien hoeveel tentoonstellingen er in 2013 en 2014 plaatsvonden in de verschillende provincies en het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. In Brussel is het tentoonstellingsaanbod afgetekend het grootst: in 2013 en 2014 vonden daar 547 tentoonstellingen voor actuele beeldende kunst plaats. Dat is substantieel meer dan in elk van de vijf Vlaamse provincies. Op het Vlaamse grondgebied valt het grote verschil op tussen enerzijds de provincies Antwerpen en Oost-Vlaanderen, en anderzijds West-Vlaanderen, Limburg en Vlaams-Brabant. Het aanbod in Antwerpen en Oost-Vlaanderen is groter, wat op rekening komt van de steden Antwerpen en Gent. In West-Vlaanderen, Limburg en Vlaams-Brabant is het aandeel van de centrumsteden dan weer relatief groot.

Deze verhoudingen tussen de provincies worden nog scherper als je de cijfers corrigeert naargelang van inwonersaantallen. **Grafiek 4b** geeft het aantal tentoonstellingen per provincie weer per 10.000 inwoners. Dat het aanbod in Brussel erg groot is, komt zo nog veel sterker uit de verf. Per hoofd van de bevolking vinden er in het Brussels

GRAFIEK 4a Aantal tentoonstellingen per provincie (en mate van verstedelijking)**GRAFIEK 4b** Aantal tentoonstellingen per provincie, per 10.000 inwoners

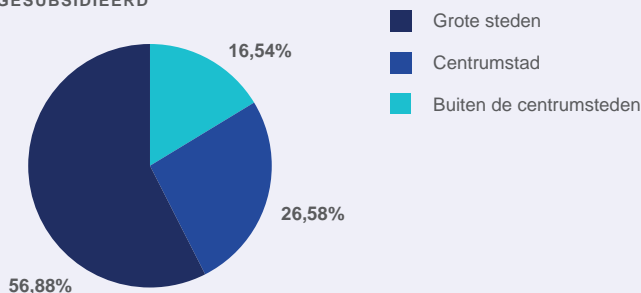
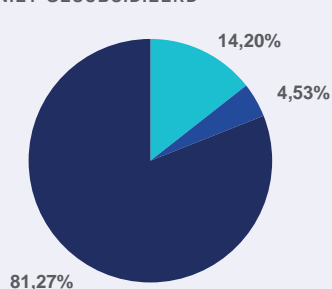
GRAFIEK 5 Aandeel tentoonstellingen binnen en buiten de steden

Hoofdstedelijk Gewest drie keer zoveel tentoonstellingen plaats als in de provincies Antwerpen of Oost-Vlaanderen. Vooral in West-Vlaanderen zijn de centrumsteden erg actief.

De twee varianten op grafiek 4 (verdeling over de provincies) suggereren al dat een groot aandeel van de tentoonstellingen plaatsvindt in een stedelijke context. Dat wordt bevestigd door **grafiek 5**, een taartje dat laat zien welk aandeel van de tentoonstellingen plaatsvond in, opnieuw, onze driedeling: de grote steden (Antwerpen, Gent en Brussel),

de overige centrumsteden en buiten de centrumsteden. Maar liefst 84% van het aanbod aan actuele beeldende kunst vinden we terug in stedelijk gebied. Uiteraard weegt Brussel opnieuw door. De negentien gemeenten van Brussel tekenen voor 39,24% van het totale tentoonstellingsaanbod.

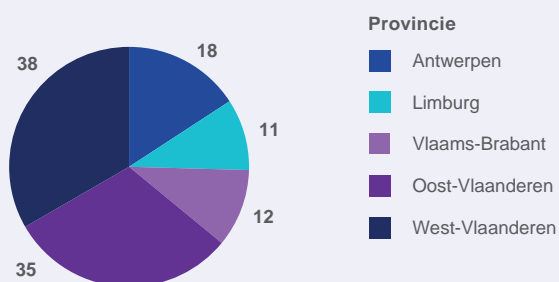
Welke types van organisatoren zijn actief binnen en buiten een stedelijke omgeving?

GRAFIEK 6 De 'mate van verstedelijking' van al dan niet gesubsidieerde initiatieven**GESUBSIDIEERD****NIET-GESUBSIDIEERD**

In het bovenstaande zagen we om te beginnen dat er heel diverse spelers tentoonstellingen opzetten voor actuele beeldende kunst: al dan niet gesubsidieerd, al dan niet met winstoogmerk, of ondersteund binnen verschillende beleidskaders (kunsten, erfgoed, lokaal cultuurbeleid, onderwijs...). Vervolgens zagen we dat het aanbod niet gelijk verdeeld is over de provincies, vooral omdat het geconcentreerd is in de grotere steden: in hoofdzaak Brussel, Antwerpen en Gent. Maar ook in de centrumsteden zijn er heel wat tentoonstellingen te zien. 84% van het aanbod is in Brussel en de Vlaamse centrumsteden te zien. In wat volgt, zoomen we in op de rol van de verschillende types van (al dan niet gesubsidieerde spelers) bij de geografische spreiding van het aanbod aan tentoonstellingen voor actuele beeldende kunst in Vlaanderen en Brussel. Waar zijn de gesubsidieerde en niet-gesubsidieerde initiatieven meer precies gevestigd?

Grafiek 6 is een variant op de vorige. Hij laat opnieuw zien waar tentoonstellingen georganiseerd worden (in de grote steden Brussel, Antwerpen en Gent, in de overige elf centrumsteden of buiten de centrumsteden), maar maakt daarbij een onderscheid tussen de gesubsidieerde en de niet-gesubsidieerde expo's. Het verschil springt onmiddellijk in het oog: niet-gesubsidieerde initiatieven vind je in vier vijfde van de gevallen terug in de grote steden. Opmerkelijk is wel dat het private initiatief nauwelijks te vinden is in de centrumsteden, maar wél in landelijk gebied. Het gaat enerzijds om galeries (Deweert Gallery in Otegem, Emergent in Veurne of William Wauters in Assenede), anderzijds ook om *offspaces* (PAK in Gistel, of Villa de Olmen in Wieze). Daarbij moeten we oppassen voor veralgemeningen. Dit verschijnsel doet zich niet in gelijke mate voor over het hele Vlaamse grondgebied. Dat blijkt uit **grafiek 7**, die de verdeling over de verschillende provincies laat zien van alle niet-gesubsidieerde initiatieven buiten de centrumsteden.

GRAFIEK 7 Alleen het aantal tentoonstellingen van de verschillende types van niet-gesubsidieerde organisatoren buiten de (centrum)steden



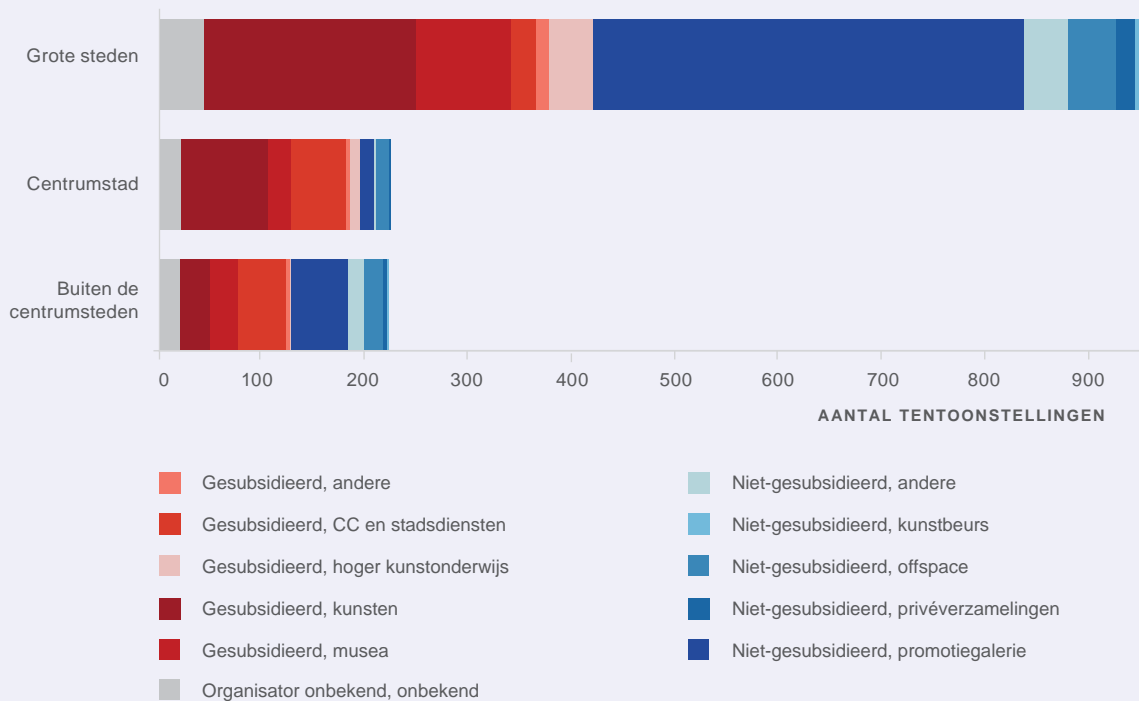
De niet-gesubsidieerde initiatieven buiten de (centrum)steden vind je hoofdzakelijk terug in West- en Oost-Vlaanderen. Het gaat daarbij overigens zowel om galeries als om non-profit *offspaces*. In Limburg of Vlaams-Brabant, en ook in Antwerpen, is het fenomeen nauwelijks waarneembaar.

Als we even teruggaan naar grafiek 6, dan blijken de gesubsidieerde initiatieven geografisch toch veel beter gespreid te zijn. Je vindt ze nog steeds in drie vijfde van de gevallen terug in Brussel, Gent of Antwerpen. Het aanbod aan

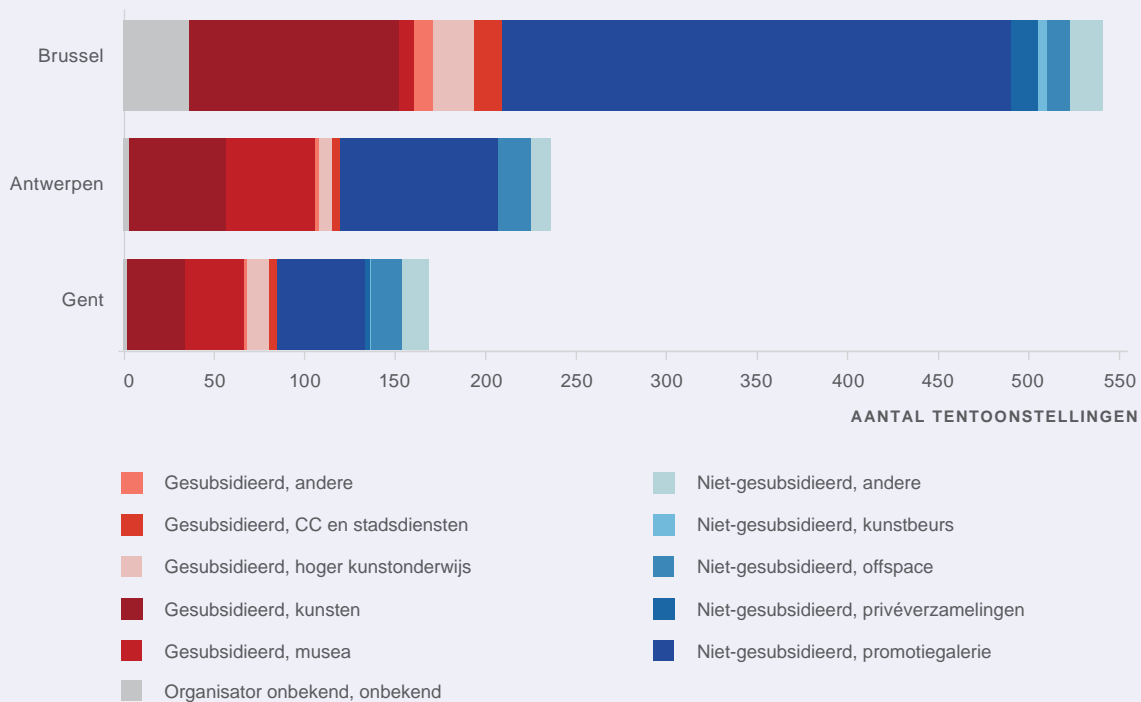
actuele beeldende kunst in de centrumsteden is dus erg afhankelijk van overheidsinitiatief. Op de volgende grafiek kijken we meer in detail naar de rol van deze verschillende categorieën van organisatoren bij de geografische spreiding van het aanbod binnen en buiten de steden.

Grafiek 8a laat zien hoeveel tentoonstellingen er worden georganiseerd door de verschillende types van organisatoren in respectievelijk de grote steden (Brussel, Gent en Antwerpen), de overige elf centrumsteden en buiten de centrumsteden. Kijken we om te beginnen naar 'de grote drie', dan zien we inderdaad dat zeer veel verschillende initiatieven daar zijn geconcentreerd. Hier vind je niet alleen het grootste deel van de galeries. Maar het is ook hier dat je de kunstopleidingen vindt, waar verzamelaars hun collecties openstellen, waar kunstenaars en curatoren alternatieve experimentele projectruimtes opzetten (al dan niet met subsidies) en waar men kunstbeurzen organiseert. In de grote steden vind je uiteraard ook vele andere initiatieven die door het kunsten- of het erfgoedbeleid worden ondersteund of geïnitieerd. Een hoofdzakelijk federaal ondersteunde speler als BOZAR vind je vanzelfsprekend alleen in Brussel terug.

GRAFIEK 8a De activiteit van de verschillende types van organisatoren binnen en buiten de (centrum)steden



GRAFIEK 8b De activiteit van de verschillende types van organisatoren in Brussel, Gent en Antwerpen



Het resultaat is een erg geconcentreerd tentoonstellingsaanbod, vooral in de hoofdstad.

Het beeld in de centrumsteden is duidelijk minder gevarieerd. Grafiek 6 liet al zien dat niet-gesubsidieerd initiatief hier eerder uitzonderlijk is. Des te groter wordt het belang van gesubsidieerde initiatieven, die niet gering zijn en divers zijn qua achtergrond. Ook hier zie je een aantal initiatieven terug die door het Vlaamse kunstenbeleid worden ondersteund: bijvoorbeeld de kunsthawerking van Museum M of CIAP in Hasselt, maar ook multidisciplinaire organisatoren zoals BUDA of Vrijstaat O.

Eerder uitzonderlijk zien we hier cultuurcentra met een groot aanbod, zoals dat wel het geval is bij CC Hasselt en CC Mechelen. De provincies zijn erg actief in de centrumsteden: grotere spelers zoals Z33 (Hasselt), Mu.ZEE (Oostende) en Cultuurcentrum de Warande (Turnhout) worden hoofdzakelijk op dit beleidsniveau ondersteund.

Buiten de centrumsteden wordt het plaatje opnieuw diverser: opnieuw zien we een mix van gesubsidieerd en niet-gesubsidieerd initiatief. We stipten al aan dat een aantal galeries en *offspaces* zich buiten de steden vestigen, maar dat dit verschijnsel zich vooral in Oost- en West-Vlaanderen blijkt voor te doen. Wat de gesubsidieerde initiatieven buiten de centrumsteden betreft, zijn Vlaams ondersteunde spelers op het vlak van kunsten en erfgoed eerder uitzonderlijk (denk wel aan Voorkamer in Lier of Museum Dhondt-Dhaenens in Deurle).

De provincie West-Vlaanderen ondersteunt Be-Part (Waregem). Maar het aandeel van het lokaal cultuurbeleid wordt dan weer groter. Enerzijds gaat het om initiatief van grotere cultuurcentra zoals die van Strombeek en Roeselare. Maar er is ook aanbod in zeer diverse steden en gemeenten als Ronse, Menen, Puurs, Knokke-Heist of Ninove. Net als op grafiek 6 zien we ook hier dat het niet-gesubsidieerde initiatief hoofdzakelijk de grotere steden opzoekt. Omdat het daarbij wel nuttig is om ook even in te zoomen op de verschillen tussen Brussel, Gent en Antwerpen, doen we dat op **grafiek 8b**.

Opnieuw blijkt de grote dynamiek van de beeldendekunstscene in Brussel. Het is hier dat het grootste deel van de galeries zich vestigen. Het fenomeen van de galeries in Brussel springt erg in het oog. Hierop zoomt Kunstenpunt scherper in in het rapport *De Vlaamse Kunstmarkt: nationaal, internationaal en mondiaal*. Daarbij hebben we niet alleen aandacht voor waar die galeries gevestigd zijn, maar ook hoeveel kunstenaars ze vertegenwoordigen, vanwaar die kunstenaars komen, en voor de activiteiten van de galeries op kunstbeurzen in binnen- en buitenland.

Conclusies

De cijfers in hun context

Organisatoren met heel diverse achtergronden zetten in Vlaanderen en Brussel tentoonstellingen op voor actuele beeldende kunst. In de kalender van Kunstenpunt en *HART* is de helft van de initiatiefnemers gesubsidieerd, de andere helft niet. Gesubsidieerde spelers worden ondersteund binnen verschillende beleidskaders (kunsten, erfgoed, lokaal cultuurbeleid, onderwijs, toerisme...) en door verschillende beleidsniveaus (federaal, Vlaams, provinciaal en gemeentelijk). Binnen het niet-gesubsidieerde is het overgrote deel profit (doorgaans galleries), slechts een klein deel non-profit. Naast een beperkt aantal verzamelaars die hun collecties openstellen, gaat het over beeldend kunstenaars en organisatoren die zelf presentatieplekken creëren (*offspaces*).

Uit de bovenstaande cijferanalyses kwam naar voor dat de dynamiek van samenspel tussen deze verschillende types van spelers lokaal echter sterk verschilt. Het aanbod hedendaagse beeldende kunst situeert zich vooral in de steden. Slechts zestien procent van het aanbod vinden we buiten de centrumsteden. Bijna veertig procent van het tentoonstellingsaanbod is te zien in Brussel, nog eens dertig procent in Antwerpen en Gent en vijftien procent in de andere elf Vlaamse centrumsteden opgeteld.

Brussel, Antwerpen, Gent als hotspots voor beeldende kunst

Om te beginnen zoekt actuele beeldende kunst vooral de (grote) stad op. Hier zie je de grootste diversiteit aan verschillende types van spelers. Groot en klein, gesubsidieerd of niet,... ze vullen elkaar aan, zoeken elkaar fysiek op in specifieke buurten en wijken en vormen zo aantrekkingspolen voor zowel professionals als verschillende soorten publiek. In Brussel clusteren galleries zich rond de Louizalaan en de Dansaertstraat. Extra City in Antwerpen clusterd enkele kleinere gesubsidieerde organisaties in zijn gebouw en in de buurt zijn er kleine ruimtes, *offspaces* en grote en kleine promotiegalleries.

Alleen in de steden Brussel, Antwerpen en Gent is die diversiteit en concentratie het grootst. Brussel heeft veruit het grootste aantal initiatieven. Gemiddeld is er elke anderhalve dag een vernissage. Het gesubsidieerd aanbod bestaat zowel uit initiatieven die ondersteund worden door de federale overheid, Vlaamse Gemeenschap, VGC, Federatie Wallonië-Brussel en COCOF (of een samenwerking). Bovendien oefent de hoofdstad een aantrekkingskracht uit op de kunstmarkt, die zich ondanks de crisis sterk manifesteert. Steeds meer promotiegalleries uit binnen- en buitenland hebben zich de voorbije jaren in Brussel gevestigd. Die optelsom van publieke en private initiatieven verklaart waarom het aanbod in Brussel cijfermatig veel groter is dan in de twee andere steden, hoewel de basisprincipes van interactie in diversiteit dezelfde zijn.

Het grote aantal tentoonstellingen van private spelers in steden

vraagt enige toelichting omdat ze een andere publieke rol opnemen dan gesubsidieerde initiatieven. Dat is belangrijk binnen de context van het debat over de spreiding van actuele kunst. Promotiegalerijen zijn in de eerste plaats gericht op de promotie van hun kunstenaars en op verkoop. Ze richten zich daarom op een selectief publiek van professionals, kopers en ingewijden. Ze vestigen zich in de betere of opkomende wijken. Ze hebben beperkte openingsuren, vaak moet je aanbellen en ze werken verder op afspraak. Ook al zorgen vernissages van bekendere kunstenaars soms voor honderden bezoekers, toch zijn deze initiatieven niet altijd even publieksgericht. Dit soort van plekken ontplooit weinig mogelijkheden om het gepresenteerde werk breed te promoten of educatief te omkaderen naar een breder of diverser publiek, zoals publieke instellingen dat wel doen.

Ook *offspaces* vinden we hoofdzakelijk in een grootstedelijke context. Ze zijn in de eerste plaats gericht op professionals en *peers*, organiseren op onregelmatige tijdstippen tentoonstellingen en events die via de eigen kanalen worden gecommuniceerd, waardoor ze niet erg zichtbaar zijn. Deze niet-gesubsidieerde non-profitinitiatieven zijn kwetsbaar en zijn doorgaans niet bedoeld om lang te bestaan. Een vergelijking van de duurtijd van hun expo's met die van beeldendekunstprojecten en *smallspaces* die via het Kunstendecreet worden ondersteund, suggereert dat die laatste wel over meer mogelijkheden beschikken om te investeren in schaal en publiekswerking. De tentoonstellingen bij de gesubsidieerde *smallspaces* lopen bijna dubbel zo lang als die bij hun niet-gesubsidieerde tegenhangers. Maar, ook al zijn ze kwetsbaar, deze initiatieven vormen een belangrijke schakel tussen lokaal en internationaal talent en een lokaal publiek van kenners, kopers en geïnteresseerden.

Tenslotte openen private verzamelaars of mecenasen tentoonstellingsruimtes, ofwel rond hun eigen collecties, ofwel ondersteunen ze financieel tentoonstellingsruimtes die het profiel hebben van de professionele kleine ruimtes. Ze communiceren via de geijkte kanalen. Daardoor zijn ze iets zichtbaarder dan *offspaces*. Ze zijn een aanvulling op de publieke instellingen die op Vlaams en lokaal niveau worden gesteund, maar zullen nooit inzetten op publiekswerking, actieve participatie en lokale verankering in een netwerk zoals de publieke instellingen dat wel doen.

Steden en centrumsteden: samenspel van verschillende beleidsniveaus

Om tot een dynamisch samenspel te komen tussen verschillende types spelers, zijn publieke investeringen essentieel. Gesubsidieerde initiatieven met een grote zichtbaarheid en uitstraling trekken ook andere private initiatieven aan. Die kunnen op hun beurt weer impulsen geven aan het lokaal beleid. Dat hebben we de voorbije jaren zien gebeuren. De beeldende kunst komt in Vlaanderen pas echt tot bloei sinds de jaren 2000 onder impuls van het (beeldende) kunstbeleid van de Vlaamse Gemeenschap. Daarvoor waren er – naast de musea voor hedendaagse kunst, opgericht door de steden (Middelheimmuseum en S.M.A.K.), de Provincie West-Vlaanderen (PMMK, nu Mu.ZEE) en de Vlaamse Gemeenschap (M HKA) – alleen

kunsthallen (zoals ICC in Antwerpen of BOZAR in Brussel) en verder projectorganisaties en galeries.

Impulsen via het Kunstendecreet hebben voor een nieuwe dynamiek gezorgd in verschillende steden. De bloei van Brussel in het voorbije decennium zou bijvoorbeeld nooit zo sterk zijn geweest zonder een initiatief als WIELS, dat in 2007 de deuren opende. Niet alleen in Brussel, Antwerpen en Gent, maar ook in centrumsteden als Hasselt, Leuven, Mechelen, Aalst of Mechelen (of in kleinere steden als Lier) heeft het Kunstendecreet voor een versterking gezorgd voor de presentatie van beeldende kunst. Vooral voor de centrumsteden blijkt dit soort van Vlaamse ondersteuning cruciaal te zijn. Het is namelijk een opvallende vaststelling dat niet-gesubsidieerd privé-initiatief vooral de 'grote drie' steden en landelijke regio's (vooral Oost- en West-Vlaanderen) opzoekt, maar in de centrumsteden nauwelijks terug te vinden is.

In de centrumsteden zie je dat de 'basisinfrastructuur' voor de presentatie van actuele beeldende kunst echter nooit louter op Vlaams niveau wordt ondersteund. Veel belangrijke presentatieplekken worden door verschillende beleidsniveaus ondersteund, niet zelden voor aparte onderdelen van hun werking. Denk bijvoorbeeld aan Z33 (Hasselt), De Warande (Turnhout) of aan Museum M (Leuven), allemaal provinciale of stedelijke instellingen die voor deelwerkingen meerjarig worden ondersteund via het Kunstendecreet (al dan niet via aparte vzw's). Bij uitbreiding geldt dat ook voor presentatieplekken in de grote steden en buiten de centrumsteden (bijvoorbeeld het cultuurcentrum van Strombeek).

Onder impuls van die grotere zichtbaarheid van beeldende kunst – mede mogelijk gemaakt door het Kunstendecreet – zijn andere centrumsteden en kleinere steden de laatste tien jaar meer gaan investeren in een kunstenbeleid. Zo wordt stilaan ook buiten de grote steden een netwerk voor de presentatie van actuele beeldende kunst ontwikkeld. Het stedelijk kunstenbeleid gaat verder dan de subsidiëring van instellingen als musea of cultuurcentra en betreft ook het ondersteunen van grote projecten zoals stadstentoonstellingen of kunstencourcours (bv. *Cuesta* in Tielt, *Coup de ville* in Sint-Niklaas, *Private Shelter* in Oostende) of ze experimenteren met kunstopdrachtenbeleid (bv. *De Unie Hasselt-Genk*). Dergelijke stadstentoonstellingen worden meestal mee ondersteund vanuit toerisme en/of stedelijke ontwikkeling. In de centrumsteden leidt dit nieuwe beleid echter (voorlopig) niet tot het aantrekken van profiteurspelers.

Lokaal initiatief: kiemen van nieuwe ontwikkelingen

Kwantitatief is het aanbod aan actuele beeldende kunst buiten de (centrum)steden veel beperkter. Die constatering verbaast niet. Het overheidsinitiatief voor de spreiding van beeldende kunst buiten de musea is altijd beperkt geweest. We stelden hierboven al dat de beeldendekunstsector niet kon profiteren van de ontwikkeling en professionalisering van het netwerk van cultuurcentra (inclusief budget en infrastructuur) sinds de jaren 1980. Onder impuls van het Vlaamse

sectorbeleid ter zake én van diverse spreidingsinitiatieven uit het veld zelf, richtten de cultuurcentra zich hoofdzakelijk op podiumkunsten en muziek. Enkele cultuurcentra en lokale kunstenaarsinitiatieven speelden nog wél een pioniersrol voor beeldende kunst in de jaren 1980, maar in de jaren 1990 boette die in aan belang. Ook private presentatie-initiatieven blijken hoofdzakelijk gesitueerd in de grotere steden (Brussel, Antwerpen en Gent) en in landelijk gebied, vooral dan in West- en Oost-Vlaanderen. Zij realiseren geen geografische spreiding.

Hoe de situatie er anno 2014 uitziet, lezen we in de cijfers. De analyses van vooral theater en muziek wijzen op de cruciale rol van het netwerk van cultuurcentra, zowel binnen als buiten de centrumsteden, voor de zeer brede, geografische spreiding van concerten en podiumvoorstellingen. Maar voor actuele beeldende kunst zijn de presentatiemogelijkheden veel beperkter. Toch zijn die niet afwezig. Binnen de centrumsteden zijn er cultuurcentra die met enige regelmaat expo's organiseren, zoals CC Mechelen, CC Brugge, 3OCC (Leuven), C-Mine (Genk), CC Hasselt. Ook buiten de centrumsteden zijn een aantal cultuurcentra erg actief: niet enkel in de grotere A-centra in de Vlaamse rand rond Brussel (Strombeek), maar ook in kleinere steden en gemeenten als Heist-op-den-Berg, Maasmechelen, Ronse of Bornem.

Enkele cultuurcentra ontwikkelen een beeldendekunstprofiel dat zich kan meten met dat van landelijk gesubsidieerde organisaties. Daarnaast zijn er ook cultuurcentra die infrastructuur ter beschikking stellen aan lokale initiatieven (lokale kunstenaars, deeltijds kunstonderwijs, amateurkunstenverenigingen) of thematische tentoonstellingen boeken die hen worden aangeboden en tenslotte de cultuurcentra die geen beeldende kunst programmeren. Wanneer cultuurcentra actief werken met amateurkunstenaars en een mix van professioneel en amateur programmeren, worden ze opgenomen in de kalender van Kunstenpunt en *HART* en dus meegenomen in deze gegevensanalyse. Indien ze alleen een zaal ter beschikking stellen voor diverse tentoonstellingsvoorstellen werden ze niet opgenomen. Indien we alle 'tentoonstellingen voor beeldende kunst' optellen die werden ingevoerd in de UiT-databank (zoals we deden voor muziek en podiumkunsten) zullen we meer cultuurcentra tellen met een 'beeldendekunstprogramma'.

Een bevraging van Kunstenpunt over de plek van actuele beeldende kunst bij cultuurcentra, levert op dat er bij enkele cultuurcentra veel zin is om sterker in te zetten op beeldende kunst. Uit *best practices* vandaag leer je dat gebrek aan tentoonstellingsinfrastructuur in cultuurcentra en in steden en gemeenten alvast geen hinderpaal hoeft te zijn om op lokaal niveau aan de slag te gaan met beeldende kunst. Tentoonstellingen kunnen op andere plekken worden georganiseerd. Kunstenaars kunnen worden uitgenodigd om een werk te maken in situ of binnen een lokale gemeenschap, met residenties voor een korte of een lange periode. Kennis, netwerken, tijd en werkingsmiddelen zijn daarentegen wel cruciaal om beeldende kunst op lokaal niveau te presenteren.

Podiumkunsten in Vlaanderen en Brussel

Het aanbod in 2014 in kaart gebracht

Inleiding

Binnen de Vlaamse podiumkunsten is er een groeiende zorg over de presentatiemogelijkheden op lokaal vlak. Hoewel deze 'spreidingskwestie' niet nieuw is, signaleren gezelschappen, groepen en boekingskantoren dat sinds 2014 hun speelreeksen in Vlaanderen krimpen, vooral buiten de centrumsteden. In datzelfde jaar gaf 38% van de cultuurcentra aan dat hun budgetten voor programmering geslonken zijn ten opzichte van voor 2014. Bezuinigingen op het personeel van de cultuur- en gemeenschapscentra zouden ook zorgen voor toenemende werkdruk bij programmatoren, die daardoor minder tijd hebben voor prospectie en voor de verdere uitbouw van hun netwerk in het professionele kunstenveld. Daarenboven leeft de vrees dat een aantal bestuurlijke veranderingen gevolgen kunnen hebben voor de spreiding van podiumkunsten, zoals de decentralisering van het lokale cultuurbeleid en het afbouwen van de rol van de provincies op het vlak van cultuurbeleid.

In een derde deel van het dossier over de presentatie van kunsten in Vlaanderen, brengt Kunstenpunt cijfers samen die het debat over de productie en de spreiding van podiumkunsten kunnen voeden. In een andere tekst komt de (inter)nationale spreiding van voorstellingen van Vlaamse gezelschappen tussen 2001 en 2014 aan bod, aan de hand van de gegevens van Kunstenpunt en van het Departement Cultuur, Jeugd en Media. In die tekst volgen we vooral de gesubsidieerde productie sinds 2001 doorheen de tijd. De bijdrage hieronder kiest een ander perspectief: op basis van de databanken van CultuurNet Vlaanderen (nu publiq) brengen we de geografische spreiding van een veel breder veld van de podiumkunsten in 2014 in kaart. Hoeveel theater-, dans-, comedy- en circusvoorstellingen werden er georganiseerd in Vlaanderen en Brussel, en in welke gemeenten en provincies? Wat is de rol van organisaties ondersteund door verschillende beleidsniveaus en overheden, van privéorganisatoren, amateurkunstenaars en het verenigingsleven?

Deze invalshoek is vergelijkbaar met de eerder gepubliceerde analyses van het Vlaamse aanbod van livemuziek en beeldende kunsten. Uit deze eerdere analyses bleek bijvoorbeeld dat tentoonstellingen van beeldende kunsten in 2013 en 2014 voornamelijk in de steden werden georganiseerd. Cultuurcentra speelden bij de beeldende kunsten slechts een beperkte rol, terwijl zij in de muzieksector in 2014 een belangrijke schakel vormden in de spreiding buiten de grootsteden.

Bij zowel de beeldende kunsten als de livemuziek waren gesubsidieerde organisatoren verantwoordelijk voor bijna de helft van het aanbod in Vlaanderen en Brussel. Wat is nu de situatie in de podiumkunsten: hoe groot was het aanbod in deze sector? Wie organiseerde dit aanbod, en waar?

01 Naast de gegevens die organisatoren zelf invoeren in de UiTdatabank, neemt deze databank ook gegevens over van Agenda. Brussels, waarin ook tal van Franstalige organisatoren evenementen aankondigen (agenda.brussels/en).

Om een antwoord te bieden op deze vragen werd een beroep gedaan op gegevens uit de UiTdatabank van CultuurNet Vlaanderen (nu publiq). In deze databank kunnen organisatoren van culturele evenementen hierover zelf gegevens invoeren.⁰¹

Deze organisatoren omvatten naast kunstencentra en gesubsidieerde producenten ook cultuur- en gemeenschapscentra, lokale (sociaal-culturele) verenigingen, amateurgezelschappen en privéspelers. 2014 is voorlopig het recentste jaar waarvan de gegevens beschikbaar zijn. In eerdere jaren werden veel minder voorstellingen in de UiTdatabank ingevoerd. Door het gebrek aan voldoende gelijkaardige gegevens van de periode voor 2014, is een nauwkeurige vergelijking met andere jaren voorlopig onmogelijk. Alle evenementen in de categorie van podiumkunsten van 1 januari tot en met 31 december 2014 werden bijgevolg afgezonderd en vervolgens opgeschoond en bewerkt.⁰² Dit leverde beschrijvingen op van **20.037 unieke voorstellingen** met informatie over de inhoud van de voorstelling, de organisator, de datum en de locatie.

Aan de opgeschoonde en bewerkte gegevens stelden we acht onderzoeksvragen naar het wie, wat, waar en hoeveel van de podiumkunsten in Vlaanderen en Brussel in 2014:

1. Hoeveel voorstellingen in de podiumkunsten werden in Vlaanderen en Brussel georganiseerd in 2014 en binnen welke discipline?
2. Wie organiseerde deze voorstellingen: gesubsidieerde of private professionele podiumproducenten, amateurgezelschappen, (sociaal-culturele) verenigingen, openbare instellingen of overheden?
3. Hoeveel voorstellingen werden er gemiddeld georganiseerd en door wie?
4. Wie organiseerde welke voorstellingen?
5. Waar vonden deze voorstellingen plaats: in welke gemeenten (binnen of buiten het stedelijke gebied) en provincies?
6. Wie organiseerde voorstellingen binnen en buiten het stedelijke gebied?
7. Wie organiseerde de voorstellingen in de provincies?
8. Welke voorstellingen vonden binnen en buiten het stedelijke gebied plaats?

Hoeveel podiumkunstenvoorstellingen werden er georganiseerd en binnen welke discipline?

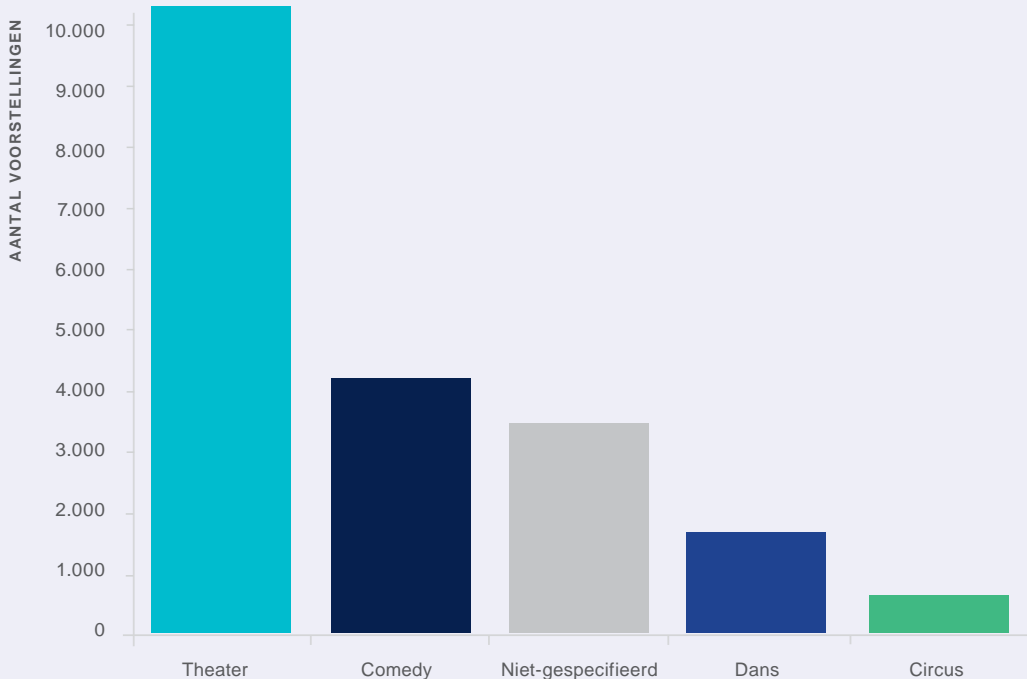
Door de gegevens over evenementen in de podiumkunsten uit de UiTdatabank op te schonen en te bewerken, weten we dat er zeker 20.037 unieke voorstellingen plaatsvonden in Vlaanderen en Brussel in 2014.

Grafiek 1 verdeelt deze bulk van voorstellingen in vijf disciplines. Deze disciplines zijn samengesteld op basis van een aantal informatievelden die de organisatoren zelf in de UiTdatabank hebben ingevuld.⁰³ Theatervoorstellingen (turquoise staaf) vertegenwoordigen 10.258 of 51,20% van het totale aantal voorstellingen.

02 Evenementen in de UiTdatabank verschijnen op honderden digitale en gedrukte cultuuragenda's. Organisatoren voeren hun voorstellingen dus in met het oog op publiekswerving. De aangeleverde gegevens waren daardoor zeer gedetailleerd, maar dienden te worden gecorrigeerd, aangevuld en zo veel mogelijk gelijkvormig te worden gemaakt alvorens zij bruikbaar waren voor een analytische doorlichting. Voorstellingen die meermaals waren ingevoerd, tellen één keer mee. Vaak werden meerdere voorstellingen op verschillende tijdstippen als één evenement ingevoerd in de UiTdatabank. Deze werden allemaal opgesplitst in aparte voorstellingen aan de hand van de datum informatie in de beschrijvingen. Organisatoren die onder verschillende namen terugkwamen zijn samengevoegd onder één uniforme naam. Aankondigingen van festivals en van voorstellingsreeksen zonder specifieke datum informatie werden uit de te analyseren data gehaald. Individuele voorstellingen tijdens festivals werden evenwel behouden.

03 In de UiTdatabank kon men een evenement typeren als theater- of dansvoorstelling. Alle dansvoorstellingen zijn voor dit onderzoek ondergebracht onder de discipline dans. Bij evenementen getypeerd als theatervoorstelling werd gekeken naar het thema dat men had aangegeven om deze in een discipline onder te brengen. Tekst-, figuren- en muziektheater werden gegroepeerd in de discipline theater. Alle voorstellingen die als thema 'humor', 'comedy' of 'komedie' hadden gekregen, werden samengevoegd onder de discipline comedy. Hierbij kan het gaan over zowel komische (amateur) theaterstukken als stand-upcomedy of cabaret. Voorstellingen met als thema 'circus' of 'mime en bewegingstheater' bevinden zich in de discipline circus. Voorstellingen waarvan het thema onbekend was, werden ondergebracht in de niet-gespecificeerde categorie. Deze categorie verzamelt ook een beperkt aantal evenementen die niet bij de andere vier disciplines horen, zoals literaire of filosofische voordrachten en voorstellingen die sterk aansluiten bij muziektredens.

GRAFIEK 1 Aantal voorstellingen in Vlaanderen en Brussel in 2014 per discipline



04 Tot deze niet-gespecificeerde categorie behoren veel voorstellingen van Franstalige organisatoren en organisaties die in Brussel actief zijn (zoals BOZAR of de cultuurcentra van de Franse Gemeenschap in Brussel). Dit heeft vooral te maken met een verschil in de manier waarop de gegevens hierover in de UiT-databank terechtkwamen. De organisatoren in kwestie voerden hun gegevens voornamelijk in via Agenda.Brussels, dat andere invulvelden gebruikt. Wanneer deze gegevens werden overgenomen door CultuurNet Vlaanderen, konden niet alle velden worden gelinkt aan de beschrijvingen in de UiT-databank. Deze foutmarge moeten we in gedachte houden wanneer we in latere secties de disciplines verder met elkaar vergelijken.

05 Onder de 2.145 unieke namen van organisatoren bevinden zich 81 samenwerkingsverbanden tussen twee of meerdere organisatoren. In plaats van alle namen van organisatoren in zo'n samenwerkingsverband apart op te tellen, werd elk samenwerkingsverband als één unieke organisator behandeld. De 81 samenwerkingsverbanden waren verantwoordelijk voor 306 van de 17.600 voorstellingen.

Comedy (donkerblauwe staaf) is met 4.142 voorstellingen of 20,67% de op één na grootste discipline. De 1.628 dansvoorstellingen (blauwe staaf) staan in voor 8,12%. De 590 circusvoorstellingen (groene staaf) vormen hier de kleinste discipline (2,94%). De grijze staaf stelt 3.419 voorstellingen voor waarvan we weten dat ze podiumvoorstellingen zijn, maar waarvan de (sub)discipline door de invoerder niet nader werd bepaald.⁰⁴

Wie organiseerde de voorstellingen?

Wie zorgde ervoor dat de 20.037 voorstellingen uit 2014 konden plaatsvinden? Bij 17.600 van deze voorstellingen werd in de UiT-databank de naam van de organisator vermeld. Met 'organisator' wordt de persoon of organisatie bedoeld die het initiatief neemt om een voorstelling te laten plaatsvinden. Dit valt niet noodzakelijk samen met de uitvoerder of de locatie van die voorstelling. Een sociaal-culturele vereniging kan bijvoorbeeld een productie van een dansgezelschap boeken en daarvoor een zaal van een cultuurcentrum huren. De sociaal-culturele vereniging is dan de organisator, het dansgezelschap de uitvoerder en het cultuurcentrum de locatie.

Als we het aantal unieke namen optellen, komen we aan **2.145 organisatoren**.⁰⁵ Om een antwoord te kunnen bieden op de

bovenstaande onderzoeksvragen, ontwikkelde Kunstenpunt een typologie die rekening houdt met een aantal parameters. Werde de organisator gesubsidieerd door een bepaalde overheid of ging het om een privaat, niet-gesubsidieerd initiatief? Ging het over professionele of amateurkunsten? Opereerde de organisator alleen op lokaal niveau of over de hele Vlaamse Gemeenschap? Organiseerde men voorstellingen in het Nederlands of in een andere taal? Wanneer er geen organisator werd vermeld bij een voorstelling, baseerden we ons op de eigenschappen van de locatie van het evenement?

Nauwkeurig opzoekingswerk liet toe om alle organisatoren in zeven categorieën onder te brengen⁰⁶:

- Organisatoren met **kunstensubsidies van de Vlaamse overheid**: deze omvatten gezelschappen, kunstencentra, musea, werkplaatsen en festivals die in 2014 meerjarige of projectsubsidies kregen via het Kunstendecreet, maar ook kunsten of erfgoedorganisaties die via andere kanalen dan het Kunstendecreet werden gesubsidieerd (bv. Huis van Alijn, Het Firmament of Poëziecentrum).
- Organisatoren ondersteund via het **lokaal (cultuur)beleid**: hiertoe behoren cultuur- en gemeenschapscentra, bibliotheken, gemeentediensten en andere instellingen die (structurele) subsidies via het lokale beleidsniveau kregen. Vaak gaat het over organisaties (zoals de cultuur- en gemeenschapscentra en de bibliotheken) die in deze periode ook Vlaamse middelen ontvingen via het Decreet Lokaal Cultuurbeleid. Ook provinciale overheden, door de provincie gesubsidieerde organisaties en Brusselse organisaties ondersteund door de Vlaamse Gemeenschapscommissie of het Brussels Gewest werden in deze categorie ondergebracht. Deze via de provincies of Brussel gesubsidieerde organisatoren vertegenwoordigen slechts een klein deel van de categorie (zie ook grafiek 3 hieronder).
- Organisatoren uit het **onderwijs**: dit type verwijst naar scholen en instellingen van het officieel, het vrij en het hoger onderwijs die subsidies kregen van de Vlaamse Gemeenschap. Hierbij gaat het vooral om afstudeerprojecten van kunstopleidingen en publieke toonmomenten van het deeltijds kunstonderwijs. De zogenaamde 'schoolvoorstellingen' – opvoeringen van (al dan niet gesubsidieerde) producties voor een publiek dat exclusief uit schoolgaande jeugd bestaat – bevinden zich niet in de UiT-databank omdat ze niet publiek toegankelijk waren.
- Organisatoren gesubsidieerd door **andere overheden** dan de (lokale) Vlaamse: dit zijn organisaties die (in hoofdzaak) werden ondersteund door de federale overheid (bv. BOZAR), door de Franse Gemeenschap (bv. Franstalige theaterhuizen in Brussel zoals Les Brigittines en Théâtre National) of door buitenlandse overheden.
- **Sociaal-culturele en amateurorganisaties**: in deze categorie bevinden zich erkende sociaal-culturele organisaties voor volwassenen (bv. de Gezinsbond of het August Vermeylenfonds)⁰⁷ en voor de jeugd (gesubsidieerd jeugdtheater, jeugdverenigingen en jeugdhuisen), amateurgezelschappen en amateurkunstenorganisaties (bv. Opendoek of Danspunt),

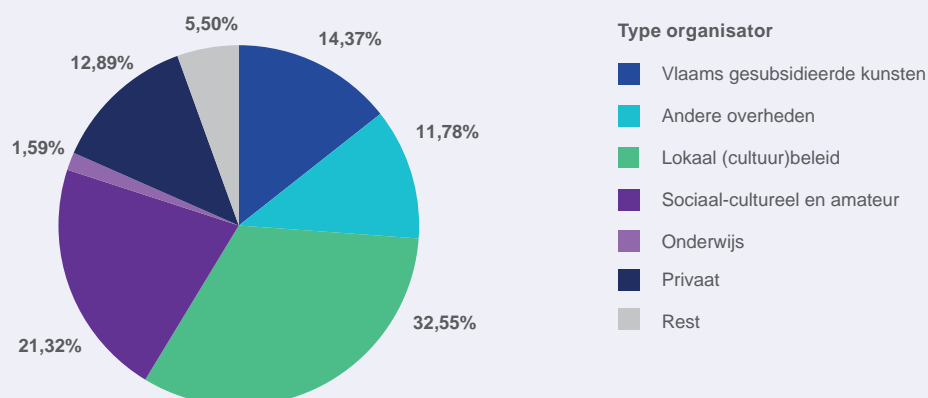
⁰⁶ Voor de typologie bij de 306 voorstellingen met twee of meerdere organisatoren werd alleen gekeken naar de organisator die als eerste werd vermeld.

⁰⁷ Hiervoor werd de databank van Socius met erkende organisaties voor sociaal-cultureel volwassenenwerk geraadpleegd (socius.be/organisatie).

het Circuscentrum en via het Circusdecreet ondersteunde gezelschappen⁰⁸, lokale verenigingen (inclusief verenigingen met subsidies van hun lokale overheid, maar ook dansclubs en sportverenigingen), niet-gouvernementele organisaties, zorginstellingen en vakbonden.

- Organisatoren uit de **private sector**: dit zijn professionele, niet-gesubsidieerde podiumproducenten (bv. Music Hall of Tinnenpot), promotoren (bv. LiveComedy.be of Greenhouse Talent), concert- en podiumzalen en cafés. Bij de privéspelers bevinden zich organisatoren van zowel Nederlandstalig als anderstalig aanbod.
- Een **restcategorie**: deze verzamelt organisatoren waarover te weinig informatie beschikbaar was om hen te typeren en 276 organisatoren die elk bij slechts een beperkt aantal voorstellingen betrokken waren en uit pragmatische overwegingen niet werden getypeerd.

GRAFIEK 2 Aandeel van types organisatoren in organisatie van voorstellingen in Vlaanderen en Brussel in 2014



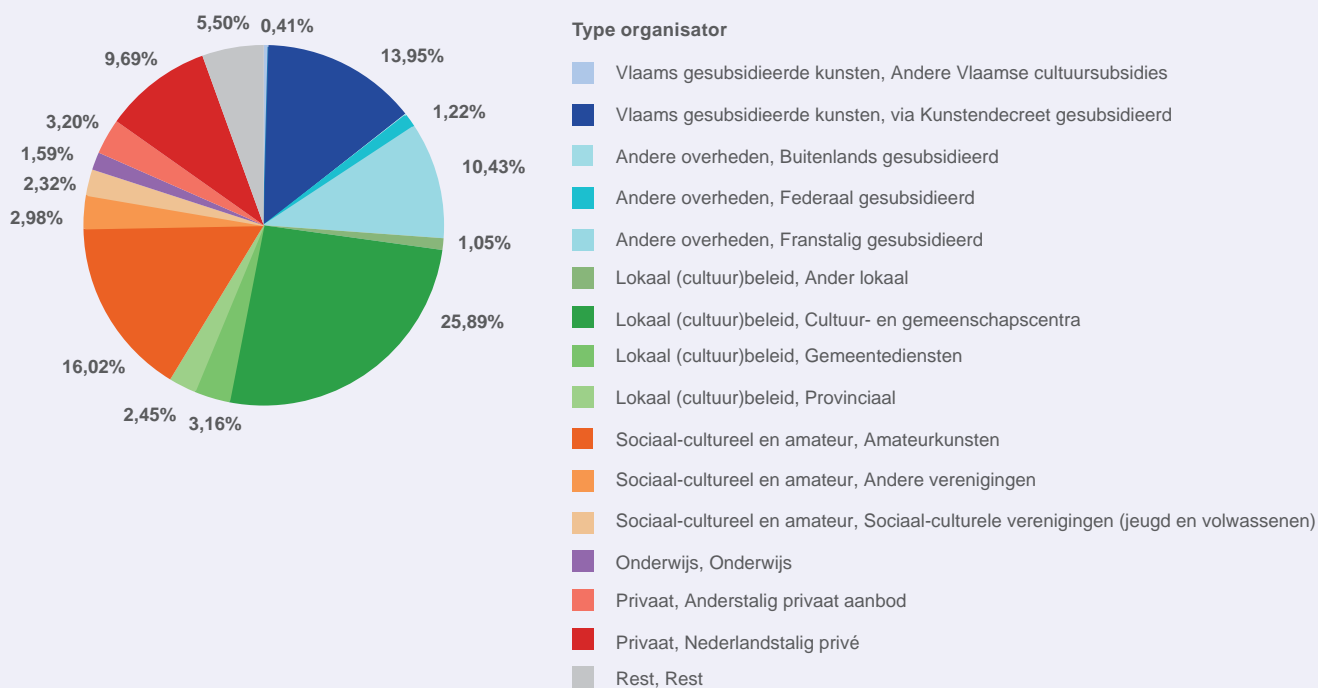
Grafiek 2 laat het aandeel zien van elk van de zeven types van organisatoren in de 20.037 voorstellingen.⁰⁹ Elk gekleurd onderdeel van dit schijfdiagram staat voor een type. De grootte van het onderdeel en het bijhorende percentage worden bepaald door het aantal voorstellingen dat op touw werd gezet door het type organisator in kwestie.

⁰⁸ Een up-to-date lijst van gezelschappen erkend door het Circuscentrum is te vinden op www.circuscentrum.be/circusinvlaanderen/gezelschappen.

⁰⁹ In grafieken 2 en 3 worden de voorstellingen met een onbekende organisator erbij gerekend. Zoals eerder aangegeven, werden deze ondergebracht in een categorie op basis van de locatie van de voorstelling.

Organisatoren ondersteund via het lokaal (cultuur)beleid (groen) hadden met 32,55% het grootste aandeel in de organisatie van voorstellingen in 2014 (6.522 voorstellingen). Op de tweede plaats komen de sociaal-culturele en amateurorganisaties (donkerpaars) met 21,32% (4.271 voorstellingen), gevolgd door organisatoren uit het Vlaams gesubsidieerde kunstencircuit (blauw), die 14,37% van het aanbod verzorgden (2.879 voorstellingen). Daarna komen respectievelijk de private organisatoren (donkerblauw, 12,89% of

GRAFIEK 3 Aandeel van types organisatoren (verfijnd) in organisatie van voorstellingen in Vlaanderen en Brussel in 2014



2.583 voorstellingen) en organisatoren die ondersteund werden door andere overheden dan de (lokale) Vlaamse (turquoise, 11,78% of 2.360 voorstellingen). De restcategorie (grijs) beslaat 5,50% van het aanbod (1.103 voorstellingen). Het aandeel van organisatoren uit het Vlaamse onderwijs (lila) beslaat tenslotte 1,59% (319 voorstellingen).

Met het oog op de verdere analyse van de gegevens, verfijnen we de typologie van organisatoren in **grafiek 3**. Deze grafiek onthult dat binnen de meeste 'grovere' types van organisatoren telkens één specifiek subtype van organisator dominant is. Binnen de lokale organisatoren (groen) zijn dit de cultuur- en gemeenschapscentra, die met een aandeel van 25,89% (5.187 voorstellingen) meteen ook de voornaamste soort organisator in 2014 waren. Binnen de categorie van sociaal-culturele en amateurorganisaties (oranje) is er een duidelijk overwicht van amateurgezelschappen, die 16,02% (3.209 voorstellingen) op touw zetten en daarmee de op één na voornaamste organisator waren. Daarna komen organisatoren die via het Kunstendecreet (werkings- of project-) subsidies ontvingen (blauw, 13,95% of 2.796 voorstellingen), gevolgd door respectievelijk organisatoren met subsidies van de Franse Gemeenschap (lichtblauw, 10,43% of 2.089 voorstellingen) en privéspelers die een Nederlandstalig aanbod organiseerden (rood, 9,69% of 1.942 voorstellingen). De voornaamste organisatoren van het professionele, Nederlandstalige aanbod in 2014 waren dus achtereenvolgens cultuur- en gemeenschapscentra, via het Kunstendecreet gesubsidieerde organisaties en Nederlandstalige privéspelers.

Hoeveel voorstellingen werden er gemiddeld georganiseerd en door wie?

In de gegevens van de UiTdatabank hebben we 2.145 unieke organisatoren kunnen identificeren. Berekend op de 17.600 voorstellingen waarvan de organisator bekend is, weten we dan dat elke organisator gemiddeld ongeveer acht voorstellingen op touw zette in 2014. Ongeveer de helft van de 2.145 organisatoren (1.079) was verantwoordelijk voor slechts één of twee voorstellingen. 353 organisatoren zetten minstens tien voorstellingen op touw en zijn daarmee verantwoordelijk voor circa 72% van de 17.600 voorstellingen. Hoe veranderen deze cijfers als we de situaties van de verschillende types van organisatoren apart bekijken?

Tabel 1 biedt een gedeeltelijk antwoord op deze vraag. Links zien we de types van organisatoren en het aantal unieke namen binnen elk type. De derde kolom geeft het aantal voorstellingen weer dat elk type organiseerde. Hier hebben we de voorstellingen waarbij geen organisator werd vermeld in UiTdatabank niet meegerekend (daarom wijken de aantallen af van deze bij grafiek 2). In de kolom uiterst rechts staat het gemiddeld aantal voorstellingen per type van organisator. Daarbij springen meteen enkele opmerkelijke verschillen in het oog.

TABEL 1 Aantal organisatoren, aantal voorstellingen en gemiddeld aantal voorstellingen per type organisator in Vlaanderen en Brussel in 2014

Type organisator	Aantal organisatoren	Aantal voorstellingen (met organisator gekend)	Gemiddeld aantal voorstellingen per gekende organisator
Vlaams gesubsidieerde kunsten	95	2.676	28
Andere overheden	100	2.339	23
Lokaal (cultuur)beleid	420	5.358	13
Privaat	286	2.079	7
Sociaal-cultureel en amateur	881	3.996	5
Onderwijs	69	248	4
Rest	294	904	3

Organisaties uit het Vlaams gesubsidieerde kunstencircuit voorzagen in een regelmatig aanbod (gemiddeld 28 voorstellingen). Het Vlaams gesubsidieerde kunstencircuit heeft relatief weinig organisatoren (95), waarvan een groot deel (42) met tien of meer voorstellingen in de gegevens voorkomt. Wanneer we het subtype van organisatoren gesubsidieerd via het Kunstendecreet afzonderlijk bekijken, blijken deze zelfs een iets hoger gemiddelde te hebben (30 voorstellingen).

deSingel (178 voorstellingen), NTGent (161 voorstellingen) en HETPALEIS (160 voorstellingen) voeren hier de lijst aan.

Ook de instellingen ondersteund door andere overheden organiseerden met regelmaat voorstellingen (gemiddeld 23). Bij deze organisatoren zien we een gelijkaardige situatie als bij het Vlaams gesubsidieerde kunstencircuit: van de 100 namen in de gegevens organiseerde bijna de helft (46) minstens tien voorstellingen. BOZAR is met 159 voorstellingen hier de koploper. Daarna volgen Brusselse instellingen met subsidies van de Franse Gemeenschap zoals Théâtre Le Public (157 voorstellingen) en Théâtre de la Place des Martyrs (146 voorstellingen).

Organisatoren ondersteund vanuit het lokaal (cultuur)beleid hebben met dertien voorstellingen een duidelijk lager gemiddelde. Het aantal actoren dat tien of meer voorstellingen organiseerde, ligt verhoudingsgewijs ook lager (108 van de 420). Wanneer we de subtypes van organisatoren afzonderlijk bekijken, zien we een kloof tussen cultuur- en gemeenschapscentra (gemiddeld 24 voorstellingen) en de andere subtypes, zoals gemeentediensten (gemiddeld vier voorstellingen) en andere lokale diensten (bibliotheken, OCMW's en dienstencentra: gemiddeld twee voorstellingen). Voorts valt op dat voornamelijk de cultuurcentra uit de centrumsteden (die tot de zogenaamde A-centra behoren)¹⁰ bovenaan de lijst van dit type van organisator voorkomen, zoals 3OCC in Leuven (254 voorstellingen) en Schouwburg Kortrijk (139 voorstellingen). De Warande (Turnhout), een in 2014 door de provincie ondersteunde instelling, neemt hier met 227 voorstellingen ook een belangrijke plaats in. 3OCC en De Warande behoren zelfs tot de actiefste organisatoren in het geheel van onderzochte gegevens.

De private organisatoren geven een meer versnipperd beeld. Hun gemiddelde van zeven voorstellingen ligt onder het algemene gemiddelde van acht en slechts 43 van de 286 privéspelers worden vermeld met tien of meer voorstellingen. Onder de voornaamste private organisatoren bevinden zich diverse profielen die actief zijn in het Nederlandstalige of het Franstalige aanbod en zich richten op stand-upcomedy (Kings of Comedy, 103 voorstellingen; Comedyshows.be, 79 voorstellingen; Le Koek's Théâtre, 71 voorstellingen), kinder- en familievoorstellingen (Kip van Troje, 183 voorstellingen; Kunstencentrum Vlaams Fruit, 53 voorstellingen) of musicals (Music Hall, 74 voorstellingen).¹¹ Bij het subtype van Nederlandstalige privéorganisatoren ligt het gemiddelde ook rond zeven voorstellingen.

Een zeer hoog aantal sociaal-culturele en amateurverenigingen stond in 2014 in voor een grote hoeveelheid voorstellingen en hebben bijgevolg een laag gemiddelde (vijf voorstellingen). Dit komt door de vele amateurgezelschappen die één productie per jaar maken en brengen, maar ook door de lokale afdelingen van sociaal-culturele organisaties die één of twee maal per jaar een voorstelling boeken.

Ook het kleinste type van organisatoren, namelijk deze uit het gesubsidieerd onderwijs, heeft een laag gemiddelde (vier voorstellingen). Slechts vijf van de 69 organisatoren zetten minstens tien voorstellingen op touw. De lijst wordt hier aangevoerd door de

¹⁰ In het Decreet Lokaal Cultuurbeleid wordt een onderscheid gemaakt tussen A-, B- en C-centra. Deze categorisering houdt verband met de locatie en de capaciteit van een cultuurcentrum en bepaalt het bedrag aan subsidies waarop deze aanspraak kan maken. Voor een overzicht van de types per gemeente, zie: cultuurcentra.be.

¹¹ Bij deze 74 voorstellingen wordt Music Hall als organisator vermeld. Aangezien Music Hall zich als niet-gesubsidieerde organisatie presenteert (op hun website wordt geen verwijzing gemaakt naar steun van de Vlaamse overheid), werd deze in dit rapport als privaaf initiatief behandeld. Over de relatie tussen Music Hall en Vlaamse subsidies verscheen in 2013 een artikel in *rekto:verso* (Nico Kennes, "Potten breken in subsidieland").

drama-afdelingen van de kunsthogescholen LUCA School of Arts (42 voorstellingen) en KASK/Conservatorium Gent (30 voorstellingen).

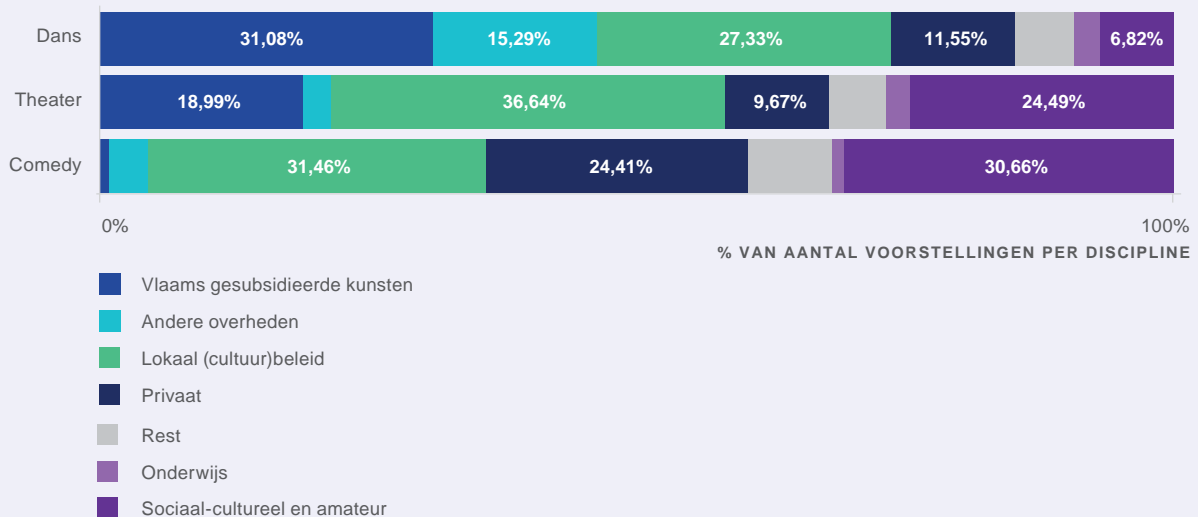
Wie organiseerde welke voorstellingen?

Nu we in de gaten hebben welke soorten voorstellingen er werden georganiseerd en door wie, kunnen we beide invalshoeken met elkaar combineren. Welk type van organisatoren is het actiefst binnen de verschillende disciplines? Omgekeerd is het ook interessant om te onderzoeken op welke disciplines de verschillende types van organisatoren zich richten.

In **grafiek 4** lichten we uit het totale aantal voorstellingen de dans-, theater- en comedyvoorstellingen en laten we zien wie deze organiseerde. Van boven naar beneden geven de balken enkele interessante verschillen tussen de drie disciplines weer.

Bij de dansvoorstellingen (boven, 1.628 in totaal) nemen organisatoren uit het Vlaams gesubsidieerde kunstencircuit (blauw, 506 dansvoorstellingen) een aandeel van 31,08% voor hun rekening. Daarmee was dit het belangrijkste type organisator van dansvoorstellingen in Vlaanderen en Brussel in 2014. In de achterliggende gegevens zien we dat Kaaitheater, STUK, KVS en vooral deSingel de voornaamste waren. De organisatoren ondersteund vanuit het lokaal (cultuur)beleid (groen, 27,33% of 445 dansvoorstellingen) en de organisatoren met subsidies van andere overheden dan de (lokale) Vlaamse (turquoise, 15,29% of 249 dansvoorstellingen) zijn ook goed vertegenwoordigd. Bij dit laatste type komt dit vooral door

GRAFIEK 4 Aandeel van types organisatoren in organisatie van theater-, dans-, en comedyvoorstellingen in Vlaanderen en Brussel in 2014



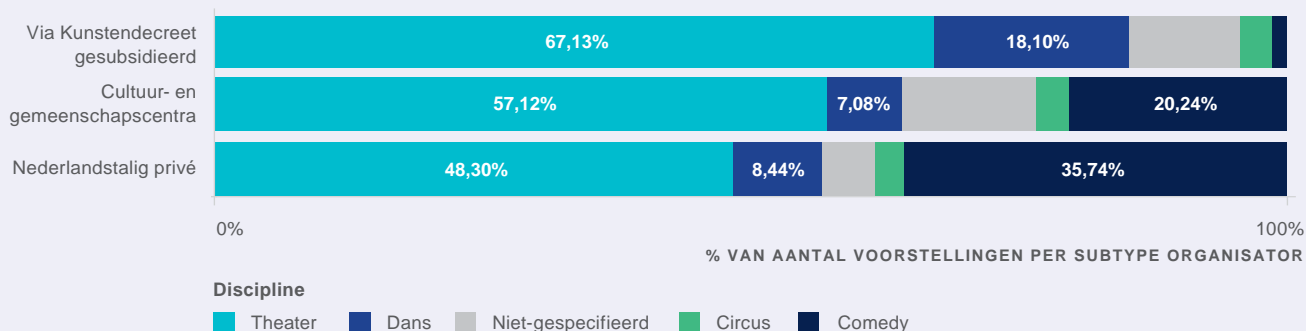
de programmatie van Les Brigittines en BOZAR. Het aandeel van de private spelers (donkerblauw, 11,55% of 188 dansvoorstellingen) is vergelijkbaar met de situatie bij het totale aantal voorstellingen (12,89%, zie grafiek 2). Sociaal-culturele verenigingen (donkerpaars) waren opvallend weinig actief in de discipline dans: slechts 6,82% of 111 dansvoorstellingen.

Bij de 10.258 theatervoorstellingen (midden) liggen de verhoudingen anders. Hier zijn de organisatoren ondersteund vanuit het lokaal (cultuur)beleid (groen) het voornaamste type (36,64% of 3.759 theatervoorstellingen). Met 24,49% of 2.512 theatervoorstellingen beslaan de sociaal-culturele verenigingen (donkerpaars) hier een veel groter aandeel dan bij dans. Organisatoren met Vlaamse kunstensubsidies (blauw) speelden ook een belangrijke rol (18,99% of 1.948 theatervoorstellingen). In vergelijking met dans en het totale aantal voorstellingen, ligt het aandeel van private organisatoren (donkerblauw, 9,67% of 992 theatervoorstellingen) hier iets lager.

In de cijfers van de discipline comedy komen de sociaal-culturele verenigingen (donkerpaars, 30,66% of 1.270 comedyvoorstellingen) nog sterker naar voren dan bij theater. Samen met de organisatoren ondersteund vanuit het lokaal (cultuur)beleid (groen, 31,46% of 1.303 comedyvoorstellingen) waren ze de voornaamste types van organisatoren van comedy in 2014. De private organisatoren (donkerblauw) stonden in voor een vierde van het comedyaanbod (24,41% of 1.011 comedyvoorstellingen). De achterliggende gegevens wijzen uit dat een aantal van deze privéspelers (zoals Kings of Comedy, Comedyshow.be, Le Koek's Théâtre en LiveComedy.be) de meeste comedyvoorstellingen organiseerden. Voorts geven deze gegevens aan dat de sociaal-culturele verenigingen zich op komedies en kluchten richtten, terwijl de privéorganisatoren eerder in stand-upcomedy en cabaret actief waren. Organisatoren met Vlaamse kunstensubsidies (blauw) komen nauwelijks voor in de gegevens over comedy. Dit type stond in voor 0,97% of 40 comedyvoorstellingen.

Organisatoren gesteund vanuit het lokaal (cultuur)beleid zijn – in tegenstelling tot de andere types – in elke van de drie disciplines goed vertegenwoordigd. Wanneer we vergelijken wie binnen elke van de disciplines de voornaamste lokale organisatoren waren, zien we dezelfde namen vaak opduiken. Bij theater en dans gaat het (onder andere) over cultuurcentra zoals 3OCC (Leuven) en Schouwburg Kortrijk en het provinciaal ondersteunde De Warande (Turnhout) – eveneens de enige voorname organisator die geen cultuur- of gemeenschapscentrum is. Bij comedy blijken vooral CC De Grote Post (Oostende) en CC De Spil (Roeselare) belangrijke spelers, maar ook zij zijn relatief goed vertegenwoordigd in de andere twee disciplines.

Eerder zagen we dat respectievelijk cultuur- en gemeenschapscentra, via het Kunstendecreet gesubsidieerde organisaties en Nederlandstalige privéspelers de drie belangrijkste organisatoren waren van het professionele aanbod in Vlaanderen en Brussel in 2014. Van deze subtypes van organisatoren zoeken we uit binnen welke soorten disciplines zij voorstellingen organiseerden. Over de precieze inhoud van de voorstellingen kunnen we echter moeilijk uitspraken doen.

GRAFIEK 5 Aandeel van organisaties met subsidies via Kunstendecreet, cultuur- en gemeenschapscentra en Nederlandstalige privéspelers in organisatie van voorstellingen in Vlaanderen en Brussel in 2014

Hiervoor bevatten de gegevens uit de UiTdatabank iets te veel ruis. Zo werden bij vele voorstellingen een misleidende of zelfs geen subdiscipline vermeld (voorstellingen van Rosas kregen bijvoorbeeld afwisselend de noemer 'moderne dans', 'ballet en klassieke dans' of 'thema onbepaald'). Veel inhoudelijke informatie over de voorstellingen is bovendien verspreid over vrije tekstvelden, wat een heldere categorisering onmogelijk maakt. Daarom beperken we ons in **grafiek 5** tot de bredere discipline categorieën van theater, dans, comedy en circus. Van boven naar beneden zien we in deze grafiek enkele opvallende verschillen tussen de drie subtypes van organisatoren.

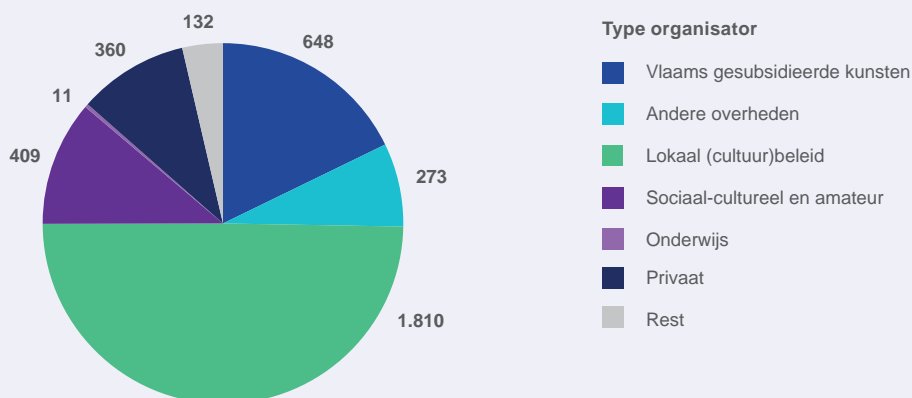
Organisaties die werden ondersteund via het Kunstendecreet (boven) waren in 2014 goed voor 2.796 voorstellingen. Hiervan nemen theater (turquoise, 67,13% of 1.877 theateervoorstellingen) en dans (blauw, 18,10% of 506 dansvoorstellingen) het grootste deel in beslag. Bij de cultuur- en gemeenschapscentra (midden, 5.187 voorstellingen in totaal) hebben beide disciplines een bescheidener aandeel: 57,12% (of 2.963) theateervoorstellingen en 7,08% (of 367) dansvoorstellingen. Bij de Nederlandstalige privéorganisatoren (onder, 1.942 voorstellingen in totaal) is dans relatief iets meer aanwezig (8,44% of 164 dansvoorstellingen), maar heeft theater opnieuw een minder prominent aandeel (48,30% of 938 theateervoorstellingen).

Comedy (donkerblauw) vertoont in grafiek 5 een beeld dat tegengesteld is aan dat van dans en theater. De 37 comedyvoorstellingen op touw gezet door organisaties ondersteund via het Kunstendecreet, vertegenwoordigen slechts 1,32%. Bij de cultuur- en gemeenschapscentra is het aandeel van comedy 20,24% (1.050 comedyvoorstellingen), waardoor dit de op één na belangrijkste discipline bij dit type is. Hetzelfde geldt voor de Nederlandstalige privéspelers, waar comedy 35,74% van hun aanbod beslaat (694 comedyvoorstellingen). Ook hier bemoeilijkt de aard van de ingevoerde gegevens in de UiTdatabank preciezere uitspraken over de inhoud van de voorstellingen. In de achterliggende gegevens komen echter veel namen van uitvoerders meermaals terug. Deze lijken aan te geven dat stand-upcomedy en cabaret goed zijn vertegenwoordigd in de comedyvoorstellingen georganiseerd door privéspelers en cultuur- en gemeenschapscentra.

De UiT-databank maakt het wel mogelijk om een onderscheid te maken tussen de voorstellingen die zijn bedoeld voor een publiek van volwassenen en deze die zich op een jong publiek richten. Heeft dat een impact op de verhoudingen tussen de verschillende types van organisatoren?

Bij alle 20.037 voorstellingen werd duidelijk aangegeven voor welke leeftijdscategorie van toeschouwers deze waren bedoeld. Alle voorstellingen voor leeftijdscategorieën onder achttien jaar werden samengenomen onder de noemer van kinder- en jeugdvoorstellingen. Het gaat daarbij over 3.643 voorstellingen in totaal.¹² **Grafiek 6** geeft weer wie deze kinder- en jeugdvoorstellingen organiseerde.

GRAFIEK 6 Aandeel van types organisatoren in organisatie van kinder- en jeugdvoorstellingen in Vlaanderen en Brussel in 2014



Het aandeel van organisatoren ondersteund door het lokale (cultuur-) beleid (groen) is nog meer uitgesproken dan bij het totale aantal voorstellingen (grafiek 2). Zij zijn verantwoordelijk voor bijna de helft (1.810) van de kinder- en jeugdvoorstellingen. De meerderheid in dit type van organisator wordt opnieuw gevormd door cultuur- en gemeenschapscentra.

Ook de organisatoren uit het Vlaams gesubsidieerde kunstencircuit (blauw) zijn sterker vertegenwoordigd (648 voorstellingen of 17,79%) dan bij het totale aantal voorstellingen (14,37% in grafiek 2). In de achterliggende gegevens van deze categorie bevinden zich onder de voornaamste organisatoren specialisten in jeugdtheater zoals HETPALEIS (139 voorstellingen) en BRONKS (49 voorstellingen), maar ook een circusorganisatie zoals MiramirO (59 voorstellingen). Alle andere types hebben een kleiner aandeel. De organisator die de meeste (155) kinder- en jeugdvoorstellingen op touw zette, is weliswaar een privéspeler, namelijk Kip van Troje. Grote commerciële organisatoren zoals Studio 100 zijn in deze gegevens nauwelijks vertegenwoordigd

¹² Alle producties voor een meerderjarig publiek werden verzameld onder voorstellingen voor volwassenen, in totaal 16.394. Daartoe behoren ook veertien voorstellingen waarbij werd vermeld dat ze 'voor iedere leeftijd' waren bedoeld. De verhoudingen tussen de verschillende types van organisatoren in de voorstellingen voor volwassenen zijn gelijkaardig aan de verhoudingen in het totale aantal voorstellingen in grafiek 2. Daarom zoomen we hier niet verder in op dit segment.

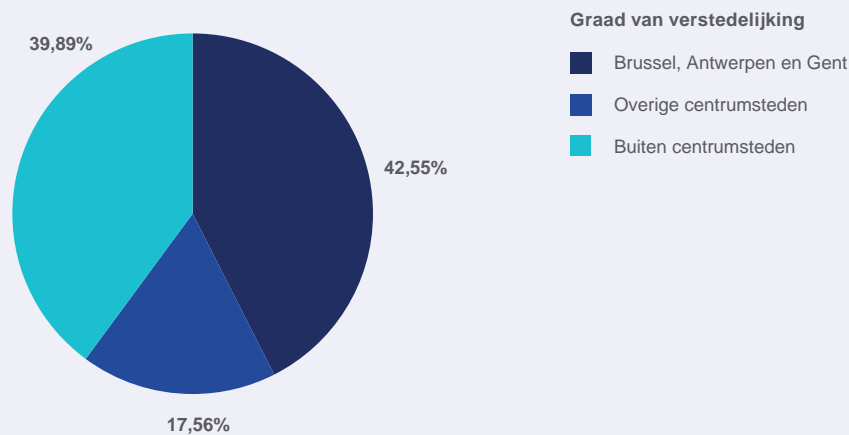
(slechts één gekende kindervoorstelling in het geval van Studio 100). Mogelijk maken dergelijke bedrijven weinig gebruik van de databanken van CultuurNet (nu publiq), bijvoorbeeld omdat schoolvoorstellingen (die exclusief voor schoolgaande jongeren worden opgevoerd) niet worden opgenomen in de UiTdatabank.

Waar vonden de voorstellingen plaats?

Naast de aantallen, inhoud en organisatoren van voorstellingen, willen we uiteraard ook weten waar deze plaatsvonden. Bij alle 20.037 voorstellingen werd in de UiTdatabank geografische informatie vermeld. Deze laat ons toe te reconstrueren in welke gebieden, gemeenten en provincies een podiumaanbod werd georganiseerd en waar dit aanbod het grootst was.

Grafiek 7 verdeelt de 20.037 voorstellingen volgens de graad van

GRAFIEK 7 Aantal voorstellingen in grootsteden, andere centrumsteden en het gebied buiten de centrumsteden in 2014



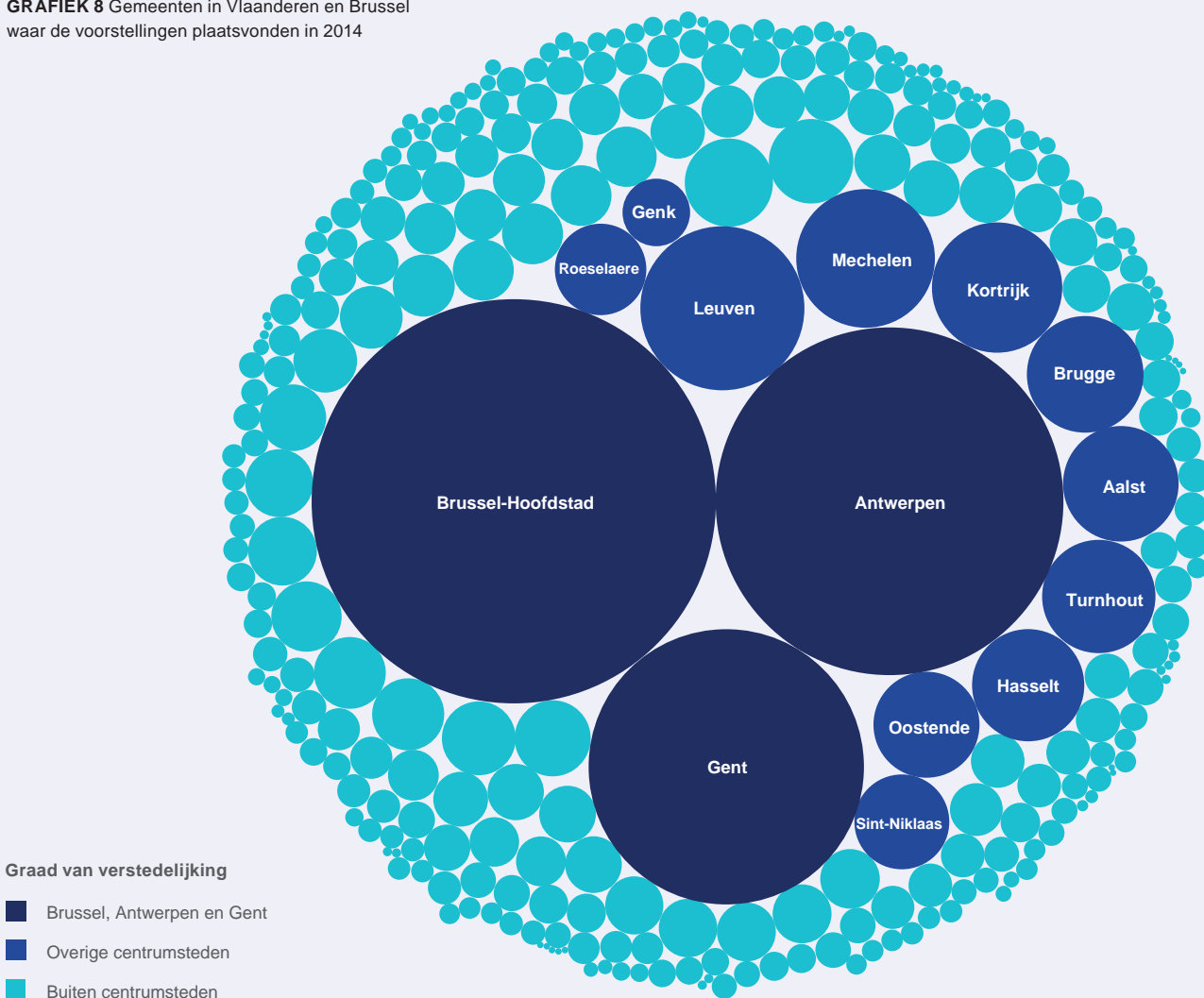
verstedelijking van de plaats waar ze werden georganiseerd.

Het blauwe part neemt alle voorstellingen samen die in centrumsteden plaatsvonden.¹³ Het aanbod in de grootste centrumsteden, Antwerpen en Gent, wordt apart ondergebracht in de categorie van de grootsteden (donkerblauw). Hiertoe behoren ook voorstellingen in de negentien gemeenten van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Het aanbod dat in gemeenten buiten de centrumsteden werd georganiseerd, is aangeduid met een turquoise kleur.

Het gebied buiten de centrumsteden (39,89%) heeft een gelijkaardig aandeel als dat van de grootsteden (42,55%). Toch vonden de meeste voorstellingen in 2014 plaats in het stedelijke gebied (grootsteden en andere centrumsteden, tezamen 60,11%).

¹³ Zie de lijst van dertien centrumsteden op de website van Statistiek Vlaanderen: statistiekvlaanderen.be/gebiedsindelingen-centrumsteden.

GRAFIEK 8 Gemeenten in Vlaanderen en Brussel waar de voorstellingen plaatsvonden in 2014



Hoe liggen de verhoudingen nu per gemeente? Het antwoord vinden we terug in **grafiek 8**, waar elke bol voor één gemeente in Vlaanderen staat. De negentien gemeenten van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest werden samen genomen onder de noemer van Brussel-Hoofdstad (in alle negentien Brusselse gemeenten werden er voorstellingen georganiseerd). Hoe groter een bol en hoe dichter deze bij het centrum van de grafiek is, hoe meer voorstellingen er plaatsvonden in 2014. Elke bol heeft een kleur die (zoals in grafiek 7) verwijst naar de graad van verstedelijking van de gemeente.

De grafiek stelt naast Brussel-Hoofdstad 294 Vlaamse gemeenten voor. Slechts veertien van in totaal 308 gemeenten in Vlaanderen komen niet in de onderzochte gegevens voor. In meer dan de helft van alle gemeenten (216, inclusief Brussel-Hoofdstad), werden minstens tien voorstellingen georganiseerd. In Brussel-Hoofdstad (3.869),

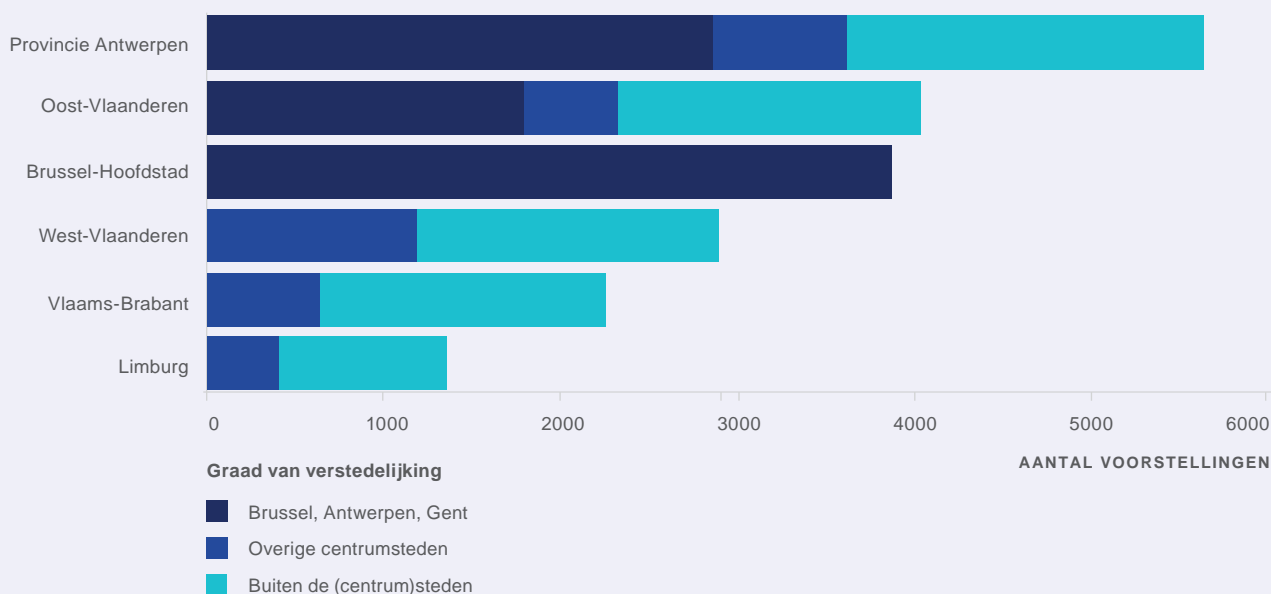
Antwerpen (2.863) en Gent (1.794) vonden respectievelijk de meeste voorstellingen plaats. Alle andere centrumsteden hadden een aanbod dat gaat van 637 (Leuven) tot 108 voorstellingen (Genk).

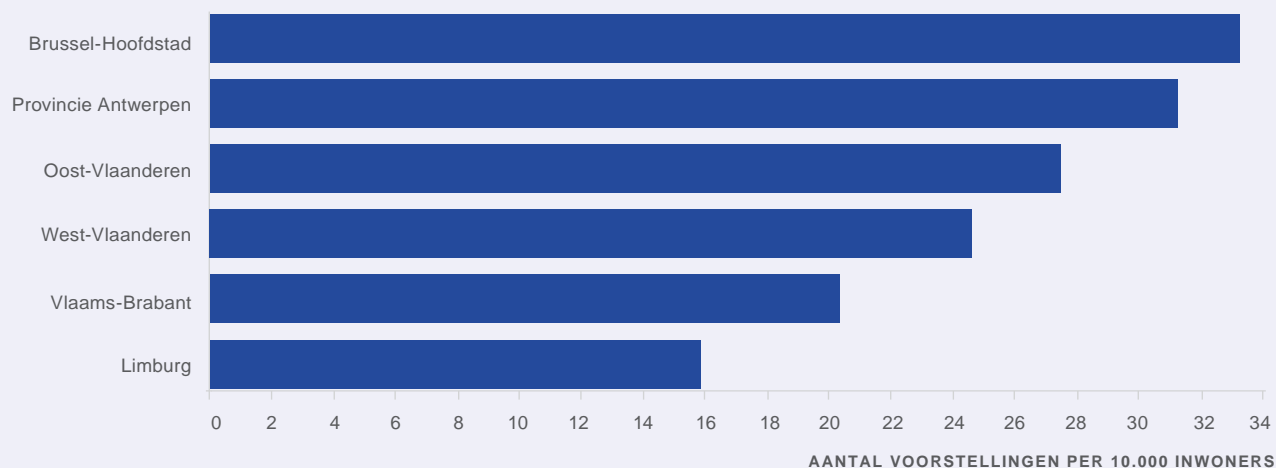
De hoofdmoot van het aanbod in andere talen dan het Nederlands (vooral het Frans) werd georganiseerd in Brussel-Hoofdstad. Wanneer we alle voorstellingen van organisatoren met subsidies van de Franse gemeenschap en privéspelers die zich richten op een anderstalig publiek eruit halen, dan wordt duidelijk dat in de stad Antwerpen het grootste Nederlandstalige podiumaanbod werd georganiseerd.

Grafiek 9 kijkt naar de verhoudingen tussen de verschillende provincies, met Brussel-Hoofdstad erbij. In de provincie Antwerpen vonden met voorsprong het grootste aantal voorstellingen plaats (5.630), gevolgd door Oost-Vlaanderen (4.036) en Brussel-Hoofdstad (3.869 – hierbij is het anderstalige aanbod gerekend). In West-Vlaanderen tellen we in totaal 2.893 voorstellingen. Daarna komen Vlaams-Brabant (2.252) en Limburg (1.357). De provincie Antwerpen had dus meer dan viermaal zoveel voorstellingen dan Limburg in 2014.

Grafiek 9 geeft ook de graad van verstedelijking weer van de gemeenten waar de voorstellingen werden georganiseerd. Voorstellingen in Brussel-Hoofdstad, Antwerpen en Gent kregen opnieuw een donkerblauwe kleur, deze in de andere centrumsteden een blauwe kleur en deze buiten de centrumsteden een turquoise kleur. In de provincie Antwerpen nam de stad Antwerpen meer dan de helft van de voorstellingen in 2014 voor haar rekening. In Oost-Vlaanderen zien we dat Gent eveneens verantwoordelijk is voor een aanzienlijk aandeel binnen deze provincie.

GRAFIEK 9 Aantal voorstellingen per provincie in 2014, met aanduiding van de graad van verstedelijking



GRAFIEK 10 Aantal voorstellingen per provincie per 10.000 inwoners in 2014

In West-Vlaanderen zijn de centrumsteden (Brugge, Kortrijk, Oostende en Roeselare) ook goed vertegenwoordigd in de cijfers (tezamen 1.188 voorstellingen, tegenover 1.705 buiten de centrumsteden). Dit ligt anders bij Vlaams-Brabant, waar Leuven de enige centrumstad is. In Limburg is het aandeel van gemeenten buiten de centrumsteden nog groter (951 voorstellingen, tegenover 406 in Hasselt en Genk tezamen).

De cijfers in grafiek 9 houden geen rekening met de verschillen in inwonersaantallen tussen de provincies. Dankzij demografische gegevens van Statbel kunnen we het aantal voorstellingen in een provincie corrigeren op de bevolking van die provincie in 2014.¹⁴

Grafiek 10 geeft het aantal voorstellingen per provincie per 10.000 inwoners weer.

Elke balk stelt een Vlaamse provincie voor, naast Brussel-Hoofdstad. Hoe groter de balk, hoe meer voorstellingen er per 10.000 inwoners in die provincie plaatsvonden. Brussel-Hoofdstad bevindt zich bovenaan met circa 33 voorstellingen (het anderstalige aanbod is hierbij gerekend), gevolgd door de provincie Antwerpen (circa 31) en Oost-Vlaanderen (circa 27). Daarna zien we dezelfde volgorde als bij het totale aantal voorstellingen per provincie: West-Vlaanderen (circa 25), Vlaams-Brabant (circa 20) en Limburg (circa 16).

De correctie op inwonersaantallen verzacht echter de contrasten tussen de provincies. Diegene met het grootste aantal voorstellingen per 10.000 inwoners (Brussel-Hoofdstad) heeft nu iets meer dan het dubbele van diegene met het laagste aantal (Limburg).

¹⁴ De inwonersaantallen in 2014 en andere recente jaren kunnen worden geraadpleegd via bestat.economie.fgov.be.

Wie organiseerde voorstellingen binnen en buiten het stedelijke gebied?

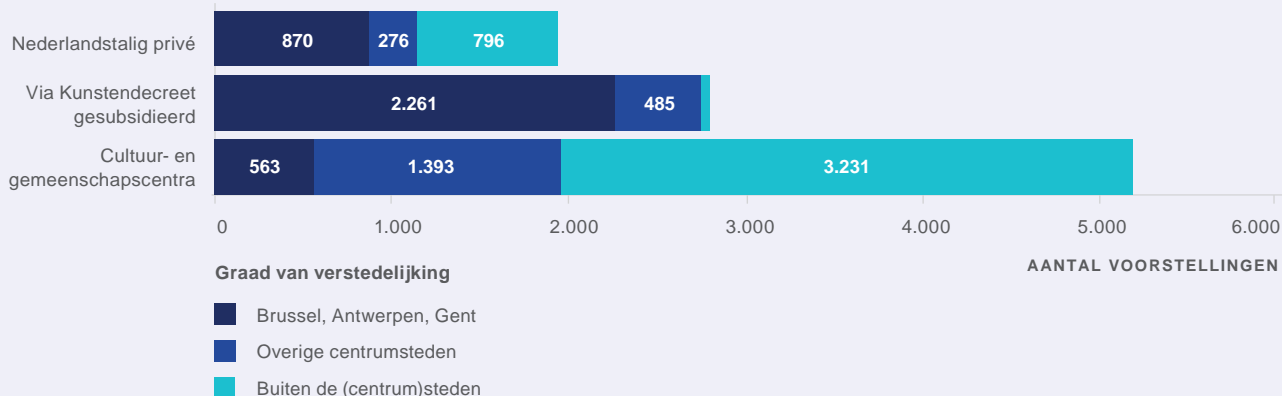
In de laatste secties combineren we de informatie over de plaats van de voorstellingen met de gegevens over het aantal voorstellingen, de subdisciplines en de types van organisatoren. Eerst kijken we naar de relatie tussen de plaats van een voorstelling en het type organisator. Waar waren de drie voornaamste organisatoren van het professionele Nederlandstalige aanbod actief: in de grootsteden (Brussel-Hoofdstad, Antwerpen en Gent), in de andere centrumsteden of daarbuiten?

De drie subtypes worden in **grafiek 11** elk in een balk weergegeven: de Nederlandstalige privéorganisatoren (boven, 1.942 voorstellingen), organisaties met subsidies via het Kunstendecreet (midden, 2.796 voorstellingen) en cultuur- en gemeenschapscentra (onder, 5.187 voorstellingen).

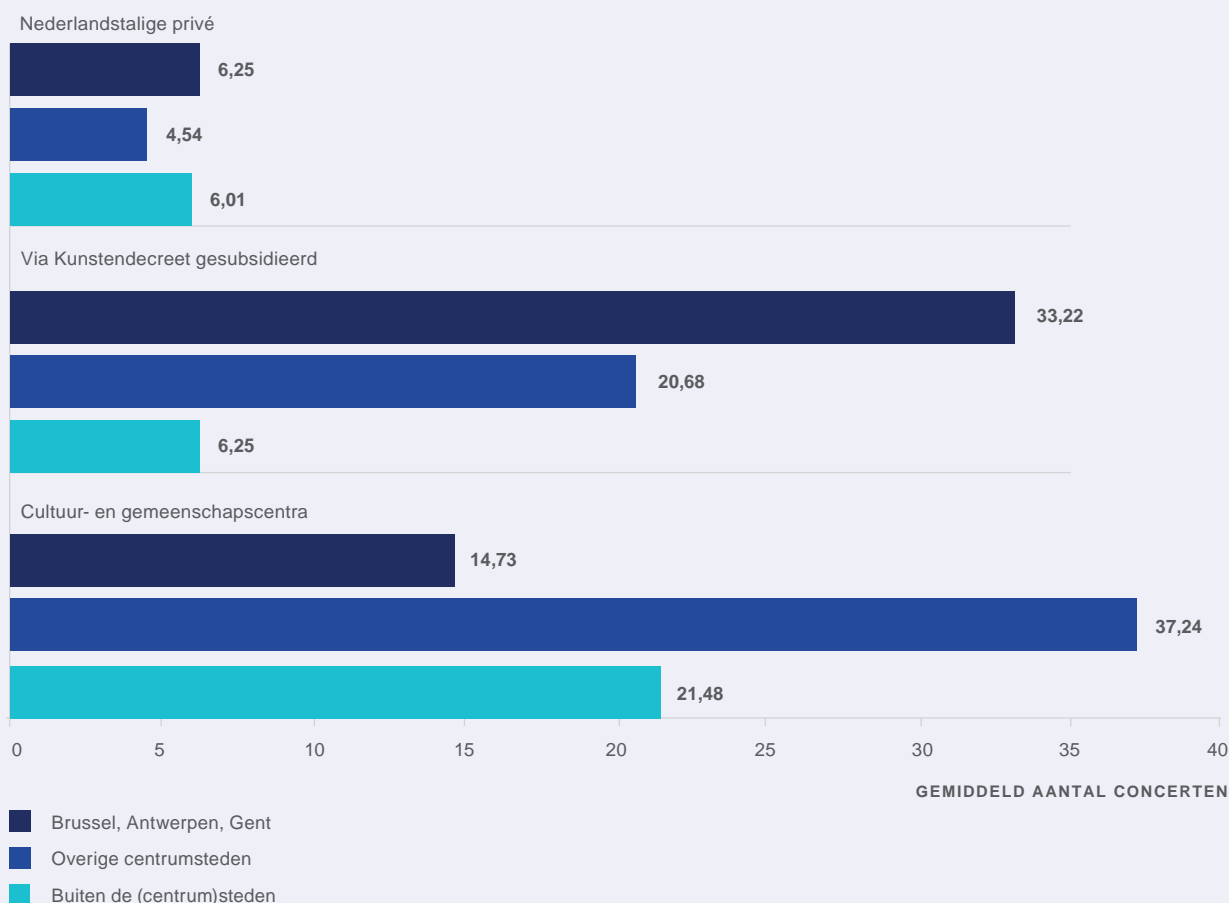
Bij de Nederlandstalige privéorganisatoren verschilt het aandeel van de grootsteden (donkerblauw, 870 voorstellingen of 44,80%) weinig van dat van gemeenten buiten de centrumsteden (turquoise, 796 voorstellingen of 40,99%). Organisatoren ondersteund via het Kunstendecreet concentreerden hun activiteiten daarentegen in de grootsteden (2.261 voorstellingen of 80,87%). De actiefste namen in de achterliggende gegevens zijn dan ook organisaties die zijn verbonden met een schouwburg in Brussel, Antwerpen of Gent (zoals KVS, HETPALEIS of NTGent).

De band met een vaste presentatieplek speelt uiteraard ook een rol bij de cultuur- en gemeenschapscentra, die vooral in gemeenten buiten de centrumsteden actief waren (3.231 voorstellingen of 62,29%). Daarna komen de centrumsteden (blauw), die hier een aandeel van 1.393 voorstellingen (26,86%) beslaan. Uit de aantallen van voorstellingen

GRAFIEK 11 Geografische spreiding van voorstellingen op touw gezet door organisaties met subsidies via Kunstendecreet, cultuur- en gemeenschapscentra en Nederlandstalige privéspelers in 2014



GRAFIEK 12 Gemiddeld aantal voorstellingen op touw gezet door organisaties met subsidies via Kunstendecreet, cultuur- en gemeenschapscentra en Nederlandstalige privéspelers in 2014, rekening houdend met de graad van verstedelijking



kunnen we concluderen dat de spreiding van het professionele Nederlandstalige aanbod buiten de grootsteden vooral een verdienste was van cultuur- en gemeenschapscentra.

De regelmaat waarmee deze drie subtypes van organisatoren voorstellingen organiseerden, verschilt ook tussen de grootsteden, de andere centrumsteden en gemeenten buiten de centrumsteden. Dit is te zien in **grafiek 12**, die het gemiddeld aantal voorstellingen van elk subtype weergeeft, met een onderscheid volgens de graad van verstedelijking. Hoe groter een balk, hoe meer voorstellingen dit subtype gemiddeld organiseerde in het gebied in kwestie.¹⁵

Grafiek 11 leert ons dat Nederlandstalige privéorganisatoren vooral in de grootsteden en de gemeenten buiten de centrumsteden actief waren. In grafiek 12 laten ze in deze gebieden echter lage gemiddelden optekenen (respectievelijk 6,25 en 6,01). De achterliggende gegevens onthullen waarom: in beide gebieden organiseerden een beperkt aantal privéspelers relatief veel voorstellingen (zoals Music Hall en

¹⁵ In grafiek 12 worden de organisatoren zonder naam uit de gegevens gehaald. In grafiek 11 worden deze nog erbij gerekend.

Kunstencentrum Vlaams Fruit in de grootsteden en Kip van Troje en Comedyshow.be buiten de centrumsteden), maar deze worden vergezeld van een groot aantal cafés, kleine niet-gesubsidieerde gezelschappen, lokale evenementenbureaus, privédansscholen en andere spelers die minder dan tien voorstellingen organiseerden.

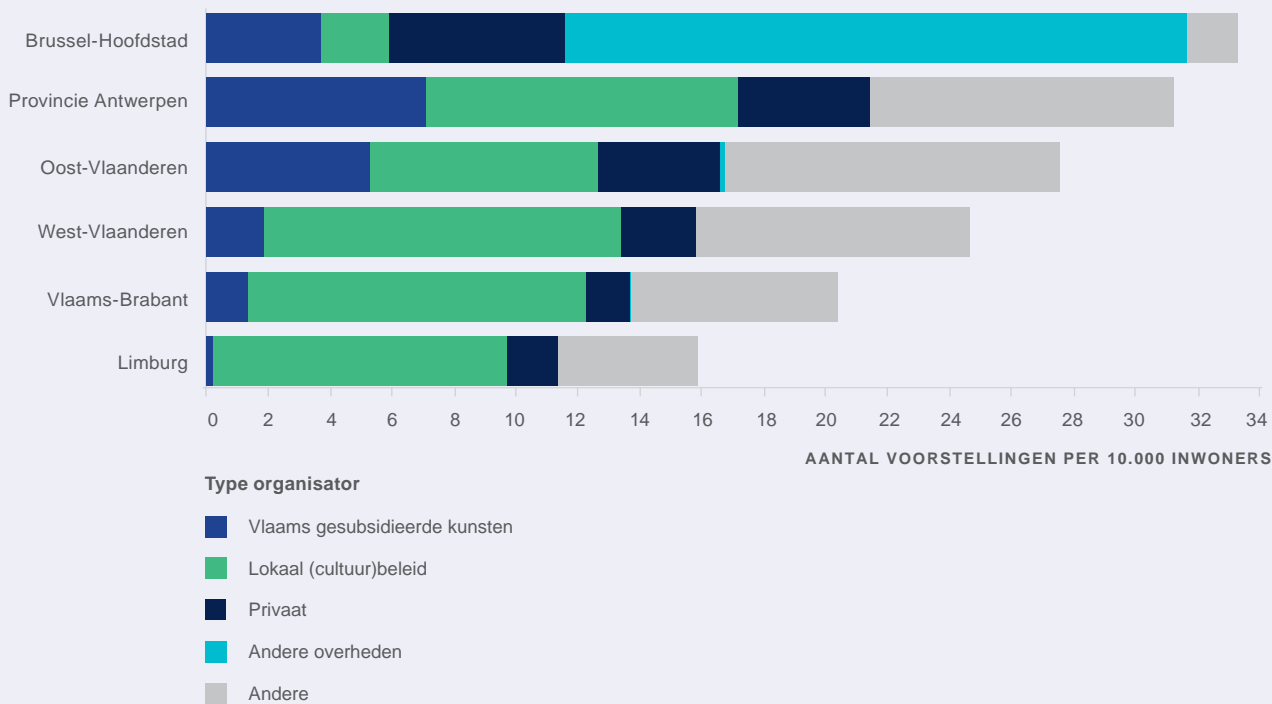
Bij de organisatoren gesubsidieerd via het Kunstendecreet zien we ook een laag gemiddelde buiten de centrumsteden (6,25). In dit gebied zien we een kleine groep actoren van dit type met relatief weinig voorstellingen. Het gaat hier bijvoorbeeld over gezelschappen zoals Theater Malpertuis of Theater Antigone die een reeks voorstellingen organiseerden in kleinere steden of een ondersteunde muziekorganisatie zoals Muziekcentrum Dranouter die een vijftal podiumevenementen boekte. De situatie in de grootsteden (33,22) en andere centrumsteden (20,68) is helemaal anders: hier zien we een beperkt aantal spelers waarvan de meeste in een regelmatig aanbod voorzagen. Ook hier duiken namen op die in sectie 3 al werden genoemd, zoals deSingel en NTGent in de grootsteden. Voor de andere centrumsteden geven de achterliggende gegevens aan dat Kunstencentrum De Werf, t,arsenaal en vooral STUK veel organiseerden.

Bij de cultuur- en gemeenschapscentra zijn er in elk van de drie gebieden hoge gemiddelden. Dit is vooral zo in de centrumsteden (37,24), waar de A-centra belangrijke organisatoren blijken te zijn, zoals 30CC (Leuven), Schouwburg Kortrijk en CC Hasselt. In het gebied buiten de centrumsteden tellen we 134 cultuurcentra, waarvan 44 minstens twintig voorstellingen organiseerden in 2014 (31 organiseerden minstens 30 voorstellingen). Onder de actiefste organisatoren bevinden zich opnieuw A-centra (CC Westrand in Dilbeek en CC Strombeek in Grimbergen), maar ook B- en C-centra, zoals CC De Werft (Geel), CC Belgica (Dendermonde), CC Het Gasthuis (Aarschot) en CC Zwaneberg (Heist-op-den-Berg). Hoewel er uitzonderingen zijn – zoals CC Mortsel of CC De Kollebloem (Puurs) – zien we bij diegene met weinig voorstellingen veel cultuur- en gemeenschapscentra die buiten de A-, B- en C-categorieën vallen.

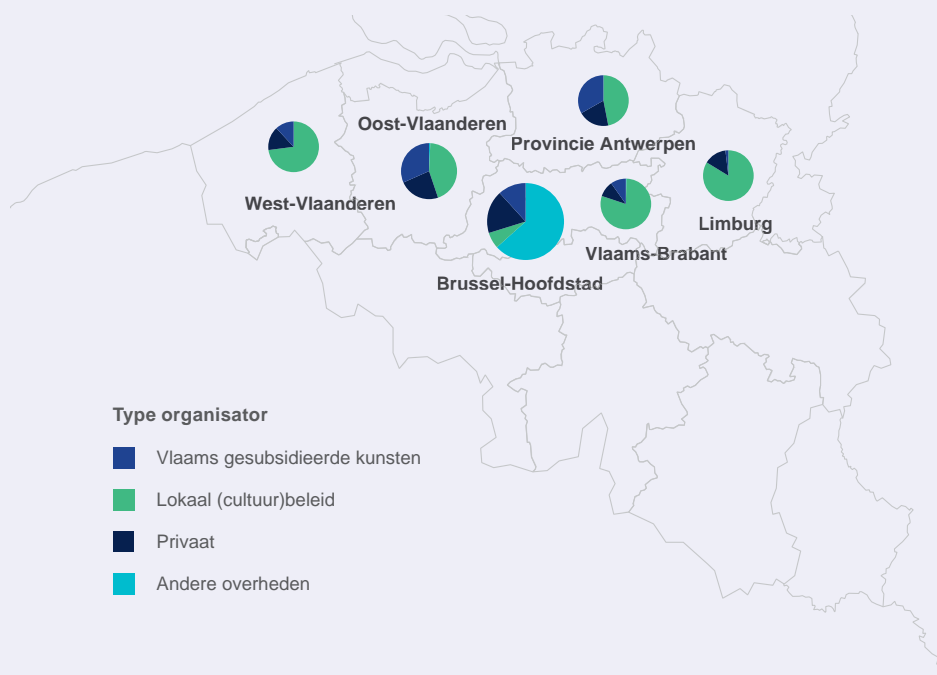
Wie organiseerde de voorstellingen in de provincies?

We kunnen de relatie tussen de plaats van een voorstelling en het type van organisator nog verder verkennen door de gegevens per provincie te bestuderen. Nu willen we niet zozeer de situatie van de drie subtypes uit de vorige sectie belichten, maar een completer beeld krijgen van wie waar actief was in Vlaanderen en Brussel in 2014. Daarom bekijken we de gegevens vanuit het perspectief van de ‘grovere’ types van organisatoren (zie grafiek 2). We beperken onze focus echter tot die types die van belang zijn voor de discussie over de spreiding van (professionele) podiumkunsten.

GRAFIEK 13 Aantal voorstellingen per provincie per 10.000 inwoners in 2014, met aanduiding van de types van organisatoren



GRAFIEK 14 : Aantal voorstellingen per provincie per 10.000 inwoners in 2014, met aanduiding van het aandeel van privéorganisatoren, van het Vlaams gesubsidieerde kunstencircuit en van organisaties ondersteund via het lokale (cultuur)beleid of door andere overheden



Grafiek 13 geeft de types van organisatoren weer die ons hier interesseren: organisaties met ondersteuning vanuit het lokaal (cultuur)beleid (groen), organisaties uit het Vlaams gesubsidieerde kunstencircuit (blauw), de instellingen ondersteund door andere overheden (turquoise) en de privéorganisatoren (donkerblauw). Organisatoren uit het onderwijs, sociaal-culturele en amateurorganisaties en de restcategorie zijn hier minder relevant en worden gebundeld onder de noemer 'andere' (grijs).

Deze grafiek stelt opnieuw het aantal voorstellingen per provincie per 10.000 inwoners voor. Per provincie wordt het aandeel van de genoemde types van organisatoren aangegeven. In Brussel-Hoofdstad, waar de meeste voorstellingen per 10.000 inwoners werden georganiseerd, zijn instellingen ondersteund door de federale overheid, de Franse Gemeenschap of een buitenlandse overheid niet toevallig het best vertegenwoordigd.

Ook de privéorganisatoren zijn het aanwezigst in Brussel-Hoofdstad, gevolgd door de provincies Antwerpen en Oost-Vlaanderen. Dit heeft vooral te maken met de grootstedelijke oriëntering van de privéspelers (zie grafiek 11). Een gelijkaardig verhaal zien we bij de organisatoren uit het Vlaams gesubsidieerde kunstencircuit: hun sterke band met Brussel-Hoofdstad, Antwerpen en Gent vertaalt zich in meer voorstellingen in de provincie Antwerpen, Oost-Vlaanderen en Brussel-Hoofdstad. In alle provincies – uitgezonderd Brussel-Hoofdstad – zien we dat de organisaties ondersteund vanuit het lokaal (cultuur)beleid prominent aanwezig zijn.

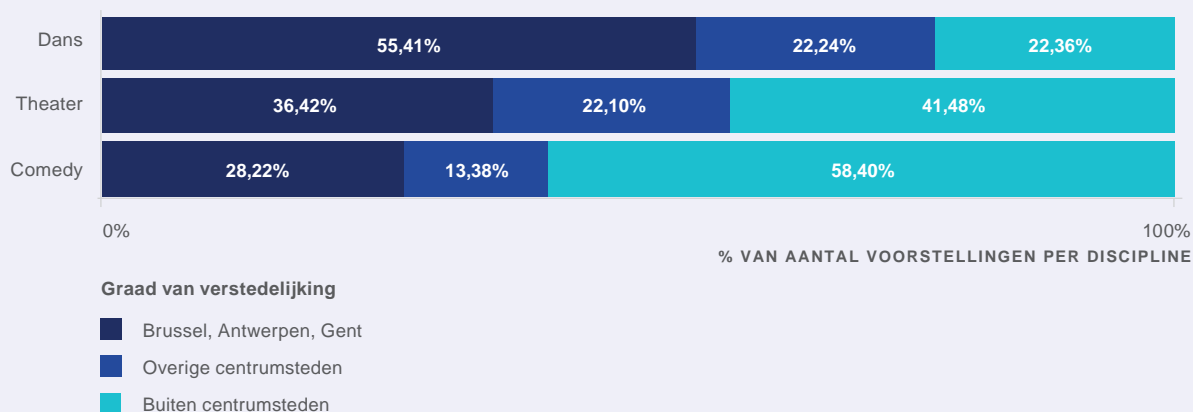
In **grafiek 14** worden dezelfde gegevens per provincie per 10.000 inwoners gevisualiseerd, maar nu zijn de 'andere' organisatoren volledig weggelaten. Het aandeel van de types van organisatoren die ons interesseren, wordt daardoor extra geaccentueerd. Opnieuw valt op dat de organisatoren ondersteund vanuit het lokaal (cultuur)beleid een cruciale rol spelen in de spreiding van (professionele) podiumkunsten in Vlaanderen, vooral in West-Vlaanderen, Vlaams-Brabant en Limburg.

Welke voorstellingen vonden binnen en buiten het stedelijke gebied plaats?

In een laatste fase van het onderzoek willen we weten of er geografische verschillen zijn tussen de verschillende disciplines. Alleen voor de dans-, theater- en comedyvoorstellingen kijken we in **grafiek 15** naar het onderscheid tussen de grootsteden (donkerblauw), de andere centrumsteden (blauw) en het gebied buiten de centrumsteden (turquoise).

Van de 1.628 dansvoorstellingen (boven) werd 55,41% (of 902) georganiseerd in Brussel-Hoofdstad, Antwerpen of Gent. Bij de theatervoorstellingen (midden, 10.258 in totaal) ligt het aandeel van deze steden duidelijk lager (36,42% of 3.736) en bij de

GRAFIEK 15 Geografische spreiding van dans-, theater- en comedyvoorstellingen in 2014



comedyvoorstellingen (onder, 4.142 in totaal) nog lager (28,22% of 1.169). Bij voorstellingen georganiseerd buiten de centrumsteden zien we het omgekeerde beeld: bij de dansvoorstellingen vertegenwoordigen ze 22,36% (of 364), terwijl hun aandeel bij de theatervoorstellingen 41,48% (of 4.255) en bij de comedyvoorstellingen zelfs 58,40% (of 2.419) bedraagt.

Dansvoorstellingen zijn dus voornamelijk een (groot)stedelijk verschijnsel. De achterliggende gegevens laten zien dat Vlaams gesubsidieerde instellingen zoals deSingel en Kaaitheater hierbij een belangrijke rol speelden in 2014. De grootstedelijke oriëntering van dans is ook verbonden met het aandeel van Les Brigittines en BOZAR in de cijfers – organisaties die worden ondersteund door andere overheden en in Brussel zijn gevestigd.

De spreiding van theater- en comedyvoorstellingen in het gebied buiten de centrumsteden komt vooral op het conto van de A-, B- en C-centra. Zij zijn in beide gevallen het best vertegenwoordigd onder de organisatoren die meer dan tien voorstellingen op touw zetten in dit gebied. Bij zowel de theater- als de comedyvoorstellingen duikt tussen deze cultuur- en gemeenschapscentra één sterke privéspeler op (Kip van Troje bij theater en Comedyshows.be bij comedy). Bij de dansvoorstellingen in het gebied buiten de centrumsteden was iets anders aan de hand. In de achterliggende gegevens zijn verschillende types van organisatoren vertegenwoordigd die bijna allemaal een klein aantal (dat wil zeggen: minder dan tien) dansvoorstellingen organiseerden. Buiten het stedelijke gebied was er dus nauwelijks regelmaat in het dansaanbod in 2014.

Het aandeel van andere centrumsteden ligt bij zowel de dans- als de theatervoorstellingen rond 22% (respectievelijk 362 dansvoorstellingen en 2.267 theatervoorstellingen). Bij comedyvoorstellingen is dit opvallend kleiner: 13,38% (of 554).

In de drie disciplines bevinden cultuur- en gemeenschapscentra zich bij de voornaamste organisatoren in de centrumsteden. Het gaat met name over A-centra zoals 30CC (Leuven), Schouwburg Kortrijk, CC Hasselt en CC De Grote Post (Oostende).

Conclusie

Vlaanderen en Brussel hadden in 2014 een groot en geografisch goed gespreid aanbod aan podiumkunsten. We telden 20.037 voorstellingen verspreid over 294 (van de 308) Vlaamse gemeenten (en alle negentien Brusselse gemeenten). In meer dan de helft van de gemeenten waren minstens tien voorstellingen te zien. Ongeveer 60% van het hele aanbod concentreerde zich in de groot- en centrumsteden. Op het niveau van de gemeenten zien we dat in Brussel-Hoofdstad de meeste voorstellingen werden georganiseerd. De stad Antwerpen voorzag echter in het grootste aanbod aan Nederlandstalige podiumkunsten. Op het niveau van de provincies laten Antwerpen en Oost-Vlaanderen samen met Brussel-Hoofdstad hoge aantallen optekenen.

Voor livemuziek en beeldende kunsten bleek Brussel duidelijk de place to be. Als men kijkt naar het aantal voorstellingen per provincie per 10.000 inwoners, gaat dit ook op voor de podiumkunsten in 2014. De verschillen tussen Brussel en de Vlaamse provincies waren hier evenwel minder uitgesproken. Bovendien vervulde de provincie Antwerpen een prominentere rol bij de podiumkunsten. Berekend op het absolute aantal voorstellingen (en dus zonder rekening te houden met demografische verschillen) was Antwerpen met voorsprong de meest podiumminnende provincie in 2014.

Een diverse groep van organisatoren was verantwoordelijk voor de 20.037 voorstellingen, gaande van eenmalige initiatieven tot organisatoren met een uitgebreide en regelmatige programmering. Deze groep omvatte zowel private als gesubsidieerde spelers en zowel professionele als amateurkunsten. Tussen de verschillende types van organisatoren zien we verschillen in hun aantallen, in de soorten voorstellingen die ze organiseerden, in de regelmaat van hun aanbod en in de plaatsen waar ze actief waren.

Zo onthullen de cijfers van 2014 bloeiende amateurpodiumkunsten in Vlaanderen. De activiteiten vertoonden echter weinig regelmaat: amateurgezelschappen (en in mindere mate sociaal-culturele verenigingen) organiseerden meestal een of tweemaal een voorstelling voor een lokaal publiek. Hun interesses lagen vooral bij theatervoorstellingen en komedies.

In het professionele Nederlandstalige podiumkunstenaanbod waren achtereenvolgens cultuur- en gemeenschapscentra, via het Kunstendecreet gesubsidieerde organisaties en Nederlandstalige privéspelers de belangrijkste initiatiefnemers. De rol van privéorganisatoren (Nederlandstalige en anderstalige) was echter beperkt wanneer men deze contrasteert met de bijdrage van alle

organisatoren die subsidies krijgen (van lokale, Vlaamse, federale of andere overheden). Het aandeel van de laatstgenoemde lag namelijk rond 60% (tel hiervoor de voorstellingen met gesubsidieerde organisatoren in grafiek 2 op). Ter vergelijking: bij livemuziek en beeldende kunsten maakten evenementen met gesubsidieerde organisatoren ongeveer de helft uit van het aanbod in dezelfde periode. De rol van het gesubsidieerd initiatief was dus duidelijk groter in de podiumkunsten.

Bij de privéorganisatoren zien we een kleine groep die erin slaagde om veel voorstellingen op touw te zetten. Het merendeel werkte zonder regelmaat. Daarom lag het gemiddelde aantal evenementen van privéorganisatoren bij podiumkunsten lager dan bij livemuziek. Privé-initiatieven vonden vooral plaats in de grootsteden en het gebied buiten de centrumsteden. Net zoals bij de spreiding van livemuziek en beeldende kunsten lijken de andere centrumsteden minder aantrekkelijk voor commercieel initiatief. In het privéaanbod komen verschillende disciplines voor, maar comedyvoorstellingen zijn hier sterker vertegenwoordigd dan bij andere organisatoren. Hiervoor waren de spelers op de markt van stand-upcomedy en cabaret verantwoordelijk.

De gesubsidieerde podiumkunsten vertonen een ander beeld. Zowel het Vlaams gesubsidieerde kunstencircuit als organisatoren ondersteund door andere overheden dan de (lokale) Vlaamse, voorzagen in een zeer regelmatig aanbod. Organisatoren ondersteund door de federale overheid, de Franse Gemeenschap of buitenlandse overheden concentreerden zich uiteraard in Brussel-Hoofdstad. In het Vlaams gesubsidieerde kunstencircuit – vaak verbonden met vaste presentatieplekken in Brussel, Antwerpen of Gent – zien we ook een zeer sterke focus op de grootsteden – nog sterker dan bij livemuziek en beeldende kunsten. Binnen dit circuit zien we dat organisaties gesubsidieerd door het Kunstendecreet zich op het vlak van de podiumkunsten voornamelijk met theater en dans bezighielden. Omgekeerd waren de Vlaams gesubsidieerde kunsten de belangrijkste organisatoren van dansvoorstellingen (wat mede verklaart waarom dans zich in de grootsteden concentreerde).

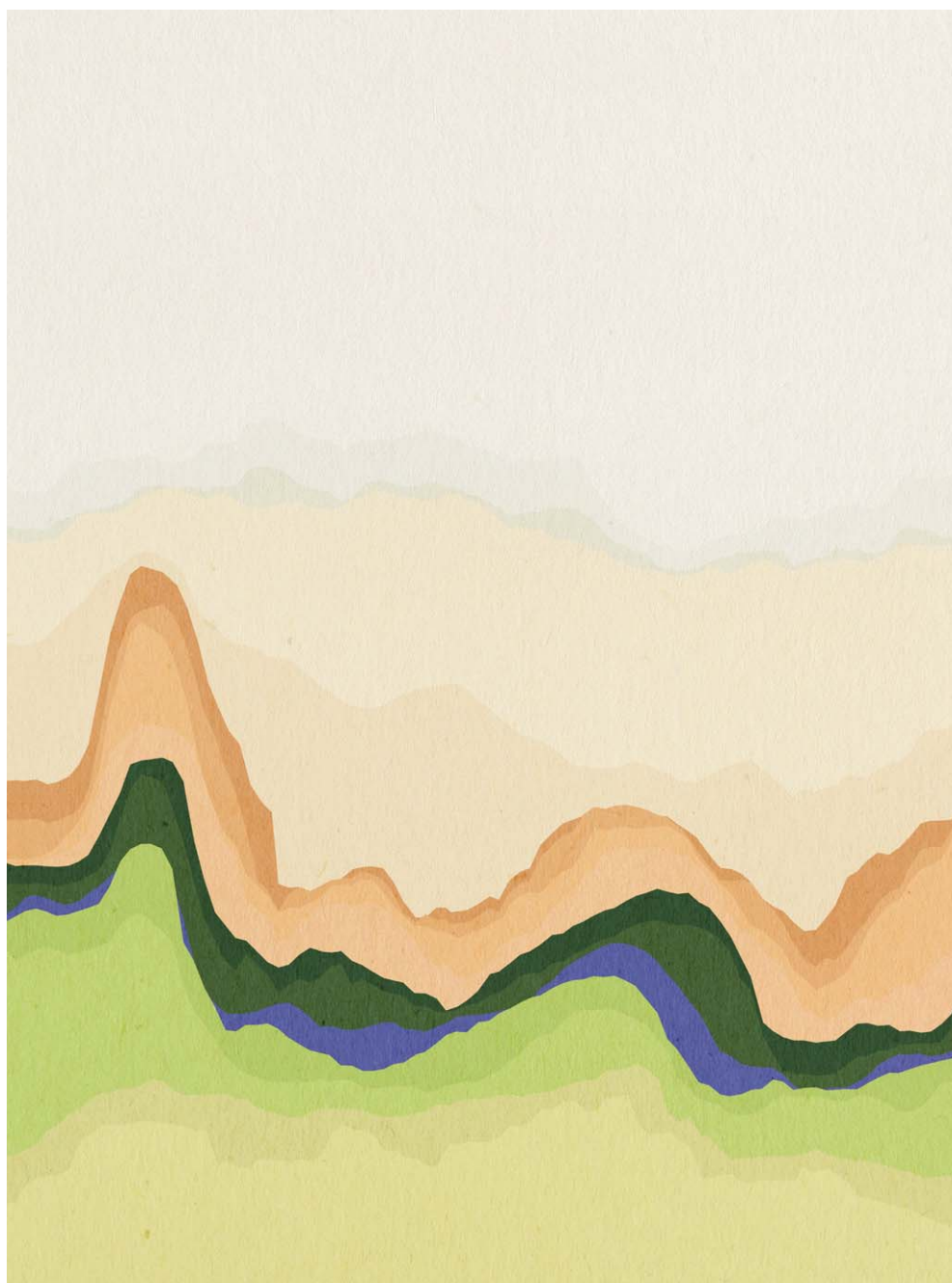
De spreiding van podiumkunsten in de andere centrumsteden en het gebied buiten de centrumsteden was voornamelijk de verdienste van de organisatoren ondersteund vanuit het lokaal (cultuur)beleid – in de eerste plaats de cultuur- en gemeenschapscentra. Bovendien stonden ze in alle Vlaamse provincies in voor een aanzienlijk deel van het aanbod, zeker in West-Vlaanderen, Vlaams-Brabant en Limburg. Ook de regelmaat waarmee ze dit aanbod organiseerden was hoog. De A-centra in de centrumsteden haalden zelfs een hoger gemiddelde aan voorstellingen dan de via het Kunstendecreet gesubsidieerde organisaties in de grootsteden. Het gemiddelde aanbod van de cultuur- en gemeenschapscentra op het vlak van de podiumkunsten (circa 24 voorstellingen in 2014) was ook groter dan hun gemiddelde aanbod aan livemuziek (circa 14 voorstellingen).

De organisatoren ondersteund vanuit lokaal (cultuur)beleid blijken een belangrijke rol te hebben gespeeld in kinder- en jeugdvoorstellingen,

waarvan de helft door hen op touw werd gezet. Wanneer we dieper ingaan op hun rol in de spreiding van de disciplines in 2014, worden de onderlinge verschillen binnen de cultuur- en gemeenschapscentra zichtbaar. Zo zien we dat de A-centra in centrumsteden een relatief regelmatig aanbod in zowel dans-, theater- als comedyvoorstellingen verzorgden. Buiten de centrumsteden behoorden de A-, B- en C-centra tot de actiefste en regelmatigste organisatoren, vooral in het theater- en comedyaanbod. Dansvoorstellingen buiten de centrumsteden waren schaarser en hadden eerder een ad-hockarakter.

In de inleiding werd kort de groeiende zorg over dalende presentatiemogelijkheden (vooral buiten de centrumsteden) en het inkrimpen van middelen voor cultuur- en gemeenschapscentra geschetst. Een aantal resultaten van dit onderzoek wijzen uit dat de cultuur- en gemeenschapscentra in 2014 nog steeds een belangrijke rol speelden in de organisatie van podiumkunsten, meer bepaald in de centrumsteden en het gebied buiten de centrumsteden. In West-Vlaanderen, Vlaams-Brabant en Limburg vormden ze een cruciale schakel in het podiumaanbod. Enkele cultuurcentra behoorden zelfs tot de voornaamste organisatoren in het gehele aanbod. Als de cultuurcentra met minder middelen moeten rondkomen, dan zal de impact voornamelijk worden gevoeld buiten de grootsteden en dan vooral in de provincies West-Vlaanderen, Vlaams-Brabant en Limburg.

Mensen en middelen



Mensen en middelen

Intro

De cijfers in context, deel 3

Anders dan in de vorige secties van dit Cijferboek zijn de teksten in dit derde luik niet ontwikkeld in de kader van één onderzoeks- en ontwikkelingstraject. *Mensen en middelen* bundelt disparate teksten over respectievelijk de opbrengsten en de kosten van structureel gesubsidieerde organisaties, de genderbalans aan de top van Vlaamse kunstorganisaties, de projectsubsidies en beurzen via het Kunstendecreet (2006-2017) en de sociaal-economische positie van kunstenaars.

Om te beginnen is er *De ins en outs revisited*, een studie van de opbrengsten en de kosten van de organisaties die tussen 2010 en 2016 werkingsubsidies ontvingen in het kader van het Kunstendecreet. De resultaten van deze analyse werden op 19 juni 2018 gepresenteerd op de Algemene Vergadering van de belangenbehartiger oKo en worden voor het eerst gepubliceerd in dit Cijferboek. De studie is een update van een eerdere veldanalyse van de kunststeunpunten, *De ins & outs van het Kunstendecreet* (2011). De studie werd gerealiseerd op basis van en in samenwerking met het Departement Cultuur, Jeugd en Media (CJM).

Hierop volgt *De projectenparadox*, een nieuwe analyse over de evolutie van de projectmatige ondersteuningsvormen in het Kunstendecreet. Net als *De ins en outs revisited* werd de studie gerealiseerd op basis van gegevens die ons werden aangeleverd door en in nauwe samenwerking met het Departement CJM. Dat maakte het voor het eerst mogelijk om analyses te maken van de evolutie van de projectmatige subsidie-instrumenten voor een langere periode: 2006-2017. Een gelijksoortige analyse van de evolutie van de werkingsubsidies is voorzien voor voorjaar 2019.

Cherchez les femmes is een kleine steekproef over de genderbalans aan de top van de Vlaamse kunstensector. Om daar zicht op te krijgen, deed Kunstenpunt een teloefening voor de zeven Kunstinstituten van de Vlaamse Gemeenschap en 207 kunstorganisaties met vijfjarige werkingssubsidies via het Kunstendecreet (2017-2021). De resultaten werden wereldkundig gemaakt op 8 maart 2018, Internationale Vrouwendag.

Ten slotte is er een samenvatting van *Loont Passie?*, het onderzoek dat de onderzoeksgroep CuDOS van de Universiteit Gent in 2016 uitvoerde over de socio-economische positie van kunstenaars in Vlaanderen. De studie was een opdracht van en gebeurde in samenwerking met het Departement CJM, Kunstenpunt, Kunstenloket (nu Cultuurloket), Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF), Vlaams Fonds voor de Letteren (VFL), Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten, ACOD Cultuur en Overleg Kunstorganisaties (oKo). De onderzoekers verwerkten de antwoorden van 92 regisseurs en scenaristen, 716 beeldend kunstenaars, 308 auteurs (fictie) en illustratoren, 899 muzikanten en componisten en 391 podiumkunstenaars.

Met het onderzoek wilden de opdrachtgevers beter inzicht krijgen in de positie van kunstenaars om de ondersteuning van hun artistieke praktijk te verbeteren en om bij te dragen aan het debat over de arbeidsmarkt van morgen. In 2014 werd een gelijkaardige studie gerealiseerd over acteurs. Recent volgde ook een studie over de sociaal-economische positie van architecten en vormgevers.

Naar aanleiding van de resultaten van *Loont Passie?* lanceerde Kunstenpunt in 2016 *Do it Together*, een open oproep voor ideeën om de positie van kunstenaars te versterken. De resultaten van dit lopende leer- en ontwikkelingstraject zijn te volgen op www.kunsten.be en blog.kunsten.be.

De ins en outs revisited

Analyse van de opbrengsten en kosten van organisaties met meerjarige subsidies via het Kunstendecreet (2010-2016)

01 Joris Janssens en Dries Moreels, *De ins & outs van het Kunstendecreet. Een blik op de opbrengsten en uitgaven van Kunstendecreetstructuren 2007-2008* (2011). Zie ook: Joris Janssens en Dries Moreels, "De ins & outs van het Kunstendecreet. Een blik op de opbrengsten en uitgaven van Kunstendecreetstructuren 2007-2008", in: Joris Janssens (red.), *De ins & outs van podiumland. Een veldanalyse* (2011), pp. 25-48.

02 Een analyse van de opbrengsten en de kosten van muziekorganisaties met werkingssubsidies in 2006 en 2007 is terug te vinden in: Steven Marx, *Er zit muziek in de subsidies* (2009), pp. 36-91 (vooral pp. 43-91).

03 Delphine Hesters (red.), *Kunstzaken: financiële en zakelijke modellen voor de kunsten in Vlaanderen* (2013).

04 Voor een overzicht van de platformen en media binnen en buiten de kunstensector waar deze debatten gevoerd werden, zie ook in dit Cijferboek: Tom Ruette, *Trending topics* (2018).

05 Naast de beschikbaarheid van gegevens speelt ook de timing van de rondes van werkingssubsidies mee in het afbakenen van de periode. Zie tabel 1 voor een overzicht van de verschillende rondes tussen 2010 en 2016. Deze rondes verliepen nog via het oude Kunstendecreet. Op het moment van schrijven waren er nog geen geverifieerde afrekeningen beschikbaar voor het eerste jaar van de vijfjarige ronde van werkingssubsidies volgens het nieuwe Kunstendecreet (2017-2021).

06 De analyse beperkt zich tot de bedragen op het niveau van de vermelde kosten- en opbrengstenrekeningen. Voor deze analyse beschikte Kunstenpunt niet over de bedragen per deelrekening. Dit betekent, bijvoorbeeld, dat we uitspraken kunnen doen over de hele rekening 62 (bezoldigingen, sociale lasten en pensioenen), maar niet over de deelrekeningen 620, 621, 622 etc.

07 Personeelskosten worden immers zowel onder rekening 61 (diensten en diverse goederen, waartoe bijvoorbeeld facturaties van zelfstandigen behoren) als onder rekening 62 (bezoldigingen, sociale lasten en pensioenen, waar de lonen aan personeel in dienstverband onder vallen) ingevoerd, naast andere soorten kosten.

In 2011 verscheen *De ins & outs van het Kunstendecreet*, een gezamenlijke publicatie van de toenmalige steunpunten BAM (Instituut voor beeldende, audiovisuele en mediakunst), Vlaams Theaterinstituut (VTi), Muziekcentrum Vlaanderen (MCV) en Vlaams Architectuurinstituut (VAi).⁰¹ Deze studie bood voor de eerste keer een blik op de opbrengsten en kosten van alle organisaties die meerjarige subsidies ontvingen via het Kunstendecreet, een oefening die tot dan toe alleen op niveau van deelsectoren werd gemaakt.⁰² Welke middelen boren de structureel gesubsidieerde kunstorganisaties aan voor hun werking en hoe verhouden deze opbrengsten zich tot elkaar? Waaraan geven deze organisaties geld uit en hoe verhouden deze kosten zich tot elkaar? *De ins & outs van het Kunstendecreet* beantwoordde deze vragen voor de jaren 2007 en 2008. Op deze analyses werd voortgebouwd in de publicatie *Kunstzaken* (2013), waarin nog meer analyses werden uitgevoerd op de financiële gegevens uit 2007-2008, aangevuld met deze uit 2009 en 2010.⁰³

De genoemde studies zijn alweer een aantal jaren oud. In het kader van de voortdurende analyse die Kunstenpunt voert van het professionele kunstenveld en de nieuwe Landschapstekening die het steunpunt zal afleveren in 2019, is een update van *De ins & outs van het Kunstendecreet* op zijn plaats. Gedegen kennis over de opbrengsten en kosten van kunstorganisaties is des te relevanter in het licht van enkele debatten – over alternatieve financiering voor cultuurorganisaties, over de sociaaleconomische positie van kunstenaars, over de overheveling van de provinciale bevoegdheden voor cultuur naar andere bestuursniveaus⁰⁴ – die de afgelopen jaren in de kunstensector woedden.

Organisaties die werkingssubsidies via het Kunstendecreet ontvangen moeten elk jaar – naast andere gegevens uit de boekhouding en de activiteitenverslagen – hun kosten en opbrengsten aangeven bij het Departement Cultuur van de Vlaamse overheid, die deze controleert en verzamelt in een *datawarehouse*. Dankzij een samenwerkingsovereenkomst met het Departement Cultuur verkreeg Kunstenpunt een selectie van gegevens uit de afrekeningen tussen 2010 en 2016.⁰⁵ Deze selectie van gegevens, waarop Kunstenpunt een bijkomende controle uitvoerde, laten toe een analyse te maken van de bedragen die elke organisatie vermeldde in de kostenrekeningen (rekeningen van klasse 6, meer bepaald 60-66 en 69), in de opbrengstenrekeningen (klasse 7, in casu 70-76 en 79) en in de boekhoudposten die het aandeel van subsidies in de opbrengstenrekeningen weergeven.⁰⁶ We willen daarbij ook iets over de personeelskosten kunnen zeggen, maar daarover levert deze set van gegevens slechts beperkte inzichten op.⁰⁷ Daarom beroepen we ons voor de analyses van de personeelskosten op een andere set van gegevens die hier specifiek over gaat en die we ook verkregen van het Departement. De data over personeelskosten bestrijken dezelfde periode (2010-2016).

Voor alle duidelijkheid: over organisaties of individuen met alleen projectmatige subsidies via het Kunstendecreet of over actoren uit het private veld worden hier geen uitspraken gedaan. Deze studie beperkt zich tot de afrekeningen van organisaties met werkingssubsidies via

TABEL 1 Rondes van werkingssubsidies via het Kunstendecreet en het aantal gesubsidieerde organisaties dat is vertegenwoordigd in de onderzochte dataset (2010-2016)

Ronde van werkingssubsidies		Jaar	Aantal organisaties met werkingssubsidies in de dataset
3-jarige ronde		2010	277
		2011	277
		2012	275
4-jarige ronde	2-jarige ronde	2013	256
		2014	249
	2-jarige ronde	2015	261
		2016	248

het Kunstendecreet. Bovendien richten we ons op de afrekeningen. Deze laten ons toe te zeggen waaruit de onderzochte organisaties hun opbrengsten halen en welke kosten ze maken, maar vormen slechts een deel van de hele boekhouding van deze organisaties. De balansrekeningen, waarin onder andere de reserveopbouw wordt vermeld waarmee organisaties hun verliezen opvangen, zijn hier buiten beschouwing gelaten. De cijfers in deze studie geven daarom geen volledig beeld van de

financiële situatie van de gesubsidieerde kunstorganisaties.

Tabel 1 geeft weer van hoeveel structureel gesubsidieerde kunstorganisaties we de afrekeningen konden analyseren. Belangrijk: de Kunstinstituten van de Vlaamse Gemeenschap zijn hier niet bij (op dat moment Ancienne Belgique, deSingel, Brussels Philharmonic, deFilharmonie (nu Antwerp Symphony Orchestra), de Vlaamse Opera en het Koninklijk Ballet van Vlaanderen (die fuseerden tot Opera Ballet Vlaanderen). De reden is dat we van deze organisaties niet voor elk jaar een afrekening in verwerkbaar vorm hebben. Omdat deze relatief grote bedragen aan opbrengsten en kosten hebben, zouden deze onregelmatig vertegenwoordigde gegevens het beeld vertekenen en de analyse bemoeilijken.

Het aantal organisaties per jaar verschilt vaak en dat heeft meerdere verklaringen. Ten eerste is er de uit- en instroom bij het begin van een nieuwe subsidieronde (in 2013 en 2015).⁰⁸ Daarnaast zijn er Kunstendecreetstructuren die stopten of fuseerden met een andere organisatie tijdens een subsidieronde. We zien ook bepaalde organisaties in deze periode veranderen van ondersteuning via het Kunstendecreet naar subsidies via het Erfgoeddecreet of het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF).⁰⁹ Soms zijn er lacunes in de beschikbare gegevens en ontbreken de afrekeningen van een (beperkt) aantal organisaties.¹⁰

Over de zeven onderzochte jaren tellen we in totaal 335 verschillende organisaties die voor minstens één jaar in de gegevens zijn vertegenwoordigd. 190 van die organisaties zijn in elk jaar vertegenwoordigd.¹¹

De totale bedragen aan kosten en opbrengsten van de organisaties uit tabel 1 vinden we terug in **tabel 2**. De opbrengsten omvatten

08 Voor 2010-2012 ontvingen initieel 278 organisaties werkingssubsidies via het Kunstendecreet. Voor 2013-2014 waren dit initieel 256 en voor 2015-2016 initieel 277. De Kunstinstituten zijn hier niet meegerekend, de steunpunten wel.

09 Raamtheater (BAFF) stopte in 2010 en de subsidies van Festival ten Vrede en Freemusic werden stopgezet in 2012. Capilla Flamenca stopte in 2013 en Kopij in 2015. S.M.A.K. verhuisde in 2014 naar het Erfgoeddecreet en vanaf 2015 kregen Folioscope, Mooov (Open Doek), Zebracinema, Filemon, Fonk, Filmfestival Gent, La Luna, Lessen in het Donker, OFFOff, Vlaamse Dienst voor Filmcultuur, Cinema Nova, Marcel, Jekino Distributie en het Europees Jeugdfilmfestival werkingssubsidies via het VAF. BAM, MCV en VTi fuseerden in 2014 tot Kunstenpunt en in 2016 ging Nefertiti (Määk) samen met MetX.

10 Dit is het geval voor CC Strombeek, ECCE, Voorkamer, Walpurgis en het Trefpunt in 2014, voor Bestov! in 2015 en voor Theater aan de Stroom, Il Fondamento, 't Ey, het Trefpunt, CAW Zuid-West-Vlaanderen, Stad & Architectuur, Walpurgis, Z33, Kaaithheater, de Witte Raaf, MAFestival, Kopspeel en Overtoon in 2016.

11 Deze telling gebeurt aan de hand van het zogenaamde CIB-nummer, een unieke code die aan elke organisatie wordt toegekend door het Departement Cultuur.

TABEL 2 Totale bedragen van kosten en van opbrengsten in de onderzochte dataset, met het aandeel van meerjarige Kunstendecreetsubsidies in de opbrengsten nog eens apart vermeld (2010-2016)

Jaar	Totaal kosten	Totaal opbrengsten	Meerjarige subsidies Kunstendecreet
2010	247.858.770	256.655.819	95.116.570
2011	256.991.342	259.991.866	93.394.555
2012	257.906.197	257.562.130	94.794.054
2013	259.937.787	263.968.829	96.405.962
2014	257.869.038	259.039.127	95.713.585
2015	258.803.192	255.861.933	88.536.585
2016	250.049.847	247.980.302	86.194.299

12 Onder Schauvliege werd een correctie doorgevoerd (een besparing van 0,8%) op de werkingssubsidies die organisaties via het Kunstendecreet toegekend hadden gekregen voor 2010-2012. Voor 2011 kwam er voor deze organisaties een bezuiniging op de subsidies van de Vlaamse overheid bij: 1,5% op de eerste schijf van €300.000 en 3% op de subsidies boven dat bedrag. De Kunstinstellingen moesten toen gemiddeld 4,5% inleveren. In 2015 en 2016, onder Gatz, werd dan nog eens 7,5% bespaard op de werkingssubsidies van de structureel ondersteunde kunstorganisaties. Voor de steunpunten lag die laatste besparing op 20% en voor de Kunstinstellingen op 2,5%.

13 Meer bepaald gaat het over alle opbrengsten vermeld in posten 70-76 en 79, met uitzondering van het bedrag van subsidies dat in post 73 wordt opgenomen. Het percentage eigen opbrengsten wordt in grafiek 1 en volgende berekend in verhouding tot het totaal van opbrengsten. Deze berekening mag niet worden verward met de berekening van 'eigen inkomsten' die in het oude (en nieuwe) Kunstendecreet wordt gehanteerd als voorwaarde om werkingssubsidies te krijgen. Bij deze laatste wordt het bedrag van eigen opbrengsten per werkingsjaar gedeeld door het bedrag van 'artistieke uitgaven' per werkingsjaar. Voor sommige organisaties met werkingssubsidies moet de verhouding tussen beide bedragen minstens 0,125 (of 12,5%) zijn en voor andere minstens 0,05 (of 5%). Zie artikels 7 en 26 van het ontwerp van uitvoeringsbesluit bij het gewijzigde (oude) Kunstendecreet dat op 18 juli 2008 definitief werd goedgekeurd door de Vlaamse regering.

de werkingssubsidies via het Kunstendecreet (naast andere soorten subsidies en eigen opbrengsten), maar deze zijn nog eens apart vermeld in de kolom uiterst rechts.

Voorzichtigheid is geboden bij de interpretatie van de bedragen in tabel 2. Zoals we al zeiden, ontbreken van bepaalde organisaties de afrekeningen en vormen deze afrekeningen slechts een deel van de boekhouding. Hier wordt geen sluitende informatie geboden over de financiële gezondheid van de organisaties met werkingssubsidies via het Kunstendecreet. Hoewel we erop vertrouwen dat de organisaties in kwestie hun gegevens zo veel mogelijk correct hebben

aangeleverd bij het Departement Cultuur en dat mogelijke fouten zijn opgespoord tijdens de controles door het Departement, zijn verschillende interpretaties van hoe een bepaalde boekhoudpost moet worden ingevuld nooit uit te sluiten.

Merk op dat het bedrag aan meerjarige Kunstendecreetsubsidies varieert per jaar. Dit heeft deels te maken met lacunes in de beschikbare gegevens, maar ook met indexcorrecties op het subsidiebedrag en de 'kaasschaven' – besparingen op de toegekende subsidiebedragen onder cultuurministers Joke Schauvliege en Sven Gatz.¹²

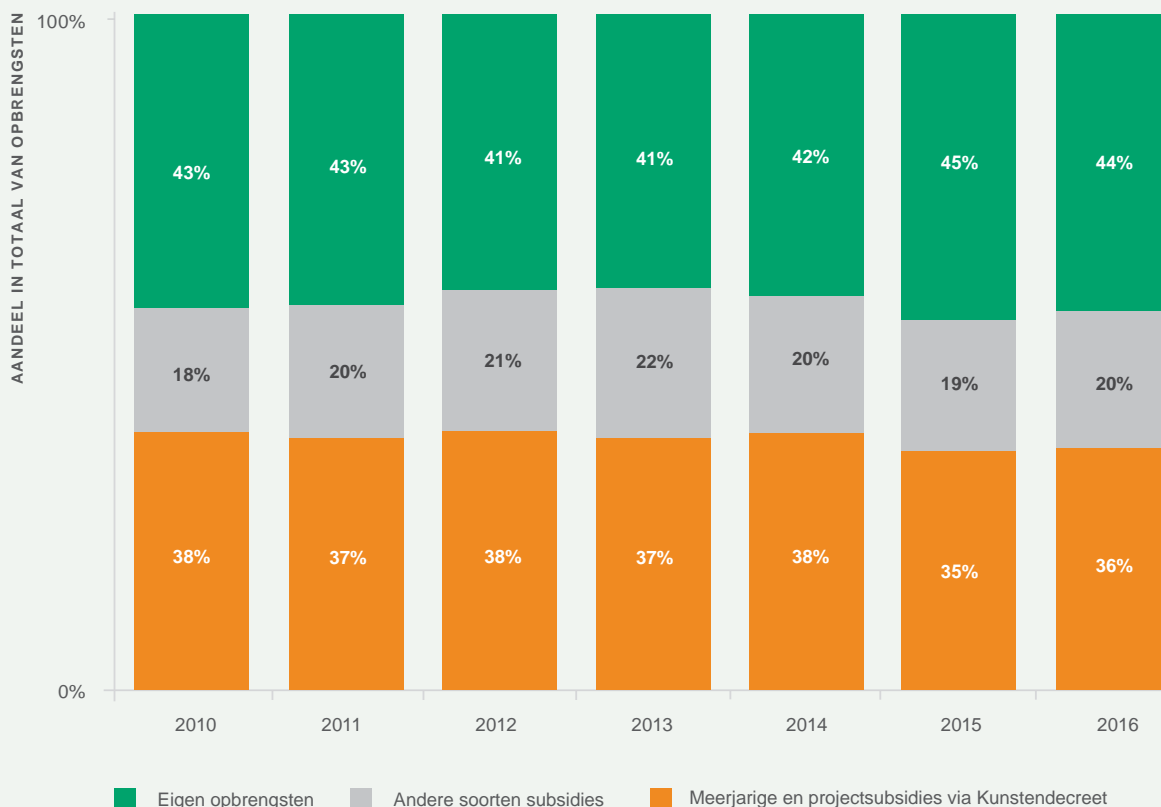
Omwille van de schommelingen in de kosten en opbrengsten per jaar, die vele verklaringen hebben, en om vergelijkingen te vergemakkelijken, geven we in de volgende grafieken de bedragen per jaar weer in percentages (deze percentages zijn ook consequent afgerond).

Overzicht van de opbrengsten per jaar

Grafiek 1 geeft de opbrengsten van alle onderzochte kunstorganisaties per jaar weer. Het bedrag aan opbrengsten is elk jaar in drie categorieën verdeeld. Groen gemarkeerd is het aandeel van de eigen opbrengsten, wat verwijst naar alle opbrengsten die niet rechtstreeks van overheden afkomstig zijn, zoals uitkoopsummen, ticketverkoop, sponsoring, coproducties, abonnementen, privéschenkingen of zaalverhuur.¹³

Het aandeel van de subsidies uit het Kunstendecreet – werkingssubsidies en eventueel projectsubsidies (waaronder ook internationale projectsubsidies en creatieopdrachten) – is aangegeven

GRAFIEK 1 Aandeel van eigen opbrengsten, Kunstendecreetsubsidies en andere soorten subsidies in de opbrengsten van organisaties met werkingssubsidies via het Kunstendecreet (2010-2016)



in oranje. Het grijze aandeel is dat van andere soorten subsidies dan deze via het Kunstendecreet: middelen toegekend door andere departementen van de Vlaamse overheid, door steden en gemeenten, door provincies, door de federale overheid of door buitenlandse overheden of subsidies die onder geen enkele van deze categorieën vallen.

Wat meteen opvalt is dat de verhoudingen tussen deze drie categorieën van opbrengsten weinig veranderen doorheen de zeven onderzochte jaren. De subsidies via het Kunstendecreet bevinden zich elk jaar rond 37% van het totaal van opbrengsten. Eigen opbrengsten maken gemiddeld 43% uit van het totaal en andere soorten subsidies gemiddeld 20%.

Deze verhoudingen verschillen weinig van wat we in *De ins & outs van het Kunstendecreet* over de afrekeningen uit 2007 en 2008 lezen. Het aandeel van Kunstendecreetsubsidies bedroeg in beide jaren 40%, dat van andere soorten subsidies respectievelijk 21% en 19% en dat van eigen opbrengsten respectievelijk 39% en 41%.¹⁴ We merken wel op dat tussen 2010 en 2016 het aandeel van Kunstendecreetsubsidies nergens tot aan 40% reikt, terwijl het aandeel van eigen opbrengsten zich in alle jaren boven 40% bevindt.

¹⁴ Janssens en Moreels, *De ins & outs van het Kunstendecreet* (2011), p. 9.

Als we de 190 organisaties zouden afzonderen die in elk van de zeven jaren in de gegevens zijn vertegenwoordigd, dan verandert het beeld van grafiek 1 slechts weinig. Het aandeel van een bepaalde categorie is maximaal twee procent groter of kleiner dan in grafiek 1. Ook voor deze groep van 190 organisaties krijgen we geen grote schommelingen in de verhoudingen tussen de verschillende soorten opbrengsten doorheen de periode.

In het licht van de overheveling van de provinciale bevoegdheden voor cultuur naar de Vlaamse overheid of de lokale besturen in 2018,¹⁵ bekijken we nog kort de rol van provinciale subsidies. Deze vormen een onderdeel van het grijze aandeel van andere soorten subsidies in grafiek 1. In de achterliggende gegevens zien we dat deze elk jaar ongeveer 2% à 3% uitmaken van de totale opbrengsten van de structureel gesubsidieerde kunstorganisaties. In absolute cijfers zien we soms sterke schommelingen: waar tussen 2010-2012 het totale bedrag van provinciale subsidies zich tussen 7,5 en 8,1 miljoen euro bevindt, daalt dit in 2013 naar 6,6 miljoen en in 2014 naar 4,1 miljoen. In die jaren geven een aantal organisaties die daarvoor relatief veel provinciale cultuurmiddelen kregen (zoals Z33, Concertgebouw Brugge, NTGent en Toneelhuis) hier kleinere bedragen aan in hun afrekeningen, wat zich vertaalt in een totale daling van 4 miljoen euro van 2012 op 2014. Dat een beperkt aantal organisaties verantwoordelijk is voor de schommelingen in de totale bedragen in provinciale subsidies wordt nog eens geïllustreerd in 2015. In dat jaar zien we een toename van 3,9 miljoen euro, wat grotendeels toe te schrijven is aan een forse, eenmalige provinciale investering in Museum M. In 2016 daalt het totale bedrag aan onderzochte provinciale middelen dan ook weer met ongeveer 3 miljoen euro.

Opbrengsten per categorie van organisatie

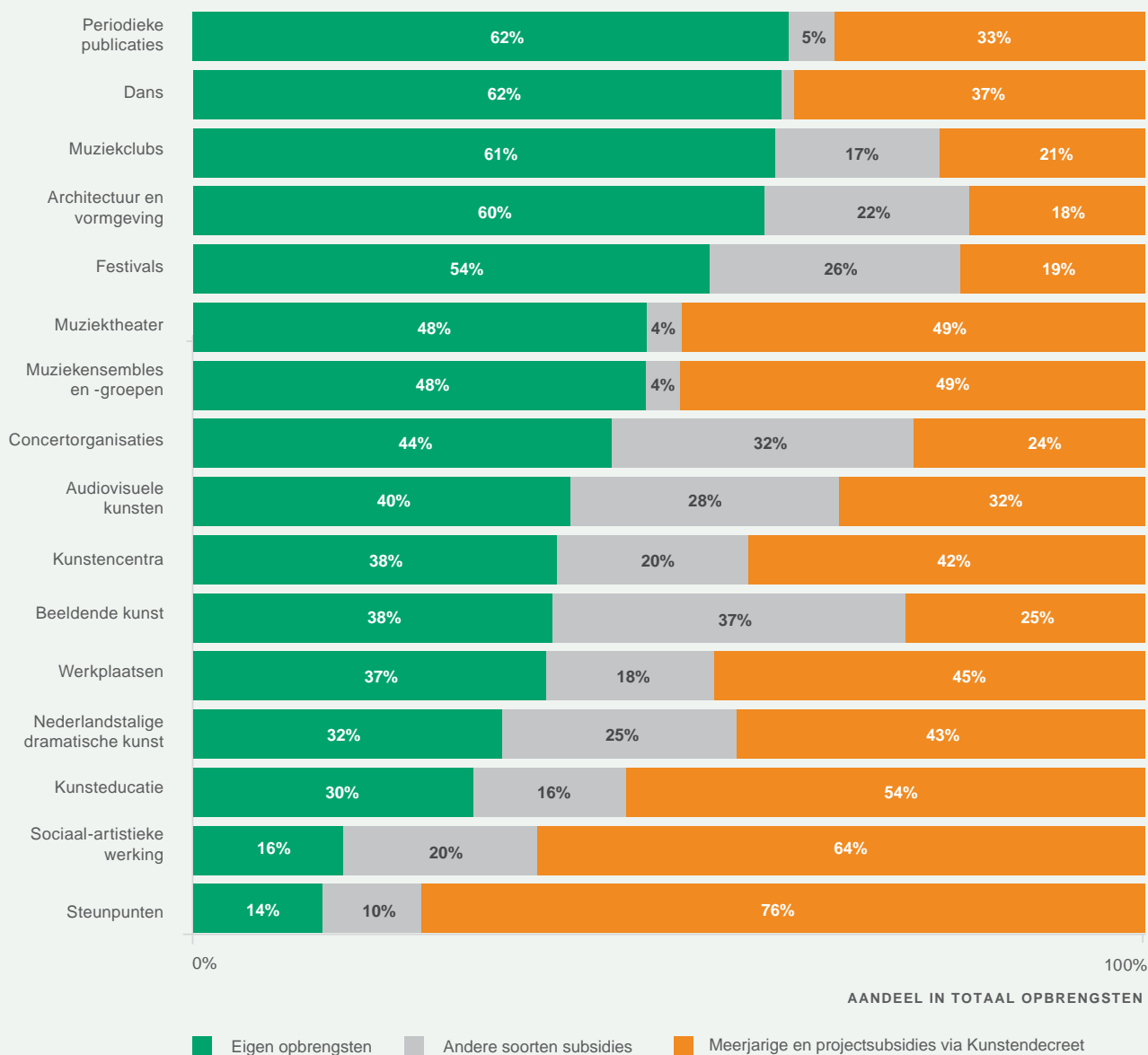
Grafiek 1 laat het beeld zien van de gemiddelde kunstorganisatie met werkingssubsidies. Tussen de verschillende decretaal vastgelegde categorieën van organisaties (die samenhangen met hun respectieve beoordelingscommissies) en tussen de individuele organisaties onderling zijn natuurlijk verschillen. De verschillen tussen de decretale categorieën worden zichtbaar in **grafiek 2**, waar we voor elk van de zestien onderzochte categorieën de opbrengsten tussen 2010 en 2016 samennemen. Zo zien we hoe de opbrengsten van de gemiddelde organisatie in een categorie zijn samengesteld.

Alle decretale categorieën zijn vertegenwoordigd in grafiek 2, behalve de toenmalige Kunstinstituten van de Vlaamse Gemeenschap. Het gaat over:

- Periodieke publicaties: mono- en multidisciplinaire tijdschriften, waaronder *rekto:verso*, *Streven*, *Gonzo* en *HART*
- Dansorganisaties: voornamelijk dansgezelschappen zoals Rosas, Eastman, Fieldworks of Kwaad Bloed
- Muziekclubs: 4AD, De Casino, Muziekodroom, VK Concerts etc.

¹⁵ Hier wordt verwezen naar de veranderingen zoals bepaald in het "Decreet houdende de vernieuwde taakstelling en gewijzigde financiering van de provincies", dat werd aangenomen door het Vlaams Parlement op 9 november 2016 en van kracht ging op 1 januari 2018.

GRAFIEK 2 Aandeel van eigen opbrengsten, Kunstendecreetsubsidies en andere soorten subsidies per decretale categorie van organisatie (2010-2016)



- Organisaties voor architectuur en vormgeving: bijvoorbeeld Archipel, Cultuurplatform Design, Stad en Architectuur of A+
- Festivals: in verschillende disciplines, met onder andere Theater aan Zee, Trefpunt, De Zomer van Antwerpen, MA Festival en Jazz en Muziek
- Organisaties voor muziektheater, wat gezelschappen zijn zoals De Spiegel, Judas, LOD of Alden Biesen Zomeropera
- Muziekensembles en -groepen: bijvoorbeeld I Solisti del Vento, Collegium Vocale, Flat Earth Society of Zita Swoon
- Concertorganisaties, waaronder KRAAK, Concertgebouw Brugge, Stichting Logos en AMUZ

- Organisaties voor audiovisuele kunsten: een diverse groep van organisaties die zich met cinema bezighouden zoals Cinema Nova, Mooov, J.E.F. of Courtisane, maar waartoe ook productie- en distributieplatformen voor audiovisuele kunstenaars zoals Auguste Orts en Escautville behoren
- Kunstencentra: Argos, BUDA, Mousseem, Vooruit etc.
- Organisaties voor beeldende kunst, waaronder Contour Biennale, Croxhapox, Komplot, Voorkamer en WIELS
- Werkplaatsen: dit omvat naast werkplaatsen en residentieplekken zoals AIR Antwerpen, Architecture Workroom Brussels of WP Zimmer ook managementbureaus zoals Aubergine, Gentlemanagement of Hiros
- Organisaties voor Nederlandstalige dramatische kunst: voornamelijk theatergezelschappen zoals Berlin, Laika, STAN en Troubleyn, al dan niet met een eigen theaterinfrastructuur zoals bij KVS, 't Arsenaal en Toneelhuis
- Organisaties voor kunsteducatie, gericht op diverse doelgroepen, zoals Art Basics for Children, De Nieuwe Opdrachtgevers, De Veerman of MetX
- Organisaties met een sociaal-artistieke werking, eveneens gericht op diverse doelgroepen, zoals Globe Aroma, Platform-K, WIT.H en Zinneke
- Steunpunten: BAM, MCV en VTi, die in 2014 fuseerden tot Kunstenpunt, en het Vlaams Architectuurinstituut (VAi)

Het aantal organisaties per categorie kan variëren: de minste tellen we bij de steunpunten (eerst vier, tot 2015, wanneer er maar twee steunpunten overbleven) en de meeste bij de organisaties voor Nederlandstalige dramatische kunst (gemiddeld 43 per jaar). Soms verandert een organisatie van categorie bij de aanvang van een nieuwe subsidieronde. Het Theaterfestival, bijvoorbeeld, vinden we eerst terug onder de festivals, maar duikt vanaf 2013 op als organisatie voor Nederlandstalige dramatische kunst. Een ander voorbeeld is het productie- en distributieplatform Auguste Orts, dat eerst onder de categorie van werkplaatsen valt en vanaf 2013 als een organisatie voor audiovisuele kunsten middelen krijgt. De in- en uitstroom heeft natuurlijk ook een effect op de aantallen organisaties per categorie. De grootste verandering zien we bij de organisaties voor audiovisuele kunsten, waarvan er veertien verhuisden van het Kunstendecreet naar het VAF in 2015.

De categorieën in grafiek 2 zijn geordend volgens het aandeel van eigen opbrengsten (groen). Ook het aandeel van Kunstendecreetsubsidies (oranje) en dat van andere soorten subsidies (grijs) zijn aangegeven.

Eigen opbrengsten bestrijken bij de periodieke publicaties (62%), dansorganisaties (62%), muziekclubs (61%), organisaties voor architectuur en vormgeving (60%) en festivals (54%) meer dan de helft van de totale opbrengsten. Bij de publicaties zijn abonnementen en verhuur van advertentieruimte voor de hand liggende bronnen van inkomsten. Voor de dansorganisaties spelen uitkoopsommen en de doorgedreven praktijk van coproducties een belangrijke rol. Muziekclubs en festivals halen een groot deel van hun opbrengsten uit ticketverkoop, sponsoring en eventueel horeca-uitbating.

Voor de muziekclubs, die over de nodige infrastructuur beschikken, komt daar ook zaalverhuur bij. Bij architectuur en vormgeving vinden we dan weer organisaties die opbrengsten genereren via hun activiteiten aanbod (zoals begeleide reizen, gidsbeurten en lezingen) of de uitgave van publicaties.

We zien een groter aandeel van andere soorten subsidies bij de muziekclubs, de organisaties voor architectuur en vormgeving en de festivals dan bij de publicaties en de dansorganisaties. De oorzaak is de lokale verankering die eerstgenoemde vaak hebben, waardoor deze meer aanspraak kunnen maken op stedelijke of provinciale subsidies (die onder dat grijze aandeel vallen). Voor dansorganisaties – die meestal op (buitenlandse) tournee zijn – en voor periodieke publicaties – die een lezerspubliek bereiken over heel Vlaanderen (en daarbuiten) – is een dergelijke band met een bepaalde gemeente of provincie minder van belang.

In het beeld van de muziektheatergezelschappen en de muziekensembles en -groepen bevindt het aandeel van eigen opbrengsten (48%) zich heel dicht bij dat van de Kunstendecreetsubsidies (49%). Deze types van organisaties hebben immers, zoals de dansorganisaties, een producerende werking. Met hun producties of muziekkuitvoeringen touren ze in binnen- en buitenland, wat uitkoopsommen (dus eigen opbrengsten) met zich meebrengt. Hierdoor spelen lokale subsidies (onder de andere soorten subsidies) een kleine rol (4% bij elk) in vergelijking met de werkings- en eventuele projectsubsidies via het Kunstendecreet. Coproducties zijn een andere factor die het aandeel van eigen opbrengsten bepalen.

Het aandeel eigen opbrengsten is ook relatief groot bij de concertorganisaties (44%), wat te verklaren valt door ticketinkomsten en, voor de organisaties met een eigen infrastructuur, zaalverhuur en horeca-inkomsten. Een andere factor hier is sponsoring door bedrijven of individuen. Zoals bij de muziekclubs en de festivals zien we een band tussen bepaalde concertorganisaties (bijvoorbeeld De Centrale, Concertgebouw Brugge of Brosella) en een bepaalde stad of regio, wat zich vertaalt in subsidies van de gemeente, de provincie of de Vlaamse Gemeenschapscommissie (VGC). Dat verklaart het aanzienlijke aandeel van andere soorten subsidies (32%).

De balken in grafiek 2 tonen het gemiddelde beeld voor de volledige periode tussen 2010 en 2016. Zoals eerder vermeld slinkt de categorie audiovisuele organisaties echter sterk in 2015, waardoor het beeld vóór dat jaar afwijkt van dat van erna. Een aantal van de organisaties die verhuisden naar het VAF haalden ongeveer de helft of meer van hun opbrengsten uit eigen opbrengsten of uit andere soorten subsidies. Bij de meeste organisaties die zich ook na 2015 nog in deze categorie bevinden (zoals Courtisane, Escautville of SoundImageCulture), vormen Kunstendecreetsubsidies de voornaamste opbrengsten.

Het gemiddelde kunstencentrum haalt 42% uit Kunstendecreetsubsidies, 20% uit andere subsidies en 38% uit eigen opbrengsten. In de achterliggende gegevens zien we dat bij het merendeel van deze organisaties de meerjarige en projectsubsidies

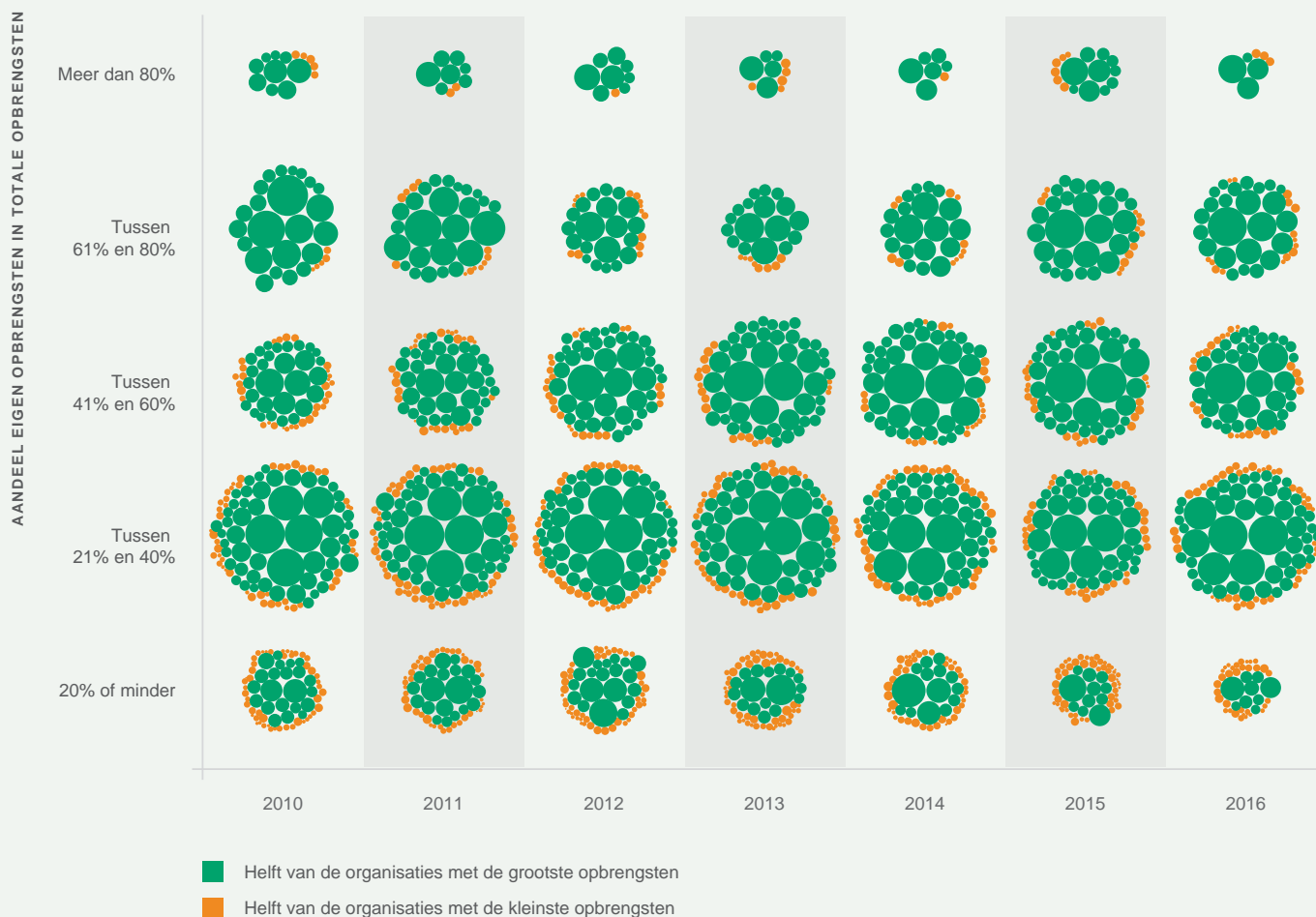
van het Kunstendecreet voor ongeveer de helft of meer van de opbrengsten instaan. Sommige wijken af van dit beeld, zoals Vooruit, Trix of Het Depot, waar onder meer de inkomsten uit ticketverkoop, horeca-uitbating en verhuur van ruimtes een groter aandeel van eigen opbrengsten met zich meebrengen. Bij Z33 en S.M.A.K. (wat sinds 2014 niet langer via het Kunstendecreet ondersteund wordt) spelen dan weer de subsidies van respectievelijk de Provincie Limburg en de Stad Gent een aanzienlijke rol.

Een kwart van de balk van de organisaties van beeldende kunsten wordt ingenomen door Kunstendecreetsubsidies, tegenover 37% andere subsidies en 38% eigen opbrengsten. Nemen we de organisaties in deze categorie apart, dan ziet de opbrengstenstructuur van de meeste er echter anders uit. Het merendeel zijn relatief kleine organisaties (met een gemiddelde totale opbrengst per jaar onder €300.000) en voor hen vormen de meerjarige en projectsubsidies die ze krijgen via het Kunstendecreet vaak de helft of meer van hun opbrengsten. De grotere spelers in deze categorie: WIELS, Museum Dhondt-Dhaenens, Museum M en vzw Ku(n)st, hebben een andere opbrengstenstructuur, waarin eigen inkomsten (zoals sponsoring, mecenaat en middelen vanuit een privéstichting) of provinciale en gemeentelijke subsidies een veel groter aandeel innemen. Deze spelers hebben een gemiddelde totale opbrengst per jaar rond één miljoen euro of meer en beïnvloeden daardoor sterk de samenstelling van de balk in grafiek 2.

De categorie werkplaatsen omvat naast werkplaatsen en residentieplekken 'pur sang' ook managementbureaus (die zich bezighouden met muziek of podiumkunsten). Dit onderscheid vertaalt zich niet noodzakelijk in een verschil tussen opbrengstenstructuren. Een meerderheid van de werkplaatsen, residentieplekken en managementbureaus geeft aan dat Kunstendecreetsubsidies ongeveer de helft of meer van hun totale opbrengsten vertegenwoordigen. Bij een kleiner aantal werkplaatsen (zoals De Pianofabriek of Scheld'apen – nu Het Bos) staan gemeentelijke, provinciale en/of VGC-subsidies voor de helft van hun opbrengsten in. Het belang van subsidies voor deze organisaties hangt samen met hun werking, die gericht is op de ondersteuning van kunstenaars en hun praktijk en waar niet noodzakelijk inkomsten tegenover staan. Nog andere organisaties in deze categorie hebben een groot aandeel eigen opbrengsten: bij bijvoorbeeld Cohort Productions, Inside Jazz en Klein Verzet bedragen ze meer dan de helft.

In de grote verzameling van organisaties voor Nederlandstalige dramatische kunst vinden we wel een verschil tussen de gezelschappen met eigen podia en deze zonder. Eerstgenoemde (waaronder de opvolgers van de traditionele stadstheaters, zoals Toneelhuis of NTGent) hebben, zoals bepaalde muziekclubs, festivals en concertorganisaties, een lokale verankering, waardoor subsidies van een stad, provincie of de VGC gemiddeld een derde van hun opbrengsten uitmaken. Dat is veel groter dan bij de gezelschappen zonder eigen zalen, waar het aandeel van Kunstendecreetsubsidies en eigen opbrengsten (uitkoopsommen, binnen- en buitenlandse coproducties) hoger ligt (het aandeel van andere soorten subsidies bedraagt voor dit type van gezelschappen doorgaans nog geen 5%).

GRAFIEK 3 De organisaties met werkingsubsidies via het Kunstendecreet, geordend volgens het aandeel van eigen opbrengsten in het totaal van hun opbrengsten (2010-2016)



Bij de laatste drie Kunstendecreetcategorieën vertegenwoordigen de Kunstendecreetsubsidies meer dan de helft van de totale opbrengsten: de organisaties met een kunsteducatieve werking, deze met een sociaal-artistische werking en de steunpunten. Zoals eerder vermeld vormen de steunpunten de kleinste groep. Hun werking is gericht op ondersteuning van en onderzoek naar de (al dan niet gesubsidieerde) sector en is grotendeels gratis, wat het beperkte aandeel van eigen opbrengsten (14% in grafiek 2) verklaart.

Ook bij de sociaal-artistische organisaties is het aandeel van subsidies groot – vooral middelen via het Kunstendecreet (64% voor de gemiddelde organisatie) – wat samenhangt met de aard van hun werking. Onder de organisaties voor kunsteducatie, die workshops, vorming en kunsteducatief materiaal tegen (beperkte) betaling kunnen aanbieden, is het aandeel van eigen opbrengsten dan weer groter (30% in grafiek 2).

Opbrengsten per organisatie

Om de verscheidenheid van opbrengstenstructuren tussen individuele organisaties gevisualiseerd te zien, moeten we ons richten tot **grafiek 3**. Elke cirkel in deze grafiek vertegenwoordigt een organisatie met werkingssubsidies via het Kunstendecreet tussen 2010 en 2016 (zie tabel 1 voor de exacte aantallen per jaar). Hoe groter de cirkel, hoe meer totale opbrengsten de organisatie in kwestie had voor dat jaar. De grootste cirkel is die van Concertgebouw Brugge in 2015, die 9,4 miljoen euro aan opbrengsten in dat jaar meldde (voor alle duidelijkheid: de Kunstinstellingen, waarvan sommige een groter bedrag aan opbrengsten hebben, worden hier niet behandeld). De kleinste cirkel is die van T.U.K. in 2012, met een totale opbrengst van circa €15.350. Tussen deze twee uitersten zien we heel wat cirkels van verschillend formaat. Qua grootte van de totale opbrengsten is er dus heel wat variatie onder de organisaties met werkingssubsidies.

In elk jaar is de ene helft van de cirkels groen en de andere helft oranje gekleurd. Die kleur houdt ook verband met de grootte van de totale opbrengsten van een organisatie. Groen zijn die organisaties met een totale opbrengst die boven de mediaan van dat jaar valt. Oranje zijn die organisaties die op of onder de mediaan vallen.

Omdat de opbrengsten van een organisatie kunnen verschillen per jaar, verschilt ook de mediaan per jaar. In 2010-2012 schommelt deze tussen €429.000 en €486.000. Voor 2013 en 2014 bevindt de mediaan zich tussen €541.000 en €523.000. Deze verschuiving heeft deels te maken met de uitstroom van organisaties die in 2010-2012 wel werkingssubsidies kregen en die een relatief klein totaalbedrag aan opbrengsten lieten optekenen (bijvoorbeeld Danscentrum Jette, 't Smiske, A Prior of Orgelkunst, van wie de jaarlijkse opbrengsten lager dan €300.000 waren). Een andere verklaring is de instroom in 2013 van enkele grotere organisaties (zoals Museum M, Handelsbeurs of Designregio Kortrijk, van wie de opbrengsten per jaar één miljoen euro of meer bedragen). Ten slotte zien we de opbrengsten van een aantal gesubsidieerde organisaties stijgen in 2013-2014 (zoals A Two Dogs Company, Huelgas Ensemble of Contour Biennale), door een verhoging van toegekende subsidies of het draaien van een grotere omzet.

In 2015-2016 bevindt de mediaan van opbrengsten per organisatie per jaar zich opnieuw lager, tussen €463.000 en €471.000. Hier speelt de eerder vermelde uitstroom van een aantal filmorganisaties in 2015 mee, waarvan sommige een totaalbedrag aan opbrengsten van meer dan €600.000 euro hadden. Tegelijkertijd zien we de (her)instroom van enkele kleinere organisaties (waaronder Circuit X, Cluster, SPIN en Zita Swoon, elk met minder dan €300.000 euro aan opbrengsten per jaar), wat ook de mediaan doet dalen.

Naast de grootte en de kleur is de verticale positie van de cirkels belangrijk in grafiek 3. De positie hangt samen met het aandeel van eigen opbrengsten in het totaal van opbrengsten van deze organisatie. Bovenin vinden we kunstorganisaties die meer dan 80% van hun opbrengsten uit eigen opbrengsten halen in het betreffende jaar.

Hun aantal varieert van zeven tot zestien per jaar. Net daaronder bevinden zich de kunstorganisaties waarbij het aandeel van eigen opbrengsten tussen 61% en 80% ligt (waarvan het aantal schommelt tussen 25 en 40 per jaar), gevolgd door deze met 41% tot 60% eigen opbrengsten per jaar (60 à 66 organisaties per jaar), deze met 21% tot 40% per jaar (80 tot 105 organisaties per jaar) en ten slotte deze met 20% of minder per jaar (43 tot 71 organisaties per jaar).¹⁶

In elk jaar vormen de organisaties met meer dan 80% eigen opbrengsten de kleinste groep. De grootste groep zijn deze met een aandeel van 21% tot 40% eigen opbrengsten. De helft van alle organisaties vinden we in elk jaar in de twee onderste groepen. De mediaan van het percentage eigen opbrengsten bevindt zich rond 32% in 2010-12 en in 2013-2014 en rond 36% in 2015-2016.

De schommelingen in het aantal organisaties per groep hebben meerdere verklaringen. Er is natuurlijk de in- en uitstroom van organisaties tussen verschillende subsidierondes. In 2015 zien we bijvoorbeeld een aantal nieuwe organisaties opduiken met 61% of meer eigen opbrengsten (zoals 5 voor 12, Great Investment of WARP), wat in verband kan worden gebracht met de hogere mediaan in subsidieronde 2015-2016. Eenzelfde organisatie kan ook in verschillende jaren een kleiner dan wel groter aandeel van eigen opbrengsten laten optekenen. Van de 335 organisaties die doorheen de onderzochte periode minstens één keer werkingsubsidies kregen via het Kunstendecreet, wisselen er 223 minstens één keer van groep. Dat kan bijvoorbeeld als er een uitzonderlijke omzet wordt geboekt, zoals bij Collegium Vocale in 2010 en 2015. Daardoor lag het percentage eigen opbrengsten van Collegium Vocale rond 65% in die jaren, terwijl dat zich in andere jaren rond 50% bevond. Ook fluctuaties in het aandeel van subsidies kunnen een organisatie in grafiek 3 van groep doen veranderen. Cactus Muziekcentrum vertoefde in 2010 en 2011 in de groep met meer dan 80% eigen opbrengsten en vanaf 2012 in de groep met 61% tot en met 80% eigen opbrengsten. Die verschuiving komt in de eerste plaats door een hogere subsidie van de stad Brugge (30.000 euro en minder vóór 2012, rond 250.000 euro vanaf 2012).

In elke groep zien we cirkels van verschillende formaten en kleuren (opnieuw: groen zijn de organisaties met een totale opbrengst boven de mediaan van dat jaar, oranje zijn deze met een totale opbrengst onder de mediaan).

Bovenin, in de kleine groep van organisaties met 80% of meer eigen opbrengsten, tellen we in de meeste jaren meer groene dan oranje cirkels (behalve in 2013, met vijf groene en vijf oranje). Dat geldt ook voor de groep met 61% tot 80% eigen opbrengsten en deze met 41% tot 60% eigen opbrengsten (behalve in 2010, wanneer zich in deze laatste groep 29 groene en 31 oranje cirkels bevinden). Daaronder, in de groep van 21% tot 40% eigen opbrengsten, liggen de aantallen oranje en groene cirkels dicht bij elkaar en is de verdeling ongeveer gelijk (in 2012, bijvoorbeeld, 48 groene en 48 oranje). In de onderste groep, met 20% of minder eigen opbrengsten, zijn de oranje cirkels in elk jaar in de meerderheid (in 2015 is dit het meest uitgesproken, met 11 groene tegenover 51 oranje).

¹⁶ Zoals we aangaven in de inleiding, zijn mogelijke foute interpretaties van hoe een bepaalde boekhoudpost moet worden ingevuld nooit uit te sluiten. Dergelijke fouten kunnen het beeld van grafiek 3 beïnvloeden. Zo weten we dat in de afrekeningen van een viertal organisaties in 2015 afwijkende subsidiebedragen worden vermeld. Dit vertekent de berekening van het aandeel eigen opbrengsten en daardoor zijn ze mogelijk ten onrechte in de groep van meer dan 80% eigen opbrengsten beland.

Hoewel er in de onderste groep meer kleinere dan grotere organisaties zijn en in de drie bovenste groepen (doorgaans) een meerderheid aan grotere organisaties, levert grafiek 3 zeker geen sluitend bewijs voor het verband tussen de schaal van een organisatie en de hoeveelheid eigen opbrengsten dat deze kan genereren.¹⁷ Het doel van de grafiek is veeleer om de diversiteit aan opbrengstenstructuren tussen de organisaties te reveleren. Een onderdeel van die diversiteit is dat relatief kleine organisaties zoals Archipel, H ART of Voetvolk een aandeel van 61% of meer eigen opbrengsten hebben, terwijl bij andere met een gelijkaardige schaal, zoals iMAL, Spectra Ensemble of Tutti Fratelli, dat aandeel 40% of minder bedraagt. Tegelijk zien we dat relatief grote organisaties zoals KVS, Museum M of Toneelhuis een aandeel van 40% of minder eigen opbrengsten hebben en bijvoorbeeld Rosas of Jazz en Muziek in de groep van 61% en meer eigen opbrengsten zijn te vinden.

Niet gevisualiseerd in grafiek 3 zijn de verschillende decretale categorieën waar toe de onderzochte organisaties behoren. In de achterliggende gegevens merken we dat organisaties van elke categorie doorgaans over minstens twee groepen zijn verspreid (wat niet mag verbazen, aangezien 223 van de 335 onderzochte organisaties doorheen 2010-2016 minstens één keer van groep wisselen). Binnen sommige categorieën duiken individuele organisaties in alle groepen van grafiek 3 op. Dat is het geval bij festivals, organisaties voor Nederlandstalige dramatische kunst, dansorganisaties, muziektheatergezelschappen, muziekensembles en -groepen, concertorganisaties, werkplaatsen, organisaties voor beeldende kunsten, organisaties voor architectuur en vormgeving en periodieke publicaties. Kunstencentra, muziekclubs, organisaties voor audiovisuele kunsten (waarvan een aantal verhuisde naar het VAF) en organisaties voor kunsteducatie beslaan drie tot vier verschillende groepen. De sociaal-artistische organisaties en steunpunten vinden we doorgaans terug in twee groepen (tussen 21% en 40% eigen opbrengsten en 20% of minder eigen opbrengsten).¹⁸

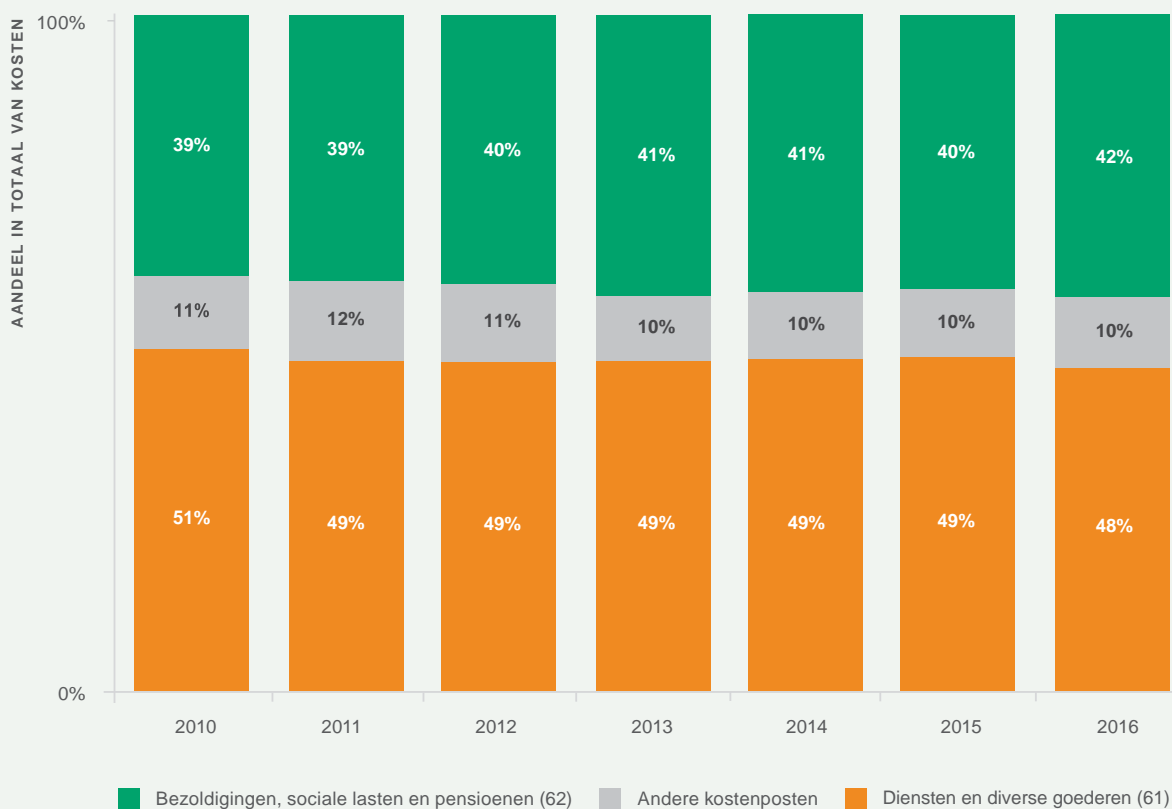
Waar grafiek 3 ook geen uitspraken over doet is de verschillen tussen individuele organisaties wat betreft het aandeel van Kunstendecreetsubsidies en het aandeel van andere soorten subsidies. Zonder hier al te uitgebreid op in te gaan, kunnen we enkele cijfers meegeven die extra context bieden bij wat we in grafiek 3 en voorgaande zien. Zo werd vermeld dat in elk jaar de mediaan van het percentage eigen opbrengsten circa 32% (in 2010-2014) of 36% (in 2015-2016) bedraagt. De mediaan van het aandeel van Kunstendecreetsubsidies (meerjarige en eventueel projectsubsidies) bevindt zich in elk jaar tussen 53% en 48%. We stellen dus vast dat bij de helft van de onderzochte organisaties de opbrengsten voor de helft of meer uit Kunstendecreetmiddelen bestaan. De mediaan van het aandeel van andere soorten subsidies is veel lager en schommelt tussen 7% en 9% per jaar.

Net zoals bij grafiek 3 vinden we zowel kleine organisaties (onder de mediaan van totale opbrengsten) als grote organisaties (boven de mediaan van totale opbrengsten) bij diegene die veel dan wel weinig opbrengsten uit Kunstendecreetsubsidies halen. We tellen in elk jaar wel meer kleine organisaties in de groep waarbij Kunstendecreetmiddelen de helft of meer van de totale opbrengsten bestrijken.

¹⁷ In een studie van Ward Van de Velde, Delphine Hesters en Bart Van Looy wordt het verband tussen de schaal van structureel gesubsidieerde kunstorganisaties en het aandeel van eigen opbrengsten onderzocht. In deze analyse werd een dataset met afrekeningsgegevens uit 2006-2010 gebruikt en werd dezelfde definitie van eigen opbrengsten gehanteerd. Deze wijst uit dat er een positief en statistisch significant verband is tussen de schaal van de onderzochte organisaties en het aandeel eigen opbrengsten dat ze genereren, maar dat dit slechts een klein deel van de verschillen tussen de onderzochte organisaties verklaart. Met andere woorden: hoewel een grotere organisatie gemiddeld een groter vermogen heeft om eigen opbrengsten op te halen, zijn er op dit vlak nog steeds aanzienlijke verschillen tussen organisaties van dezelfde schaalgrootte. Zie "Kunstenorganisaties op zoek naar eigen inkomsten. Welke businessmodellen zijn haalbaar?", in: Delphine Hesters (red.), *Kunstzaken: financiële en zakelijke modellen voor de kunsten in Vlaanderen* (2013), pp. 4-24 (vooral pp. 18-19).

¹⁸ In de studie van Van de Velde, Hesters en Van Looy wordt ook het verband onderzocht tussen het genereren van eigen opbrengsten en het genre van een organisatie (bijvoorbeeld beeldende kunst, muziektheater, pop en rock of jazz). Daarnaast wordt het verband met de functie van een organisatie bekeken (bijvoorbeeld presentatie of productie). De variabelen 'genre' en 'functie' vallen niet samen met de decretale categorieën, maar zijn er deels wel op gebaseerd. Er blijkt een statistisch significant verband tussen elk van de variabelen en het aandeel eigen opbrengsten. Zie: "Kunstenorganisaties op zoek naar eigen inkomsten", pp. 18-22.

GRAFIEK 4 Aandeel van verschillende posten in de kosten van organisaties met werkingssubsidies via het Kunstendecreet (2010-2016)



Overzicht van de kosten per jaar

Wat kunnen de gegevens ons leren over de kosten die de kunstorganisaties met werkingssubsidies maakten? **Grafiek 4** geeft de kosten van deze organisaties per jaar weer. In elk jaar is het aandeel van drie categorieën van kostenposten aangegeven.

Het groene aandeel is dat van bezoldigingen, sociale lasten en pensioenen (post 62). Deze kostenpost omvat de bezoldigingen aan het personeel in dienstverband bij de organisatie en de sociale bijdragen die daaraan verbonden zijn.

Het oranje aandeel verwijst naar post 61, diensten en diverse goederen, wat een verzameling van zeer verschillende kosten is. Hiertoe behoren de vergoedingen aan mensen die diensten op zelfstandige basis aan de organisatie leveren, de vergoedingen aan uitzendpersoneel en vrijwilligers en de kleine vergoedingsregelingen (KVR's). Maar ook kosten aan het beheer, onderhoud en de huur van gebouwen, promotiekosten en 'leveringen' (waaronder uitkoopsommen, coproductiebijdragen en artistieke productiekosten, maar evenzeer elektriciteitsrekeningen, telefoonrekeningen of aankopen van bureaumateriaal) vallen onder post 61.

De kostenposten 60 (handelsgoederen, grond- en hulpstoffen), 63 (afschrijvingen, waardeverminderingen en voorzieningen voor risico's en kosten), 64 (andere bedrijfskosten), 65 (financiële kosten), 66 (uitzonderlijke kosten) en 69 (overboekingen) zijn elk veel kleiner dan de andere twee (gaande van 6% tot minder dan 1%). Om deze reden hebben we deze kostenposten samengevoegd in het grijze aandeel.

De diensten en diverse goederen nemen elk jaar het grootste deel in (van 51% in 2010 tot 48% in 2016). Het aandeel van bezoldigingen, sociale lasten en pensioenen schommelt tussen 39% en 42%. De verzameling van andere kostenposten vertegenwoordigt tussen 10% en 12% van de totale kosten. Met verschillen van 2% of 3% tussen verschillende jaren blijven de verhoudingen tussen de verschillende kostenposten redelijk stabiel doorheen de zeven onderzochte jaren.¹⁹

Beperken we ons tot de kosten van de 190 organisaties die elk jaar in de gegevens zijn vertegenwoordigd, dan verandert er weinig aan het totaalbeeld (de aandelen verschillen maximaal twee procent met wat we zien in grafiek 4). De schommelingen in de verhoudingen tussen de kostenposten per jaar zijn hier dan ook zeer beperkt.

In *De ins & outs van het Kunstendecreet* lezen we dat in 2007 en 2008 ongeveer de helft van de totale kosten van de kunstorganisaties met werkingssubsidies lonen en andere vergoedingen aan medewerkers zijn.²⁰ Als we voor de periode 2010-2016 willen weten wat het aandeel is van personeelskosten (waarmee we vanaf nu verwijzen naar de kosten aan alle types van personeel en medewerkers), stuiten we op een beperking van de gegevens. Zoals beschreven bij grafiek 4, liggen deze kosten verspreid over post 62 (kosten aan personeel in dienstverband) en post 61 (kosten aan zelfstandige medewerkers of personeel dat via interim- en andere regelingen wordt vergoed). Het probleem is nu dat de personeelskosten in post 61 niet gescheiden zijn van andere kosten voor bijvoorbeeld productie, logistiek of huur.

Aandeel van de personeelskosten

Om de personeelskosten terdege te analyseren, moeten we een beroep doen op een andere set van gegevens dan deze die we tot nu toe hebben gebruikt. Net zoals bij hun afrekeningen hebben de kunstorganisaties met werkingssubsidies de verplichting om jaarlijks hun kosten aan lonen, vergoedingen aan zelfstandigen, interims, derdebetalers en dergelijke te melden aan het Departement Cultuur. Deze worden tevens gecontroleerd door het Departement en verwerkt in hun *datawarehouse*. Kunstenpunt verkreeg een selectie van gegevens over de personeelskosten uit dit *datawarehouse* voor de periode 2010-2016 en deed een bijkomende controle op lacunes en mogelijke fouten.

Tabel 3 geeft weer hoeveel organisaties in deze set van gegevens zijn vertegenwoordigd en over welk totaalbedrag aan personeelskosten het per jaar gaat.

¹⁹ Een vergelijking met 2007 en 2008 zoals bij de opbrengsten is niet mogelijk, aangezien in *De ins & outs van het Kunstendecreet* een andere categorisering van de kosten wordt gehanteerd (zie: Janssens en Moreels, *De ins & outs van het Kunstendecreet*, 2011, p. 19).

²⁰ Janssens en Moreels, *De ins & outs van het Kunstendecreet* (2011), pp. 19-20.

TABEL 3 Aantal organisaties met werkingssubsidies vertegenwoordigd in de dataset over personeelskosten, met vermelding van het totale bedrag aan personeelskosten (2010-2016)

Jaar	Aantal organisaties met werkingssubsidies in de dataset	Totaal personeelskosten
2010	273	€ 115.139.904
2011	269	€ 122.122.087
2012	271	€ 129.851.796
2013	255	€ 121.746.591
2014	236	€ 125.020.074
2015	259	€ 133.055.539
2016	251	€ 132.099.633

Ook in deze set van gegevens zijn de Kunstinstellingen van de Vlaamse Gemeenschap niet in elk jaar vertegenwoordigd. Daarom zijn ze consequent buiten beschouwing gelaten in tabel 3 en volgende. De verschillen in het aantal organisaties per jaar hangen wederom samen met in- en uitstroom, stopzettingen, fusies, overhevelingen naar andere subsidieregelingen en een aantal lacunes in de gegevens.²¹

Om te weten te komen hoe de personeelskosten zich verhouden tot het totale bedrag aan kosten, moeten we de dataset met de personeelskosten kunnen vergelijken met de dataset over de afrekeningen. Een correcte vergelijking houdt in dat je alleen die organisaties vergelijkt die in beide datasets vertegenwoordigd zijn. Dat gebeurt in **tabel 4**, die voor elk jaar het bedrag aan personeelskosten en het totale bedrag

aan kosten van de organisaties in kwestie weergeeft. De kolom volledig rechts vermeldt het aandeel van de personeelskosten in de totale kosten in percentages.

Uit de vergelijking van beide datasets blijkt dat de personeelskosten in elk jaar tussen 47% en 52% uitmaken van het totale bedrag aan kosten. Hoewel aan het einde van de onderzochte periode het percentage hoger ligt dan aan het begin, is de stijging niet gestaag (zo daalt het aandeel personeelskosten in 2013 terug naar 47%). Deze verhoudingen verschillen overigens weinig met wat in *De ins & outs van het Kunstendecreet* over de jaren 2007 en 2008 werd vastgesteld. Toen bedroeg het aandeel van personeelskosten respectievelijk 48% en 51%.²²

Wanneer we de mediaan van het aandeel personeelskosten in de totale kosten voor elk jaar berekenen, krijgen we een ander beeld te zien. Op basis van de twee vergeleken datasets stellen we vast dat bij de helft van de organisaties in 2010 zo'n 53% of meer van de kosten naar personeel gingen in 2010. Deze mediaan bedraagt 55% in 2011, 57% in 2012, 56% in 2013, 60% in 2014, 62% in 2015 en 61% in 2016. Wederom is de stijging doorheen de jaren niet bestendig, maar de verschillen tussen begin (53%) en einde (61%) zijn wel meer uitgesproken dan in tabel 4.

Een organisatie met personeel in vast dienstverband geeft doorheen de jaren steeds meer uit aan dit personeel. Hun lonen stijgen immers naarmate hun anciënniteit toeneemt. Bovendien wordt op deze lonen met regelmaat een indexcorrectie uitgevoerd (de specifieke tijdstippen waarop deze gebeuren, hangen samen met de verschillende collectieve arbeidsovereenkomsten die in de kunstensector worden gehanteerd). Deze stijgingen in de loonkosten hebben vermoedelijk een invloed op

²¹ Van de volgende organisaties ontbreken de personeelskosten: AIR Antwerpen, CREW, Voorkamer en Zinneke vzw in 2010; A+, Festival Ten Vrede, FOAM, Gagarin, Het Collectief, Lessen in het donker, Peymey Diffusion en Zinneke vzw in 2011; 't Ey, FoAM, Gagarin en Zinneke vzw in 2012; Zinneke vzw in 2013; A+, Beursschouwburg, Bij' De Vieze Gasten, Caravan Productions, CC Strombeek, De Maan, De Nieuwe opdrachtgevers, ECCE, Folioscope, FroeFroe, Jeugd en Muziek Vlaanderen, Netwerk, OFFOff, Psallentes, Trefpunt, Voorkamer, Walpurgis en Zinneke vzw in 2014; Bestov!, Komplot en Zinneke vzw in 2015; CAW Zuid-West-Vlaanderen, 't Ey, Hiros, Il Fondamento, Stad en Architectuur, Theater aan de Stroom, Trefpunt, Walpurgis, Zinneke vzw en Z33 in 2016. Voor het totale aantal gesubsidieerde organisaties per ronde, zie voetnoot 8. Voor de organisaties die werden stopgezet, fusioneerden of werden overgeheveld naar een andere subsidieregeling, zie voetnoot 9.

²² Janssens en Moreels, *De ins & outs van het Kunstendecreet* (2011), pp. 19-20.

TABEL 4 Vergelijking van de dataset over de afrekeningen met de dataset over de personeelskosten, met de verhouding tussen personeelskosten en totale kosten (2010-2016)

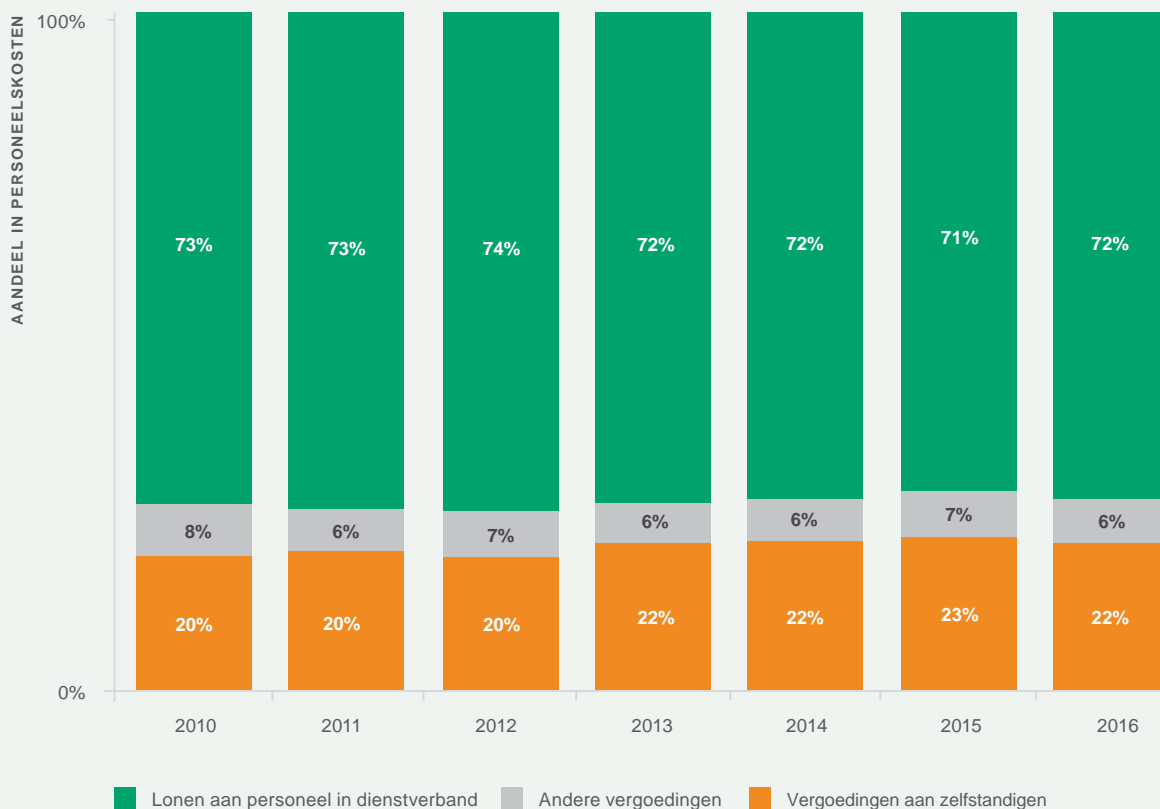
Jaar	Aantal vergeleken organisaties	Personeelskosten	Totaal kosten	Aandeel personeelskosten in totale kosten
2010	273	€ 115.139.904	€ 247.026.603	47%
2011	269	€ 122.122.087	€ 253.688.387	48%
2012	271	€ 129.851.796	€ 257.221.107	50%
2013	255	€ 121.746.591	€ 259.815.851	47%
2014	236	€ 125.020.074	€ 248.977.135	50%
2015	259	€ 133.055.539	€ 258.601.185	51%
2016	246	€ 129.794.103	€ 249.652.867	52%

de mediaan. Om het effect hiervan verder te onderzoeken, zouden we onder andere de lonen aan personeel in dienstverband moeten kunnen scheiden van andere personeelsvergoedingen (zoals vergoedingen aan zelfstandigen) en zouden we moeten focussen op de organisaties waarvan we in elk jaar gegevens hebben (zo laten we het effect van de in- en uitstroom van organisaties buiten beschouwing).

Vooraleer we ons hierin verdiepen, gaan we in op de verschillen tussen kunstenorganisaties wat betreft het aandeel van personeelskosten in de totale kosten. Zo zijn er duidelijke verschillen tussen de verschillende decretale categorieën van organisaties. Hiervoor tellen we voor elke categorie apart alle personeelskosten op voor de periode 2010-2016. Dit bedrag delen we vervolgens door het totale bedrag aan kosten van elke categorie voor 2010-2016. Zo krijgen we een beeld van de gemiddelde organisatie per decretale categorie op het vlak van personeelskosten.

Na deze berekening blijkt dat bij muzikensembles en -groepen, dansorganisaties, steunpunten, organisaties voor kunsteducatie, sociaal-artistische organisaties, organisaties voor Nederlandstalige dramatische kunsten, muziektheatergezelschappen, periodieke publicaties en werkplaatsen gemiddeld meer dan de helft van hun kosten naar personeel gaat. Bij de muzikensembles en -groepen is het aandeel van personeelskosten het grootst (64%). Niet toevallig vinden we in deze groep organisaties met een producerende werking. Om (muziek)theater- en dansproducties te maken of muziekuitsvoeringen te doen heeft men nu eenmaal voldoende personeel (acteurs, dansers, muzikanten, technici, regisseurs etc.) nodig. Ook voor de meeste periodieke publicaties geldt dat: een groot deel van hun werkingskosten zijn de vergoedingen aan de auteurs van artikels en de redacteurs.

GRAFIEK 5 Aandeel van lonen aan personeel in dienstverband, vergoedingen aan zelfstandigen en andere personeelsvergoedingen in de totale personeelskosten van organisaties met werkingssubsidies via het Kunstendecreet (2010-2016)



Bij organisaties voor architectuur en vormgeving, kunstencentra, muziekclubs, organisaties voor audiovisuele kunsten, beeldende kunstorganisaties, concertorganisaties en festivals nemen de personeelskosten minder dan de helft van de totale kosten in. De festivals laten het kleinste aandeel aan personeelskosten optekenen (26%). Hieronder bevinden zich veel organisaties met een presenterende functie. Als deze een concert of een voorstelling programmeren, dan worden de kunstenaars in kwestie vaak indirect vergoed via uitkoopsommen en deze worden meestal niet als personeelsvergoedingen geregistreerd.

De beschreven verschillen tussen decretale categorieën zijn niet absoluut. Er kunnen binnen de categorieën evenzeer sterke verschillen zijn. Onder de concertorganisaties, bijvoorbeeld, heeft HeartBreakTunes een aandeel van personeelskosten van minder dan 10%, terwijl dat aandeel bij Alamire Foundation meer dan 65% bedraagt. Hoewel ze tot dezelfde categorie behoren, verschilt de werking van beide concertorganisaties op een aantal vlakken en dat weerspiegelt zich in de samenstelling van het personeel. HeartBreakTunes, met een kernteam van twee medewerkers, houdt zich volledig bezig met de programmering van concerten en daar gaat

ook het grootste deel van de kosten naartoe. Alamire Foundation is naast het programmeren van concerten (en tentoonstellingen organiseren) gericht op reflectie en onderzoek op muziekerfgoed, wat zich vertaalt in meer medewerkers.

Samenstelling van de personeelskosten

Hoe zijn de personeelskosten van de structureel gesubsidieerde kunstorganisaties nu samengesteld? Wat is het aandeel van lonen aan personeel in dienstverband, vergoedingen aan zelfstandigen en andere soorten vergoedingen? Om dit te weten te komen, doen we een beroep op de dataset met de personeelskosten waarop ook tabel 3 is gebaseerd.

In **grafiek 5** zijn de totale bedragen in percentages omgezet en is het aandeel aangegeven van lonen aan personeel in dienstverband (groen), vergoedingen aan zelfstandigen²³ (oranje) en andere personeelsvergoedingen (grijs). Deze laatste categorie omvat vergoedingen via derde betalers (zoals het Secretariaat voor Tijdelijke Werkkrachten), vergoedingen aan interimarissen (onder andere via de sociale bureaus voor kunstenaars), KVR's en vergoedingen aan vrijwilligers en stagiairs.

In alle zeven onderzochte jaren vormen de lonen aan personeel in dienstverband de overgrote meerderheid van de personeelskosten (variërend van 71% tot 74%). De vergoedingen aan zelfstandigen nemen in 2010-2012 een aandeel van 20% in en in 2013-2016 een aandeel van 22% à 23%. Al de andere soorten vergoedingen die hierboven worden genoemd, vormen samen slechts een aandeel van 6% tot 8%. Grafiek 5 geeft hiermee een vrij stabiel beeld weer: geen enkele categorie van personeelskosten kent een stijging of daling van meer dan 3%.

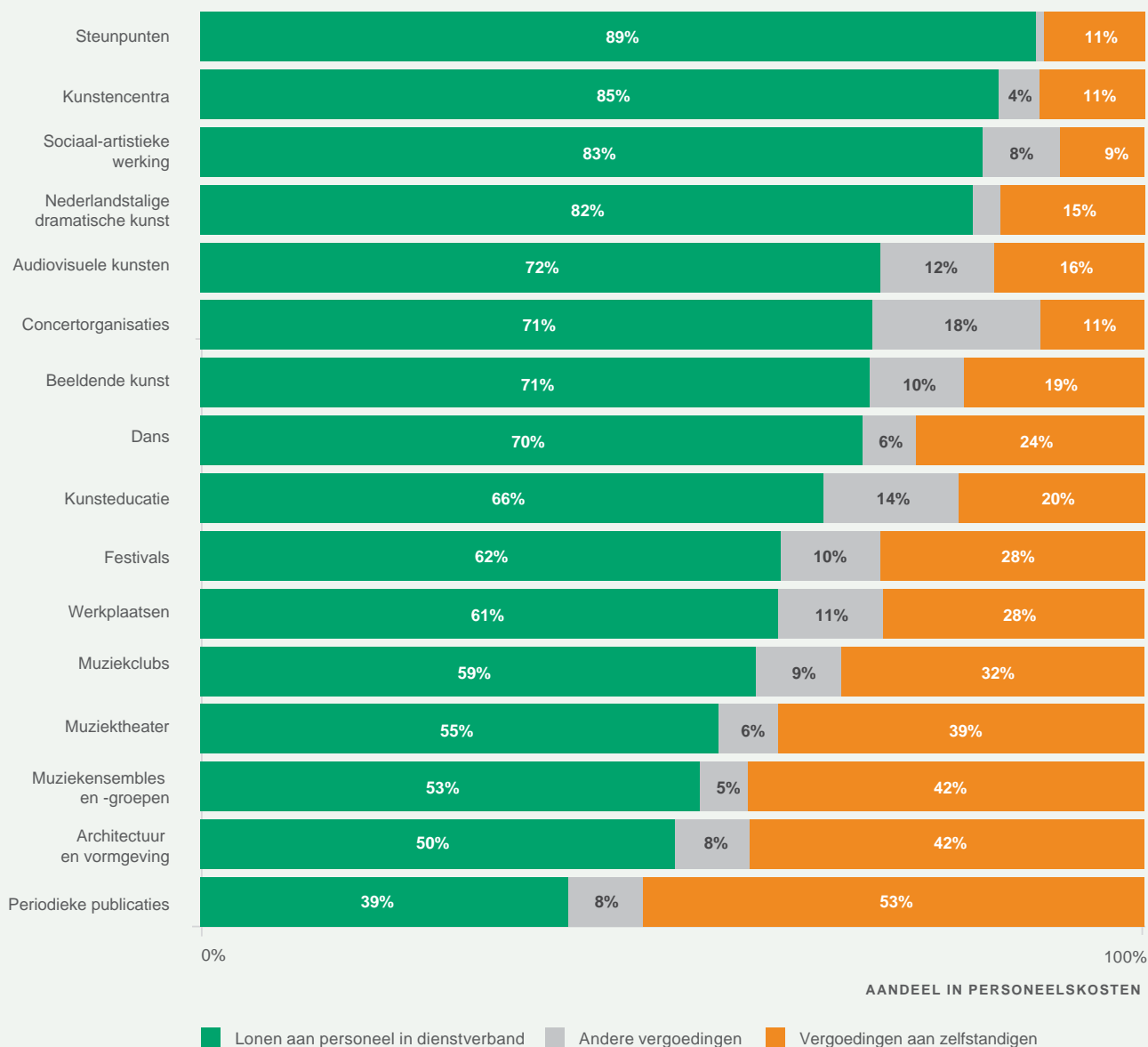
Raadplegen we nogmaals *De ins & outs van het Kunstendecreet*, dan lezen we dat de lonen in dienstverband in 2007 een aandeel van 38% en in 2008 een aandeel van 39% hadden in het totaal van de kosten van de kunstorganisaties met werkingssubsidies. De vergoedingen aan zelfstandigen en andere vergoedingen vormden samen een aandeel van respectievelijk 10% en 12%.²⁴ Om het aandeel van de verschillende types van personeelskosten in het totaal van de personeelskosten te berekenen voor de periode 2010-2016, moeten we opnieuw een link leggen met de dataset over de afrekeningen. Daarom maken we de berekening voor de organisaties die in tabel 4 werden opgenomen. Hieruit blijkt dat het aandeel van loonkosten in 2010-2016 schommelt tussen 34% en 37%. Alle andere personeelskosten maken 13% tot 15% van de totale kosten uit. Dit zijn beperkte verschillen met de situatie in 2007-2008. Toch zien we dat het aandeel van vergoedingen aan zelfstandigen en andere vergoedingen vanaf 2010 steevast boven de 12% blijft en in de laatste twee jaren (2015-2016) 15% bedraagt.

²³ Uitbetalingen aan personen via een bemiddelaar zoals Verenigde Producties vzw kunnen ook in de boekhouding komen als vergoedingen aan zelfstandigen (hoewel die personen juridisch gezien geen zelfstandigen zijn).

²⁴ Janssens en Moreels, *De ins & outs van het Kunstendecreet* (2011), p. 19.

Zoals bij de andere grafieken schuilt achter grafiek 5 een diversiteit aan organisaties met uiteenlopende praktijken. Als we de gegevens

GRAFIEK 6 Aandeel van lonen aan personeel in dienstverband, vergoedingen aan zelfstandigen en andere personeelsvergoedingen per categorie van organisatie (2010-2016)



voor alle jaren samennemen en vervolgens opdelen volgens de decretale categorieën, krijgen we **grafiek 6**. Deze geeft voor elk van de zestien categorieën (exclusief de Kunstinstellingen van de Vlaamse Gemeenschap) de gemiddelde opbrengstenstructuur weer over de zeven onderzochte jaren heen.

De zestien categorieën zijn geordend volgens het aandeel van lonen aan personeel in dienstverband (groen). Bovenin zien we de steunpunten, waarvan de personeelskosten voor 89% uit dit soort vergoeding bestaan. Onderin bevinden zich de periodieke publicaties, waar de loonkosten een aandeel van 39% hebben. Die laatste categorie is ook de

enige waar dit aandeel lager ligt dan 50% en waarbij vergoedingen aan zelfstandigen (oranje) meer dan de helft (53%) van de personeelskosten uitmaken (zoals vergoedingen aan freelance redacteurs als vormgevers). Doorgaans is het aandeel van vergoedingen aan zelfstandigen groter dan dat van andere vergoedingen (grijs), behalve bij de concertorganisaties (waar het grijze aandeel 18% is en het oranje 11%).

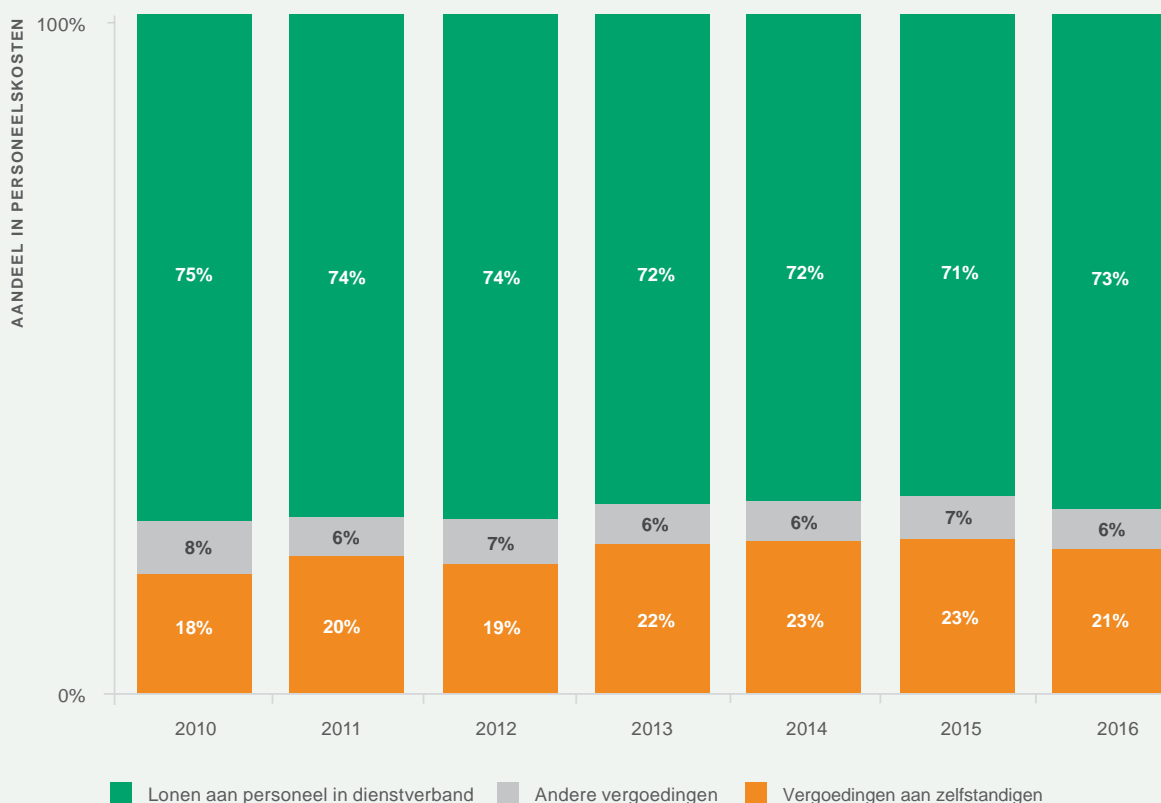
Zonder al te veel in detail te gaan, geven we nog mee dat ook binnen de verschillende categorieën soms sterke verschillen tussen individuele organisaties te vinden zijn. De periodieke publicaties *Streven* en *rekto:verso* zijn een goed voorbeeld hiervan: terwijl bij eerstgenoemde de loonkosten een aandeel van meer dan 80% hebben, wordt er bij laatstgenoemde niemand vergoed in loondienst.

Eerder vermeldden we dat de loonkosten aan personeel in vast dienstverband stijgen doorheen de jaren als gevolg van indexcorrecties en anciënniteit. Heeft dit een invloed op de samenstelling van de personeelskosten van de structureel gesubsidieerde kunst-organisaties? Om het effect van in- en uitstromende organisaties en enkele lacunes in de gegevens uit te sluiten, bekijken we in **grafiek 7** de personeelskosten van de organisaties die in elk jaar in de dataset zijn vertegenwoordigd (in dit geval 177). Voor deze groep van organisaties is het beeld echter weinig anders dan in grafiek 5. Het aandeel van lonen aan personeel in dienstverband bevindt zich in 2010-2012 rond 74% en 75% en in 2013-2016 tussen 71% en 73%. Het aandeel van de vergoedingen aan zelfstandigen schommelt tussen 18% en 23% en dat van andere vergoedingen tussen 6% en 8%.

Bekijken we de absolute bedragen van personeelskosten van de 177 organisaties waarvan we voor elk jaar gegevens hebben, dan zien we iets anders. De kosten aan lonen aan personeel in dienstverband bedragen 66,8 miljoen euro in 2010 en stijgen tot 77,2 miljoen euro in 2012. In 2013 is er een daling tot 72,7 miljoen euro, maar een jaar later stijgt het weer tot 78,7 miljoen euro. In 2016 gaat het over 81,5 miljoen euro. In 2016 ligt het bedrag dus 14,7 miljoen euro hoger dan in 2010. Tussen die jaren zien we echter geen continue stijging (getuige de dip in 2013). Stijgende loonkosten aan personeel in vast dienstverband zullen hoogstwaarschijnlijk een rol spelen in deze evolutie, maar kunnen duidelijk niet de enige factor zijn. De gegevens laten ons niet toe om de invloed van die stijgende loonkosten exacter te bepalen. In wat voorhanden is, wordt geen onderscheid gemaakt tussen lonen aan personeel met een contract van onbepaalde dan wel bepaalde duur. De invloed van ontslagen of aanwervingen van personeel in dienstverband is evenmin correct te bepalen omdat de data over voltijdse equivalenten op jaarbasis ontoereikend zijn.

Hoewel de absolute bedragen van de lonen die de 177 organisaties uitbetalen aan hun personeel in dienstverband verschillende keren zijn gestegen, heeft dit geen zichtbare invloed op wat we in grafiek 7 zien. Het tegendeel lijkt wel waar: de loonkosten in 2016 liggen 14,7 miljoen euro hoger dan in 2010, maar het procentuele aandeel is lager (73% in 2016 tegenover 75% in 2010). De reden is de kosten aan vergoedingen aan zelfstandigen van deze groep van 177 organisaties.

GRAFIEK 7 Aandeel van lonen aan personeel in dienstverband, vergoedingen aan zelfstandigen en andere personeelsvergoedingen in de totale personeelskosten van organisaties die in elk jaar van de dataset vertegenwoordigd zijn (2010-2016)

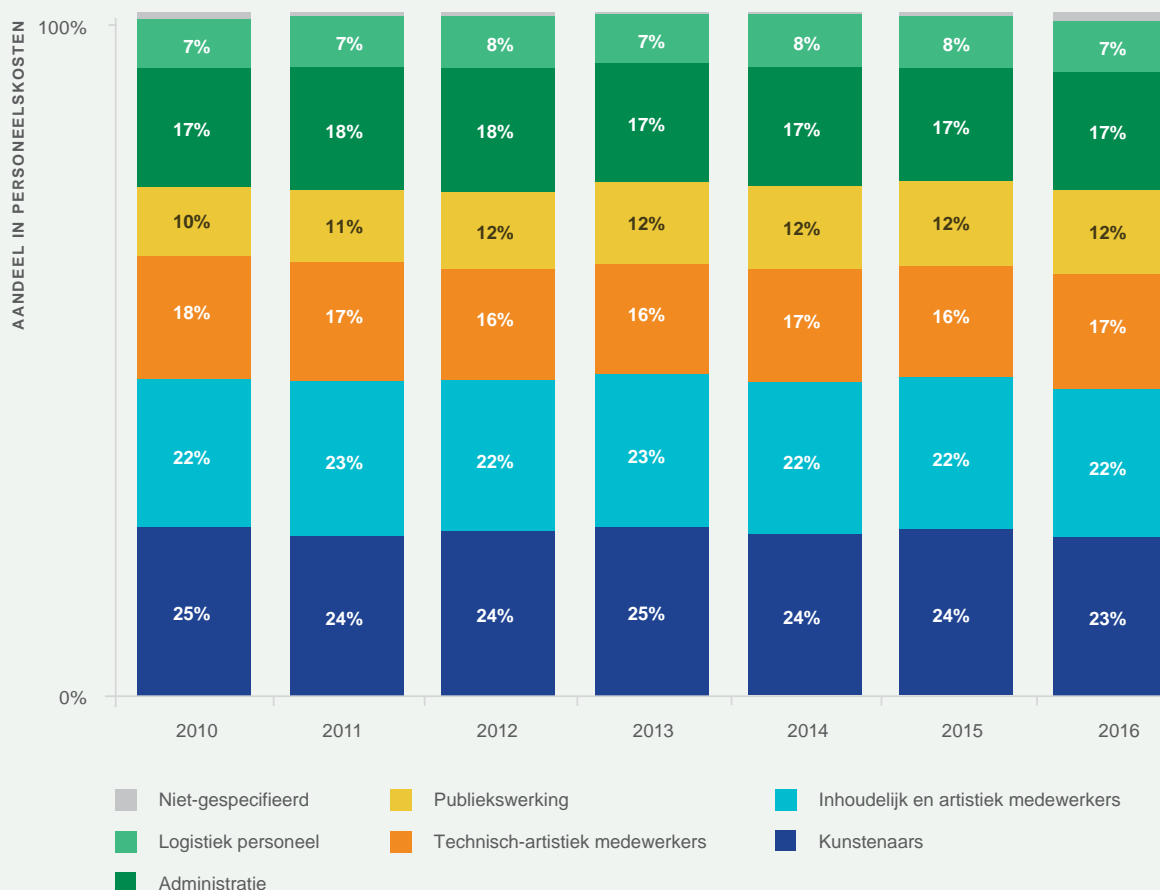


In absolute bedragen stijgen deze kosten gestaag tussen 2010 (15,8 miljoen euro) tot 2015 (25,1 miljoen), om in 2016 te dalen (tot 23,7 miljoen euro). Zowel de loonkosten als de kosten aan vergoedingen aan zelfstandigen stijgen en dit verklaart de verhoudingen in grafiek 6. De relatieve stijging van het bedrag aan vergoedingen aan zelfstandigen (23,7 miljoen euro in 2016, wat 50% meer is dan in 2010) is zelfs sterker dan de relatieve stijging van de loonkosten (81,5 miljoen euro in 2016, wat 22% meer is dan in 2010). Het absolute bedrag van alle andere vergoedingen blijft vrij stabiel doorheen de jaren, schommelend rond 6,6 miljoen euro.

Vergoedingen volgens type van personeel

Naast het type van vergoedingen, kunnen we ook te weten komen wat voor type van personeel werd vergoed door de kunstorganisaties met werkingssubsidies. Met deze gegevens kunnen we in **grafiek 8**

GRAFIEK 8 Aandeel van vergoedingen aan verschillende personeelstypes in de totale personeelskosten van organisaties met werkingssubsidies via het Kunstendecreet (2010-2016)

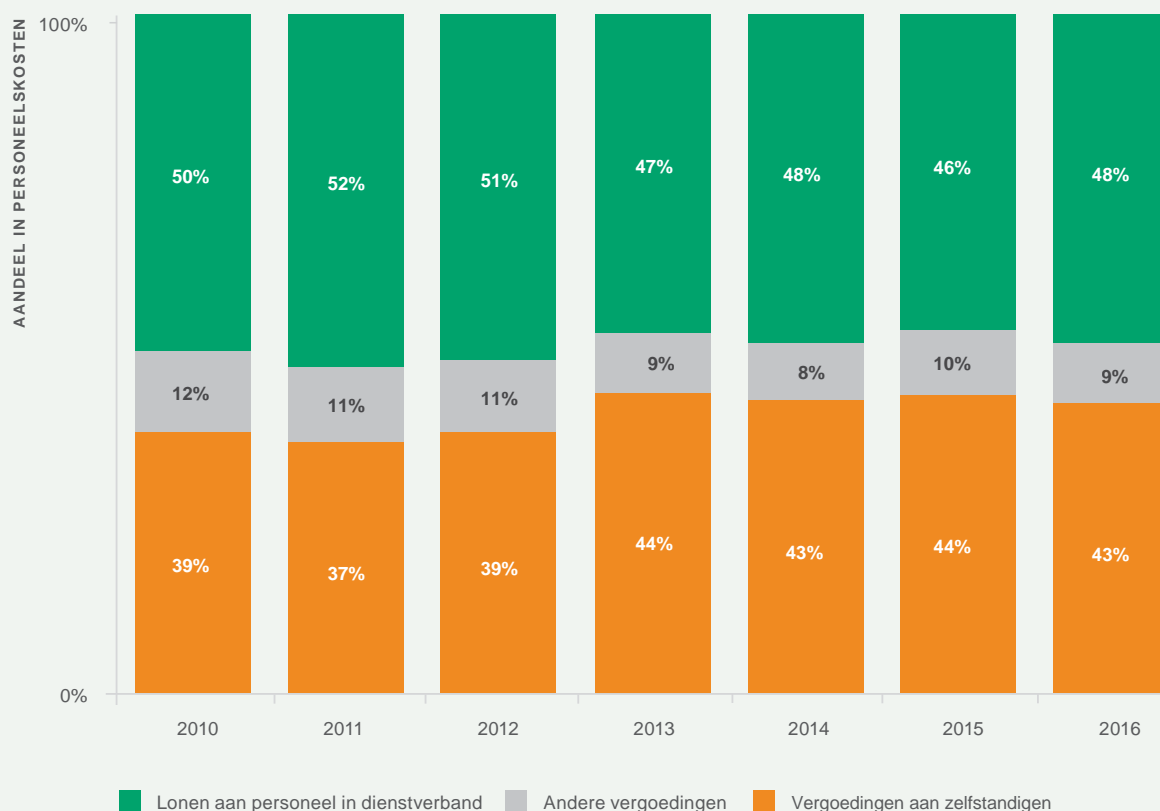


een onderscheid maken tussen vergoedingen aan kunstenaars (zowel scheppende als uitvoerende kunstenaars), aan inhoudelijk en artistiek medewerkers (waartoe ook artistiek leiders worden gerekend), aan technisch-artistiek personeel (zoals podiumtechnici en costumiers, maar ook productieleiders worden hierin opgenomen), aan publiekswerkers (waarmee we ook verwijzen naar personeel voor communicatie en promotie), aan administratieve werkrachten (met daaronder de zakelijk leiders) en aan logistiek personeel (zoals conciërges en schoonmaakpersoneel). Bij een klein deel van de vergoedingen (maximaal 1% in elk jaar) is niet vermeld aan welk type van personeel deze ten goede kwamen.²⁵

²⁵ Deze personeelstypes zijn gebaseerd op wat de organisaties zelf hebben gemeld aan het Departement Cultuur. Het onderscheid tussen kunstenaars en inhoudelijk en artistiek medewerkers is daarbij niet altijd scherp te stellen. Zo kunnen de lonen aan acteurs van een collectief zoals De Roovers voor bepaalde jaren zijn ingegeven als vergoedingen aan kunstenaars en voor andere jaren als vergoedingen aan artistiek leiders.

Vergoedingen aan kunstenaars nemen in elk van de onderzochte jaren het grootste aandeel in (23% à 25%), gevolgd door de inhoudelijk en artistiek medewerkers (22% à 23%). De vergoedingen aan zowel de technisch-artistiek medewerkers als de administratief medewerkers bevinden zich in alle jaren rond 17%. De kosten aan publiekswerkers schommelen tussen 10% en 12% en deze aan logistiek personeel tussen 7% en 8%.

GRAFIEK 9 Aandeel van verschillende types in de vergoedingen aan kunstenaars (2010-2016)



Doorheen de periode 2010-2016 verandert er dus opvallend weinig in de verhoudingen tussen de vergoedingen aan verschillende personeelstypes (met stijgingen of dalingen van maximaal 2%). Wat betreft de vergoedingen aan kunstenaars is dit niet geheel verwonderlijk, omdat het oude Kunstendecreet aan verschillende categorieën van structureel gesubsidieerde organisaties richtlijnen oplegde die bepaalden dat een deel van hun budget moest worden gebruikt voor de financiering van kunstenaars.²⁶

In grafiek 8 is nog een bijkomend onderscheid aangebracht tussen de personeelstypes aan de hand van kleuren. De blauwe, oranje en gele tinten groeperen de vergoedingen aan personeel met een artistieke of inhoudelijke functie: de kunstenaars, de inhoudelijk en artistiek medewerkers, de technisch-artistiek medewerkers en de publiekswerkers. De groene en grijze tinten verzamelen de vergoedingen aan het andere personeel, namelijk de administratie en de logistiek medewerkers (en de vergoedingen waarbij het personeel niet gespecificeerd werd). In elk van de zeven onderzochte jaren nemen de artistieke of inhoudelijke functies samen een aandeel in van 74% à 75%. Drie vierde van de totale personeelskosten gaat dus naar de artistieke en inhoudelijke werking van de kunstenuorganisaties. In het licht van onderzoek naar de sociaaleconomische positie van

²⁶ De verschillende richtlijnen per categorie van organisatie zijn opgenomen in het eerder vermelde artikel 7 van het ontwerp van uitvoeringsbesluit bij het gewijzigde Kunstendecreet (definitief goedgekeurd door de Vlaamse regering op 18 juli 2008).

kunstenaars en de discussies en initiatieven die daar in recente jaren op zijn gevolgd,²⁷ is het interessant om de vergoedingen van de structureel gesubsidieerde organisaties aan kunstenaars uit te lichten en apart te analyseren. Hebben er zich binnen dit segment van personeelskosten veranderingen voorgedaan tussen 2010 en 2016? **Grafiek 9** biedt het antwoord.

Hier wordt opnieuw het verschil gemaakt tussen lonen aan personeel in dienstverband (groen), vergoedingen aan zelfstandigen (oranje) en andere vergoedingen (grijs). Vergelijken we grafiek 9 met grafiek 5, dan vallen twee verschillen op. Ten eerste is het aandeel van vergoedingen aan zelfstandigen verhoudingsgewijs groter binnen de vergoedingen aan kunstenaars dan binnen het totaal aan personeelskosten. Waar dit in grafiek 5 maximaal 23% bedraagt, varieert het in grafiek 9 van 37% tot 44%. (Ook het aandeel van andere vergoedingen – KVR's, derde betalers, interim's, vrijwilligersvergoedingen – ligt hoger.)

Ten tweede zien we in grafiek 9 dat de vergoedingen aan zelfstandigen een groter aandeel beginnen in te nemen vanaf 2013. De stijging is niet sterk (5% van 2012 op 2013), maar het aandeel van vergoedingen aan zelfstandigen blijft in 2013-2016 rond 43% à 44%, terwijl het zich in 2010-2012 tussen 37% en 39% bevindt. Samengeteld met het grijze aandeel van andere vergoedingen nemen deze vanaf 2013 iets meer dan de helft (52% à 54%) van de vergoedingen aan kunstenaars in.

Kijken we nog eens terug naar grafiek 5, dan zien we ook een verschil tussen 2010-2012 en 2013-2016, zij het minder uitgesproken: vóór 2013 is het aandeel van vergoedingen aan zelfstandigen 20% of minder, maar vanaf 2013 is dit 22% tot 23%. Die lichte stijging in het geheel van personeelskosten is dan ook het gevolg van de stijging binnen de vergoedingen aan kunstenaars.²⁸

Nemen we de absolute bedragen waarop grafiek 9 is gebaseerd in beschouwing, dan stellen we vast dat de vergoedingen aan zelfstandigen binnen de vergoedingen aan kunstenaars in 2010 zo'n 11 miljoen euro zijn. Dit daalt licht in 2011 naar 10,7 miljoen, om in 2012 tot 12 miljoen en in 2013 tot 13,2 miljoen euro te stijgen. Vanaf dan daalt dit bedrag niet meer onder 12,8 miljoen euro, met een piek in 2015 van 14,3 miljoen. In absolute cijfers heeft zich dus al in 2012 een stijging voorgedaan. We zien dit niet in grafiek 9, omdat de lonen aan personeel in dienstverband ook op dat moment aan het stijgen zijn: van 14,1 miljoen in 2010 naar 15,9 miljoen euro in 2012. In 2013 daalt dit naar 14,1 miljoen euro, om daarna nog maximaal tot 15,1 miljoen (in 2015) te stijgen. Binnen de vergoedingen aan kunstenaars bedragen de lonen aan personeel in dienstverband doorheen de hele periode meer dan de vergoedingen aan zelfstandigen. Beide sommen bevinden zich vanaf 2013 echter duidelijk dichter bij elkaar. Waar in 2010-2012 het verschil tussen lonen en vergoedingen aan zelfstandigen maximaal 4,3 miljoen euro bedraagt, is dit in 2013-2016 nog maximaal 1,8 miljoen euro.

Bovenstaande analyse beperkt zich tot de bedragen die de structureel gesubsidieerde kunstenuitvoerders uitgeven aan kunstenaars en bekijkt daarbinnen het aandeel van vergoedingen aan zelfstandigen. We stellen vast dat dit aandeel groter is geworden (zowel in percentages

²⁷ Zie bijvoorbeeld de studie *Loont passie? Een onderzoek naar de sociaaleconomische positie van professionele kunstenaars in Vlaanderen* (2016), uitgevoerd door Jessy Siongers, Astrid Van Steen & John Lievens. Van deze studie is een samenvatting gemaakt door Delphine Hesters, die is opgenomen in dit Cijferboek. In de aanloop naar deze studie werd in 2016 het symposium *Solidarity: how do we work together?* georganiseerd (waarvan een verslag werd gepubliceerd op de website van Kunstenpunt). Zie ook het dossier over de sociaaleconomische positie van de kunstenaar en de uitkomsten van het collectief traject D.I.T. (Do it Together) op de website van Kunstenpunt.

²⁸ Vergelijken met de periode voor 2010 is hier niet mogelijk: de gegevens die in *De ins & outs van het Kunstendecreet* worden geanalyseerd, hebben niet dezelfde graad van detaillering. Daardoor kon het exacte aandeel van vergoedingen aan kunstenaars voor deze eerdere jaren niet worden berekend (zie: Janssens en Moreels, *De ins & outs van het Kunstendecreet*, 2011, pp. 22-23).

als in absolute bedragen). Hieruit volgt niet noodzakelijk dat er meer zelfstandige kunstenaars zijn die worden vergoed door de kunstenuorganisaties met werkingssubsidies. Dit kunnen we niet verifiëren, omdat we niet kunnen achterhalen hoeveel personen nu juist gefactureerd werden. Bovendien is het mogelijk dat het bij een deel van de vergoedingen aan zelfstandigen gaat over uitbetalingen via een bemiddelaar (zoals Verenigde Producties vzw) aan personen die juridisch gezien geen zelfstandigen zijn.

Conclusie

In deze studie analyseren we de afrekeningen van organisaties die tussen 2010 en 2016 werkingssubsidies kregen via het Kunstendecreet. Dit gebeurt aan de hand van een set van gegevens die werd aangereikt door het Departement Cultuur van de Vlaamse overheid. Met deze analyse hebben we zicht gekregen op de manier waarop de opbrengsten (de 7-rekeningen, met daaronder de verschillende soorten subsidies) en de kosten (de 6-rekeningen) van deze organisaties zijn samengesteld. Hieronder zijn de Kunstinstanties van de Vlaamse Gemeenschap niet vertegenwoordigd door een gebrek aan gegevens over hun afrekeningen. Met uitzondering van een beperkt aantal lacunes kunnen we over de overgrote meerderheid van kunstenuorganisaties met werkingssubsidies wel uitspraken doen.

De analyse van de opbrengsten van alle organisaties samen laat zien dat de verhoudingen tussen subsidies via het Kunstendecreet (meerjarige en eventueel projectsubsidies), andere soorten subsidies (van gemeenten, provincies, andere overheden etc.) en eigen opbrengsten (ticketverkoop, uitkoopsommen, sponsoring, coproducties, zaalverhuur etc.) doorheen 2010-2016 vrij stabiel blijven. Het totaal aan opbrengsten dat alle onderzochte organisaties samen genereren op een jaar bestaat gemiddeld voor 37% uit Kunstendecreetsubsidies, voor 43% uit eigen opbrengsten en voor 20% uit andere subsidies. Wanneer we deze analyse alleen maken voor de organisaties waarvan we voor elk jaar gegevens hebben, dan verandert er nauwelijks iets aan dit beeld.

Met de overheveling van de provinciale bevoegdheden voor cultuur in 2018 in het achterhoofd, werd het aandeel van provinciale subsidies aan de kunstenuorganisaties met werkingssubsidies uitgelicht. Dit soort subsidies nemen in elk van de zeven onderzochte jaren ongeveer 2% tot 3% van de totale opbrengsten in. De schommelingen in het aandeel van provinciale subsidies komen vooral op het conto van een beperkt aantal kunstenuorganisaties dat in bepaalde jaren relatief veel dan wel minder van dit soort middelen ontvangt.

De samenstelling van de opbrengsten kan sterk verschillen tussen organisaties uit de zestien verschillende decretale categorieën. In sommige categorieën genereren organisaties doorgaans veel eigen opbrengsten (bijvoorbeeld dansorganisaties en muziekclubs), terwijl andere vooral opbrengsten halen uit Kunstendecreetsubsidies (zoals steunpunten en sociaal-artistieke organisaties). Bij nog andere categorieën (zoals de concertorganisaties en de festivals) lijken de andere

soorten subsidies een belangrijk aandeel te vormen. Deze verschillen hangen samen met de verschillende werkingen van de organisaties in die categorieën.

Los van de decretale categorieën kunnen er tussen individuele organisaties sterke verschillen zijn in de grootte van de opbrengsten en de manier waarop deze zijn samengesteld. Onder de onderzochte organisaties bevinden er zich die in één jaar een totale opbrengst van meer dan negen miljoen euro hebben, terwijl dit bij andere minder dan 16.000 euro bedraagt. De mediaan aan totale opbrengsten per organisatie per jaar bevindt zich in subsidieronde 2010-2012 tussen €429.000 en €486.000, in 2013-2014 tussen €541.000 en €523.000 en in 2015-2016 tussen €463.000 en €471.000. De verschillen in de hoogte van de mediaan tussen deze subsidierondes heeft te maken met de in- en uitstroom van organisaties, met veranderingen in de subsidiebedragen die worden toegekend en met periodes waarin organisaties meer eigen opbrengsten genereren.

De diversiteit tussen organisaties onderling blijkt ook uit de verschillende percentages aan eigen opbrengsten binnen hun totale opbrengsten. Sommige halen meer dan 80% uit eigen opbrengsten en andere minder dan 20%. Zowel kleine als grote organisaties kunnen veel uit eigen opbrengsten halen en ook tussen organisaties uit dezelfde decretale categorie kan er veel variatie zijn op dit vlak. Uit de analyse blijkt dat het aandeel van eigen opbrengsten voor veel organisaties geen stabiel gegeven is. Sommige kunnen in een bepaald jaar een grotere omzet draaien dan anders, terwijl andere het aandeel van subsidies binnen hun totale opbrengsten zien wijzigen, wat dan een impact heeft op de gehele opbrengstenstructuur.

In de periode 2010-2014 haalt de helft van de organisaties in elk jaar maximaal 32% uit eigen opbrengsten. In 2015-2016 is dat maximaal 36%. Ter vergelijking: de mediaan van het aandeel van Kunstendecreetsubsidies per organisatie varieert in de zeven onderzochte jaren tussen 53% en 48%. De helft van de organisaties haalt dus de helft of meer van hun opbrengsten uit Kunstendecreetsubsidies. Deze groep bestaat zowel uit kleine als uit grote organisaties, maar de kleine zijn in elk jaar in de meerderheid.

In de analyse van de totale kosten van alle kunstenuitvoeringsorganisaties met werkingssubsidies tussen 2010 en 2016 stellen we vast dat de diensten en diverse goederen (post 61) in elk jaar het grootste aandeel innemen (48% tot 51%), gevolgd door de bezoldigingen, sociale lasten en pensioenen (post 62: 39% tot 42%). Alle andere kostenposten vormen samen een aandeel van 10% à 12%. Zoals bij de opbrengsten, veranderen de procentuele verhoudingen tussen de kostenposten weinig doorheen 2010-2016.

Omdat de gehanteerde dataset over de afrekeningen niet toelaat de personeelskosten af te zonderen van andere soorten kosten, gebruiken we een bijkomende set van specifieke gegevens die ook werd verkregen van het Departement Cultuur. Uit een vergelijking van deze gegevens met de dataset over de afrekeningen blijkt dat het aandeel van personeelskosten in het totaal van kosten schommelt tussen 47% en 52%. Ook op dit vlak

zijn er verschillen tussen de decretale categorieën van organisaties, variërend van een aandeel van 26% (bij de periodieke publicaties) tot een aandeel van 64% (bij de muziekensembles en -groepen). De mediaan van het aandeel van personeelskosten in het totaal van kosten per organisatie ligt in 2010 op 53% en in 2016 op 61%.

Wanneer we de samenstelling van de personeelskosten van alle organisaties per jaar bekijken, dan zien we dat het grootste deel (71% tot 73%) gaat naar lonen aan personeel in dienstverband. Vergoedingen aan zelfstandigen vertegenwoordigen 20% tot 23% en de andere vergoedingen (derde betalers, interims, kleine vergoedingsregelingen, vrijwilligers- en stagiairsvergoedingen) hebben samen een aandeel van 6% tot 8%. Bekijken we deze gegevens voor de decretale categorieën apart, dan constateren we dat bij alle categorieën (uitgezonderd de periodieke publicaties) de lonen minstens de helft van de personeelskosten innemen.

Afgezet tegen de totale kosten vertegenwoordigen de lonen een aandeel van 34% tot 37% en de vergoedingen van zelfstandigen samen met alle andere vergoedingen vormen een aandeel van 13% tot 15%.

De verhoudingen tussen de verschillende types van vergoedingen veranderen nauwelijks doorheen de zeven onderzochte jaren, ook niet als we ons richten op de organisaties die in elk jaar in de gegevens zijn vertegenwoordigd. In absolute bedragen ziet de evolutie van lonen aan personeel in dienstverband van deze groep van organisaties er anders uit: in 2010 bedragen deze 66,8 miljoen euro en in 2016 81,5 miljoen. Vermoedelijk spelen de stijgende loonkosten aan personeel met contracten van onbepaalde duur (als gevolg van anciënniteit en indexcorrecties) hierin een rol, net zoals ze mogelijk een invloed hebben op de hogere mediaan van het aandeel van personeelskosten. De lonen aan personeel in dienstverband ondergaan echter geen gestage stijging, dus zullen er ook andere factoren in het spel zijn.

De gegevens laten ons niet toe een verder onderscheid te maken tussen personeel in vast of tijdelijk dienstverband. Evenmin kunnen we uitspraken doen over de evolutie van het personeelsverloop.

Bij de organisaties waarvan we voor elk jaar gegevens hebben, merken we dat ook het totaalbedrag van vergoedingen aan zelfstandigen in 2016 (23,7 miljoen euro) hoger ligt dan in 2010 (15,8 miljoen). Door deze evolutie blijven de verhoudingen tussen lonen en vergoedingen aan zelfstandigen relatief stabiel doorheen 2010-2016.

Tot slot kunnen we met de gegevens achterhalen welke types van personeel werden vergoed door de kunstorganisaties met werkingssubsidies. Er wordt een onderscheid gemaakt tussen functies met een artistieke of inhoudelijke invulling (kunstenaars, inhoudelijk en artistiek medewerkers, technisch-artistiek medewerkers en publiekswerkers) en andere functies (administratie en logistiek personeel). In elk van de zeven onderzochte jaren vertegenwoordigen de vergoedingen aan alle functies met een artistieke of inhoudelijke invulling samen drie vierde van de totale personeelskosten. Opnieuw een beeld van stabiliteit doorheen 2010-2016: de verhoudingen tussen de vergoedingen aan de verschillende functies wijzigen nauwelijks. Vergoedingen aan kunstenaars zijn telkens de grootste categorie (met een aandeel van 23% à

25%), gevolgd door de inhoudelijk en artistiek medewerkers (22% à 23%). Zonderen we de personeelskosten aan kunstenaars af en passen we de typologie van vergoedingen hierop toe, dan vallen twee zaken op. Ten eerste is het aandeel van vergoedingen aan zelfstandigen verhoudingsgewijs groter dan in het totaal van de personeelskosten (37% tot 44% van de vergoedingen aan kunstenaars). Ten tweede stijgt het aandeel van vergoedingen aan zelfstandigen binnen de vergoedingen aan kunstenaars (van 37% à 39% in 2010-2012 naar 43% à 44% in 2013-2016). De stijging vindt ook plaats in de absolute bedragen. Het aandeel van lonen aan kunstenaars is in elk jaar nog altijd groter dan dat van facturaties van kunstenaars, maar beide bedragen komen dicht bij elkaar te liggen. Opgeteld bij het aandeel van andere vergoedingen nemen de vergoedingen aan zelfstandigen vanaf 2013 meer dan de helft van de vergoedingen aan kunstenaars in.

Het globale beeld van de opbrengsten, de kosten en de personeelskosten verandert weinig tussen 2010 en 2016. Nochtans is er heel wat gebeurd in deze periode: er vonden meerdere subsidierondes plaats, organisaties stroomden in en uit het Kunstendecreet en de Vlaamse kunstensector werd getroffen door besparingsmaatregelen (de 'kaasschaven'). Daarnaast zijn er nog tal van andere ontwikkelingen die we voor die jaren kunnen vermelden (de naweeën van de wereldwijde economische crisis, de besparingen in de kunstensectoren in het buitenland). Desondanks blijven de verhoudingen binnen de opbrengsten en binnen de (personeels)kosten van de hele sector van structureel gesubsidieerde kunstensectoren vrij stabiel doorheen de zeven onderzochte jaren. Via de eerdere studie *De ins & outs van het Kunstendecreet* kunnen we de samenstelling van de opbrengsten en kosten vergelijken met de situatie in 2007 en 2008. Maar ook hier zijn de verschillen slechts subtiel.

Achter dat beeld van stabiliteit kan er wel iets anders schuilgaan. Zo merken we dat binnen de vergoedingen die structureel gesubsidieerde kunstensectoren uitkeren aan kunstenaars, het belang van vergoedingen aan zelfstandigen is gestegen in de onderzochte periode. En bij de organisaties waarvan we voor elk jaar gegevens hebben, zien we binnen het totaal aan personeelskosten het bedrag van vergoedingen aan zelfstandigen stijgen (met in 2016 een bedrag dat 50% hoger ligt dan in 2010). Bovendien is het financiële plaatje van de kunstensector niet volledig geschetst. Zo zijn de afrekeningen slechts een deel van de hele boekhouding, is de informatie over de evolutie van voltijdse equivalenten (en daarmee de tewerkstelling) in de sector ontoereikend en ontbreken we gegevens over de Kunstinstituten.

Voorts zijn er een aantal sporen die nog in verder onderzoek kunnen worden gevolgd, zoals het onderscheid tussen opbrengsten uit het buitenland en het binnenland of de kosten van indirecte vergoedingen aan kunstenaars via uitkoopsommen. Daarbij kan ook de stem van de individuele organisaties aan bod komen: hoe ervoeren zij de periode 2010-2016? Welke strategieën hanteerden zij om hun opbrengsten en kosten in balans te houden? Wat is hun visie op de verloning van kunstenaars? Toekomstig onderzoek kan zich ook richten op wat er na 2016 is gebeurd: wat is er gebeurd met de kunstensectoren die provinciale middelen ontvingen? Heeft de taxshelter voor de podiumkunsten een impact op de samenstelling van de opbrengsten?

De projectenparadox

De evolutie van projectsubsidies en beurzen
via het Kunstendecreet (2006-2017)

BRUSSEL, OKTOBER 2018
AUTEURS: JORIS JANSSENS, SIMON LEENKNEGT EN DELPHINE HESTERS
GEGEVENSVERZAMELING EN -VERWERKING:
DEPARTEMENT CJM EN TOM RUETTE

De grootste hap uit het budget van het Kunstendecreet gaat naar de meerjarige subsidies waarmee kunstorganisaties hun werking kunnen uitbouwen. Dat slechts een in verhouding laag bedrag aan de projectsubsidies wordt besteed (tussen 2006 en 2017 schommelend tussen 3,1% en 6%) zegt echter niets over het belang van deze subsidielijnen voor de praktijk, wel integendeel.⁰¹ In sommige kunstdisciplines vormen de projectsubsidies de basissubsidiëring voor kunstenaars (denk onder andere aan de beeldende of audiovisuele kunsten) en uit veldanalyses komt al enige tijd naar voren dat er in het ruimere veld van de kunsten steeds meer projectmatig wordt gewerkt door kunstenaars en kunstorganisaties. De tijd dat projectsubsidies gelijkstonden aan 'instroom van jonge makers', met een impliciete belofte van een duurzamer vervolg voor wie zich artistiek op de kaart kon zetten, ligt ver achter ons. De roep om een herwaardering van de projectmatige subsidiëring is daarom niet toevallig een keer op keer terugkerend signaal vanuit de sector aan de overheid.

De afgelopen decennia hebben de opeenvolgende Vlaamse ministers van Cultuur telkens aangegeven niet doof te willen zijn voor deze oproep. In de praktijk blijkt het echter moeilijk om een wezenlijke en verworven sprong voorwaarts te maken in het totale budget van de projectenpot. Met onderstaande tabellen en grafieken geven we meer inzicht in het 'projectenbeleid' van de Vlaamse Gemeenschap en welke evoluties deze heeft ondergaan in de periode 2006-2017.⁰²

Grafiek 1 toont voor de periode 2006-2017 de evolutie van het aantal goedgekeurde (inclusief stopgezette) dossiers (groen), het totale budget (blauw) en het gemiddelde subsidiebedrag (oranje) voor projecten en beurzen. Daarbij wordt het niveau van 2006 als nulpunt van de evolutie genomen. De absolute aantallen en bedragen per jaar worden vermeld in **tabel 1**. In 2006 werden 492 dossiers gehonoreerd, voor een totaal van ongeveer 4,7 miljoen euro en een gemiddeld bedrag van 9.559 euro.

Doorlopen we de evolutie over de twaalf onderzochte jaren met zevenmijlslarzen, dan kunnen we stellen dat het gemiddelde subsidiebedrag stelselmatig gestegen is, het aantal goedgekeurde dossiers in dalende lijn is gegaan en dat het totale budget sterke schommelingen heeft gekend.

Drie ministers

In de periode 2006-2009 vertonen de drie parameters een zekere stijging, met een totaalbudget dat tot een veertigtal procent hoger lag in 2009 dan in 2006. 2010 toont echter een sterke daling, zowel van het aantal gehonoreerde dossiers (tot 359) als van het totale subsidiebedrag voor projecten en beurzen (3,9 miljoen euro). Het gemiddelde bedrag per project maakt ook een knik in vergelijking met het jaar ervoor, tot een kleine 11.000 euro. Niet toevallig is 2010 het begin van een nieuwe structurele subsidieronde via het Kunstendecreet. Het is een fenomeen dat regelmatig terugkeert: als cultuurministers op zoek moeten naar geld voor de nieuwe structurele subsidieronde, blijven de budgetten voor

⁰¹ Met projectsubsidies wordt in deze tekst verwezen naar wat in het oude Kunstendecreet (tot en met 2015) projectsubsidies, internationale projectsubsidies (en voorbereidingen daarop), creatieopdrachten, internationale werkverblijven, niet-periodieke publicaties, vertalingen, ontwikkelingsbeurzen en opnameprojecten werden genoemd. De projectsubsidies uit het nieuwe Kunstendecreet (vanaf 2016) omvatten de projectsubsidies voor individuele kunstenaars en voor organisaties (incl. netwerkgroepen), de kortlopende en meerjarige beurzen, de doorbraaktrajecten voor individuele kunstenaars en de residentietoelages. De vroegere tegemoetkomingen in de reis-, verblijfs- en transportkosten (zogenaamde RVT's), de tussenkomsten voor buitenlandse publieke presentatiemomenten en kunstenaarstoelages worden hier niet meegenomen. Het percentage budget voor projectsubsidies werd hier berekend op het totaal van subsidies via het Kunstendecreet (inclusief de subsidies aan de Kunstinstituten van de Vlaamse Gemeenschap, de steunpunten, het Vlaams Architectuurinstituut, maar exclusief het Kunstenloket – nu Cultuurloket).

⁰² Dat we deze periode in beeld brengen, is terug te voeren op de beschikbaarheid van de data.

GRAFIEK 1 Evolutie van projectsubsidies ten opzichte van 2006: het aantal goedgekeurde dossiers, het totale bedrag en het gemiddelde subsidiebedrag (2006-2017)



TABEL 1 Evolutie van projectsubsidies in absolute cijfers: het aantal goedgekeurde dossiers, het totale bedrag en het gemiddelde subsidiebedrag (2006-2017)

	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Aantal goedgekeurde dossiers	492	500	531	562	359	348
Gemiddeld subsidiebedrag	9.559	9.792	10.806	11.732	10.973	13.495
Totale bedrag	4.702.868	4.895.878	5.738.087	6.593.330	3.939.134	4.696.187

	2012	2013	2014	2015	2016	2017
Aantal goedgekeurde dossiers	360	526	485	392	260	322
Gemiddeld subsidiebedrag	13.456	17.193	15.690	15.751	23.018	28.481
Totale bedrag	4.844.186	9.043.425	7.609.690	6.174.478	5.984.682	9.170.935

projectsubsidies niet gespaard. De daling die we in 2010 zien is het effect van de keuzes van minister Bert Anciaux in 2009.

Anciaux werd opgevolgd door Joke Schauvliege. Zij had oor voor de roep van de sector om een grondige herwaardering van de projectmatige ondersteuningsvormen. Bij haar aantreden nam ze zich voor om tegen 2013, bij de start van een nieuwe structurele ronde, de verhouding tussen projectsubsidies en werkingssubsidies te brengen naar 10-90%. In dat jaar zien we inderdaad dat het aandeel projectsubsidies in het totale budget van het Kunstendecreet verhoogt. In de officiële communicatie ging het van 5% in 2012 naar 9% in 2013. Daarbij moet wel worden opgemerkt dat de subsidies aan de Kunstinstanties van de Vlaamse Gemeenschap en aan de steunpunten buiten beschouwing werden gelaten. (De percentages waarvan wij melding maken in de openingsparagraaf van dit stuk nemen wel het totaal aan meerjarige werkingen in rekening, zie ook de eerste voetnoot.) Op grafiek 1 maakt de blauwe lijn van het totaalbedrag in 2013 een duidelijke piek, tot circa 9 miljoen euro, bijna een verdubbeling (een stijging van 91%) van het bedrag dat in 2006 voor de projectmiddelen op de begroting stond. Het aantal goedgekeurde dossiers en het gemiddelde subsidiebedrag stegen ook, tot respectievelijk 526 en 17.193 euro. Het aantal gehonoreerde dossiers zat zo opnieuw rond het niveau van 2006 en het gemiddelde bedrag per gehonoreerd dossier lag 78% hoger dan dat in 2006.

Onder minister Schauvliege kende het Kunstendecreet enkele uitgesproken wijzigingen, waaronder een nieuwe invulling van de projecten en beurzen.⁰³ Vanaf 2016, het eerste jaar waarin het nieuwe Kunstendecreet van toepassing is op beurzen en projecten, is er ook de mogelijkheid om meerjarige beurzen en projecten te honoreren. Daarmee werd tegemoetgekomen aan de verzuchting uit het werkveld, waar een project zich al lang niet meer beperkt tot één kalenderjaar. Ook hield de mogelijke langere looptijd van projecten de belofte in om een ruimere periode te kunnen plannen en langer op voorhand zicht te krijgen op de financiering van een project. Minister Schauvliege maakte haar belofte om de projecten op te waarderen initieel dan wel waar, maar aan het einde van de legislatuur sprak ook zij, net als haar voorganger Bert Anciaux in 2009, de projectmiddelen aan om zoveel mogelijk organisaties te kunnen meenemen in de tweejarige structurele ronde van 2015-2016. Het totale budget daalt opnieuw stevig, van de 9 miljoen euro van 2013 naar circa 6 miljoen euro in 2015, en het aantal gehonoreerde dossiers zakt opnieuw onder het niveau van 2006, met 392 gehonoreerde dossiers in 2015.

03 Deze veranderingen hielden in dat de categorieën van projectsubsidies en beurzen wijzigden (zie voetnoot 1). Ook kwamen er drie in plaats van twee indiendata per jaar voor de projecten. (De beurzen hadden tevoren al drie indiendata.) Projecten en beurzen zijn bovendien niet meer beperkt tot een looptijd van één jaar. Beurzen komen in twee soorten: de meerjarige beurzen tot maximaal drie jaar (alleen toegankelijk voor meer gevestigde kunstenaars) en de beurzen met een looptijd van maximaal één jaar. Projecten kunnen maximaal drie jaar duren.

In de zomer van 2014 trad minister Sven Gatz aan. Ook tijdens het tweede jaar van zijn ambtstermijn werd verder bespaard op de projectmatige middelen. 2016 ging verder in de lijn van 2015, met een totaal budget dat nog eens 200.000 euro zakte. Het aantal gehonoreerde dossiers zakte naar een dieptepunt van 260. Gatz stelde dat het in 2016 niet anders kon omwille van een periode van besparingen die de hele Vlaamse Regering troffen, maar dat 2017 beterschap zou brengen. Het totale budget voor de projectmatige ondersteuningsvormen ging in 2017 effectief de hoogte in, tot een niveau van circa 9 miljoen euro. Het aantal gehonoreerde dossiers

vertoonde een minder uitgesproken stijging tot 322 dossiers. Het gemiddelde bedrag per dossier kreeg opnieuw een stevige sprong, naar zo'n 28.000 euro. (Begin 2018 kondigde minister Gatz een volgende verhoging aan van 1,4 miljoen voor de projectsubsidies aan organisaties en individuele kunstenaars en beurzen, maar deze gegevens waren op het moment van schrijven nog niet volledig beschikbaar voor analyse.)

De oranje lijn in bovenstaande grafiek – het gemiddelde subsidiebedrag per dossier – maakt een opmerkelijke stijging van 2015 tot 2017. Het gemiddelde subsidiebedrag gaat sinds 2006 enigszins in stijgende lijn, wat kan wijzen op een lichte opwaardering van de beurzen en projecten, maar mogelijk ook op een vertaling van de stijging van de levensduurte. (Te weten: onze gegevens geven absolute cijfers weer, zonder correctie volgens de consumptieprijsindex.) De bijzondere stijging in 2016 en 2017 kan worden geduid vanuit het feit dat, zoals hierboven uitgelegd, vanaf die jaren meerjarige projecten en beurzen gehonoreerd worden. Bij de erkenning van een meerjarig project of beurs wordt meteen het bedrag voor de hele periode gecommuniceerd en toegekend, en niet uitgespreid over de looptijd van het project of de beurs. Dat zorgt er dus voor dat het gemiddelde op jaarbasis stijgt. Die duiding is echter nog niet te staven aan de hand van cijfers, aangezien het juiste detailniveau nog niet beschikbaar was op het moment van schrijven. Daardoor konden we de meerjarige projecten niet onderscheiden van de projecten met een kortere looptijd.

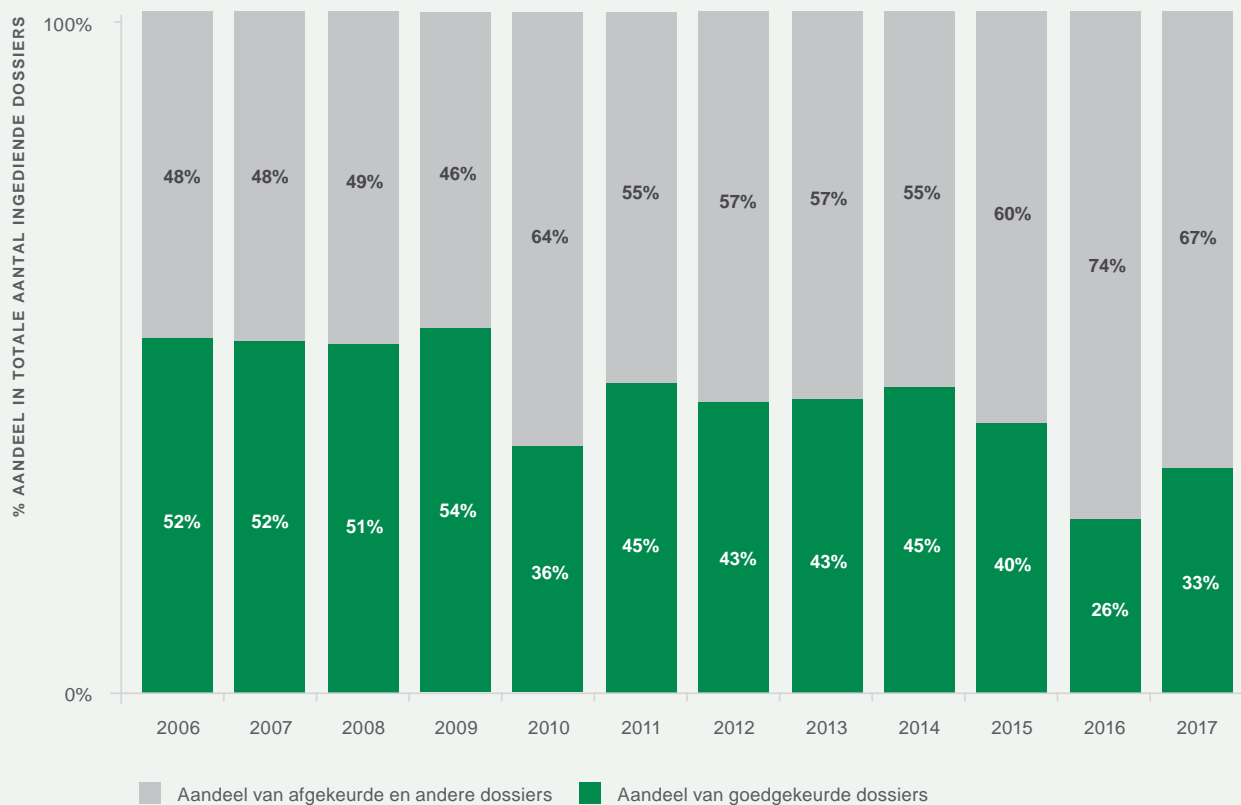
Een hogere lat

Via **grafiek 2** wegen we het aantal goedgekeurde project- en beursaanvragen op het totale aantal dossiers dat werd ingediend.

In grafiek 2 verwijst het groene aandeel naar het aantal goedgekeurde dossiers (inclusief de stopgezette) en het grijze naar het aantal afgekeurde, ingetrokken of onontvankelijk verklaarde dossiers. In 2006 kreeg 52% van de aanvragen voor projectmatige ondersteuning een positief antwoord. In 2010 neemt het percentage een eerste duik naar 36% om zich daarna enigszins te herstellen. Maar in 2016 daalt het tot amper 26%. Tien jaar eerder ontving dus een op de twee indieners een subsidie. In 2016 nog maar een op vier en in 2017 was dat een op drie.

Er zijn geen redenen om aan te nemen dat de kwaliteit van de dossiers is verminderd (zie verderop in de tekst). De druk kan ook niet worden verklaard door een stijgend aantal aanvragen. Integendeel: in de periode van 2006 t/m 2010 schommelde het jaarlijks aantal aanvragen rond 1.000. In de periode van 2011 nam het een duik naar 766 om in 2013 te pieken tot 1.224. Sinds 2014 schommelt het echter weer rond de 1.000 dossiers per jaar, in 2017 waren het er 974. Wat speelt is dat de lat vandaag hoger ligt dan ooit, omdat het budget zo beperkt is. Door deze budgettaire beperking konden in 2017 in de regel⁰⁴ alleen projecten met artistiek een 'zeer goed' advies en de beurzen met een

04 Deze basisregels werden telkens toegepast op alle projectdossiers. Per ronde maakte de minister echter enkele uitzonderingen op basis van specifieke beleidsoverwegingen.

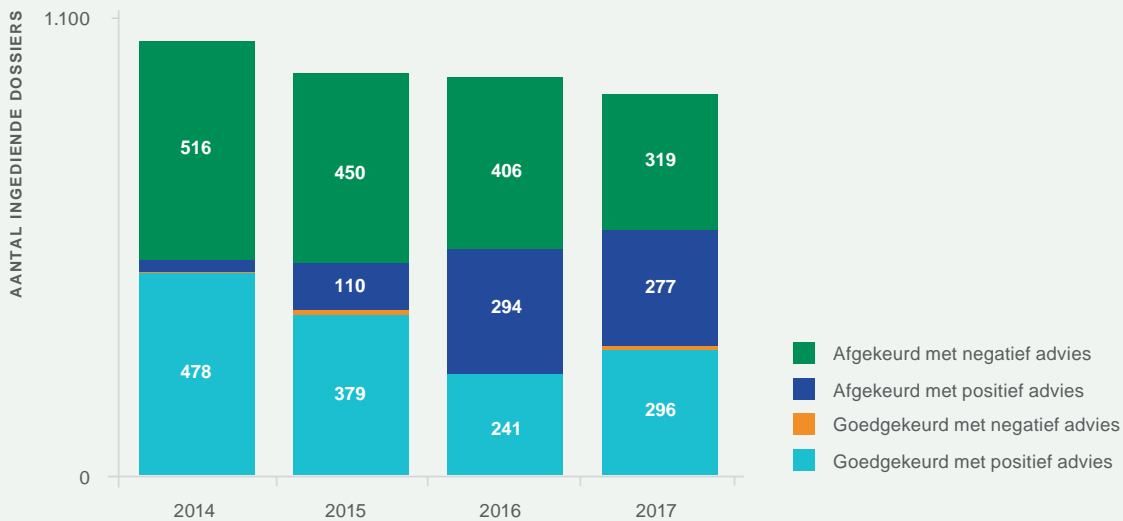
GRAFIEK 2 Aandeel van gehonoreerde dossiers op het totaal van ingediende dossiers voor projectsubsidies (2006-2017)

'goed' of 'zeer goed' advies worden gehonoreerd (in één ronde werden zelfs uitsluitend beurzen met 'zeer goed' een bedrag toegekend). In de laatste twee rondes van 2017 was het budget zo krap dat alleen dossiers met artistiek een 'zeer goed' én ook zakelijk een 'zeer goed' advies gesubsidieerd konden worden.

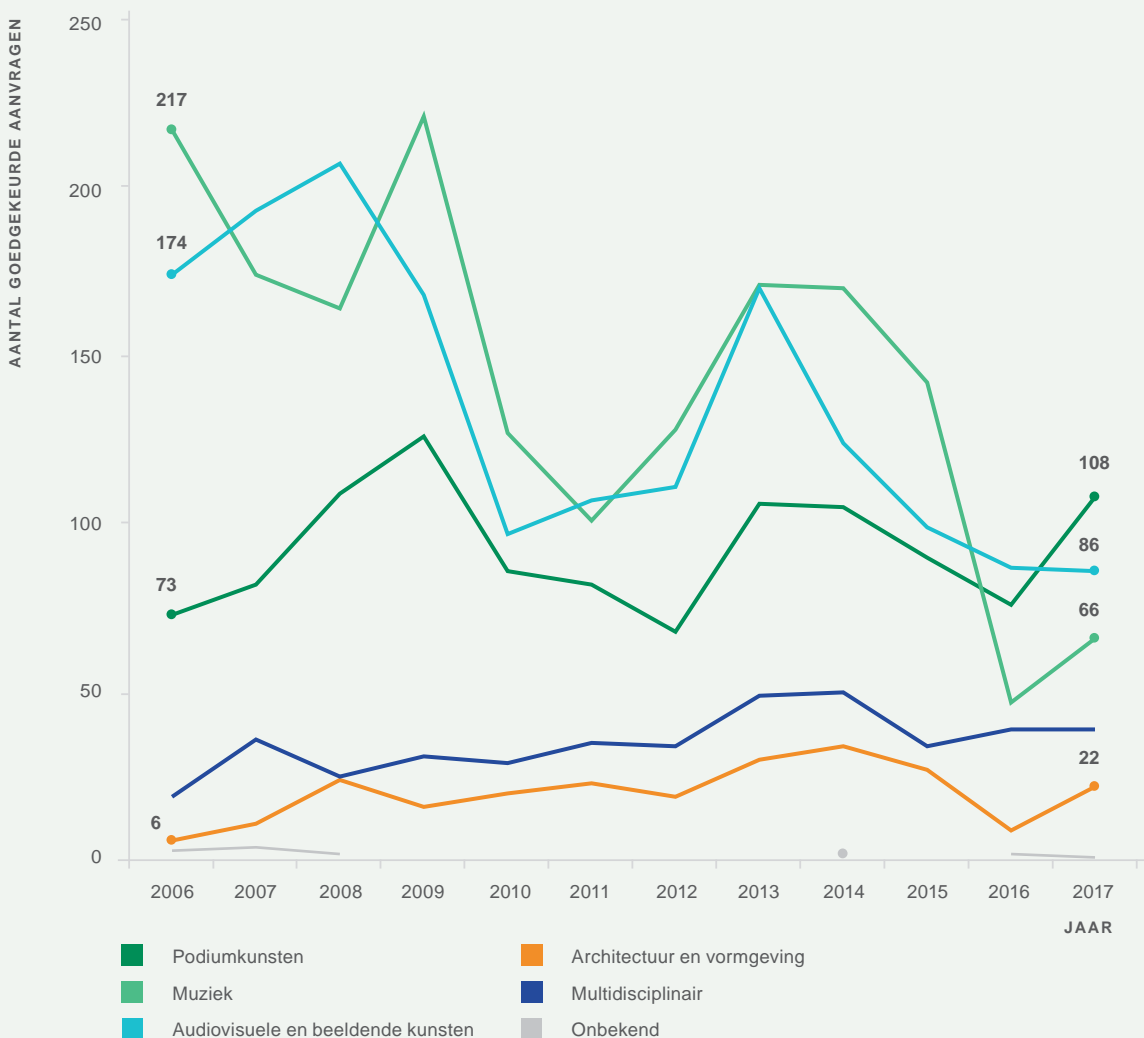
De budgettaire krapte in de projectenpot leidt tot de paradoxale situatie waarbij de (kwalitatieve) lat voor projecten en beurzen hoger ligt dan voor meerjarige werkingen in 2017-2021. In die structurele ronde werden dossiers gehonoreerd met artistiek een 'zeer goed' of 'goed' advies, gecombineerd met een positief zakelijk oordeel ('zeer goed', 'goed' of 'voldoende'). Het budget voor de structuren was zelfs toereikend om ook 19 organisaties met een artistiek 'voldoende' werkingssubsidies voor vijf jaar te geven. We konden op het moment van schrijven vaststellen dat bij de eerste twee projectrondes van 2018 de lat op een gelijkaardige hoogte lag als in 2017. **Grafiek 3** toont dit fenomeen op een alternatieve manier.

De gegevens van voor 2014 zijn op een andere manier geregistreerd en laten de volgende categorisering niet toe, waardoor we ons beperken tot de laatste vier jaar. De lichtblauwe en oranje delen van de balken in grafiek 3 geven het aantal dossiers weer die subsidie ontvingen

GRAFIEK 3 Combinatie van artistiek advies en subsidiëring (2014-2017)



GRAFIEK 4 : Aantal goedgekeurde projecten en beurzen volgens discipline (2006-2017)



voor de weergegeven jaren. In die jaren ontvingen de gehonoreerde (oranje en lichtblauwe) dossiers respectievelijk 7,6 miljoen euro, 6,2 miljoen euro, 5,9 miljoen euro, en 9,1 miljoen euro. Kijken we overigens naar alle dossiers met een positief advies (donkerblauw en lichtblauw), dan zien we dat in die jaren 8,5 miljoen euro, 8,5 miljoen euro, 15,2 miljoen euro, en 16,5 miljoen euro geadviseerd werd door de beoordelingscommissies. We leiden daaruit af dat er respectievelijk 0,9 miljoen euro, 2,3 miljoen euro, 9,3 miljoen euro, en 7,4 miljoen euro verschil is tussen het budget dat nodig zou zijn om alle positief geëvalueerde dossiers te honoreren en het bedrag dat verdeeld werd.

In donkerblauw en groen zijn de dossiers aangegeven die niet gehonoreerd zijn.⁰⁵ De donkerblauwe blokjes staan voor de dossiers die een positief artistiek advies⁰⁶ ontvingen, maar geen subsidie. De grafiek maakt duidelijk hoe die categorie sinds 2014 groeit. Opmerkelijk is dat in dezelfde jaren het aantal artistiek negatief geadviseerde dossiers⁰⁷ daalt, weergegeven in de groene blokken. Men zou kunnen stellen dat er dus steeds minder 'slechte' dossiers ingediend worden. Verschillende oorzaken kunnen opgesomd worden, zoals een professionalisering van de dossierschrijvers of wijzigende beoordelingsstrategieën. Die oorzaken kunnen echter moeilijk bewezen worden op basis van de cijfers die voorhanden zijn. Wat in elk geval correct is, is dat het budget voor de projectsubsidies niet groot genoeg is om ook de dossiers met een 'goed' artistiek advies te honoreren. In die zin is de lat een budgettaire lat, die bepaalt tot waar de minister het subsidiabel advies kan volgen.

Projectsubsidies per artistieke discipline

In deze volgende stap splitsen we de aantallen gehonoreerde dossiers en subsidies uit volgens de artistieke disciplines. **Grafiek 4** geeft in absolute aantallen weer hoeveel dossiers voor projectsubsidies gehonoreerd zijn, opgesplitst volgens de disciplines.

Aangezien het decreet vóór 2016 opereerde volgens een andere logica dan in de laatste twee weergegeven jaren, hebben we beide op een gemeenschappelijke noemer moeten brengen. Daarvoor zijn voor de periode 2006-2015 de gegevens van de commissies theater, dans en muziektheater bij elkaar opgeteld tot één categorie 'podiumkunsten'. De commissies audiovisuele kunst en beeldende kunst zijn samengevoegd tot 'audiovisuele en beeldende kunsten' en de commissies publicaties, sociaal-artistiek, kunsteducatie en de multidisciplinaire commissie van voor 2016 zijn opgeteld tot één geheel. Deze laatste beweging doet een aantal dossiers oneer aan, aangezien monodisciplinaire publicaties, kunsteducatieve spelers en sociaal-artistieke werkingen daardoor onterecht onder de paraplu van de 'multidisciplinair' zijn beland. Het is echter onmogelijk om deze te identificeren en te verplaatsen. Daarom is het ook beter om voor deze categorie geen bijzondere conclusies te trekken. Het Kunstendecreet werkt vanaf 2016 met vijf hoofdisciplines.⁰⁸ Projectdossiers of beurzen die zich tot meerdere van die disciplines bekennen, worden

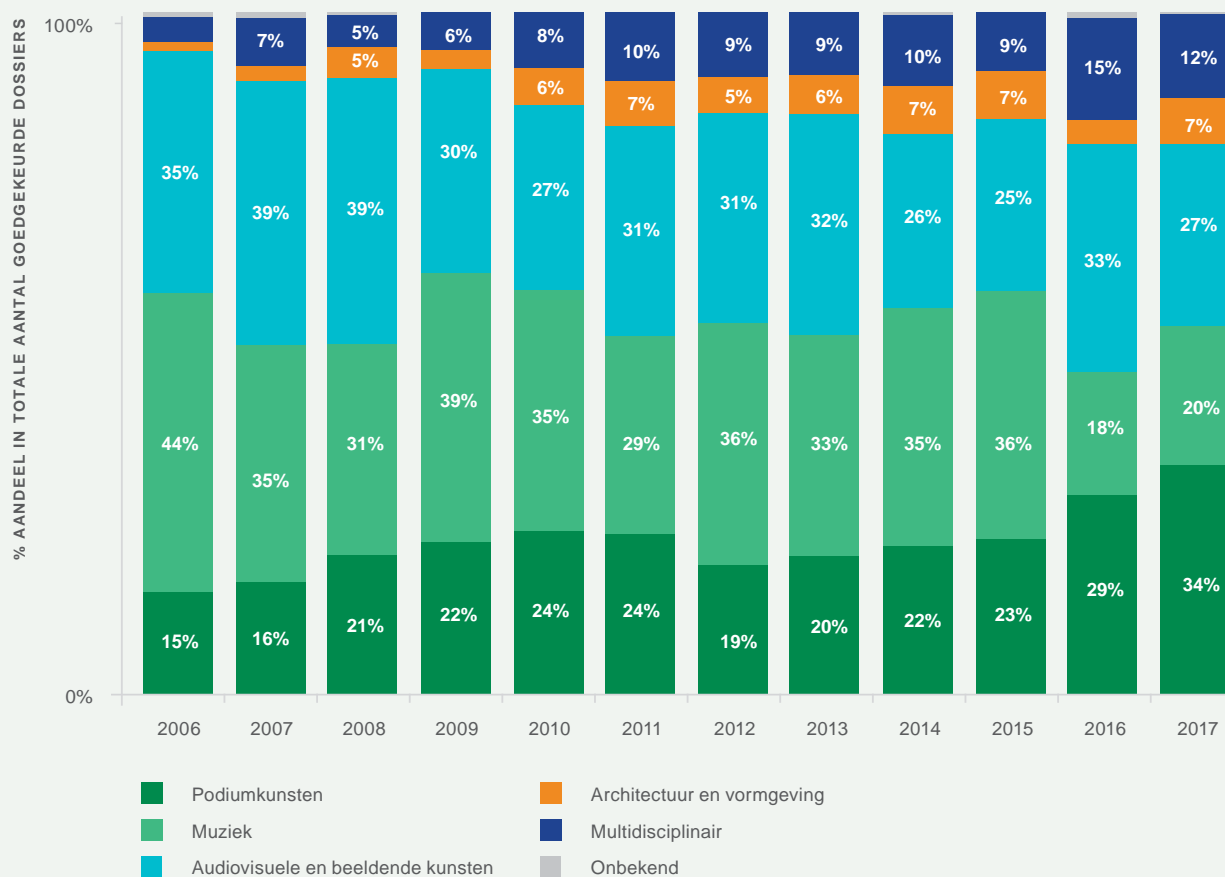
05 Ingetrokken, stopgezette of onontvankelijk verklaarde dossiers vormen een minderheid, variërend van 25 tot 50 per jaar, en werden hier weggelaten. Ook de residentietoelagen (45 in 2016 en 35 in 2017) zijn weggelaten uit deze grafiek, omdat we de artistieke adviezen willen bekijken en dit type van subsidies niet door de beoordelingscommissies behandeld wordt.

06 Dit verwijst naar dossiers die in 2014 en 2015 'positief' en in 2015 en 2016 'voldoende', 'goed' of 'zeer goed' als artistiek advies kregen.

07 Dit verwijst naar dossiers die in 2014 en 2015 'negatief' en in 2015 en 2016 'nipt onvoldoende' of 'volstrekt onvoldoende' als artistiek advies kregen.

08 Deze zijn podiumkunsten, muziek, audiovisuele en beeldende kunsten, architectuur en vormgeving en transdisciplinair. Wanneer in een aanvraag in het nieuwe Kunstendecreet alleen een subdiscipline (bv. dans) is aangevinkt, maar niet de hoofdiscipline (bv. podiumkunsten), dan werd deze wel meegeteld als behorende tot de hoofdiscipline.

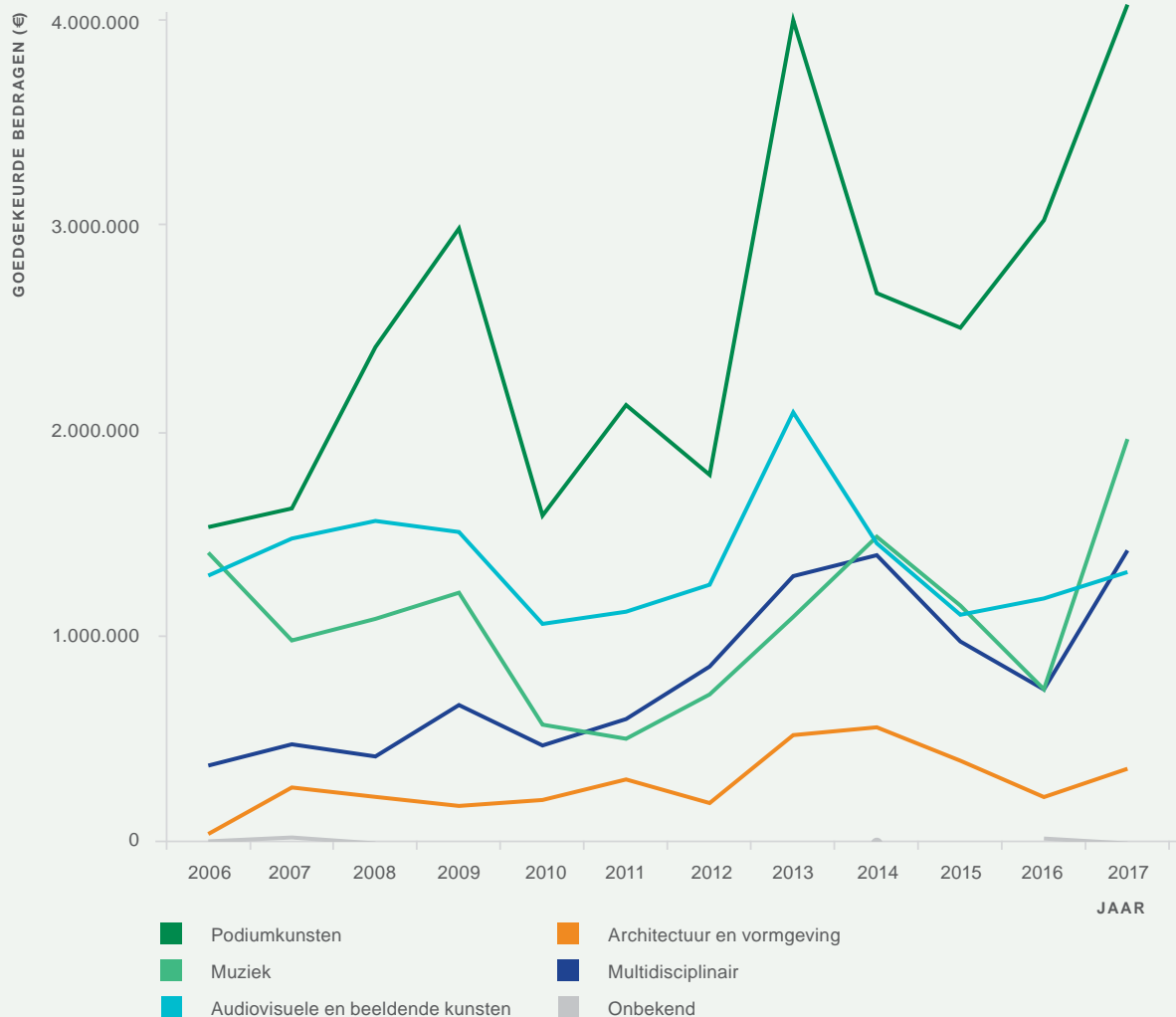
GRAFIEK 5 Aantal goedgekeurde projecten en beurzen volgens discipline, in percentages (2006-2017)



TABEL 2 Goedgekeurde bedragen voor projecten en beurzen volgens discipline (2006-2017)

Discipline	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Podiumkunsten	1.541.200	1.632.100	2.408.150	2.994.588	1.597.589	2.135.400
Muziek	1.416.650	989.528	1.089.650	1.220.502	579.710	509.835
Audiovisuele en beeldende kunsten	1.305.248	1.485.550	1.571.307	1.517.340	1.070.191	1.129.524
Multi- & transdisciplinair, publicaties, kunsteducatie en sociaal-artistiek	380.500	484.100	425.000	675.200	478.500	607.057
Architectuur en vormgeving	47.500	274.000	228.200	184.200	213.145	313.121
Onbekend	11.770	30.600	1.860			

GRAFIEK 6 Goedgekeurde bedragen voor projecten en beurzen volgens discipline (2006-2017)



VERVOLG TABEL 2 Goedgekeurde bedragen voor projecten en beurzen volgens discipline (2006-2017)

Discipline	2012	2013	2014	2015	2016	2017
Podiumkunsten	1.795.500	4.007.862	2.679.950	2.511.750	3.015.428	4.084.205
Muziek	726.903	1.104.132	1.484.440	1.159.388	739.954	1.969.800
Audiovisuele en beeldende kunsten	1.230.940	2.099.871	1.462.500	1.109.600	1.193.968	1.322.600
Multi- & transdisciplinair, publicaties, kunsteducatie en sociaal-artistiek	862.693	1.302.680	1.404.600	984.500	751.088	1.427.700
Architectuur en vormgeving	198.150	480.880	566.900	404.240	227.345	365.130
Onbekend			1.300		25.500	1.500

als 'multidisciplinair' beschouwd. Deze dossiers hebben we, om praktische redenen, samengevoegd met de transdisciplinaire dossiers. Bij een zeer beperkt aantal goedgekeurde dossiers (maximaal vier in één jaar) ontbreekt deze disciplinaire indeling (deze zijn in grafiek 4 samengevoegd onder de categorie 'onbekend').

Enkele van de meest opvallende trends over de gehele periode zijn de sterke daling in het aantal gehonoreerde muziekdossiers (lichtgroen) van 217 in 2006 tot 66 in 2017 en het slinkende aantal gehonoreerde dossiers voor audiovisuele en beeldende kunsten (lichtblauw) van 174 tot 86 in dezelfde periode. Het aantal dossiers voor podiumkunsten (donkergroen) schommelt mee met het totale aantal, maar houdt behoorlijk stand. In 2006 werden 73 podiumdossiers gehonoreerd en in 2017 waren dat er 108. Het aandeel architectuur en vormgeving (oranje) is klein en blijft over de jaren heen redelijk stabiel. Sinds 2008 schommelt het aantal gehonoreerde dossiers tussen 20 en 30, met een positieve uitschieter in 2014 en een negatieve in 2016. De onderlinge verhoudingen worden duidelijker in grafiek 5, wanneer dezelfde cijfers relatief worden weergegeven, i.e. in percentages.

Grafiek 5 toont dat doorheen de tijd het aandeel van de projectmatige ondersteuning van de podiumkunsten stijgt (in aantallen gehonoreerde dossiers), van 15% in 2006 naar 34% in 2017. Parallel daalt het aandeel van de muziekdossiers sterk van 44% naar 20%. Het aandeel van audiovisuele en beeldende kunsten schommelt rond een derde van alle goedgekeurde dossiers, met uitschieters tot 39% in 2007 en 2008 en een kleiner aandeel van 26% en 25% in 2014 en 2015. We zouden kunnen spreken van een lichte terugval door de jaren heen. Het aandeel van dossiers in architectuur en vormgeving schommelt sinds 2008 tussen 3% en 7%.

Met de achterliggende gegevens kunnen we achterhalen hoeveel dossiers per discipline werden ingediend. We zien voor muziek 361 aanvragen in 2006 en 206 in 2017. De daling in het aantal gehonoreerde dossiers in grafiek 4 is dus beduidend sterker dan de daling in het aantal ingediende dossiers. Voor audiovisuele en beeldende kunsten tellen we 356 aanvragen in 2006, en 298 aanvragen in 2017. De uitschieter in grafiek 4 in het aantal gehonoreerde dossiers in 2013 (170) is parallel met een piek in het aantal aanvragen (484). De evolutie van het aantal aanvragen in de podiumkunsten verloopt tot en met 2014 vrij gelijkaardig met het aantal gehonoreerde dossiers (149 dossiers ingediend in 2006 en 206 in 2014). Na 2014 stijgt het aantal aanvragen stelselmatig (tot 279 in 2017). Dit wijkt af van de dip die we zien in het aantal gehonoreerde dossiers. Zowel de hoeveelheid ingediende als de hoeveelheid gehonoreerde dossiers voor architectuur en vormgeving steeg gestaag tot en met 2015 (van 12 aanvragen in 2006 naar 58 in 2015). In 2016 valt het aantal aanvragen terug (naar 41), maar minder sterk dan het aantal goedgekeurde dossiers (van 27 in 2015 naar 9 in 2016). In 2017 daalt het aantal aanvragen tot 38, maar worden er verhoudingsgewijs meer dossiers gehonoreerd.

Nu doen we een gelijkaardige oefening voor de hoogte van de subsidiebedragen. **Grafiek 6** geeft de evolutie van de projectsubsidiebedragen weer, opgesplitst per discipline.

De goedgekeurde bedragen volgens de disciplinaire categorieën worden ook vermeld in **tabel 2**.

De donkergroene lijn in grafiek 6 staat voor de podiumkunsten. Waar ze in 2006 een subsidiebedrag ontvingen van ongeveer 1,5 miljoen euro, was dat tegen 2009 verdubbeld tot ongeveer 3 miljoen euro. Het jaar 2010 bracht dat bedrag terug tot op het niveau van 2006, waarna het twee jaar schommelde om in 2013 een piek te bereiken van 4 miljoen euro. Na een terugval in de daaropvolgende jaren klokken de podiumkunsten in 2017 opnieuw af op 4 miljoen euro.

Muzikanten en organisaties in de muziek, weergegeven in lichtgroen, kregen in 2006 ongeveer 1,4 miljoen euro projectsubsidies en beurzen. In 2007 daalde het tot net onder 1 miljoen, waarna het twee jaar licht steeg om vervolgens in crisisjaar 2010 te dalen tot ongeveer 580.000 euro. Terwijl het jaar erop het totale projectsubsidiebedrag licht stijgt, daalde het budget voor muziek verder tot zo'n 510.000 euro. Waar de podiumkunsten en muziek in 2006 dus ongeveer op hetzelfde bedrag startten, bevinden ze zich vijf jaar later in een verhouding van bijna vier tot een. In 2013 zorgde minister Schauvliege voor een sterke groei in de projectsubsidiepot, waar ook de muziek van profiteerde met een stijging richting 1 miljoen euro. In 2014 ging die groei door tot bijna 1,5 miljoen om de daaropvolgende jaren opnieuw te dalen. De sprong in de projectenpot van 2017 bracht het totaal voor muziek op circa 2 miljoen euro.

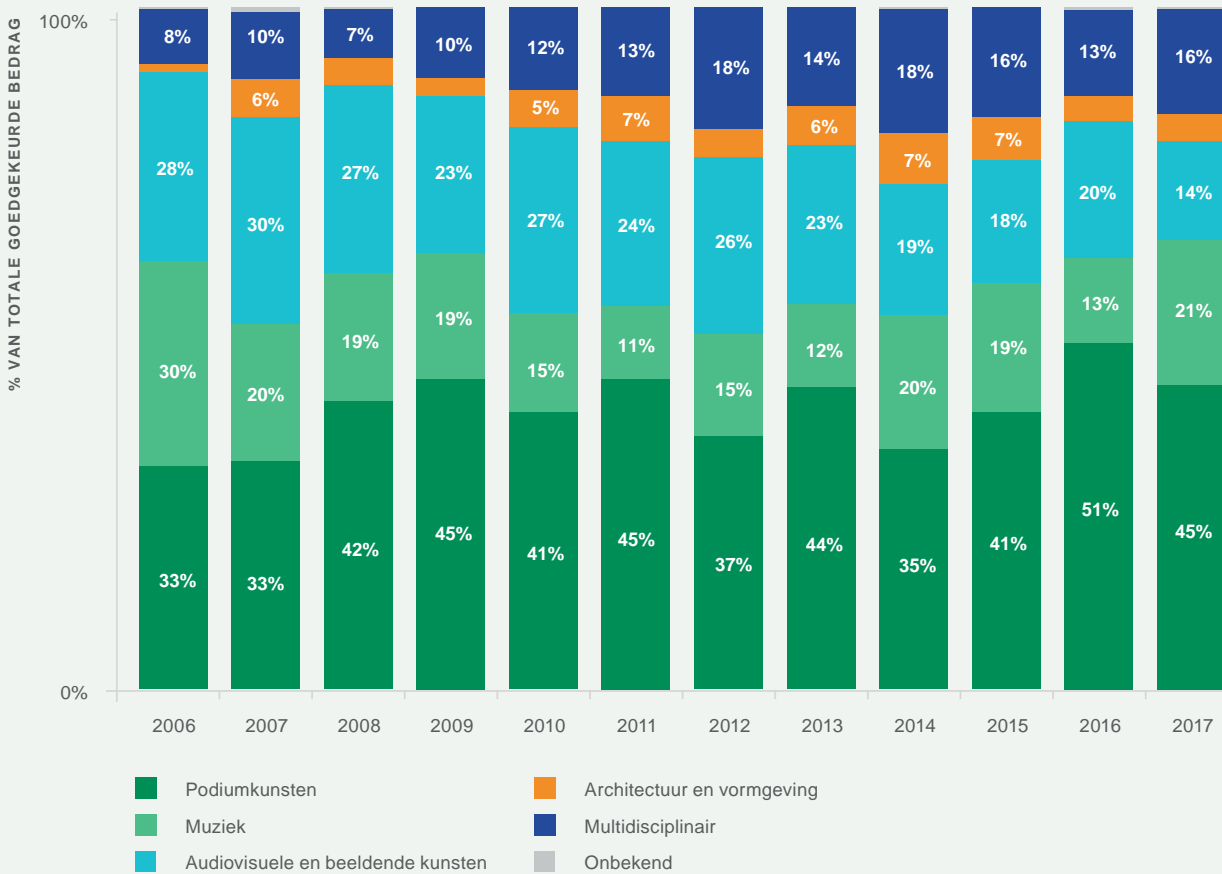
Architectuur en vormgeving, weergegeven in oranje, stond in 2006 voor een bedrag van 47.500 euro. In 2017 maakte dat een sprong naar 274.000 euro. Tussen 2008 en 2012 bleef het bedrag schommelen rond de 200.000 euro, met een uitschieter in 2011 tot boven 300.000 euro. In 2013 kon ook architectuur en vormgeving van de algemene verhoging genieten en steeg het bedrag tot ongeveer 480.000 en in 2014 tot zo'n 567.000. In 2016 daalde deze discipline echter opnieuw naar het niveau van 2010 om in 2017 terug licht te stijgen naar 365.000 euro.

Opmerkelijk is ook de koers van het projectsubsidiebedrag voor de audiovisuele en beeldende kunsten, in het lichtblauw. Het is de enige discipline die in absolute cijfers in 2017 op het niveau ligt van 2006, met 1,3 miljoen euro in totaal. In de periode 2006-2009 reikte het projectsubsidiebedrag voor deze discipline van 1,3 miljoen tot 1,5 miljoen. In 2010 daalde het tot om en bij 1 miljoen euro. Na een lichte stijging in de volgende jaren topte het bedrag voor de beeldende en audiovisuele kunsten in 2013 tot 2,1 miljoen euro. Voor 2015 tekenden we echter opnieuw een bijna gehalveerd bedrag van 1,1 miljoen euro. 2017 bracht 1,3 miljoen euro.

Om de onderlinge verhoudingen wat beter in beeld te krijgen geven we bovenstaande gegevens in **grafiek 7** in percentages weer.

Het aandeel projectmatige subsidies dat de disciplines elk toegekend krijgen, ligt enigszins anders dan het aandeel volgens het aantal positief gehonoreerde dossiers, zoals weergegeven in grafiek 5. De podiumkunstedossiers gaan doorgaans over hogere bedragen,

GRAFIEK 7 Goedgekeurde bedragen voor projecten en beurzen volgens discipline, in percentages (2006-2017)



GRAFIEK 8 Evolutie tegemoetkomingen voor reis-, verblijfs- en transportkosten en tussenkomsten voor buitenlandse publieke presentatiemomenten (2006-2017)



wat zich vertaalt in een aandeel van de subsidies dat in de twaalf onderzochte jaren maar vier keer onder de 40% is gegaan (in 2006, 2007, 2012 en 2014). In 2016 ging de helft van de projectenpot naar podiumkunsteninitiatieven. Muziek stond in 2006 voor 30% van het totale bedrag voor de projectsubsidies en beurzen. Sinds 2007 schommelt het aandeel tussen 21% en 15%, met opmerkelijke dalingen in 2011, 2013 en 2016, tot slechts 11%, 12% en 13% van het geheel. Bij de audiovisuele en beeldende kunsten valt een andere beweging op. De schommelingen in het aandeel gehonoreerde dossiers toonde een lichte terugval (zie grafiek 5), maar het aandeel subsidies uit de projectenpot kent van 2006 tot 2017 wel een duidelijke daling van 28% en 30% in 2006 en 2007 tot 20% en 14% in 2016 en 2017. Het aandeel van de bedragen voor de goedgekeurde dossiers van architectuur en vormgeving ligt in de lijn van het aandeel van het aantal goedgekeurde dossiers.

Tegemoetkomingen en tussenkomsten

Het Kunstendecreet heeft naast de projectsubsidies en beurzen nog een andere projectmatige subsidielijnen die courant gebruikt wordt door kunstenaars en organisaties: de tussenkomsten voor buitenlandse publieke presentatiemomenten (tevorens: tegemoetkomingen in reis-, verblijfs- en transportkosten, kortweg 'RVT'). Als afsluiter beschouwen we ook de evoluties binnen deze subsidie categorie. In **grafiek 8** brengen we het totaalbedrag in beeld voor de periode 2006-2017.

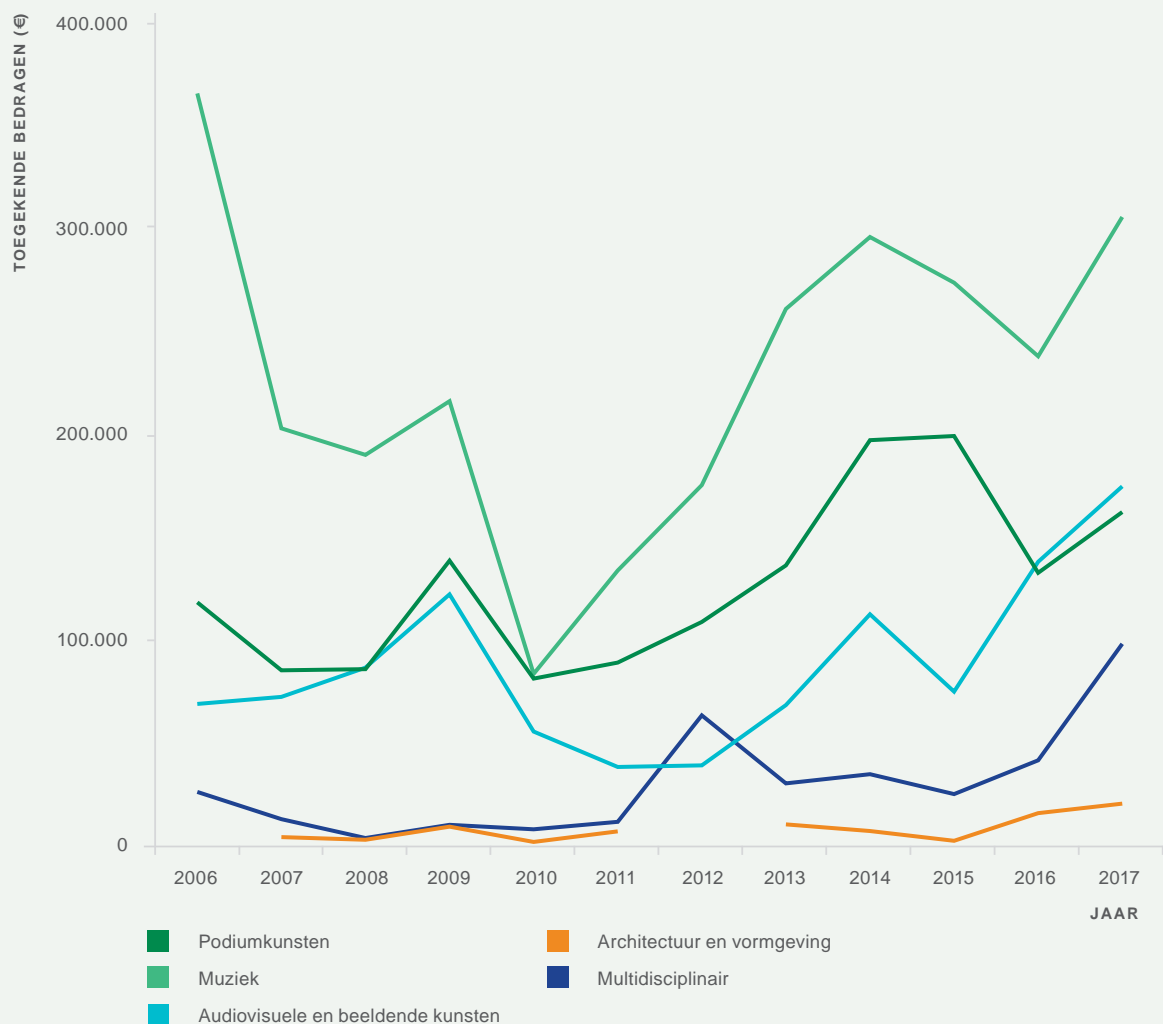
In 2006 werd (afgerond) 584.000 euro toebedeeld aan de zogenaamde RVT's. In 2017 was dat zo'n 765.000 euro. In de tussenliggende periode was 2010, net als bij de projectsubsidies en beurzen, een markant jaar, met een dieptepunt van circa 236.000 euro. Sindsdien is het budget voor de RVT's en tussenkomsten gestaag gestegen, met tussentijds een daling in de jaren 2015 en 2016.

In **grafiek 9** wordt het totaalbedrag voor de tegemoetkomingen en tussenkomsten uitgesplitst volgens de disciplines (deze waarvan de discipline onbekend is zijn zeer beperkt en worden voor de helderheid weggelaten uit de grafiek). **Tabel 3** geeft de absolute cijfers weer (inclusief deze voor de tegemoetkomingen en tussenkomsten waarvan de discipline onbekend is).

Deze grafiek toont hoe vooral muzikanten en organisaties in de muziek een beroep doen op de RVT's en tussenkomsten (lichtgroen). Daarna volgen de podiumkunsten spelers (donkergroen), vervolgens audiovisuele en beeldende kunstenaars en verwante organisaties (lichtblauw).

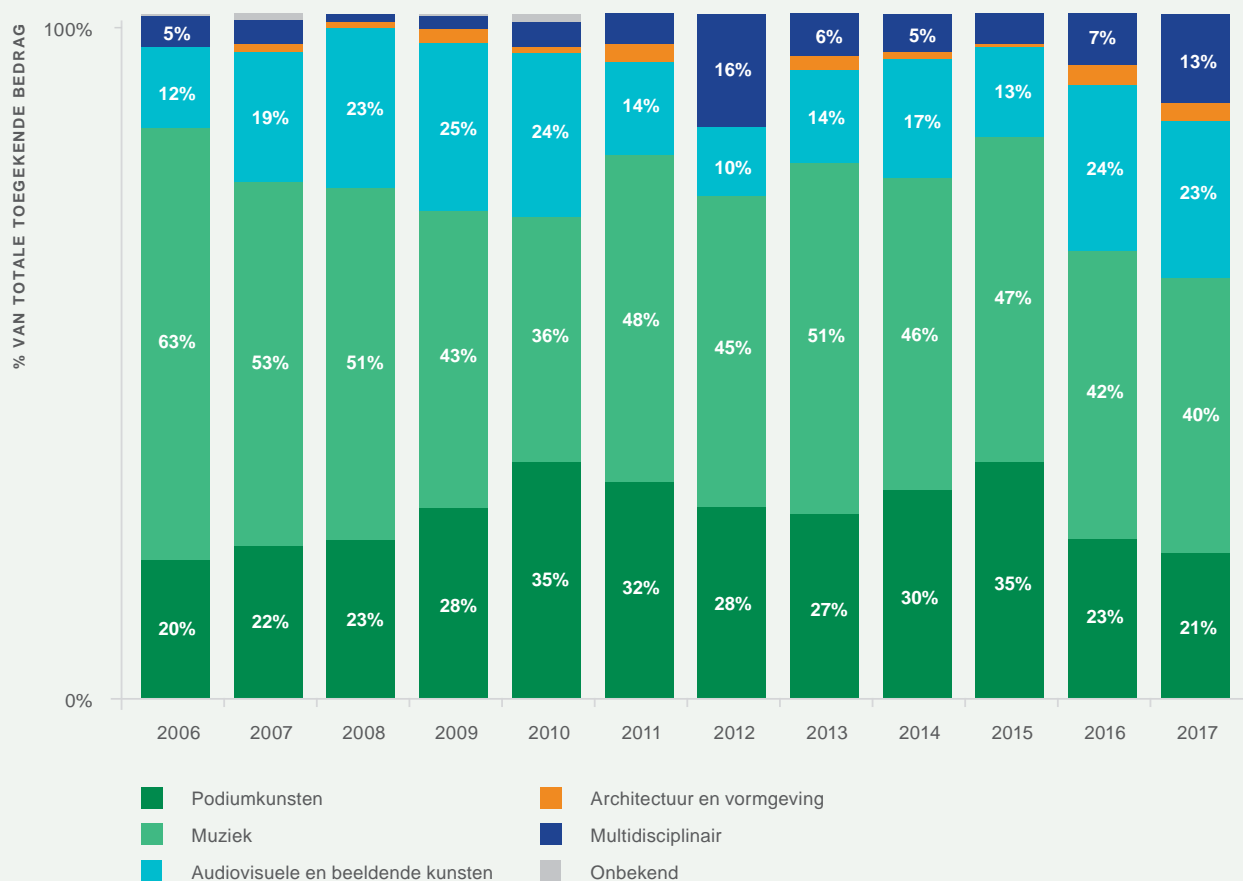
In 2006 kregen de spelers uit de muziek samen 367.000 euro aan RVT's, de podiumkunstenaars 119.000 euro en de beeldende kunstspelers circa 70.000 euro. We vinden voor dat jaar geen aanvragen uit architectuur en vormgeving (oranje) terug in de data. Het meest opvallend is de fluctuatie in het bedrag voor de

GRAFIEK 9 Evolutie tegemoetkomingen voor reis-, verblijfs- en transportkosten en tussenkomsten voor buitenlandse publieke presentatiemomenten, volgens discipline (2006-2017)



TABEL 3 Toegekende bedragen voor tussenkomsten volgens discipline (2006-2017)

Discipline	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Muziek	366.907	203.780	190.860	217.014	84.200	134.545
Podiumkunsten	119.040	85.935	85.900	139.350	81.900	89.700
Audiovisuele en beeldende kunsten	69.557	72.995	87.240	122.930	56.111	38.860
Multi- en transdisciplinair, publicaties, kunsteducatie en sociaal-artistiek	26.700	13.440	4.250	10.680	8.500	12.140
Architectuur en vormgeving		4.700	3.400	9.790	2.350	7.500
Onbekend	1.650	3.220		650	2.680	

GRAFIEK 10 Toegekende bedragen voor tussenkomsten volgens discipline, in percentages (2006-2017)**VERVOLG TABEL 3** Toegekende bedragen voor tussenkomsten volgens discipline (2006-2017)

Discipline	2012	2013	2014	2015	2016	2017
Muziek	176.140	245.055	275.500	256.720	237.104	297.620
Podiumkunsten	109.490	136.225	189.130	199.150	131.321	160.110
Audiovisuele en beeldende kunsten	39.640	67.759	101.960	73.975	130.447	172.630
Multi- en transdisciplinair, publicaties, kunsteducatie en sociaal-artistiek	63.995	29.920	35.340	23.350	40.818	98.830
Architectuur en vormgeving		10.900	7.100	2.900	16.370	21.000
Onbekend						

muzieksector. De sterke daling van 2007 kwam bijna volledig op het conto van de muziek. De RVT's voor die sector daalden in een jaar tijd met 45% tot ongeveer 204.000 euro. Ook de sterke daling van 2010 werd vooral in de muziek gevoeld met een bedrag dat zakte tot 84.000 euro, het niveau waarrond de podiumkunsten schommelde tussen 2007 en 2011 (met uitzondering van 2009). In de periode 2010 tot 2014 zagen zowel de muziek als de podiumkunsten de middelen stijgen tot respectievelijk 276.000 euro en 189.000 euro. Na een dip in 2016 landden beide in 2017 op respectievelijk 298.000 euro en 160.000 euro, dus in een verhouding van ongeveer twee tot een. Waar de beeldende en audiovisuele kunsten in 2007-2009 ongeveer hetzelfde bedrag aan RVT's ontvingen als de podiumkunsten, zakte het bedrag in 2010 tot 56.000 euro en in de twee daaropvolgende jaren tot onder 40.000 euro. Daarop steeg het bedrag voor beeldende en audiovisuele kunsten, om na een dip in 2015 op ongeveer 173.000 euro te komen in 2017, en daarmee net boven het bedrag van de podiumkunsten uit te komen.

Om af te sluiten geven we bovenstaande verdeling ook in relatieve termen weer. **Grafiek 10** presenteert de toegekende bedragen per discipline in percentages (nu ook met de tegemoetkomingen en tussenkomsten waarvan de discipline onbekend is).

In deze grafiek is duidelijk te zien hoe het aandeel van tegemoetkomingen voor muziek van 63% in 2006 daalt tot 36% in 2010 om in 2013 terug op 51% te komen en in 2017 te landen op 40% – bijna een kwart van het geheel lager dan in 2006. De podiumkunsten starten en eindigen de onderzochte periode rond 20% en hadden twee kleine uitschieters tot zo'n 35% in 2010 en 2015. De audiovisuele en beeldende kunst schommelen van 12% in 2006 over 25% in 2009, terug tot 10% in 2012 en naar 23% in 2017.

Reflectie

In deze paragrafen nemen we afstand van de cijfers en reflecteren we over de functie van de projectsubsidies.

Het nieuwe Kunstendecreet legde het inhoudelijke fundament voor de lang gevraagde opwaardering van beurzen en projecten door meer flexibiliteit en de mogelijkheid van langdurige projecten te voorzien. In 2016 ging deze innovatie van kracht. Eerder dan een stevige stimulans voor de projectsubsidies te bieden brachten de vernieuwingen de afgelopen jaren een verhoogde druk, met negatieve effecten op onder andere de instroom in het veld. Doordat bij het openstellen van de meerjarige projecten en beurzen geen extra fondsen aan de projectenpot zijn toegevoegd en deze subsidies in één keer worden uitgekeerd, leggen ze per ronde een extra beslag op de subsidies. Tel daarbij het gegeven dat meerdere organisaties die een structurele subsidie verloren in 2017 – vaak ondanks een positief geadviseerd dossier en dus met degelijke plannen – zich aandienen voor projectsubsidies en het wordt duidelijk dat de druk op de projectmatige subsidies – ondanks een stijging in middelen terug naar het niveau van 2013 – erg hoog is. Het heeft ervoor gezorgd dat de minister zich genoodzaakt zag om bij de projectrondes in 2017 bijna alleen projecten goed te keuren die een artistiek ‘zeer goed’ (en in enkele rondes ook zakelijk ‘zeer goed’) konden voorleggen en beurzen met een ‘zeer goed’ of ‘goed’ (ook in 2018 lijkt dit de teneur). Zoals gesteld betekent dit dat de lat voor projecten en beurzen paradoxaal hoger ligt dan voor meerjarige werkingen in 2017-2021.

Projectmiddelen zijn cruciaal om instroom te kunnen genereren in een kunstenveld en experiment een plek te geven. Wanneer enkel ‘zeer goede’ dossiers middelen krijgen, wordt de instroomdrempel te hoog. Als steunpunt krijgen wij dan ook niet toevallig signalen dat jongere spelers zich zelfs de moeite niet meer getroosten om een dossier in te dienen, omdat ze niet geloven dat ze een kans maken met een lat die op excellentie gelegd wordt en naast ervaren rotten die nog steeds knap werk leveren. Het dalende aantal negatief beoordeelde dossiers de afgelopen jaren lijkt dit te bevestigen.

Het is echter van belang om te benadrukken dat de druk op de projectenpot niet alleen nefast is voor de instroommogelijkheden en vernieuwing van het veld, maar ook voor een heel ‘middenveld’ van kunstenaars voor wie projectmatig werken geen tijdelijke fase is naar een structureler verhaal, maar de basis van hun werkpraktijk vormt. Niet alleen is de projectmatige ondersteuning nog steeds de basissteun aan kunstenaars uit de beeldende en audiovisuele kunsten. Ook in podiumkunsten is er een middenveld van succesvolle kunstenaars die de steun genieten van onder andere werkplaatsen, alternatieve managementbureaus, coproductanten en presentatieplekken, maar die voor de creatie van hun artistiek werk moeten terugvallen op de projectsubsidies. Druk op de projectenpot in het algemeen betekent dus druk op hun primaire subsidie lijn.

Ook bij het instrument van de ‘tussenkomsten voor buitenlandse

publieke presentatiemomenten' heeft de budgettaire realiteit intussen de geest van het decreet ingehaald. Dit instrument kreeg een ruimer jasje dan de vroegere tegemoetkoming in de reis-, verblijfs- en transportkosten (RVT), in die zin dat de aard van de kosten die konden worden ingediend breder was bedoeld dan vandaag in de toepassing gebeurt. Zo konden onder de nieuwe regeling van de tussenkomsten initieel niet alleen onkosten, maar ook honoraria voor kunstenaars, gerelateerd aan het presentatiemoment, worden ondergebracht. Aangezien de budgetten voor deze subsidie categorie niet in die mate zijn gegroeid moest de overheid terugvallen op een striktere lijst van kosten, waaronder nu een forfaitaire dagvergoeding van 50 euro in plaats van een honorarium of loon. Ook wordt vandaag gesteld dat eenzelfde aanvrager per jaar maar twee keer een tussenkomst kan ontvangen, een restrictie die louter voortkomt uit een budgettaire beperking.

In 2012, in de aanloop naar de structurele ronde 2013-2016, verenigde de kunstensector zich om bij minister Schauvliege een projectenpot te bepleiten van 10% van het Kunstendecreetbudget. Het belang van de projectsubsidies voor de praktijk is in de tussentijd niet gedaald. Er is dus geen reden om aan te nemen dat het streefdoel van 10% niet overeind zou blijven. In 2017 vormen de projectsubsidies, met 9 miljoen, zo'n 6% van de optelsom van de projectmiddelen en de vijfjarige subsidies (de Kunstinstanties en steunpunten meegerekend). 10% van het totaal is 15,4 miljoen. De toekomstige minister heeft met andere woorden nog een duidelijke groeimarge, wil hij of zij die horizon bereiken.

Cherchez les femmes

Genderverhoudingen in directies van
structureel gesubsidieerde kunstorganisaties

BRUSSEL, MAART 2018
AUTEURS: DELPHINE HESTERS, SIMON LEENKNEGT EN TOM RUETTE
GEGEVENSVERZAMELING EN -VERWERKING:
DELPHINE HESTERS, SIMON LEENKNEGT EN TOM RUETTE

De afgelopen jaren is het feminisme terug van weggeweest in het maatschappelijk debat. De gelijkheid tussen man en vrouw blijkt op de werkvloer noch thuis verworven. De loonkloof is nog lang niet gedicht, het glazen plafond blijft, ondanks barsten, op zijn plaats en vrouwen nemen nog steeds het grootste deel van de huishoudelijke taken op zich, ook als ze het combineren met een baan.

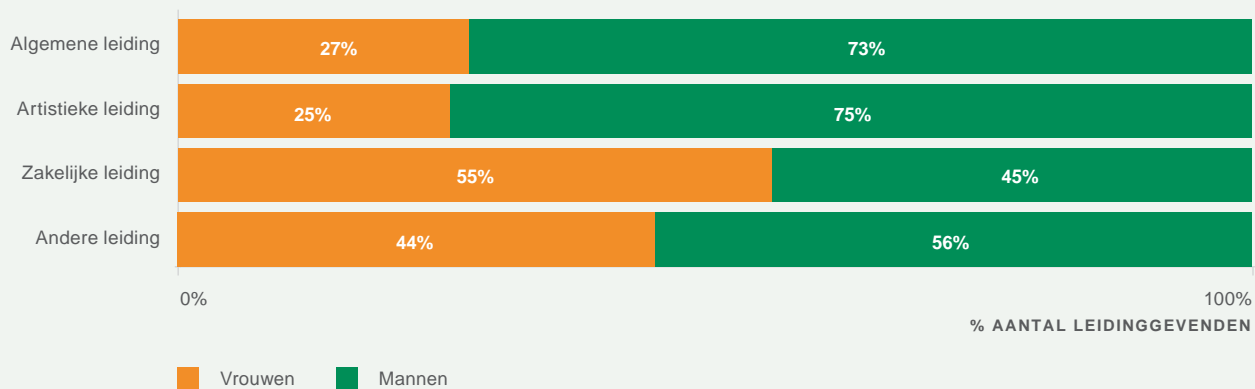
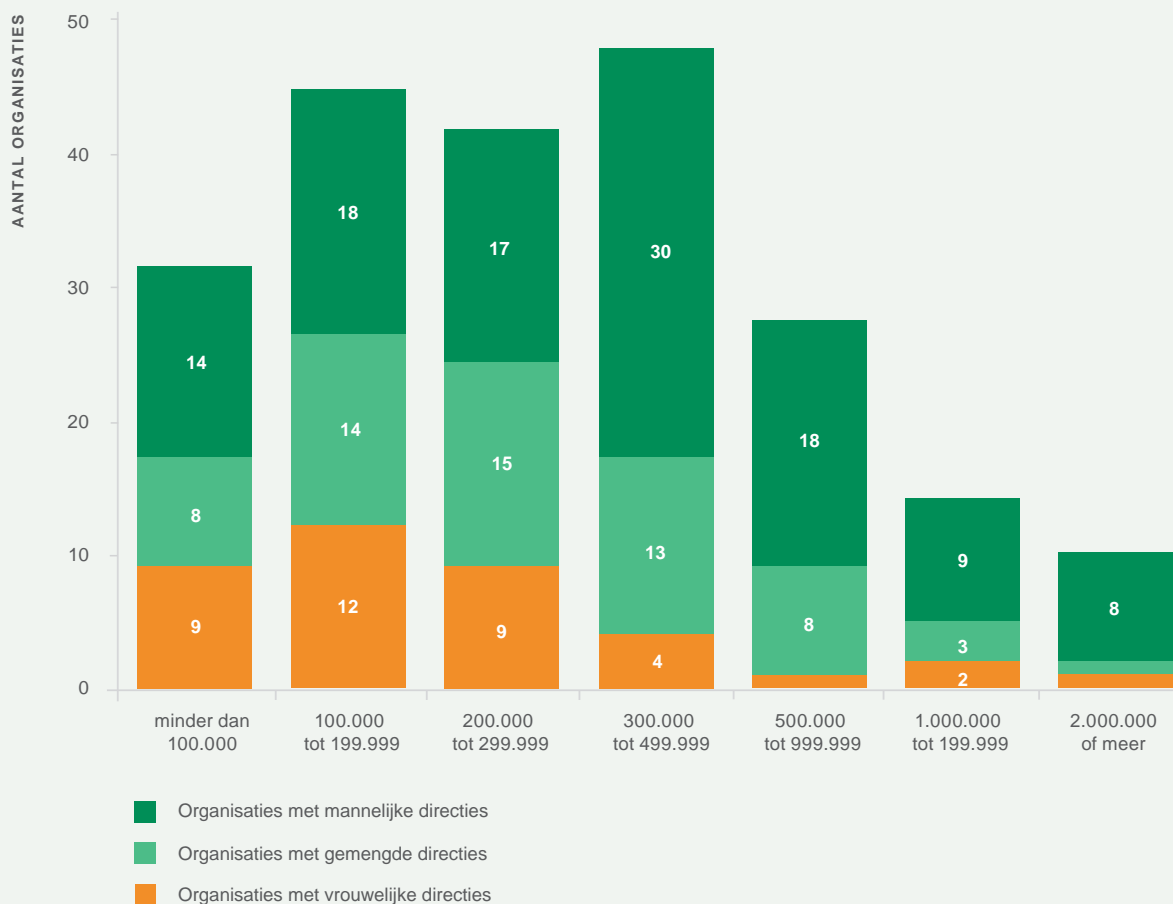
In de kunstensector is het niet anders. De vrouwelijke instroom in de praktische en theoretische kunstopleidingen is groot, en toch zijn vrouwelijke kunstenaars ondergerepresenteerd onder de groep professionele kunstenaars die carrière maken en stromen vrouwelijke kunstwerkers niet evenredig door naar topfuncties in de sector. Het onderzoek *Loont passie?* naar de sociaal-economische positie van de kunstenaars bracht bovendien een duidelijke loonkloof in beeld tussen vrouwelijke en mannelijke kunstenaars.

Terwijl we anno 2018 stilaan meer zicht krijgen op de genderongelijkheden onder kunstenaars in diverse disciplines, hebben we nog weinig kennis van de situatie van de andere kunstwerkers in de kunstorganisaties. In het kader van het themanummer van *rekto:verso* over vrouwen in de kunstensector (september 2016) deed Kunstenpunt daarom voor het eerst een telling van het aantal vrouwen aan de top van de kunstorganisaties in Vlaanderen. Op 8 maart 2018 publiceerden we een update, met de volgende uitkomst tot gevolg.

Een teloefening

Hoe zit het met de genderbalans aan de top van de Vlaamse kunstensector? Om deze vraag te beantwoorden deden we voor de zeven Kunstinstanties van de Vlaamse Gemeenschap en de 207 kunstorganisaties met werkingssubsidies uit het Kunstendecreet (2017-2021) de volgende teloefening. Op basis van de websites van de 214 organisaties (waar nodig aangevuld met extra opzoekwerk) bepaalden we eerst wie deel uitmaakt van de directies of de leiding, wat hun functietitel is en of het om mannen of vrouwen gaat.

Vervolgens bepaalden we het genderprofiel van elke organisatie. Wanneer in de titulatuur de eindverantwoordelijkheid expliciet aan één persoon werd toegeschreven ('algemeen directeur' of een equivalent), bepaalde het gender van deze persoon het genderprofiel van de organisatie. Wanneer op de website de eindverantwoordelijkheid niet expliciet aan één directielid is toegeschreven (bijvoorbeeld een artistiek en een zakelijk directeur maken beiden deel uit van de directie), gaan we uit van gedeelde eindverantwoordelijkheid en werd het profiel van de organisatie bepaald door het gender van de verschillende directieleden. Noot: de gegevens werden van de websites geplukt in de zomer van 2017. Met andere woorden, de volgende grafieken maken een foto van de situatie zoals die zich toen voordeed. Intussen zijn alweer verschillende mensen van organisatie veranderd, waardoor niet elke organisatie vandaag op dezelfde manier zou worden getypeerd.

GRAFIEK 1 Gender van directieleden van kunstenuorganisaties volgens functies (2017)**GRAFIEK 2** Kunstorganisations getypeerd naar gender van de directie, volgens subsidieniveau (2017)

Mannelijke en vrouwelijke beroepen

De 214 kunstorganisaties hebben samen 274 mannen en 149 vrouwen in hun directies, grosso modo twee derde mannen en een derde vrouwen. In **grafiek 1** verdelen we deze 423 directieleden volgens de functie die zij opnemen. De diverse functietitels hebben we daarvoor geclusterd tot de hoofdcategorieën 'algemeen leiderschap', 'artistiek leiderschap', 'zakelijk leiderschap' en 'ander leiderschap'. Deze laatste vormt een restcategorie voor functies die moeilijk eenduidig onder de andere drie categorieën vallen, zoals die van de hoofdredacteur van tijdschriften of vennoten bij architectenbureaus.

Grafiek 1 toont dat zowel het algemeen als het artistiek leiderschap voornamelijk een mannenzaak is. Ongeveer driekwart van de algemene en de artistieke leiding is in handen van mannen en een kwart van vrouwen. Zakelijk leiderschap is minder uitgesproken verdeeld, maar heeft een klein overwicht aan vrouwen (55%).

Mannelijke, gemengde en vrouwelijke directies

Vervolgens bekijken we het genderprofiel van de directies van de organisaties. Zoals gesteld: wanneer de eindverantwoordelijkheid op de website van de organisatie aan één persoon werd toegeschreven, bepaalt het gender van deze persoon het genderprofiel van de organisatie. Is dit niet het geval, dan bepalen de genders van alle directieleden samen het genderprofiel. Op basis van deze oefening tellen we in totaal 38 (18%) organisaties met alleen vrouwen aan het hoofd (een of meerdere), 62 (29%) met een gemengde directie en 114 (53%) met alleen mannen aan het hoofd (een of meerdere). Met andere woorden: meer dan de helft van de kunstorganisaties in Vlaanderen heeft een mannelijke directie en minder dan een op vijf van de organisaties heeft een vrouwelijke top.

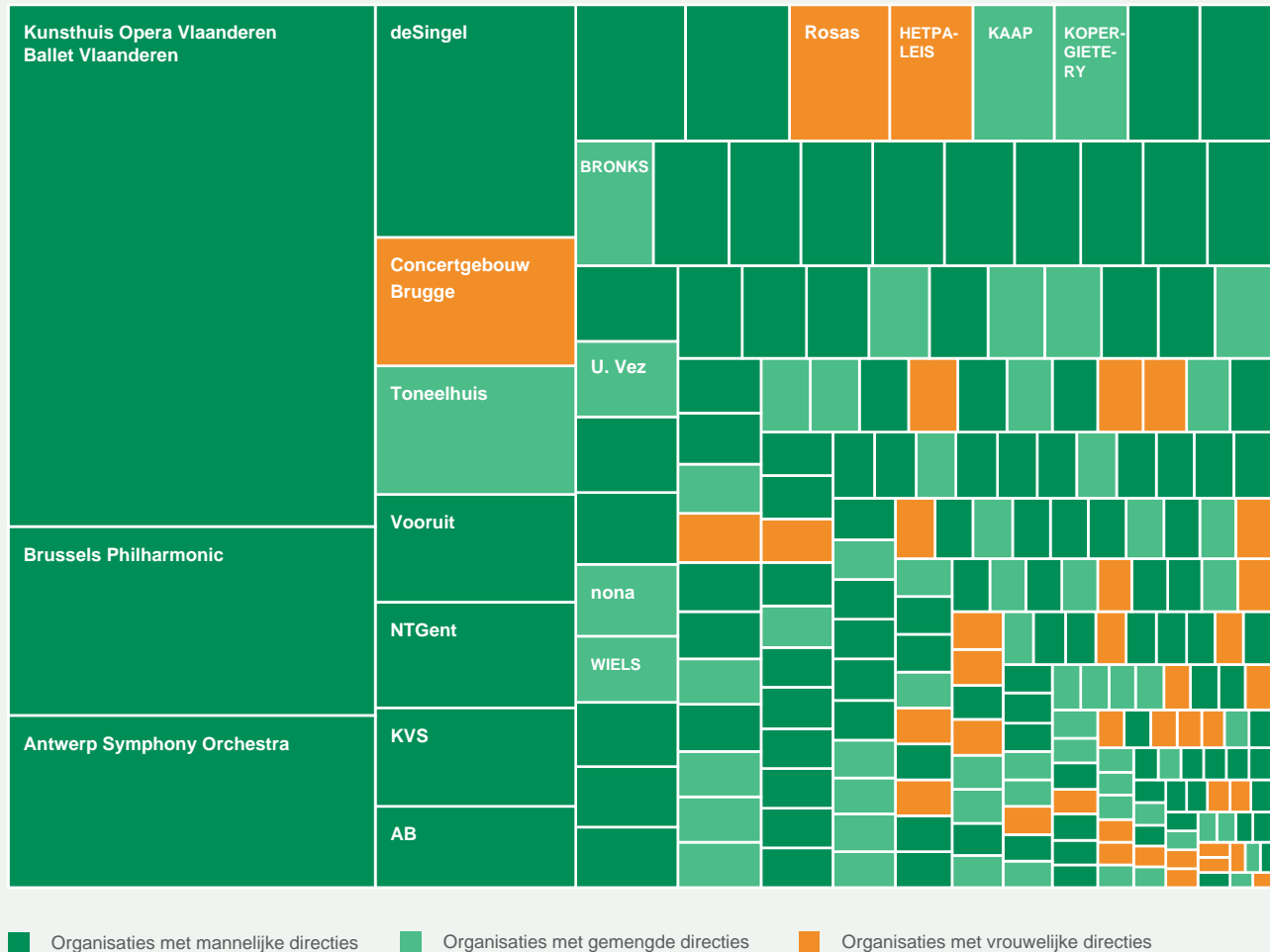
Hoe groter, hoe mannelijker

In een volgende stap kunnen we het genderprofiel van de directies relateren aan de grootte van de organisaties. Als indicator voor de omvang gebruiken we het subsidiebedrag dat de organisaties van de Vlaamse Gemeenschap via het Kunstendecreet ontvangen (voor hun vijfjarige subsidie). **Grafiek 2** toont het resultaat.

In grafiek 2 staan de organisaties van links naar rechts geordend volgens de hoogte van hun subsidies, gegroepeerd in zeven categorieën. De organisaties met een vrouwelijke directie vormen oranje blokken, met een mannelijke directie donkergroene blokken en met een gemengde directie lichtgroene blokken. Een patroon dat duidelijk opvalt is dat hoe hoger de subsidies zijn, hoe minder vrouwelijk de top is.

Bij de organisaties met subsidies onder 100.000 euro (31 organisaties) wordt 29% geleid door alleen vrouwen en 26% door een gemengde leiding. In de middengroep van organisaties met een subsidie van 300.000 tot 499.999 euro (47 organisaties) staan in slechts 9% een of meerdere vrouwen aan de top. 28% van die spelers wordt geleid

GRAFIEK 3 Kunstorganisaties getypeerd naar gender van de directie, volgens subsidieniveau (2017)



door een gemengd team. In de twee hoogste categorieën is het aandeel organisaties dat door enkel een vrouw wordt geleid 14% (2 van 14 organisaties) en 10% (1 van 10 organisaties). In diezelfde groepen worden respectievelijk 21% (3 van 14) en 10% (1 van 10) door gemengde teams geleid.

Geformuleerd vanuit het perspectief van de exclusief mannelijke leiding (i.e. vanuit de donkergroene blokken): onder de organisaties met een subsidiebedrag minder dan 300.000 euro heeft een ruime 40% een exclusief mannelijke leiding, in de groep tussen 300.000 en 499.000 euro is dat 64%. In de groep organisaties die 2 miljoen of meer ontvangen wordt 80% van de organisaties geleid door enkel mannen.

De Kunstinstituten van de Vlaamse Gemeenschap behoren tot de sterkst gesubsidieerde instellingen in het veld en hen wordt een voorbeeldrol toebedeeld. Zes van de zeven hebben anno 2017 een mannelijke directie: Kunsthuis Opera Vlaanderen Ballet Vlaanderen,

Antwerp Symphony Orchestra, Brussels Philharmonic, deSingel, Vooruit en Ancienne Belgique. Slechts een van de instellingen heeft een vrouw aan het hoofd, namelijk Concertgebouw Brugge.

Grafiek 3 geeft dezelfde informatie weer, namelijk per organisatie het genderprofiel en de grootte volgens subsidiebedrag, maar ook is elke organisatie hier identificeerbaar. Hoe hoger het subsidiebedrag, hoe groter het vakje. De grootste vakken bevinden zich linksboven, de kleinste rechtsonder. Op de website van Kunstenpunt kan deze grafiek in een interactieve versie worden geraadpleegd, waarbij voor elk vakje de onderliggende informatie kan worden uitgelicht.

Grafiek 3 toont uiteraard hetzelfde globale patroon als grafiek 2: hoe groter de organisaties, hoe mannelijker de directies. De linkerhelft van de zakdoek is overwegend donkergroen. De drie grotere oranje vakken, met vrouwelijke leiding, kunnen geïdentificeerd worden als Concertgebouw Brugge (met Katrien Van Eeckhoutte als algemene leiding), Rosas (met Anne Teresa De Keersmaecker als algemeen en artistiek directeur) en HETPALEIS (met Els De Bodt als algemeen en artistiek directeur). De grotere organisaties in lichtgroen, met een gemengde leiding, presenteerden zichzelf elk met een artistieke en een zakelijke leiding, zonder expliciete hiërarchie: Toneelhuis, KAAP, KOPERGIETERY, BRONKS, Ultima Vez, kunstencentrum nona en WIELS.

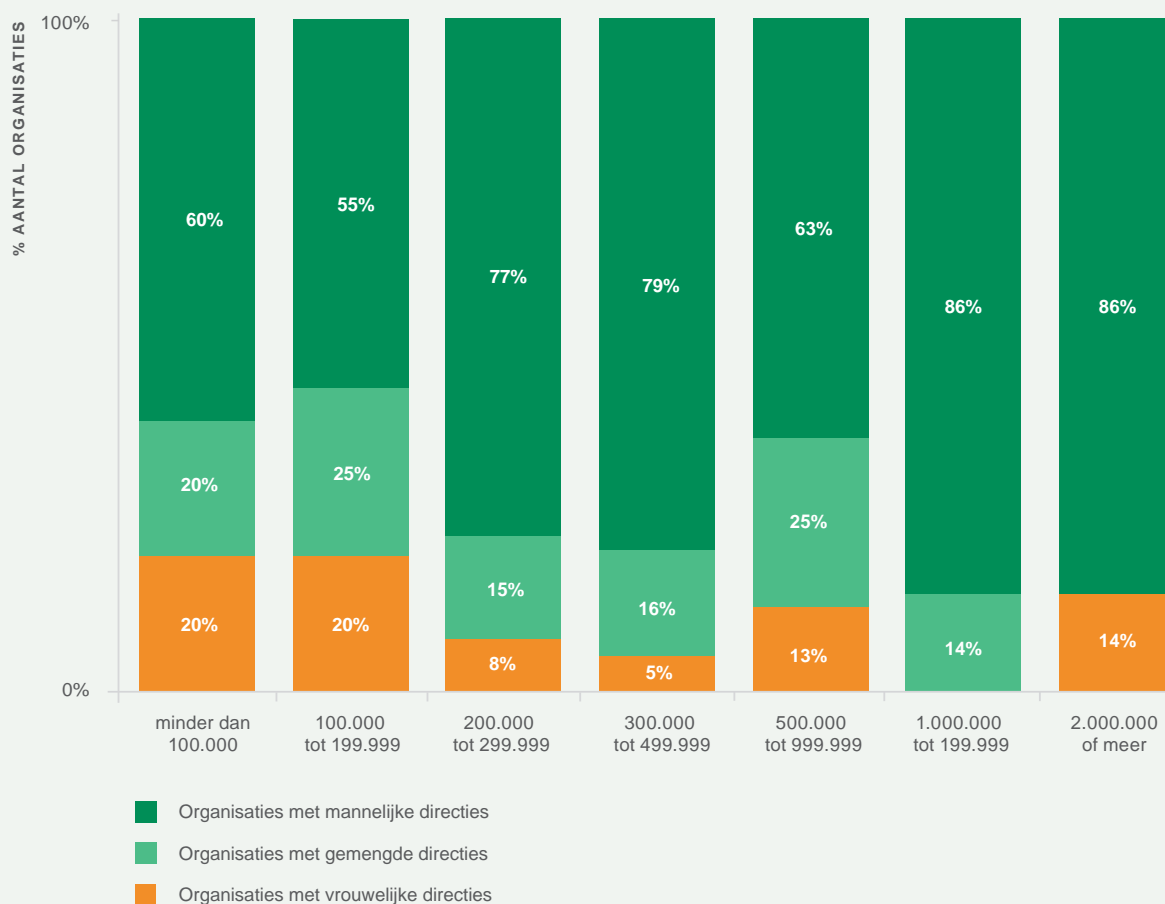
Profielen van artistieke sectoren

Bovenstaande gegevens kunnen ook worden uitgesplitst naar de artistieke disciplines waarin de organisaties actief zijn, om te controleren of gender(on)gelijkheid zich op een ander niveau toont in de diverse disciplines. Als basis voor deze oefening gebruikten we de hoofddisciplines waarmee de organisaties zich definieerden in hun dossier voor meerjarige subsidies. Het Kunstendecreet definieert vijf hoofddisciplines: audiovisuele en beeldende kunsten, architectuur en vormgeving, podiumkunsten, muziek en transdisciplinair. Als een organisatie meerdere disciplines combineert, zijn deze toegewezen aan de verschillende relevante grafieken. Zo figureert Opera Ballet Vlaanderen zowel in de muziek- als in de podiumkunstengrafiek.

Het is moeilijk om op basis van de impressies die de uitsplitsing volgens discipline oplevert harde conclusies te trekken die elke discipline apart typeren. Een reden daarvoor is dat er geen normen bestaan om te bepalen wanneer het profiel van de ene sector nu significant afwijkt van de andere. Een andere, niet onbelangrijke reden is dat we zagen dat de vertegenwoordiging van vrouwen en mannen in directies samenhangt met de grootte van de organisatie en die grootte van de organisatie correleert op haar beurt weer met de disciplines. Harde conclusies trekken over een rechtstreeks verband tussen discipline en genderongelijkheid is daarom niet aangewezen.

Wat we hieronder wel naast elkaar plaatsen zijn de grafieken voor muziek en podiumkunsten. Beide worden vertegenwoordigd door een groot aantal organisaties, wat uitspraken over een 'patroon' betrouwbaarder maakt. Bovendien hebben zowel de muziek als de

GRAFIEK 4 Muziekorganisaties getypeerd naar gender van de directie, volgens subsidieniveau, in percentages (2017)

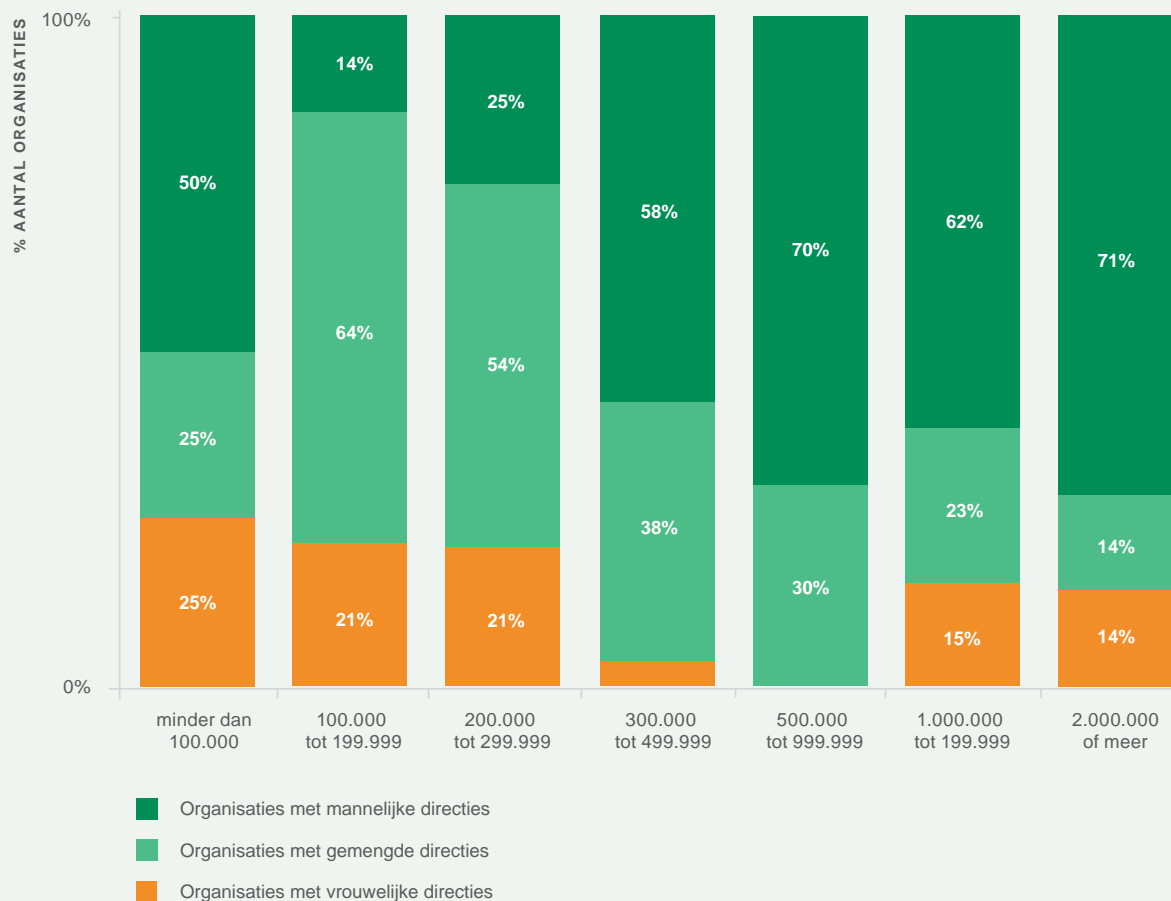


podiumkunsten organisaties van gelijkaardige grootteorde. Wat de vergelijking tussen beide ook interessant maakt, is dat ze de twee uitersten op het continuüm vertegenwoordigen: van alle disciplines heeft muziek verhoudingsgewijs de minste vrouwen in de directies, podiumkunsten daarentegen de meeste.

Wanneer we de **grafieken 4** (muziek) en **5** (podiumkunsten) naast elkaar plaatsen, valt op dat de discipline muziek een groter aandeel organisaties heeft met een mannelijke top. In elk van de subsidie categorieën is dat meer dan de helft van de organisaties. In vier van de zeven categorieën zelfs meer dan 75%. In de hoogste twee categorieën gaat het telkens om 86% (6 van de 7 organisaties). Bij de podiumkunsten worden de grotere organisaties (vanaf 300.000 euro) ook voornamelijk door een mannelijke top geleid, maar de kleinere organisaties niet. In de categorieën van 100.000 tot 199.999 euro en 200.000 tot 299.999 euro worden respectievelijk slechts 14% (2 uit 14) en 25% (6 uit 24) van de organisaties door alleen mannen geleid.

Als we kijken naar het aandeel organisaties dat alleen door vrouwen

GRAFIEK 5 Podiumkunstorganisaties getypeerd naar gender van de directie, volgens subsidieniveau, in percentages (2017)



wordt geleid, liggen muziek en podiumkunsten echter niet zo ver van elkaar. In elke categorie en voor beide disciplines geldt dat het aandeel organisaties met alleen vrouwen aan de top maximum 25% is. In de categorie van 200.000 tot 299.000 euro hebben de podiumkunsten 21% (5 van 24) organisaties met een vrouwelijke top, terwijl dat bij muziek 8% (1 op 13) is. In de categorie 500.000 tot 999.999 euro hebben de podiumkunsten geen enkele organisatie met vrouwelijke leiding (op 20 organisaties), terwijl dat bij de muziek 13% van de organisaties is (1 op 8). In de categorie van 1.000.000 tot 1.999.999 euro maakt één organisatie met een vrouwelijke top het verschil tussen muziek en podiumkunsten.

Het grote verschil in genderprofiel tussen beide disciplines ligt met andere woorden vooral in het aandeel 'gemengde leiding', collectief leiderschap tussen mannen en vrouwen, in de grafieken gerepresenteerd door de lichtgroene balken. Van de 38 podiumorganisaties met een subsidiebedrag van 100.000 tot 299.999 euro (twee categorieën samen) werd in 2017 58% geleid door een gemengde leiding.

Reflectie

Volgend op de eerste publicatie van bovenstaande grafieken kregen we bij Kunstenpunt enkele reacties van organisaties die zichzelf ongelukkig gerepresenteerd vonden in de gegevens. Dat leidde tot enkele boeiende uitwisselingen en reflecties. We nemen ze hier graag mee om het debat te voeden.

Bovenstaande grafieken zijn gebouwd op de zelfrepresentatie van de organisaties via hun eigen website, waarbij ze voor de typering van hun medewerkers een bepaalde terminologie hanteren. Die functieomschrijvingen hebben we gebruikt als indicator voor de machtsverhoudingen op de werkvloer, al beseffen we dat de vlag de lading nooit volledig zal dekken.

Een voorbeeld kan duidelijk maken hoe de afstand tussen terminologie en verhoudingen er in de praktijk uit kan zien. Dansgezelschap Damaged Goods wees in 2017 op zijn website de algemene leiding toe aan John Zwaenepoel, de zakelijke leiding aan Ellen De Bin en de artistieke leiding aan Meg Stuart. Volgens onze methodologie werd Damaged Goods getypeerd als een organisatie met een mannelijke top. Met het gebruik van 'algemene leiding' is immers een hiërarchie aangegeven en de algemene leider is in dit geval een man.

In de praktijk wordt de koers van het gezelschap echter bepaald door de artistieke visie en plannen van Meg Stuart en doet de algemene leider wat hij kan om die visie in realiteit te helpen omzetten. Vanuit dat perspectief doet onze categorisering deze organisatie oneer aan. We maken ons echter sterk dat de afstand tussen de terminologie, onze interpretatie en de praktijk slechts in enkele gevallen zo groot is dat het wringt zoals bij het gegeven voorbeeld. Bovendien: de manier waarop men zich in functietitels presenteert aan de buitenwereld heeft sowieso evenzeer betekenis, ook wanneer er een zekere afstand is tussen terminologie en praktijk.

Ook in de bepaling of een organisatie uiteindelijk wordt geleid door één persoon dan wel door een duo of collectief, ontstaat er mogelijk een afstand tussen de representatie op de websites en de praktijk. Zoals gesteld hebben wij 'algemeen leiderschap' alleen toegekend aan personen die ook door de organisaties zelf op die manier expliciet zijn aangewezen. Waar die hiërarchie niet expliciet in de terminologie werd gelegd, zijn wij uitgegaan van gedeeld leiderschap. We zijn in zekere zin dus voorzichtig geweest in het bepalen van 'de top'. Vanuit onze praktijkkennis weten we echter dat heel wat organisaties die in bovenstaande grafieken zijn getypeerd met een 'gedeeld leiderschap', in de praktijk toch één persoon hebben die de eindverantwoordelijkheid opneemt. In de kunstensector is dat vaker de artistieke leiding dan de zakelijke leiding.

In onze data stelden we vast dat artistiek leiderschap voor driekwart in handen is van mannen. Brengen we die inzichten samen, dan kunnen we stellen dat we – met onze methodologie en de voorzichtigheid in het toekennen van hiërarchie – een onderschatting hebben gemaakt van het aantal organisaties met een mannelijke leiding. Hadden we onze zoektocht voortgezet na het screenen van de websites en voor elke

‘gedeelde leiding’ bij de organisaties geverifieerd of uiteindelijk iemand de eindverantwoordelijkheid heeft en zo ja, wie dan, hadden we dus mogelijk nog meer vakjes donkergroen gekleurd op de grafieken.

We kunnen deze stelling – bij wijze van oefening – ook concretiseren. Eerder noemden we de zeven grootste organisaties met een lichtgroen vak in grafiek 3. Lichtgroen betekent dat ze als een collectieve leiding met gemengd genderprofiel zijn getypeerd. Kijken we naar deze individuele cases en naar wie in het praktijkveld als directeur wordt beschouwd – in elk van deze gevallen is dat de artistieke leiding – dan valt op dat slechts een van de zeven organisaties een vrouwelijke top heeft en dus oranje zou kleuren: kinder- en jeugdtheater BRONKS, met co-artistieke leiding door Marij De Nys en Veerle Kerckhoven.

De andere kunnen worden beschouwd als organisaties met een man aan de top en zouden dus donkergroen kleuren: Toneelhuis met Guy Cassiers, KAAP (in 2017) met Hendrik Tratsaert, KOPERGIETERY met Johan De Smedt, Ultima Vez met Wim Vandekeybus, kunstencentrum nona met Bart Vanvoorden en WIELS met Dirk Snauwaert. Wel moet ook daarbij weer worden opgemerkt dat het algemene beeld dat daarover bestaat in ‘de sector’ mogelijk ook niet helemaal overeenkomt met het reilen en zeilen binnen de organisaties.

Dat brengt ons bij het laatste punt. Wat onze eenvoudige teloefening niet in rekening brengt is de diversiteit in soorten leiderschap of management- en organisatiecultuur die de grote groep kunstenorganisaties kenmerkt. Deze vaststelling doet niet af aan de analyse: representatie van mannen en vrouwen op het hoogste niveau is als zodanig belangrijk, los van de aard van de organisatie. Ook blijft de vaststelling overeind dat, los van de manier waarop organisaties bestierd worden, de directie de meeste macht heeft, het meeste aanzien en in de regel ook het hoogste inkomen. Anderzijds gaat het debat over het belang van vrouwen in directiefuncties vaak ook over de aard van het leiderschap dat zou verschuiven en andere waarden die voorop zouden komen in de organisatiecultuur, waardoor meer of andere mensen in de organisaties meer tot hun recht zouden komen.

Dat betekent echter hoegenaamd niet dat alle mannen een ‘mannelijke’ leiderschapsstijl hebben en alle vrouwen een ‘vrouwelijke’, of dat organisaties gerund door mannen er per definitie anders uitzien dan organisaties gerund door vrouwen. Doordat onze teloefening enkel rekening houdt met het al dan niet aanwezig zijn van mannen en vrouwen aan de top, zegt ze helemaal niets over de aard van het leiderschap binnen de organisaties.

Een sterk hiërarchisch georganiseerde kunstenorganisatie waarin de macht is geconcentreerd bij die ene man aan de top, heeft in onze typologie hetzelfde profiel als een sterk horizontaal georganiseerde instelling waarbij de coördinatie wordt opgenomen door een man in een eerder faciliterende en coachende rol. Wat in onze oefening telt is dat de leiding in beide gevallen door een man wordt ingevuld. De andere kwestie is interessant en relevant materiaal voor een andere studie, zeker nu de zoektocht naar alternatieve organisatievormen met meer ruimte voor diversiteit in de sector volop aan de gang is.

Loont passie?

Een onderzoek naar de sociaaleconomische
positie van professionele kunstenaars in
Vlaanderen

HET RUIME ONDERZOEKSRAPPORT IS OPGEMAAKT
DOOR DE ONDERZOEKERS VAN DE UGENT.
DEZE SAMENVATTING WERD OPGESTELD DOOR DELPHINE HESTERS.

REALISATIE ONDERZOEK

Onderzoeksgroep CuDOS - vakgroep Sociologie - UGent
Jessy Siongers · Astrid Van Steen · John Lievens

IN OPDRACHT VAN

Vlaamse overheid · Kunstenpunt · Kunstenloket (nu Cultuurloket)
Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF)
Vlaams Fonds voor de Letteren (VFL)
Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten (SFP)
ACOD-Cultuur · Overleg Kunstenorganisaties (oKo)

MET DANK AAN

Vlaamse Auteursvereniging · PlayRight · Scenaristengilde · GALM
Unie van Regisseurs · NICC · ComAV · De Acteursgilde

Over het onderzoek

Opzet

In de loopbaanliteratuur wordt al langer gesproken van een nieuw loopbaantijdperk met meer ongebonden of nomadischer loopbanen. Nochtans heeft het gros van de werknemers in België nog steeds een vrij traditionele en stabiele loopbaan. De artistieke sector vormt hierop evenwel een uitzondering. De arbeidsmarkt van de kunsten – en bij uitbreiding van de creatieve sectoren – wordt bij uitstek gekenmerkt door projectmatig werk, waarbij een aaneenschakeling van eigen projecten en opdrachten van doorgaans korte duur en bij verschillende opdrachtgevers de norm is. Hoewel dit feit al vaker is vastgesteld, bestaat er nog maar weinig (academisch) onderzoek dat de sociaaleconomische positie van de kunstenaars in dit model van atypisch werk in kaart brengt vanuit het perspectief van de individuele kunstenaar zelf. Deze studie wil dat verhelpen en polste via een online enquête naar het sociaal-demografisch profiel van de kunstenaars in Vlaanderen, hun diverse activiteiten (artistiek en niet-artistiek), de inkomsten die daar tegenover staan, hun beroepskosten, arbeidstevredenheid en hun noden tot ondersteuning. Op basis van een beter begrip van de sociaaleconomische positie van de kunstenaar vandaag, willen de opdrachtgevers van het onderzoek beter inzicht krijgen in hoe die positie kan worden versterkt en wie daarin welke verantwoordelijkheid dient op te nemen. Inzichten in de sociaaleconomische situatie van deze flexwerkers kunnen bovendien bijdragen aan het maatschappelijk debat over de arbeidsmarkt van de toekomst.

Professionele kunstenaars

De onderzoekspopulatie van de studie bestaat uit de volgende kunstenaarsgroepen: regisseurs en scenaristen (film en TV), beeldend kunstenaars (beeldende kunsten), schrijvers (fictie) en illustratoren (literatuur), muzikanten en componisten (muziek) en podiumkunstenaars, exclusief acteurs (podiumkunsten). In 2014 verscheen de voorloper van dit onderzoek, een studie naar de sociaaleconomische positie van de acteurs in Vlaanderen, op voorzet van de Acteursgilde, onder de titel *Acteurs in de spotlight*. Aangezien deze groep pas twee jaar geleden is bevraagd, werden acteurs voor deze studie niet meer aangeschreven. In dit rapport verwijzen we waar mogelijk wel naar hun resultaten om de brede blik op het hele kunstenveld te behouden. Aangezien dit onderzoek op dezelfde leest is geschoeid als het vorige, kunnen we de resultaten naast elkaar plaatsen.

Via een stuurgroep en expertenoverleg werd op basis van zowel inhoudelijke als praktische elementen afgebakend wie kan worden beschouwd als 'professionele kunstenaar'. In het onderzoek werd geen strakke en algemeen geldende definitie van dé professionele kunstenaars gebruikt, maar werden elementen van zelfdefinitie, lidmaatschap van kunstenaarsverenigingen, inkomsten uit artistieke activiteiten en activiteiten bij professionele kunstenuitvoeringsorganisaties gezien als aspecten die (kunnen) wijzen op professioneel kunstenaarschap.

Afhankelijk van de beschikbare databanken gaf de ene of de andere parameter de doorslag. De belangrijkste onderzoeksstrategie bestond uit het individueel uitnodigen van op voorhand geïdentificeerde kunstenaars. Daarnaast werd ook een open oproep gelanceerd via nieuwsbrieven en sociale media.

In de eerste plaats werd via de gebruikte databanken controle gehouden op welke kunstenaars konden deelnemen aan het onderzoek en welke niet. Niet voor elke kunstenaarsgroep zijn zomaar geschikte databanken met contactgegevens beschikbaar. Waar bijvoorbeeld de ledenlijsten van kunstenaarsverenigingen als de Scenaristengilde of de Vlaamse Auteursvereniging, de contacten van de fondsen VAF en VFL of de databank van beeldend kunstenaars van Kunstenpunt een betrouwbare (zij het niet exclusieve) basis vormden om een goed deel van de Vlaamse professionele filmmakers, schrijvers en beeldend kunstenaars te bereiken, bestaan geen equivalente databanken voor muzikanten of podiumkunstenaars. Om die groepen te bereiken, hebben we onder andere gebruikgemaakt van de lijsten van aangeslotenen bij de beheersvennootschap PlayRight (na een selectie op basis van de hoogte van de uitbetalingen vanuit PlayRight, om een minimumniveau van professionaliteit op te leggen) en een actieve werving van contactgegevens bij werkgevers in het kunstenveld (gezelschappen, ensembles, orkesten, theaters). We hebben ook de uitgebreide contactendatabank van Kunstenloket gebruikt. Daarvan weten we dat ze een zeer uitgebreide en diverse groep kunstenaars bevat, met daarnaast ook heel wat profielen die niet tot de doelgroep van dit onderzoek behoren.

De vragenlijst zelf opende met een omschrijving van de doelgroep en een aantal screeningsvragen waarmee werd getoetst of de respondent wel degelijk kon worden beschouwd als een professioneel kunstenaar binnen de sectoren die werden geviseerd. Personen die ten onrechte een individuele uitnodiging ontvingen (bijvoorbeeld via de ruimere contactendatabank van Kunstenloket) en personen die zich aanmeldden via de open oproep werden op die manier geselecteerd.

In de vragenlijst zijn een aantal vragen opgenomen die een extra basis kunnen vormen om in te schatten welk type kunstenaars de vragenlijst invulden. Een interessante basis om in te schatten of we voldoende professionele kunstenaars in diverse fases in hun loopbaan hebben kunnen betrekken bij het onderzoek, ligt in de antwoorden op de vraag in welke mate men zich beschouwt als opkomende dan wel erkende kunstenaar. Daaruit blijkt dat de groep die zich beschouwt als (eerder) erkend (26,7%) groter is dan deze die zich als (eerder) opkomend kunstenaar beschouwt (19%). De groep die zich beschouwt als erkend kunstenaar verschilt wel enigszins naargelang de discipline. Bij de muzikanten en componisten beschouwt ongeveer 60% zich als erkend kunstenaar. Onder de beeldend kunstenaars is dat 30%.

In totaal werden er 2.706 vragenlijsten ingevuld die mee zijn opgenomen in de analyse van het onderzoek. In volgende samenvatting zitten de antwoorden verwerkt van 392 regisseurs en scenaristen, 716 beeldend kunstenaars, 308 schrijvers en illustratoren, 899 muzikanten en componisten en 391 podiumkunstenaars.

Algemene samenvatting

Sociaal-demografisch profiel

LEEFTIJD

De jongste beroepsgroep in het onderzoek is die van de podiumkunstenaars. Ruim een derde (36%) van hen is jonger dan 35 jaar en zo'n 70% is jonger dan 45. De groep van scenaristen en regisseurs is de op een na jongste groep en kent 60% respondenten jonger dan 45 jaar. Die 60% evenaart het aandeel 45-minners op de globale arbeidsmarkt. De literatuur, muziek en beeldende kunsten kennen een lager percentage jongere kunstenaars onder de respondenten. In alle disciplines zijn er naar verhouding meer oudere respondenten actief (55-plussers) dan op de globale Vlaamse arbeidsmarkt, hoewel dit per discipline nog verschilt. De oudste populatie vinden we bij de schrijvers en illustratoren. Ruim een derde is hier ouder dan 55 jaar en 10% van de ondervraagde schrijvers heeft de pensioenleeftijd al overschreden (tegenover maar 0,5% van de actieven op de ruime Vlaamse arbeidsmarkt).

GENDER

De kunstenaarsberoepen binnen de muziek en de film blijken erg mannelijke beroepen. In beide disciplines is meer dan 70% van de respondenten een man, bij de muzikanten gaat het zelfs om meer dan driekwart van de populatie. De andere disciplines hebben een min of meer evenwichtige man-vrouwverdeling. Bekijken we de genderverhoudingen per leeftijd, dan krijgen we evenwel een ander beeld. Binnen elk van de disciplines vinden we een groter aandeel vrouwen bij de jongste leeftijdsgroepen. De daling van het aandeel vrouwen gebeurt evenwel niet voor elke discipline lineair met de stijging van de leeftijd en is niet voor elke discipline even sterk. De audiovisuele kunsten en muzieksector mogen dan op elkaar gelijken in hun globale man-vrouwverhouding, ze kennen een andere genderverdeling naar leeftijd: de daling van het aandeel vrouwen is bij regisseurs en scenaristen lang niet zo spectaculair als bij muzikanten en componisten. Bij deze laatsten verdwijnen oudere vrouwen volledig uit het beeld en is bij de 55-plussers meer dan 90% man (i.t.t. 53% op globale Vlaamse arbeidsmarkt). Binnen de beeldende kunsten, podiumkunsten en literatuur geldt grosso modo dat de verdeling bij de 35-minners 40%-60% is, met een overwicht aan vrouwen (i.t.t. 49% op de globale Vlaamse arbeidsmarkt voor deze leeftijdsgroep), terwijl dat bij de leeftijdsgroep van 65+ net omgekeerd is (i.t.t. 47% op de globale Vlaamse arbeidsmarkt voor deze leeftijdsgroep).

De uitval van vrouwen doorheen de jaren is opmerkelijk groter dan op de Vlaamse arbeidsmarkt. (Het lagere aandeel vrouwen in de oudere leeftijdsgroepen is zowel het gevolg van uitval doorheen de carrière als van een beperktere instroom op de arbeidsmarkt decennia geleden).

OPLEIDINGSNIVEAU

Artiesten zijn beduidend hoger geschoold dan de globale bevolking. Ruim driekwart van de respondenten heeft een diploma hoger onderwijs tegenover 40% van de werkende bevolking in België. Bij de respondenten met een diploma hoger onderwijs, heeft bovendien de meerderheid een masterdiploma op zak (61% van alle respondenten of 71,5% van alle hoogopgeleide respondenten). Kunstenaars komen in elk van de disciplines verhoudingsgewijs meer uit het aso en kso – tussen 80 en 90% – en veel minder uit het bso en tso.

Het zou niet juist zijn te denken dat zowat alle kunstenaars een artistieke opleiding volgden. 68% van de beeldend kunstenaars volgde een artistieke opleiding. Bij de film, podiumkunsten en muziek zakt dat aandeel tot respectievelijk 58%, 56% en 51%. Onder de schrijvers en illustratoren heeft slechts 37% een artistieke opleiding genoten.

Activiteiten, vergoedingen en tijdsbesteding

Het onderzoek polste de diverse activiteiten die de kunstenaars uitvoerden en de mate waarin daar vergoedingen tegenover staan. Vier types van activiteiten werden onderscheiden:

- Type 1. Artistieke activiteiten binnen de eigen artistieke discipline, kernartistieke activiteiten.
- Type 2. Activiteiten gerelateerd aan de eigen discipline maar die niet tot de kern van de artistieke activiteiten behoren (bv. lesgeven binnen de discipline, techniek of productiewerk).
- Type 3. Artistieke activiteiten binnen andere disciplines (bv. een scenarist die ook romans schrijft of een beeldend kunstenaar die ook in een band speelt).
- Type 4. Andere activiteiten die zich buiten het kunstenveld afspelen.

Aangezien de activiteiten werden gespecificeerd per kunstenaarsgroep, verwijzen we voor de activiteitenprofielen en de mate waarin bepaalde activiteiten worden vergoed naar de fiches van de afzonderlijke disciplines die op deze algemene samenvatting volgen. Er zijn wel enkele algemene observaties te maken m.b.t. de activiteiten en vergoedingen over de disciplines heen.

VERGOED OF NIET?

Artistieke ontwikkeling, prospectie, onderzoek, preproductie en zakelijk werk dat de kunstenaars uitvoeren worden in alle disciplines weinig vergoed. Vaker vergoed zijn voorstellingen of presentaties. Dat laatste geldt echter vooral in de muziek en de podiumkunsten, niet in de beeldende kunsten. Creatiewerk op eigen initiatief is in alle disciplines voor meer kunstenaars eerder niet dan wel vergoed. Expliciet opdrachtwerk wordt doorgaans wel betaald, al is ook dat niet altijd het geval. Binnen de beeldende kunsten is voor 14% van de kunstenaars ook opdrachtwerk niet vergoed.

ARTISTIEKE EN NIET-ARTISTIEKE ACTIVITEITEN

Lesgeven (gerelateerd aan de eigen artistieke discipline) is voor heel wat professionele kunstenaars een belangrijke activiteit naast hun artistieke activiteiten. Binnen elke discipline verzorgde minimaal 40% van de respondenten lessen of workshops in referentiejaar 2014. Bij podiumkunstenaars en muzikanten was dat zelfs om en bij de 60%. Het hoger kunstonderwijs, privélessen en workshops buiten het formele onderwijscircuit blijken voor elke discipline belangrijk. DKO vormt een belangrijke lescontext voor muzikanten en beeldend kunstenaars.

Ruim 40% van de beeldend kunstenaars heeft (noodgedwongen?) een niet-kunstgerelateerde job. Dat geldt ook voor ongeveer 40% van de schrijvers en illustratoren, 30% van de muzikanten en componisten en 25% van de podiumkunstenaars. Deze extra jobs situeren zich het vaakst in onderwijs en vorming (buiten de kunsten), maar ook in de ruimere sector van 'kunst, amusement en recreatie'. Ook lesgeven buiten het artistieke vormt met andere woorden een belangrijke bron van inkomsten.

Verschillende kunstenaars zijn niet alleen actief binnen hun eigen 'hoofddiscipline', maar beoefenen ook activiteiten in de andere disciplines (al dan niet vergoed). De podiumkunstenaars onderscheiden zich daarbij sterk van de andere: maar liefst driekwart van de podiumkunstenaars geeft aan ook in minstens één andere discipline actief te zijn (vooral beeldende kunst, muziek en film) en een meerderheid geeft aan dat ook betaald te hebben gedaan in referentiejaar 2014. Muzikanten zijn dan weer het minst actief in andere kunstdisciplines. 'Slechts' 31% van de muzikanten was in 2014 ook actief in een andere discipline en een vijfde haalde ook inkomsten uit andere artistieke disciplines.

TIJDSBESTEDING

De job van professioneel kunstenaar bestaat niet uitsluitend uit artistieke activiteiten, maar uit een mix van allerlei werkzaamheden. Professioneel kunstenaars zijn in de regel 'multiple job holders', met diverse jobs binnen en buiten de kunsten. De mapping van de tijdsbesteding laat de gemiddelde verhoudingen in bestede tijd zien tussen de verschillende soorten activiteiten. Gemiddeld genomen nemen de kernartistieke activiteiten (type 1) iets meer dan de helft van de totale werktijd van de kunstenaars in (van 53% voor regisseurs en scenaristen en beeldend kunstenaars tot 59% voor schrijvers en podiumkunstenaars). Op basis van een verdere statistische analyse werd nagegaan of de verschillen in tijdsbesteding tussen disciplines ook samenhangen met factoren zoals geslacht, leeftijd en de mate waarin men zich erkend voelt. Uit die analyse blijkt dat vrouwen in vergelijking met mannen minder tijd aan hun artistieke activiteiten besteden. De oudere leeftijdsgroepen en ook kunstenaars die zich meer erkend voelen, kunnen meer tijd aan hun kunst besteden. Brengen we deze factoren in rekening, dan blijkt dat beeldend kunstenaars, literatoren en podiumkunstenaars significant meer tijd aan hun artistiek werk (kunnen) besteden dan muzikanten en filmmakers.

TABELLEN met netto jaarinkomens van kunstenaars die als werknemer, als zelfstandige in bijberoep of als zelfstandige in hoofdberoep opereren

Als werknemer						
	Regisseurs & scenaristen	Beeldend kunstenaars	Schrijvers & illustratoren	Muzikanten & componisten	Podium-kunstenaars	Acteurs (2014)
Gemiddeld	24.965	14.715	21.752	22.877	17.504	19.952
Percentiel 25	12.600	7.000	12.000	12.000	11.360	14.017
Mediaan	18.000	13.786	20.670	20.000	17.142	19.000
Percentiel 75	26.000	20.000	29.850	29.700	24.000	24.000
Aantal respondenten	139	211	97	305	166	173

Als werknemer, zelfstandige in bijberoep - deel uit facturatie						
	Regisseurs & scenaristen	Beeldend kunstenaars	Schrijvers & illustratoren	Muzikanten & componisten	Podium-kunstenaars	Acteurs (2014)
Gemiddeld	9.206	5.328	8.201	10.189	9.572	13.525
Percentiel 25	2.000	0	888	2.000	2.425	x
Mediaan	7.500	1.966	4.738	5.000	8.500	x
Percentiel 75	13.500	7.350	11.916	12.000	14.875	x
Aantal respondenten	30	97	36	139	22	24

Als werknemer, zelfstandige in bijberoep - deel als werknemer						
	Regisseurs & scenaristen	Beeldend kunstenaars	Schrijvers & illustratoren	Muzikanten & componisten	Podium-kunstenaars	Acteurs (2014)
Gemiddeld	28.034	26.662	31.904	34.071	20.156	21.037
Percentiel 25	15.000	15.332	18.000	22.725	11.911	x
Mediaan	25.000	27.130	28.500	30.000	17.500	x
Percentiel 75	31.500	36.307	35.000	44.250	30.750	x
Aantal respondenten	25	74	26	118	20	24

Als zelfstandige						
	Regisseurs & scenaristen	Beeldend kunstenaars	Schrijvers & illustratoren	Muzikanten & componisten	Podium-kunstenaars	Acteurs (2014)
Gemiddeld	37.831	15.502	19.884	34.395	39.400	26.847
Percentiel 25	14.500	4.000	10.000	14.750	12.000	x
Mediaan	26.677	12.000	17.000	24.000	20.000	x
Percentiel 75	50.000	21.050	27.149	32.750	35.000	x
Aantal respondenten	91	89	80	86	41	48

In de samenstelling van de andere niet-kunstgerelateerde werkzaamheden doen er zich ook verschillen voor tussen de disciplines. Beeldend kunstenaars, podiumkunstenaars, schrijvers en illustratoren besteden naast hun werk binnen de kunsten meer tijd aan niet-artistieke jobs buiten de kunsten (type 4) dan filmmakers, muzikanten en componisten (gemiddeld zo'n 23% van de werktijd).

Inkomen en statuten

STATUUT BIJ HET UITOEFENEN VAN ARTISTIEKE ACTIVITEITEN

We stellen grote verschillen vast in de sociale statuten waarin de kunstenaars uit de verschillende disciplines hun artistiek werk voornamelijk uitoefenen. Zo beoefenen schrijvers en beeldend kunstenaars hun artistieke activiteiten zelden in loondienst (resp. 7% en 12%), terwijl ruim de helft van de podiumkunstenaars (57%) artistieke activiteiten in loondienst uitoefent en ook de helft als werknemer via een sociaal bureau voor kunstenaars (SBK) of uitzendbureau. Regisseurs, scenaristen en muzikanten nemen een middenpositie in met respectievelijk 30% en 35% in loondienst en respectievelijk 40% en 30% tewerkstelling met contracten via een SBK of uitzendbureau. Zelfstandigen treffen we verhoudingsgewijs het meest aan bij schrijvers en illustratoren, hetzij in hoofdberoep, hetzij in bijberoep.

De betaling via de kleinevergoedingsregeling (KVR) blijkt het courantst bij muzikanten en podiumkunstenaars.

NETTO JAARINKOMEN UIT ALLE ACTIVITEITEN

De tabellen links geven de netto jaarinkomens per discipline weer, apart voor drie groepen kunstenaars: zij die al hun activiteiten - dus niet alleen de artistieke - als werknemer uitoefenen, zij die zelfstandig zijn in hoofdberoep en zij die als zelfstandige in bijberoep werken.

Aan respondenten die volledig onder het sociaal statuut van werknemers opereren werd gevraagd een inschatting te maken van het totale persoonlijk inkomen (zonder partner) uit alle vergoede activiteiten samen. Netto-inkomen uit werk (artistiek en niet-artistiek) is de som die iemand effectief op zijn/haar rekening krijgt gestort. Inkomsten uit beurzen, prijzen, auteursrechten, KVR, werkloosheidsuitkeringen, vakantiegeld, eindejaarspremie, vervangingsinkomens, niet-gedeclareerd werk en pensioenen worden hier ook meegeteld. De beeldend kunstenaars met het statuut van werknemer hebben het laagste netto jaarinkomen van alle kunstenaars, met een mediaan op € 13.786. Een kwart van de beeldend kunstenaars die onder het statuut van werknemer opereren, heeft een jaarinkomen van € 7.000 of minder. (Te weten: het leefloon voor alleenstaanden bedraagt ongeveer € 10.400). Daarop volgen de mediaan netto-inkomens van de podiumkunstenaars (€ 17.142), de regisseurs en scenaristen (€ 18.000) en de acteurs (€ 19.000 - uit de studie van 2014). De kunstenaars uit de literatuur en de muziek die onder het statuut van werknemer werken, zitten het hoogst met een mediaan van het netto jaarinkomen van ongeveer € 20.000.

In vergelijking met andere sectoren zijn dit beperkte inkomsten. Zo ligt de mediaan van het netto belastbaar inkomen van alle belastingsplichtigen in inkomstenjaar 2013 op € 24.664.

Vergelijken we de inkomens van de kunstenaars met lonen voor gelijkaardig gewogen functies in andere sectoren, dan wordt nog duidelijk dat de kunstenaars weinig verdienen. De (niet-gepubliceerde) benchmarkingstudie van de HAY group, uitgevoerd in opdracht van de sociale partners van PC 304 (het paritair comité voor het 'vermakelijkheidsbedrijf'), concludeerde dat voor vergelijkbare profielen de mediaan op respectievelijk € 21.826 (voor uitvoerend artiesten), € 27.979 (niveau van creërend artiesten) en € 38.975 (niveau van regisseurs in de podiumkunsten) ligt. (De omrekening van de brutobedragen uit de HAY group-studie naar nettobedragen is gebeurd met de Jobatcalculator, uitgaand van gehuwden.)

De inkomens van de respondenten die het werknemersstatuut hebben in hoofdberoep en zelfstandige zijn in bijberoep liggen globaal genomen hoger dan die van hun collega's-werknemers. Het deel inkomens dat ze onder hun werknemersstatuut halen, is systematisch hoger dan dat van de kunstenaars die alleen werknemer zijn, behalve bij de podiumkunstenaars. Het mediaaninkomen van de podiumkunstenaars ligt op € 17.500. De mediaaninkomens als werknemer van de andere disciplines liggen tussen € 25.000 en € 30.000.

Daarbij komt het inkomen dat wordt verdiend als zelfstandige in bijberoep, via facturatie. Bij de beeldend kunstenaars die zelfstandige in bijberoep zijn, lag het mediaaninkomen uit facturatie het laagst op ongeveer € 2.000 in 2014. De podiumkunstenaars rapporteerden als groep het hoogste mediaaninkomen uit facturatie als zelfstandige in bijberoep met een mediaan van € 8.500.

(In de tabel valt te lezen dat de aantallen respondenten die zich als zelfstandige in bijberoep meldden in sommige disciplines klein zijn. Dat maakt deze cijfers gevoeliger voor de eventuele impact van atypische profielen.)

Ook het netto-inkomen voor zelfstandigen in hoofdberoep werd bevraagd voor het referentiejaar 2014. Onder 'netto-inkomen' uit zelfstandig werk verstaan we de omzet (exclusief btw) min beroepskosten, inkomstenbelasting, premies en socialezekerheidsbijdragen. Inkomsten uit beurzen, prijzen, auteursrechten, niet-gedeclareerd werk en uitkeringen tellen ook mee. Ook onder de zelfstandigen hebben de beeldend kunstenaars de laagste inkomens. De helft van de beeldend kunstenaars met zelfstandigenstatuut verdient minder dan € 12.000, de helft verdient meer dan € 12.000. Een kwart van de zelfstandige beeldend kunstenaars heeft een inkomen van € 4.000 of lager. De schrijvers en illustratoren met het statuut van zelfstandige hebben een mediaaninkomen van € 17.000. De zelfstandige filmmakers hebben als groep het hoogste inkomen, met een mediaan van € 26.677. Een kwart van de zelfstandige regisseurs in de dataset heeft meer dan € 50.000 netto verdiend in 2014. De muzikanten liggen qua mediaan het dichtst bij de filmmakers.

VERDELING INKOMSTEN NAAR ACTIVITEITEN

Hoewel kunstenaars (net) meer dan de helft van hun tijd aan artistiek werk besteden, zijn hun inkomsten voor minder dan de helft afkomstig uit die activiteiten. Beeldend kunstenaars halen gemiddeld de minste inkomsten uit artistieke kernactiviteiten (26%), podiumkunstenaars het meest (47%). Nemen we alle activiteiten binnen het kunstenveld samen (de som van artistiek werk in de eigen discipline en in andere disciplines en niet puur artistiek werk binnen de eigen discipline), dan zijn het de beeldend kunstenaars (47%) samen met de schrijvers en illustratoren (49%) die het laagste aandeel inkomsten uit de kunsten halen en de filmmakers het meest (71%). Keerzijde daarvan is dat het de beeldend kunstenaars en literatoren zijn die het hoogste aandeel van hun inkomen uit ander betaald werk buiten de kunsten halen (resp. 30 en 36%).

Inkomsten uit werkloosheidsuitkeringen zijn eerder beperkt. Schrijvers en illustratoren halen gemiddeld slechts 5% van hun jaarinkomsten uit werkloosheidsuitkeringen. Het cijfer van de podiumkunstenaars ligt het hoogst op 19%. Bijna de helft van de podiumkunstenaars geeft aan te kunnen terugvallen op de voordeelregelingen van het kunstenaarsstatuut en 7,6% op een andere werkloosheidsuitkering in periodes zonder inkomsten uit werk. Een vierde van de filmmakers kan terugvallen op het kunstenaarsstatuut en 10% op een andere werkloosheidsuitkering. Bij de schrijvers en illustratoren kan amper 10% terugvallen op een werkloosheidsuitkering.

LEVEN VAN DE KUNST?

Een kleine groep van kunstenaars haalt zijn volledige inkomsten enkel en alleen uit artistieke kernactiviteiten (type 1). Voor acteurs was dat 8% (in 2014). Volgens dezelfde berekeningen zien we dat 20% van de filmmakers hun volledige inkomsten uit filmwerk halen. 11% van de beeldend kunstenaars haalt zijn volledige inkomen uit artistiek werk. Voor auteurs, muzikanten en podiumkunstenaars zijn de percentages respectievelijk 12%, 12% en 10%.

Kijken we naar alle activiteiten binnen de artistieke sector (de som van type 1, 2 en 3), dan zien we dat de helft van de filmmakers en artiesten uit de muziek hun volledige inkomen uit de artistieke sector haalt, bijna een derde van de beeldend kunstenaars en ongeveer een vierde van de literatoren en podiumkunstenaars.

INKOMEN NAAR LEEFTIJD EN GENDER

Voor de respondenten die werken onder het statuut van werknemer hebben we ook het gemiddelde inkomen naar leeftijd en gender onderzocht. (Zelfstandigen en werknemers die ook zelfstandige in beroep zijn, werden met andere woorden niet meegenomen in deze cijfers). Het gemiddelde loon van de werknemers stijgt met de leeftijd voor de filmmakers, schrijvers, illustratoren en muzikanten. Bij de beeldend kunstenaars en podiumkunstenaars zien we echter dat het gemiddelde netto jaarloon gelijk blijft op ongeveer € 20.000 vanaf de leeftijd van 35 jaar tot 65 jaar. Dat impliceert dat de beeldend

kunstenaars en podiumkunstenaars in onze steekproef met een leeftijd van 55-65 jaar gemiddeld ongeveer de helft verdienen van hun muzikale collega-kunstenaars en minder dan een derde van de filmmakers van dezelfde leeftijd.

De genderkloof die we kennen van de reguliere arbeidsmarkt, tekent zich ook duidelijk af onder kunstenaars, min of meer volgens een gelijkaardig patroon bij de verschillende disciplines. De genderloonkloof is het kleinst bij de jongste groep (35-minners), en wordt groter bij de oudere groepen. Wel opmerkelijk: bij zowel muziek als podiumkunsten is de kloof weer op z'n kleinst bij de 55-64 jarigen. Podiumkunstenaars (uit de studie van 2016, zonder de acteurs) zijn hierop de uitzondering: al bij de jongste groep is er een duidelijk verschil tussen de inkomsten van de vrouwen en de mannen, maar dat verschil wordt niet meer groter met de leeftijd. Film en muziek zagen we eerder als 'mannelijke sectoren' op basis van het aandeel mannen onder de artiesten. Maar dat impliceert niet dat ook de loonkloof tussen mannen en vrouwen het grootst is. Voor beide sectoren geldt dat hun genderkloof in inkomsten kleiner is dan die in de beeldende kunst en literatuur. Daar zijn de verschillen het grootst. In de leeftijdsgroepen van 35-44 jaar en 55-64 jaar verdienen de mannelijke literatoren zelfs bijna het dubbele van de vrouwelijke. De genderkloof is het kleinst in de filmberoepen.

EVALUATIE INKOMEN

In de vragenlijst werd ook gepolst in welke mate men ervaart te kunnen rondkomen op basis van het werk als kunstenaar. Daar werd een onderscheid gemaakt tussen alleenstaanden en kunstenaars die samenwonen met een partner. Aan de samenwonenden werd ook gevraagd naar het rondkomen op basis van de eigen inkomsten en die van de partner. Bij alleenstaanden kan naar eigen verklaring slechts 38% (goed, redelijk of net) rondkomen van de inkomsten als kunstenaar alleen. Wel slaagt bijna driekwart (74%) erin om rond te komen met de aanvulling van andere inkomsten. Dat betekent ook wel dat er bij de alleenstaanden toch nog een kwart (26%) niet in slaagt rond te komen met zijn volledige inkomsten. Bij kunstenaars die samenwonen of gehuwd zijn, is het beeld wat rooskleuriger dankzij de aanvulling van de inkomsten van de partner. 63% gaf aan (goed, redelijk of net) te kunnen rondkomen met de eigen inkomsten als kunstenaar en die van de partner samen. Daar geeft slechts 5% aan niet te kunnen rondkomen van de eigen inkomens en die van de partner samen.

Beroepskosten

Naast de inkomsten zijn er ook de kosten verbonden aan het beroep die het financiële plaatje danig kunnen beïnvloeden. In de enquête werden diverse types van beroepskosten gepolst. (We merken op dat bij het bevragen van de netto-inkomsten – zie boven – alle inkomsten in rekening werden gebracht en dat gevraagd werd de beroepskosten af te trekken.)

De gemiddelde beroepskosten, voor de respondenten die kosten

rapporteerden, zijn aanzienlijk bij alle kunstenaarsgroepen, al zien we ook duidelijke verschillen tussen de disciplines. De beroepskosten liggen duidelijk het hoogst voor muzikanten (gemiddeld € 29.000 op jaarbasis) en beeldend kunstenaars (€ 27.000). Ongeveer een derde daarvan bestaat uit vergoedingen aan derden. Voor de andere disciplines schommelen de beroepskosten rond € 14.000 op jaarbasis. Kosten voor werkruimte en materiaal- en uitrustingskosten zijn belangrijke posten voor alle disciplines – al kunnen we vaststellen dat de atelierkosten vooral voor de beeldend kunstenaars het hoogst zijn.

Arbeidstevredenheid en de combinatie arbeid-gezin

Kunstenaars zijn bijzonder tevreden over de inhoudelijke kenmerken van hun job. Negen op de tien kunstenaars vinden hun werk als kunstenaar inhoudelijk uitdagend en interessant en zijn tevreden over de artistieke aspecten gerelateerd aan de job. Ruim acht op de tien loven de mogelijkheden tot zelfontplooiing. Deze grote mate van inhoudelijke tevredenheid vinden we terug in alle disciplines. Daartegenover staat de ontevredenheid over de extrinsieke aspecten van de job (o.a. verloning en werkzekerheid). Ruim de helft van de ondervraagde kunstenaars (54%) is ontevreden over de hoogte van het totale inkomen. Het ongenoegen over de werkzekerheid is nog groter, 61% uit zich als ontevreden. Toch blijft nog ruim een derde positief ingesteld wat betreft de eigen toekomstperspectieven als kunstenaar.

Schrijvers en illustratoren vinden significant meer dan regisseurs en scenaristen, muzikanten en componisten en podiumkunstenaars dat hun loopbaan goed tot zeer goed combineerbaar is met hun persoonlijk en familiaal leven. Vrouwen en kunstenaars met kinderen vinden hun loopbaan minder goed combineerbaar met hun persoonlijk en familiaal leven.

Overweging om te stoppen als kunstenaar

Ruim de helft van de kunstenaars stelt nooit te hebben overwogen om te stoppen. Slechts een minderheid stelt dat vaak te overwegen (6%), een aanzienlijke groep (39%) stelt dat soms te doen. Daarbij zijn er wel verschillen tussen de onderscheiden disciplines. In elk van de disciplines blijft het aandeel artiesten dat reeds vaak heeft overwogen om de kunstenaarscarrière stop te zetten of te veranderen van carrière onder de 10%. Bij de podiumkunstenaars is de groep respondenten die soms of vaak overweegt te stoppen het grootst met ruim 60%.

Of men overweegt te stoppen met het kunstenaarsberoep hangt samen met de uiteenlopende aspecten van arbeidstevredenheid. Wie tevredener is over de werkcondities (verloning, werkzekerheid), over de inhoudelijke aspecten van het kunstenaarschap en/of over de aangeboden vorming en -ondersteuning, is minder geneigd te overwegen om te stoppen als kunstenaar.

Ondersteuning, lidmaatschap en advieskanalen

Heel wat respondenten kaarten het ontbreken van zakelijke informatie in hun initiële opleiding aan als een gemis. Ze vinden het daarbij niet

alleen belangrijk dat men als student meer informatie meekrijgt over de zakelijke en praktische kant van het kunstenaarschap, maar ook dat men al tijdens de opleiding meer praktijkervaring kan opdoen, zodat de overgang van opleiding naar praktijk niet te abrupt is.

Een meerderheid van de kunstenaars is wel tevreden met de mogelijkheden tot bijscholing op artistiek vlak. Minder positief zijn de kunstenaars over de mogelijkheden om bij te scholen op zakelijk vlak, de ondersteuning vanuit SBK's en uitzendbureaus voor de zakelijke aspecten van de job en de ondersteuning die geboden wordt vanuit beroepsorganisaties. Hier dient wel te worden opgemerkt dat de grootste groepen zich doorgaans in de middencategorie tussen tevreden en ontevreden plaatst, wat mogelijk meer wijst op een minder vertrouwd zijn met de bijscholings- en ondersteuningsmogelijkheden dan op ontevredenheid.

Kunstenaars die lid zijn van een belangenorganisatie zijn merkelijk tevredener. Door het inbrengen van het lidmaatschap van belangenverenigingen verklaren we tevens een deel van het verschil tussen regisseurs en scenaristen enerzijds en muzikanten anderzijds. Regisseurs en scenaristen zijn in vergelijking met de andere groepen vaker lid van een belangenvereniging en dat verklaart ten dele hun sterkere tevredenheid. Dat geldt ook voor schrijvers en illustratoren.

Er bestaan meerdere kanalen ter ondersteuning van de kunstenaars, bv. vakbonden, beheersvennootschappen, belangenbehartigers. Met uitzondering van de vakbond en SMart zijn deze kanalen doorgaans zeer disciplinespecifiek. Bekijken we de mate waarin de bevroegde kunstenaars aangesloten zijn bij deze organisaties, dan valt de lage lidmaatschapsgraad op bij beeldend kunstenaars. Van de beeldend kunstenaars is slechts de helft lid van minimaal een van de voorgelegde organisaties, terwijl bij de vier andere disciplines driekwart of meer lid is van minstens een van de beroepsondersteunende organisaties. Daarnaast verschilt ook de aard van de organisaties waarvan men lid is. Zo zijn podiumkunstenaars opvallend meer aangesloten bij vakbonden. Lidmaatschap van beheersvennootschappen die instaan voor de inning en verdeling van auteurs- en uitzendrechten, stellen we meer vast bij regisseurs en scenaristen, bij schrijvers en illustratoren en bij muzikanten.

De belangrijkste kanalen voor advies of informatie vormen de collega's en de boekhouder. Daarnaast vervullen werkgevers en opdrachtgevers en – waar relevant voor specifieke disciplines – ook producenten, uitgevers en galeriehouders een belangrijk persoonlijk advieskanaal. Ook het Kunstenloket wordt door een aanzienlijk aantal kunstenaars als informatiekanaal vermeld. Toch blijken die kanalen niet voor alle groepen even belangrijk te zijn. Zo wenden schrijvers en illustratoren zich er minder toe en winnen ze meer dan kunstenaars in andere disciplines persoonlijk advies in via hun belangenorganisatie.

Naast deze algemene samenvatting van de resultaten met oog voor de gelijkenissen en verschillen tussen de disciplines, maakten we per discipline een aparte fiche die de onderzoeksresultaten per kunstenaarsgroep op een rij zet.

Fiche beeldend kunstenaars

Profiel

- **LEEFTIJD**
De helft van de beeldend kunstenaars in dit onderzoek is jonger dan 45 jaar. 26% is ouder dan 55 jaar. Alleen de schrijvers en illustratoren zijn als groep ouder.
- **GENDER**
De beeldend kunstenaars kennen globaal een lichte oververtegenwoordiging van mannen met 53%. De genderverhouding verschuift echter – net als bij de andere disciplines – met de leeftijd. De groep van 35-minners bestaat voor 62% uit vrouwen en 38% uit mannen, terwijl deze verhouding helemaal gespiegeld is bij de leeftijdsgroep van 65+.
- **DIPLOMA'S**
De beeldend kunstenaars behaalden in vergelijking met de kunstenaars uit andere disciplines wat minder vaak een diploma aso (secundair onderwijs), maar studeren dan weer duidelijk meer af in het kso. 87% van de beeldend kunstenaars heeft een diploma hoger onderwijs. In het hoger onderwijs is een masterdiploma buiten de universiteit het courantste diploma. Van alle kunstenaarsgroepen behaalden de beeldend kunstenaars het meest een artistiek diploma – met driekwart van de respondenten.
- **ERKENNING**
Onder de bevroegde beeldend kunstenaars beschouwt zo'n 30% zich als (eerder) erkende kunstenaar en 41% als (eerder) opkomende kunstenaar. De overige 30% positioneert zich daartussenin. Daarmee wijken de beeldend kunstenaars wat af van het totale plaatje van de kunstenaars in deze studie, waarin 45% zich als (eerder) erkend beschouwd.
- **GENRES**
De beeldend kunstenaars werd gevraagd in welke genres van de discipline ze actief zijn. Driekwart van hen geven aan meerdere genres te beoefenen. Worden door de meeste beeldend kunstenaars beoefend: schilderkunst (47%), tekenkunst (43%) en installatie (41%).

Activiteiten, vergoedingen en tijdsbesteding

- **WERK ALS BEELDEND KUNSTENAAR (TYPE 1)**
Zo goed als elke beeldend kunstenaar (93%) stelde in 2014 te hebben gewerkt aan de creatie van eigen werk. Slechts één op de drie kreeg daarvoor ook een vergoeding. 77% van de beeldend kunstenaars stelde in datzelfde jaar tentoon. Slechts 30% van wie tentoonstelde, kreeg daarvoor een vergoeding. Onderzoekswerk, reflectie en prospectie werd door zo'n 40% van de kunstenaars gerapporteerd als activiteit. Tegenover dat werk staat in 28% van de gevallen een vergoeding. Alleen voor creaties in opdracht (door 50% van de kunstenaars gedaan in 2014) is vaker een vergoeding voorzien, in 7 op de 10 gevallen.
- 37,5% van de kunstenaars gaf aan in 2014 minimaal één

solotentoonstelling te hebben gehad. 65% had minimaal één groepstentoonstelling.

- **NIET-ARTISTIEK WERK IN DE BEELDENDE KUNSTEN (TYPE 2)**
De gerelateerde activiteit die door de meeste beeldend kunstenaars wordt uitgeoefend, is de productie van eigen werk (incl. verkoop en promotie). 77% van de kunstenaars stelde in 2014 dit soort werk te hebben gedaan. Een goede 50% nam (ook) de zakelijke aspecten van het werk op zich. De derde bijkomende activiteit voor beeldend kunstenaars blijkt het geven van lessen of workshops in de kunst (door 50%). Alleen lesgeven blijkt een activiteit die in de regel wordt vergoed, i.e. in 86% van de gevallen. Beeldend kunstenaars die lesgeven, doen dat doorgaans in een privécontext (37%), het deeltijds kunstonderwijs (28%) en/of in het hoger (kunst) onderwijs (22%).
- **ARTISTIEKE ACTIVITEITEN BUITEN DE BEELDENDE KUNSTEN (TYPE 3)**
45% van de beeldend kunstenaars gaf aan een artistieke activiteit te hebben gedaan in een andere discipline (bv. regisseren, illustreren, muziek maken). Alleen de muzikanten zijn minder actief in andere artistieke disciplines.
- **NIET-ARTISTIEKE ACTIVITEITEN (TYPE 4)**
De beeldend kunstenaars nemen, met 41% van de respondenten, het meest van al een betaalde job buiten de artistieke sector. Voor een kwart onder hen is dat een job in het (niet-artistiek) onderwijs, voor 15% een job in de kunst-amusement-recreatiesector, voor telkens 7,4% in horeca en gezondheids-welzijn-maatschappelijke dienstverlening.
- **TIJDSBESTEDING**
Beeldend kunstenaars spenderen gemiddeld 53% van hun tijd aan hun artistieke kernactiviteit als beeldend kunstenaar en 76% aan activiteiten binnen de kunstensector. Een kwart van de kunstenaars kan 80% of meer van zijn/haar tijd aan het maken van kunst besteden. Gemiddeld 24% van hun tijd gaat naar niet-kunstgerelateerd werk. In het algemeen geldt: hoe meer men zich erkend voelt als kunstenaar, hoe meer tijd men besteedt aan zijn kernactiviteit en hoe minder tijd aan een job buiten de kunsten.

Inkomstenprofiel

- **STATUUT VOOR ARTISTIEKE ACTIVITEITEN**
Beeldend kunstenaars oefenen zelden hun artistieke activiteiten uit in loondienst (12,5%). Zelfstandige in bijberoep is het courantste statuut waarin beeldend kunstenaars hun artistieke activiteiten onderbrengen (met 32% van de respondenten). 25% is zelfstandige in hoofdberoep, 81% onder hen doet dat in de vorm van een eenmanszaak. 16% werkt weleens als werknemer via een SBK of uitzendbureau. 25% maakte in 2014 gebruik van de KVR.
- **TOTALE NETTO-INKOMSTEN**
De helft van de beeldend kunstenaars met een zelfstandigenstatuut (voor al hun activiteiten) verdient minder dan € 12.000 netto per jaar. Driekwart verdient minder dan € 21.000 en een kwart minder dan € 4.000 per jaar. 50% van de beeldend kunstenaars die zelfstandige in bijberoep zijn, haalt minder dan zo'n € 1.900 per jaar uit facturatie en € 27.000 uit

loondienst. (In vergelijking met de andere disciplines ligt het inkomen uit facturatie laag. Dat vanuit loondienst is gelijkaardig met de andere - alleen podiumkunstenaars die zelfstandige in bijberoep zijn, wijken daar vanaf met een duidelijk lager inkomen.) De beeldend kunstenaars die al hun activiteiten onder het statuut van werknemer doen, hebben een mediaaninkomen van € 13.700 en een kwart onder hen verdient minder dan € 7.000 op een jaar. Beeldend kunstenaars zijn daarmee als groep uitgesproken de laagste verdieners van alle kunstenaars.

- **INKOMEN NAAR LEEFTIJD EN GENDER**

Vanaf de leeftijdsgroep van 35-44 jaar blijft het gemiddelde inkomen van de beeldend kunstenaars over de leeftijd stabiel rond de € 20.000. De gemiddelde netto-inkomsten van de leeftijdsgroep 55-64 jaar is met € 20.200 maar half zo hoog als dat van de muzikanten van dezelfde leeftijd. De filmmakers van dezelfde leeftijd in de studie verdienen meer dan drie keer zoveel. Na de schrijvers en illustratoren zijn de beeldend kunstenaars de groep artiesten met de grootste gendergap in inkomsten. In de leeftijdsgroep van 45-54 is die het grootst: waar de mannen een gemiddeld jaarinkomen hebben van € 24.000, is dat bij de vrouwen € 13.500.

- **SAMENSTELLING INKOMSTEN**

Gemiddeld halen de beeldend kunstenaars 26% van hun inkomsten uit hun kernactiviteit als beeldend kunstenaar. 47% van hun inkomsten komt uit activiteiten binnen de kunstensector. Inkomsten uit ander betaald werk staat voor 30% van de inkomsten en werkloosheidsuitkeringen voor 12%. Met deze samenstelling van inkomsten lijken ze het meest op de schrijvers en illustratoren. 11% van de beeldend kunstenaars haalt zijn/haar volledige inkomen uit de kernartistieke activiteit. 32% haalt zijn/haar volledige inkomen uit kunstgerelateerde activiteiten.

- **WERKLOOSHEID**

7,6% van de respondenten geeft aan te kunnen terugvallen op een uitkering via het kunstenaarsstatuut, 12,7% op een andere werkloosheidsuitkering.

- **INKOMSTEN UIT KVR EN/OF SUBSIDIES**

Beeldend kunstenaars doen het minst van al een beroep op de KVR. Slechts 25% maakte er in 2014 gebruik van. 12% van de beeldend kunstenaars uit de studie ontving in 2014 subsidies voor een gemiddeld bedrag van € 6.800.

- **BEROEPSKOSTEN**

Beeldend kunstenaars hebben, samen met muzikanten, de hoogste beroepskosten. Belangrijkste kostenposten zijn vergoedingen aan derden, de huur van een werkruimte en materiaalkosten. Het gemiddelde van de geschatte totale kosten voor 2014 was ongeveer € 27.000.

- 62% van de kunstenaars geeft aan vergoedingen meteen terug in te zetten om de kosten van nieuw werk te dekken.

Arbeidstevredenheid

Kunstenaars zijn over het algemeen erg tevreden over de inhoudelijke aspecten van hun job. Beeldend kunstenaars zijn daar geen uitzondering op. Meer dan 90% geeft aan (zeer) tevreden te zijn over

de inhoudelijke uitdagingen, meer dan 80% met de mogelijkheden tot zelfontplooiing en de ontwikkeling van hun praktijk en met het artistieke aspect van hun werk.

Beeldend kunstenaars zijn het meest uitgesproken ontevreden met de vergoedingen die tegenover hun werk staan en met de hoogte van hun inkomsten, wat gezien het niveau van die inkomsten niet verwonderlijk is.

De bevroegde kunstenaars zijn over het algemeen tevreden over de waardering die ze krijgen van het publiek. Beeldend kunstenaars hebben doorgaans minder direct contact met hun publiek dan liveperformers, maar toch geeft ook van de beeldend kunstenaars meer dan 70% aan (zeer) tevreden te zijn over de publiekswaardering. De ervaring van waardering en omgang met critici ligt meer gespreid. Beeldend kunstenaars zijn, samen met de schrijvers en illustratoren, de kunstenaarsgroep waarin het grootste aandeel aangeeft dat hun werk goed combineerbaar is met een gezin (59%). 15% vindt het werk slecht combineerbaar met een gezin. Die groepen zijn, samen met de muzikanten, ook degene die het minst van al overwegen om te stoppen als kunstenaar. 60% van de beeldend kunstenaars geeft aan nooit te overwegen om als kunstenaar te stoppen.

Ondersteuning

Beeldend kunstenaars zijn het minst van alle kunstenaars lid van een beroepsvereniging, met slechts 50% lidmaatschap (waar de andere kunstenaarsgroepen tot 85% gaan).

De belangrijkste kanalen waaruit beeldend kunstenaars advies halen, zijn collega's (70% van de kunstenaars). 48% klopt aan bij Kunstenloket en een goede 30% haalt advies bij resp. opdrachtgevers en galeristen.

Fiche film: regisseurs en scenaristen

Profiel

- **LEEFTIJD**
De respondenten uit de film zijn relatief jong: een kwart is jonger dan 35 jaar, 60% is jonger dan 45 jaar.
- **GENDER**
Regisseurs en scenaristen zijn overwegend mannelijk (71%). Het aandeel vrouwen daalt echter minder sterk met de leeftijd dan bij andere disciplines het geval is. In de groep 65+ is het aandeel vrouwen nog 19%. Bij de leeftijdsgroep onder 35 jaar is dat 35%.
- **DIPLOMA'S**
De filmmakers in dit onderzoek zijn het hoogst opgeleid. 93% heeft een diploma hoger onderwijs. 58% onder hen heeft een artistiek diploma gehaald (kso of hoger kunstonderwijs). Scenaristen en regisseurs bezitten in vergelijking met andere disciplines vaker een aso-diploma (middelbare school) en een masterdiploma (hoger onderwijs).
- **ERKENNING**
Bijna de helft van de filmmakers die deelnamen aan het onderzoek beschouwt zichzelf als (eerder) erkend. 30% als (eerder) opkomend.
- **GENRES**
45% van de regisseurs en scenaristen werkte in 2014 (mee) aan een documentaire, zo'n 37% werkte aan fictie voor televisie, evenveel aan fictie voor kortfilm en voor langspeelfilms. Een vierde onder hen werkte slechts in één genre, een vierde in twee genres en een vijfde in drie genres.

Activiteiten, vergoedingen en tijdsbesteding

- **FILMWERK (TYPE 1)**
In de mapping van de activiteiten van de filmmakers werd een onderscheid gemaakt tussen de regisseurs en de scenaristen. Zo'n 90% van de regisseurs gaf aan in 2014 aan onderzoek, prospectie en concept te hebben gewerkt. In 57% van de gevallen ging het om niet-vergoed werk. Preproductie en opnames van eigen werk zijn de volgende courantste activiteiten van regisseurs, vergoed voor respectievelijk 60% en 50%. Tegenover opnames in opdracht staat in de regel een vergoeding. Bij de scenaristen heeft ook zo'n 90% onderzoeks- en prospectieactiviteiten geleverd, die voor de helft van de respondenten werden vergoed. Schrijven van treatments of scenario's op eigen initiatief en in opdracht volgen in de lijst van de courantste activiteiten. Opdrachtwerk daarin is voor 85% vergoed, eigen initiatief voor 57% van de scenaristen. Commerciële opdrachten en opdrachten als headwriter/writer room worden altijd vergoed.
- **NIET-ARTISTIEK WERK ALS FILMMAKER (TYPE 2)**
Bijna de helft van de scenaristen en regisseurs geeft les. De courantste contexten waarin les wordt gegeven, zijn het hoger (kunst)onderwijs en privéles/workshops. Andere courante

filmgerelateerde activiteiten voor de regisseurs en scenaristen zijn advies en bewerkingen voor anderen en montage.

- **ARTISTIEKE ACTIVITEITEN BUITEN DE FILM (TYPE 3)**
Filmmakers zijn ook actief in andere kunstvormen. Dit geldt voor de helft van de respondenten. De meest uitgeoefende activiteit is beeldende kunst, gevolgd door muziek. Omgekeerd zijn ook andere kunstenaars actief in het filmmaken: het zijn vooral podiumkunstenaars en in mindere mate beeldend kunstenaars die zich ook weleens toeleggen op regisseren en filmen (al dan niet bezoldigd).
- **NIET-ARTISTIEKE ACTIVITEITEN (TYPE 4)**
Een vierde van de regisseurs en scenaristen geeft aan een andere, niet-artistieke job te hebben. Die jobs situeren zich meestal in de sectoren van kunst, amusement en recreatie en in onderwijs en vorming.
- **TIJDSBESTEDING**
Scenaristen en regisseurs spenderen 53% van hun tijd aan artistieke activiteiten als scenarist en/of regisseur. Gemiddeld besteden ze 88% van hun tijd aan professionele activiteiten binnen de kunsten.

Inkomstenprofiel

- **STATUUT VOOR ARTISTIEKE ACTIVITEITEN**
29% van de bevroegde filmmakers gaf aan zijn activiteiten als filmmaker uit te oefenen in loondienst. 39% werkt als werknemer via een uitzendbureau of SBK. 32% is zelfstandige in hoofdberoep. Alleen schrijvers werken vaker als zelfstandige.
- **TOTALE NETTO-INKOMSTEN**
De helft van de filmmakers die als zelfstandige in hoofdberoep werken, had in 2014 een netto jaarinkomen van € 26.700 of minder. Een kwart had een inkomen dat hoger lag dan € 50.000. Onder de filmmakers die loondienst combineerden met het statuut van zelfstandige in bijberoep verdiende de helft € 25.000 of minder uit loondienst en € 7.500 of minder als zelfstandige. De mediaan van het netto jaarinkomen van de regisseurs en scenaristen die als werknemer hun diverse activiteiten uitvoerden, lag op € 18.000.
- **INKOMEN NAAR LEEFTIJD EN GENDER (ALLEEN VOOR DE WERKNEMERS BEKEKEN)**
Meer dan in de andere disciplines stijgt het loon met de leeftijd. De leeftijdsgroep van 55-64 jaar verdient gemiddeld € 63.000. Eerder stelden we dat het filmberoep erg mannelijk is, met een duidelijk overwicht van het aantal mannen. De loonkloof tussen mannen en vrouwen is echter de kleinste van de verschillende disciplines. In de leeftijdsgroep 45-54 jaar is ze het grootst en verdienen mannen gemiddeld € 5.000 meer dan de vrouwen.
- **SAMENSTELLING INKOMSTEN**
Eerder stelden we dat de regisseurs en scenaristen 53% van hun tijd aan het maken van film kunnen besteden. Ze halen gemiddeld 44% van hun inkomen uit die kernactiviteit als kunstenaar (type 1). 71% komt uit kunstgerelateerde activiteiten (type 1, 2 en 3). 20% van de regisseurs en scenaristen haalt zijn/haar volledige inkomen uit het maken van film. Dat percentage ligt een stuk hoger dan

voor de andere disciplines. 50% haalt zijn volledige inkomen uit kunstgerelateerde activiteiten (type 1, 2 en 3). Samen met de podiumkunstenaars zijn ze het minst afhankelijk van een job buiten de kunsten.

- **WERKLOOSHEID**
16% van de respondenten geeft aan te kunnen terugvallen op een uitkering via het kunstenaarsstatuut, 9% op een andere werkloosheidsuitkering.
- **INKOMSTEN UIT KVR, SUBSIDIES EN/OF AUTEURSRECHTEN**
22% van de respondenten gaf aan subsidies te hebben ontvangen in 2014 voor een gemiddeld bedrag van € 12.900. De inkomsten die de filmmakers uit auteursrechten ontvangen, liggen – met gemiddeld € 12.880 – in verhouding met de andere disciplines erg hoog. De mediaan (€ 3.037) maakt duidelijk dat het gemiddelde wordt beïnvloed door enkele zeer succesvolle projecten. Bij de eerstvolgende groep, de muzikanten, lag het gemiddelde op € 5.050.
- **BEROEPSKOSTEN**
De belangrijkste beroepskosten voor regisseurs en scenaristen zijn huur-, materiaal- en uitrustings- en opnamekosten. Hun gemiddelde beroepskost in 2014 lag op € 14.500, wat in de buurt ligt van de kosten van schrijvers en podiumkunstenaars.

Arbeidstevredenheid

- Kunstenaars zijn over het algemeen erg tevreden over de inhoudelijke aspecten van hun job. Filmmakers zijn daar geen uitzondering op. Meer dan 80% geeft aan (zeer) tevreden te zijn over de inhoudelijke uitdagingen en artistieke aspecten van de job en ongeveer 80% met de mogelijkheden tot zelfontplooiing en de ontwikkeling van hun praktijk.
- Scenaristen en regisseurs zijn tevredener over het totale loon dan andere kunstenaars, al is ook hier ongeveer de helft van de respondenten ontevreden. Vooral werkzekerheid is een bezorgdheid van scenaristen en regisseurs: 63% is daar ontevreden over.
- 15% van de filmmakers stelt dat hun job slecht combineerbaar is met een gezin. 54% ervaart film maken en een gezin als goed combineerbaar.
- 48% of bijna de helft van de filmmakers stelt nooit te overwegen om te stoppen met film maken. Het is – samen met de podiumkunstenaars – de kunstenaarsgroep waar het meest overwogen wordt om te stoppen.

Ondersteuning

- Scenaristen en regisseurs zijn, net zoals andere kunstenaars, overwegend tevreden over mogelijkheden tot artistieke bijscholing. Zij zijn wat tevredener dan kunstenaars in andere disciplines over de kansen op zakelijke bijscholing. Filmmakers zijn in vergelijking met de andere groepen vaker lid van een belangenvereniging en hun sterkere tevredenheid m.b.t. ondersteuning hangt daarmee samen. 20% is lid van de Scenaristengilde en 15% van de Unie van Regisseurs.

- Drie vierde van de filmmakers is aangesloten bij een beheersvennootschap.
- De belangrijkste bron van advies en informatie zijn collega-filmmakers. Daarna volgen de boekhouder en het beheersvennootschap. 30% van de respondenten zegt advies gevraagd te hebben bij het VAF.

Fiche muziek: muzikanten en componisten

Profiel

- **LEEFTIJD**
In de muziek is ongeveer de helft van de respondenten jonger dan 45 jaar. Daarmee nemen ze een middenpositie in onder de bevraagde kunstenaars.
- **GENDER**
De muzieksector blijkt (samen met de film) een erg mannelijke sector. 78% van de muzikanten en componisten in de studie is mannelijk. In de jongste leeftijdsgroep ligt dat percentage nog op 64%. In de leeftijdsgroep van 65+ is maar 2,5% vrouw. Onder de 55-64-jarige slechts 10%.
- **DIPLOMA'S**
82% van de muzikanten en componisten heeft een diploma hoger onderwijs. Dat percentage is hoger dan dat van de andere kunstenaarsgroepen. Binnen de hoger gediplomeerden is er, anders dan in de andere disciplines, een duidelijk overwicht aan masters tegenover bachelors. De helft van de muzikanten en componisten heeft een artistiek diploma.
- **ERKENNING**
De muzikanten en componisten in het onderzoek beschouwen zich als groep het meest als erkend. Slechts 14% van de respondenten beschouwt zich als opkomend, een kleine 60% als erkend kunstenaar.
- **GENRES**
In het onderzoek werden de verschillende muziekgenres waarin men actief kan zijn, opgedeeld in vijf hoofdgenres. Vier van de vijf werden door meer dan 40% van de respondenten beoefend: klassiek, mainstream pop- en rock, jazz & roots en populair-variété. De hoge percentages geven aan dat de meerderheid van de muzikanten meerdere genres beoefenen. De helft van de respondenten beoefent geen klassieke muziek, 22% van de respondenten beoefent alleen klassieke muziek.

Activiteiten, vergoedingen en tijdsbesteding

- **ARTISTIEK WERK IN DE MUZIEK (TYPE 1)**
De courantste activiteit onder muzikanten en componisten is het spelen van optredens of concerten. 90% van de respondenten gaf aan in 2014 een of meerdere optredens of concerten te hebben verzorgd. Optredens worden in de regel vergoed. Studio-opnames werden door 70% van de respondenten gerapporteerd en componeren en arrangeren door 60%. De activiteit waar het minst vaak een vergoeding tegenover staat, is de creatie: het componeren van muziek en het schrijven van songteksten. Dat wordt in slechts 50% van de gevallen vergoed. Bij de muzikanten werd gevraagd naar het aantal optredens dat ze in referentiejaar 2014 hebben gerealiseerd. Ongeveer de helft van de respondenten rapporteerde meer dan 20 optredens.

- **NIET-ARTISTIEK WERK ALS MUZIKANT OF COMONIST (TYPE 2)**
Net als bij de andere kunstenaarsgroepen blijkt lesgeven en workshops geven een belangrijke activiteit gelinkt aan het artistieke werk. 60% van de muzikanten en componisten gaf in 2014 les, zowat altijd vergoed. Bijna de helft van de muzikanten en componisten die lesgeven, deed dat in het DKO, de helft ook in de vorm van privélessen of workshops. Producerswerk en studio-engineering wordt door een kleine 30% van de respondenten gedaan en zang- of bandcoaching door 20%. Die activiteiten zijn vaker wel dan niet vergoed.
- **ARTISTIEKE ACTIVITEITEN BUITEN DE MUZIEKSECTOR (TYPE 3)**
Muzikanten zijn het minst van al actief in andere artistieke disciplines. Toch gaf ook een derde van de muzikanten aan actief te zijn in andere artistieke velden. Voor een vijfde stond daar ook een vergoeding tegenover.
- **NIET-ARTISTIEKE ACTIVITEITEN (TYPE 4)**
Ongeveer een derde van de muzikanten heeft ook een niet-artistieke job. Die jobs situeren zich het meest in de sector van onderwijs en vorming en in kunst, amusement en recreatie.
- **TIJDSBESTEDING**
Gemiddeld 55% van de werktijd van de muzikanten en componisten gaat naar de kernartistieke activiteiten. 85% van de tijd gaat naar kunstgerelateerde activiteiten.

Inkomstenprofiel

- **STATUUT VOOR ARTISTIEKE ACTIVITEITEN**
Het courantste statuut waarin muzikanten hun artistieke activiteit uitoefenen, is dat van werknemer – 36% werkte in 2014 als muzikant in loondienst, 30% via een SBK of uitzendbureau. 28% was zelfstandige in bijberoep. 15% van de respondenten uit de muziek is zelfstandige in hoofdberoep. Samen met de podiumkunstenaars doen ze het minst een beroep op dat statuut.
- **TOTALE NETTO-INKOMSTEN**
De muzikanten en componisten die als zelfstandige werkten (voor al hun activiteiten) in 2014 kenden een gemiddeld netto jaarinkomen van € 34.000, met een mediaan van € 24.000. Van de zelfstandigen in bijberoep haalde de helft € 5.000 of minder uit facturatie en € 30.000 of minder uit loondienst. Een kwart haalt € 44.000 of meer uit het aandeel inkomen uit loondienst. Die cijfers liggen in vergelijking met de andere disciplines hoog. De muzikanten die als werknemer werkten in 2014 kennen een mediaan netto-inkomen van € 20.000. Dat cijfer ligt in de lijn van dat van de schrijvers en illustratoren. Wanneer we het netto jaarinkomen bij de werknemers bekijken naar subdiscipline, dan zien we duidelijke verschillen tussen wie exclusief in de klassieke muziek speelt en wie niet of niet-exclusief klassiek speelt. De klassieke muzikanten (werknemers) hebben een mediaaninkomen van € 30.000, daar waar dat voor hun andere muziekcollega's ongeveer € 22.000 is. Onder de zelfstandigen speelt het onderscheid klassiek/niet-klassiek niet zo eenduidig in het inkomstenniveau.
- **INKOMSTEN NAAR LEEFTIJD EN GENDER**
De gemiddelde inkomsten van de muzikanten en componisten

(alleen de werknemers) stijgen gestaag met de leeftijd.

De genderkloof is al in het begin van de carrière aanwezig en blijft tot aan de leeftijd van 55 jaar ongeveer op € 5.000 op jaarbasis. Bij de oudste leeftijdsgroep van 55-64 jaar is er geen verschil tussen de inkomsten van vrouwen en mannen.

- **SAMENSTELLING INKOMSTEN**

Waar de muzikanten en componisten 55% van hun tijd besteden aan hun kernactiviteiten in de muziek (type 1), halen ze daar gemiddeld 40% van hun inkomsten uit. Gemiddeld 67% van hun inkomsten komt voort uit kunstgerelateerde activiteiten (type 1, 2 en 3). Alleen bij de filmmakers ligt dat percentage hoger. Gemiddeld 20% van de inkomsten komt voort uit een job buiten het artistieke veld. 12% van de muzikanten en componisten haalt alle inkomsten uit de artistieke kernactiviteit van het creëren en uitvoeren van muziek (type 1). De helft haalt zijn volledige inkomsten uit activiteiten binnen de kunsten (type 1, 2 en 3).

- **WERKLOOSHEID**

16% van de muzikanten kan terugvallen op een werkloosheidsuitkering onder het kunstenaarsstatuut, 9% op een andere werkloosheidsuitkering.

- **INKOMSTEN UIT KVR, AUTEURSRECHTEN EN NABURIGE RECHTEN EN/ OF SUBSIDIES**

De helft van de groep muzikanten en componisten verdiende in 2014 € 500 of minder op jaarbasis aan auteursrechten en naburige rechten. Het gemiddelde van de groep ligt echter op € 5.000, wat erop wijst dat een kleine groep aanzienlijke bedragen uit auteursrechten en naburige rechten haalt.

- **BEROEPSKOSTEN**

De beroepskosten van muzikanten liggen met een gemiddelde van € 29.000 het hoogst van alle bevraagde groepen. Vergoedingen aan derden staan voor gemiddeld € 9.000, materiaal- en uitrustingskosten (als één geheel bevraagd), en opnamekosten staan elk voor zo'n € 3.500.

Arbeidstevredenheid

- Om en bij de 90% van de muzikanten en componisten is tevreden over de inhoudelijke en artistieke aspecten van de job. 80% is tevreden over de mogelijkheid tot zelfontplooiing en de ontwikkeling van zijn kunstenaarsactiviteiten.
- Een derde van de muzikanten en componisten is ontevreden over de vergoedingen die tegenover hun prestaties staan, een derde is tevreden en een derde plaatst zich daartussenin. Over de hoogte van het totale inkomen is men net iets minder verdeeld. 46% van de muzikanten is daar ontevreden over. 60% is ontevreden over de werkzekerheid en 37% is ontevreden over zijn toekomstperspectief als kunstenaar.
- De tevredenheid over de waardering van het publiek is groot. 88% is tevreden. Bijna de helft van de muzikanten en componisten stelt ook tevreden te zijn over de omgang met critici en media.
- 56% van de muzikanten en componisten geeft aan dat hun job goed combineerbaar is met een gezin. Voor 14% is de combinatie moeilijk. Een ruime meerderheid geeft aan nooit te overwegen om te stoppen als muzikant. Zo'n 35% denkt soms aan stoppen.

Ondersteuning

- Met 63% tevreden muzikanten en componisten is deze kunstenaarsgroep uitgesproken het tevredenst over de mogelijkheden om zich bij te scholen op artistiek vlak. Over de mogelijkheden om zich zakelijk bij te scholen of zakelijk advies te krijgen, is men verdeelder. Net als bij de andere kunstenaars geldt: het feit dat de meeste muzikanten zich in de tussencategorie positioneren, wijst mogelijk vooral op onwetendheid over de bijscholingsmogelijkheden.
- 78% van de muzikanten en componisten is aangesloten bij een beheersvennootschap, 30% bij een vakbond.
- Ook onder de muzikanten en componisten zijn de collega's de eerste bron van informatie. Voor drie vierde is ook de boekhouder een bron van advies. Bijna de helft van de muzikanten gaat te rade bij de werkgever en 30% bij de vakbond en beheersvennootschap.

Fiche literatuur: Schrijvers en illustratoren

Profiel

- **LEEFTIJD**
De schrijvers en illustratoren vormen de oudste groep onder de bevroegde kunstenaars. 61% is 45 jaar of ouder, een op drie is 55 of ouder.
- **GENDER**
De genderverdeling binnen de totale groep is quasi 50/50. Net zoals bij de andere kunstenaarsgroepen ligt die verhouding niet gelijk voor elke leeftijd. Waar in de jongste groep (35-minners) de vrouwen oververtegenwoordigd zijn met 62%, zijn ze in de groep 65+ ondervertegenwoordigd met 37% en is de man-vrouwverdeling dus gespiegeld.
- **DIPLOMA'S**
89% van de schrijvers en illustratoren heeft een diploma hoger onderwijs en het courantste diploma (voor 38% van de respondenten) is een universitair masterdiploma. Het aandeel artistiek gediplomeerden onder de schrijvers en illustratoren (37%) is het laagst in vergelijking met de andere kunstenaarsgroepen. Daarbij is het van belang te weten dat er alleen voor illustratoren een curriculumopleiding bestaat.
- **ERKENNING**
Onder de schrijvers en illustratoren beschouwt een vierde zich als opkomend en 45% als erkend kunstenaar.
- **GENRES**
Het onderzoek richtte zich op schrijvers van fictie en literaire non-fictie en illustratoren. Het genre dat door de grootste subgroep wordt beoefend, is kinderliteratuur. (Bij iets meer dan de helft van de respondenten gaat het hier om illustratoren.) 40% schrijft proza, 32% poëzie. Telkens ongeveer een vierde van de groep schrijft literaire non-fictie en essays, creëert jeugdliteratuur en maakt strips. Een vijfde van de schrijvers en illustratoren is actief binnen één genre. 30% combineert twee genres, een vierde combineert drie genres.

Activiteiten, vergoedingen en tijdsbesteding

- **LITERATUUR (TYPE 1)**
De courantste artistieke activiteit onder de literatoren is het schrijven of illustreren van eigen werk: 80% van de respondenten gaf aan dat in 2014 te hebben gedaan. Voor 62% van hen was dat ook een vergoede activiteit. Lezingen werden verzorgd door ongeveer twee derde van de groep, publicatie van een werk en opdrachtwerk door ongeveer 57%. Tegenover publicaties en opdrachtwerk staat doorgaans een vergoeding. Tegenover courante activiteiten als onderzoek en prospectie en promotie (door 42% van de respondenten gedaan) staat doorgaans dan weer geen vergoeding. Driekwart van de schrijvers en illustratoren gaf aan in referentiejaar 2014 minstens één boek te hebben gepubliceerd.

- **NIET-ARTISTIEK WERK ALS SCHRIJVER OF ILLUSTRATOR (TYPE 2)**
Net zoals bij de andere disciplines blijkt het geven van lessen en workshops (in artistieke discipline) een belangrijke activiteit waarmee men inkomsten verwerft – dat geldt voor een goede 40% van de respondenten. Dat percentage ligt wat lager dan in de andere kunsttakken. De context waarin de lessen of workshops het meest worden gegeven, is in het amateurkunstencircuit of in cultuureducatieve verenigingen. Zakelijke aspecten en administratie – als werk gerelateerd aan de literaire activiteiten – worden door ongeveer een vierde van de respondenten gerapporteerd. Doorgaans wordt dit werk niet vergoed.
- **ARTISTIEKE ACTIVITEITEN BUITEN DE LITERAIRE SECTOR (TYPE 3)**
Een kleine helft van de respondenten geeft aan ook artistieke activiteiten te hebben gedaan in andere disciplines. Een op de tien had in 2014 (een) vergoede activiteit als beeldend kunstenaar, een op de tien (een) niet-vergoede activiteit als beeldend kunstenaar. 12% waagde zich aan performance.
- **NIET-ARTISTIEKE ACTIVITEITEN (TYPE 4)**
Na de beeldend kunstenaars hebben schrijvers en illustratoren het meest van alle kunstenaars een niet-kunstgerelateerde job. Dit geldt voor 40% van de respondenten. Deze jobs situeren zich voornamelijk binnen (niet-artistiek) onderwijs en vorming (38%) en openbaar bestuur.
- **TIJDSBESTEDING**
Schrijvers en illustratoren spenderen gemiddeld 59% aan hun artistieke activiteiten als auteur of illustrator (type 1). Daarmee scoren ze hoog in vergelijking met de andere disciplines. 22% van hun tijd gaat naar activiteiten die of werk dat volledig buiten de kunstensector ligt.

Inkomstenprofiel

- **STATUUT VOOR ARTISTIEKE ACTIVITEITEN**
Schrijvers en illustratoren vertolken hun artistieke praktijken zelden in loondienst of via uitzendbureaus. Het courantste statuut waarin wordt gewerkt, is dat van zelfstandige in hoofdberoep (37%) en zelfstandige in bijberoep (28%). Het overgrote deel verankert dat in een eenmanszaak (81%).
- **TOTALE NETTO-INKOMSTEN**
De zelfstandigen in hoofdberoep onder de literatoren verdienen gemiddeld zo'n € 20.000 op jaarbasis (op basis van al hun activiteiten). De helft van hen verdiende € 17.000 of minder. Het kwart met de hoogste netto-inkomsten verdiende € 27.000 of meer. Alleen de zelfstandige beeldend kunstenaars verdienen minder (wanneer we de medianen vergelijken). De inkomsten van de schrijvers en illustratoren die werken als zelfstandige in bijberoep, gecombineerd met loondienst hebben een mediaaninkomen van € 4.700 uit facturatie en € 28.500 uit loondienst. De schrijvers en illustratoren die volledig in loondienst opereren, verdienen gemiddeld € 21.700 en hebben een mediaaninkomen van € 20.600. Onder de kunstenaars-werknemers zijn zij dan weer de kunstenaarsgroep met het hogere inkomen.
- **INKOMEN NAAR LEEFTIJD EN GENDER**
Het gemiddelde inkomen van de schrijvers en illustratoren (alleen

de werknemers) stijgt met de jaren, van € 16.000 bij de 35-minners tot € 27.700 bij de 55- tot 64-jarigen. De genderloonkloof in de literatuur is de grootste van alle kunstendisciplines. In de leeftijdsgroepen van 35-44 jaar en 55-64 jaar verdienen de mannen gemiddeld bijna het dubbele van de vrouwen.

- **SAMENSTELLING INKOMSTEN**
Het percentage inkomsten uit de literaire kernactiviteiten (type 1) is onder schrijvers en illustratoren gemiddeld 33%, terwijl ze 59% van hun tijd aan dit werk besteden. 49% komt uit kunstgerelateerde activiteiten (type 1, 2 en 3). Daartegenover staat dat ze van alle kunstenaars het hoogste inkomen verwerven uit ander betaald werk (36%) (type 4) en het minst van al een beroep doen op werkloosheidsuitkeringen (slechts 5%). 12% van de schrijvers en illustratoren haalt zijn volledige inkomen uit literaire activiteiten (type 1); 26% uit activiteiten binnen de kunsten (type 1, 2 en 3 samen).
- **WERKLOOSHEID**
3% van de respondenten geeft aan te kunnen terugvallen op een uitkering opgebouwd vanuit het kunstenaarsstatuut, 7% op een andere werkloosheidsuitkering.
- **INKOMSTEN UIT KVR, SUBSIDIES EN/OF AUTEURSRECHTEN**
Eén op vijf van de schrijvers kreeg in 2014 een subsidie van gemiddeld € 7.955, met een mediaan van € 7.500. In de verfondste sectoren (letteren en film) is het aandeel kunstenaars dat stelt een subsidie te hebben ontvangen het grootst. Het gemiddelde inkomen uit auteursrechten bedroeg € 6.600. De mediaan ligt evenwel op € 2.000, wat erop wijst dat een eerder kleine groep hoge sommen auteursrechten verwerft.
- **BEROEPSKOSTEN**
De gemiddelde beroepskosten liggen met € 12.300 eerder laag in vergelijking met de andere artistieke disciplines. De belangrijkste kosten voor schrijvers en illustratoren zijn die voor een werkruimte, materiaalkosten, administratie en andere niet-gespecificeerde kosten.

Arbeidstevredenheid

- Kunstenaars zijn over het algemeen erg tevreden over de inhoudelijke aspecten van hun job. Literatoren zijn daar geen uitzondering op. Meer dan 90% geeft aan (zeer) tevreden te zijn over de inhoudelijke uitdagingen en artistieke aspecten van de job en ongeveer 80% met de mogelijkheden tot zelfontplooiing en de ontwikkeling van hun praktijk.
- Ongeveer een derde van de schrijvers en illustratoren is tevreden over de vergoedingen die tegenover hun prestaties staan en een iets grotere groep geeft aan ontevreden te zijn. Over de hoogte van hun totale inkomen als kunstenaar is 56% ontevreden. 60% is negatief over de werkzekerheid en een derde schat ook zijn toekomstperspectieven als kunstenaar negatief in. Die negatieve inschattingen m.b.t. de extrinsieke aspecten van het kunstenaarschap liggen in de lijn van de andere disciplines.
- Over de waardering die men krijgt van het publiek zijn de schrijvers en illustratoren, net als de andere kunstenaars, duidelijk positief (80%). Over de omgang met en feedback van critici, media

en journalisten is men verdeelder. Ook dat ligt in de lijn van het algemene plaatje.

- Schrijvers en illustratoren – met een grotendeels als solist en thuis uitgeoefend beroep – vinden significant meer dan kunstenaars uit de film, muziek of podiumkunsten dat hun loopbaan goed combineerbaar is met een gezin. Ze stellen ook, samen met de beeldend kunstenaars, het minst van al te overwegen om te stoppen als professioneel kunstenaar.

Ondersteuning

- De schrijvers en illustratoren zijn het meest van alle kunstenaarsgroepen tevreden over de ondersteuning die ze vinden bij hun beroepsorganisatie. 50% van de respondenten is aangesloten bij de Vlaamse Auteursvereniging. 70% bij een beheersvennootschap. Ze tonen zich als groep het ontevredenst over de mogelijkheden om zich artistiek bij te scholen.
- Schrijvers en illustratoren informeren zich opmerkelijk minder dan de andere kunstenaars bij hun collega's (slechts 55% doet dat – de daaropvolgende groep zijn de beeldend kunstenaars met 70%). Hun boekhouder is voor meer schrijvers en illustratoren (60%) een bron voor advies. De belangenbehartiger Vlaamse Auteursvereniging (VAV) is voor 40% van de respondenten een bron van advies. Een op vier haalt advies bij het Vlaams Fonds voor de Letteren (VFL).

Fiche podiumkunsten: acteurs en andere podiumkunstenars

In deze fiche rapporteren we over de onderzoeksresultaten van het kunstenaarsonderzoek uit 2016 voor de podiumkunstenars en integreren we de relevante resultaten uit het acteursonderzoek van 2014.

Profiel

- **LEEFTIJD**
De podiumkunstenars vormen de jongste groep in dit onderzoek. 70% van de respondenten is jonger dan 45 jaar. Meer dan een derde is jonger dan 35 jaar.
- **GENDER**
De genderverhouding in de podiumkunsten is globaal genomen 50/50. Bekijken we de genderverhouding per leeftijd, dan zien we dat het aandeel vrouwen sterk afneemt per leeftijd. Bij de jongste leeftijdsgroep podiumkunstenars van 35-minners is het aandeel vrouwen 58%. In de groep van 65-plussers is dat evenwel nog maar 13,3%. Bij de acteurs is de daling niet zo sterk. In het acteursonderzoek van 2014 daalde het aandeel vrouwen ongeveer twee derde naar een derde. (De vertegenwoordiging van de fysiekere disciplines van de dans met vroege uitval en de oververtegenwoordiging van vrouwen in de dans verklaart mogelijk het lage aandeel vrouwen in de hoogste leeftijdsgroep van het kunstenaarsonderzoek van 2016.)
- **DIPLOMA'S**
De podiumkunstenars zijn, net als de andere kunstenaars, hoog opgeleid. 85% haalde een diploma hoger onderwijs. Een vierde haalde een masterdiploma aan de universiteit, een vijfde een masterdiploma aan de hogeschool. 56% van de podiumkunstenars haalde een artistiek diploma.
- **ERKENNING**
Ongeveer een vierde van de podiumkunstenars beschouwt zich als een opkomend, en iets minder dan de helft als een erkend kunstenaar. Daarmee beantwoorden ze ongeveer aan het gemiddelde van alle bevraagde kunstenaarsgroepen.
- **GENRES**
Bij de podiumkunstenars worden theater en performance door resp. 60% en 56% van de respondenten gemeld als genres die ze uitoefenden in 2014. Daarop volgt hedendaagse dans met 39% en muziektheater met 31%. 4% deed aan klassiek ballet en 9% aan opera. Een vierde van de podiumkunstenrespondenten beoefende één genre, een vierde twee genres en een ander vierde vier genres.

Activiteiten, vergoedingen en tijdsbesteding

- **ARTISTIEK WERK BINNEN DE PODIUMKUNSTEN (TYPE 1)**
Het spelen van voorstellingen of toonmomenten is de meest voorkomende activiteit onder de podiumkunstenars. Zo'n 77% speelde in 2014 een of meerdere voorstellingen. In bijna 90% van de gevallen waren deze activiteiten ook vergoed. Creatie

van eigen werk wordt ook door drie vierde van de respondenten gedaan, maar in bijna de helft van de gevallen is deze activiteit niet vergoed. De activiteit die het minst op een vergoeding kan rekenen, is die van onderzoek of reflectie. Meer dan de helft van de podiumkunstenaars was in 2014 betrokken bij vier of meer producties. 70% van de podiumkunstenaars bij drie of meer producties.

- **NIET-ARTISTIEK WERK BINNEN DE PODIUMKUNSTEN (TYPE 2)**
Het geven van lessen en workshops (65%) en coaching (50%) zijn de meest gerapporteerde niet strikt artistieke activiteiten binnen de podiumkunsten. Podiumkunstenaars zijn de kunstenaarsgroep die het meest les of workshops geeft (in de eigen discipline). Meer dan bij de andere groepen gaat het om privélessen of workshops. Het hoger kunstonderwijs en het sociaal-cultureel werkveld gelden elk voor ongeveer een vierde van de lesgevende respondenten als lescontext. Lesgeven wordt doorgaans betaald, coaching wordt in 70% van de gevallen vergoed. Meer dan 40% van de respondenten rapporteert productie- en zakelijk werk. Dat zijn vaak niet-vergoede activiteiten.
- **ARTISTIEKE ACTIVITEITEN BUITEN DE PODIUMKUNSTEN (TYPE 3)**
Driekwart van de podiumkunstenaars geeft aan ook artistiek actief te zijn in andere kunstdisciplines. Daarmee onderscheiden ze zich sterk van alle andere disciplines. Meer dan de helft van de podiumkunstenaars deed ook betaalde activiteiten binnen andere disciplines. Het courantst zijn activiteiten als (in volgorde) beeldend kunstenaar, muziek en film.
- **NIET-ARTISTIEKE ACTIVITEITEN (TYPE 4)**
Podiumkunstenaars hebben het minst van al een betaalde job buiten de kunstensector. Het gaat om 25% van de respondenten. Deze jobs situeren zich vooral in het (niet-artistiek) onderwijs en in de sector van kunst, amusement en recreatie.
- **TIJDSBESTEDING**
De podiumkunstenaars besteden gemiddeld 60% van hun tijd aan hun activiteiten als podiumkunstenaar (type 1). 78% van hun tijdsbesteding speelt zich af binnen de kunstensector (type 1, 2 en 3). Deze verdeling is gelijk aan die van de schrijvers en illustratoren. Wie in activiteiten zonder job kan terugvallen op een werkloosheidsuitkering via het kunstenaarsstatuut kan 66% van zijn tijd aan podiumwerk besteden. Wie dat niet heeft 47%.

Inkomstenprofiel

- **STATUUT VOOR ARTISTIEKE ACTIVITEITEN**
Podiumkunstenaars werken voor hun artistiek werk vooral als werknemer in loondienst (56,8%) of via SBK of uitzendbureau (50,8%). Ze werken het minst van al als zelfstandige (hoofd- of bijberoep). Samen met de muzikanten maken zij het meest gebruik van de KVR (41% gaf aan in 2014 gebruik te hebben gemaakt van de KVR).
- **TOTALE NETTO-INKOMSTEN**
De 41 respondenten die als zelfstandige werkten in 2014 hebben een mediaan netto jaarinkomen van € 20.000 en een gemiddelde van € 39.400 (wat wijst op een aantal topverdieners). De zelfstandigen in bijberoep hadden een mediaaninkomen van

€ 8.500 via facturatie en € 17.500 als inkomen uit loondienst. Met die bedragen zitten ze in verhouding met de andere disciplines met een relatief hoog inkomen per facturatie en met het laagste inkomen via loondienst. Voor de podiumkunstenars die volledig als werknemer werken, geldt dat de helft € 17.000 of minder verdient. Ook het gemiddelde ligt rond de € 17.000. Alleen de beeldend kunstenaars verdienen minder. De inkomsten van de acteurs (als werknemers) liggen wat hoger: voor de acteurs komen zowel mediaan als gemiddelde op € 19.000.

- **INKOMEN NAAR LEEFTIJD EN GENDER**

Wat opvalt bij de podiumkunstenars is dat het gemiddelde inkomen niet meer stijgt vanaf de leeftijdscategorie van 35-44 jaar. De gemiddelde netto-inkomsten van de leeftijdsgroep 55-64 jaar is met € 18.400 maar half zo hoog als dat van de muzikanten van dezelfde leeftijd. De filmmakers in de studie verdienen meer dan drie keer zoveel. Bij de podiumkunstenars is de gendergap het grootst bij de 35-minners (met zo'n € 6.000 verschil in inkomsten). In de daaropvolgende leeftijdsgroepen is ze kleiner.

- **SAMENSTELLING INKOMSTEN**

Het percentage van de inkomsten dat de podiumkunstenars halen uit hun activiteiten als podiumkunstenaar (type 1) ligt met 47% het hoogst van alle kunstenaars. Dit staat tegenover 60% van hun tijdsbesteding. Gemiddeld 64% van hun inkomsten komt voort uit kunstgerelateerde activiteiten (type 1, 2 en 3). De podiumkunstenars doen het meest van al een beroep op werkloosheidsuitkeringen (gemiddeld 20% van hun inkomen) en het minst van al op betaald werk buiten de kunsten. Het percentage van podiumkunstenars dat alleen inkomsten verwerft uit zijn activiteiten als podiumkunstenaar is 10%. Bij de acteurs lag dit percentage op 8% (type 1). Kijken we naar wie zijn volledige inkomen uit kunstgerelateerde activiteiten haalt, dan komt dat op 27% (type 1, 2 en 3). Dat zijn de laagste percentages van alle kunstenaars.

- **WERKLOOSHEID**

47% van de respondenten geeft aan te kunnen terugvallen op een uitkering via het kunstenaarsstatuut – een hoog percentage in vergelijking met de andere groepen. 7,6% kan terugvallen op een andere werkloosheidsuitkering.

- **BEROEPSKOSTEN**

Podiumkunstenars rapporteren een beroepskost van gemiddeld € 13.700 per jaar. De belangrijkste kostenpost zijn vergoedingen aan derden. Het meest van alle kunstenaars geven ze ook een behoorlijke som uit aan opleidingen, workshops of residenties (gemiddeld zo'n € 1.200). Materiaal- en uitrustingskosten en kosten voor een werkruimte schommelen elk rond gemiddeld € 1.700.

Arbeidstevredenheid

- 90% van de podiumkunstenars en acteurs is tevreden over de inhoudelijke en artistieke aspecten van de job. 85% is tevreden over de mogelijkheid tot zelfontplooiing en de ontwikkeling van zijn kunstenaarsactiviteiten.
- Zo'n 45% van de podiumkunstenars en acteurs is tevreden

over de vergoeding die staat tegenover prestaties, een vierde is ontevreden. Ongeveer de helft geeft aan ontevreden te zijn over de hoogte van zijn totale inkomsten.

- Acteurs en (andere) podiumkunstenaars scoren erg hoog qua tevredenheid over de waardering die ze van het publiek krijgen. Zo'n 90% laat een positief geluid horen. Over de omgang met critici, media en journalisten is men verdeelder. Over de feedback die men van de media, critici en journalisten krijgt, is dan weer een kleine 50% van de podiumkunstenaars en 30% van de acteurs tevreden.
- Eén op vijf podiumkunstenaars vindt het werk als podiumkunstenaar slecht combineerbaar met het hebben van een gezin.
- Acteurs en podiumkunstenaars overwegen meer dan kunstenaars uit andere disciplines om te stoppen als professioneel kunstenaar. 50% van de podiumkunstenaars overweegt het soms, 9% vaak.

Ondersteuning

- Podiumkunstenaars halen in de eerste plaats informatie en advies bij collega's (82% geeft aan collega's te raadplegen). De volgende adviesbronnen zijn werkgevers of opdrachtgevers (voor 65% van de respondenten). Kunstenloket wordt geraadpleegd door de helft van de respondenten, de vakbond en SBK's door 40%.
- 45% van de podiumkunstenaars is lid van de vakbond – een hoog percentage in vergelijking met de andere groepen. 40% is aangesloten bij een beheersvennootschap.

Selectieve literatuurlijst cijferstudies

BRUSSEL, OKTOBER 2018
AUTEUR: SIMON LEENKNEGT
GEGEVENSVERZAMELING EN -VERWERKING:
ZUENA KAHITANI, SIMON LEENKNEGT EN TOM RUETTE

Doel en samenstelling

Het Cijferboek bundelt de cijferstudies die Kunstenpunt tussen 2015 en 2018 publiceerde. Met deze selectieve literatuurlijst willen we de lezer doorverwijzen naar andere studies uit recente jaren die kwantitatieve informatie bieden over de kunstensector (wat hier in de eerste plaats verwijst naar de sectoren van beeldende kunsten, muziek en podiumkunsten). Zeker bij de toekomstige redactie van de Landschapstekening Kunsten, waarvan toch een stevig onderbouwde empirische basis wordt verwacht, zullen deze referenties belangrijke puzzelstukken blijken. Maar ook voor waarnemers, onderzoekers en andere geïnteresseerden die op zoek zijn naar betrouwbaar empirisch materiaal over belangwekkende cultuurpolitieke topics kan deze literatuurlijst een handige kapstok zijn.

De literatuurlijst is opgebouwd volgens een aantal thema's. Die sporen met de delen van het Cijferboek: *(Re)framing the International*, *Kunst in de nevelstad* en *Mensen en middelen*. Binnen elk van deze thema's is een onderscheid aangebracht tussen bronnen over de situatie in Vlaanderen en Brussel en bronnen over de situatie in Franstalig België of de omringende landen of die een internationale focus hebben. Daarnaast verzamelen we een aantal bronnen over thema's die zijdelings aan bod kwamen in de teksten van het Cijferboek: publieksparticipatie, de distributie en consumptie van cultuurgoederen en het gebruik van cijfers om de kunstensector te begrijpen. Deze thema's komen minder aan bod in het Cijferboek omdat ze minder centraal stonden in de cijferanalyses die Kunstenpunt de voorbije jaren ontwikkelde. Met het oog op de redactie van de Landschapstekening vindt wel een grondige literatuurstudie plaats.

Waar relevant, zijn de bronnen voorzien van een tag die verwijst naar de discipline(s) waarover deze gaan: BK verwijst naar beeldende kunsten, MU naar muziek en PK naar podiumkunsten.

Deze literatuurlijst heeft niet de ambitie exhaustief te zijn. Ze omvat de bronnen waarmee de medewerkers van Kunstenpunt cijfermatige inzichten over de kunstensector in binnen- en buitenland hebben verworven. Daaronder vallen (onder andere) academische publicaties, rapporten van sectorinstituten en -verenigingen uit binnen- en buitenland, studies besteld door overheden, relevante proefschriften en publicaties van de vroegere steunpunten voor kunsten. Blogposts en opiniestukken met cijfergegevens en masterpapers worden niet vermeld. Wanneer een bepaalde cijferstudie periodiek wordt geüpdatet — zoals de jaarlijkse uitgave van de *VRIND*, de studie rond *Participatie in Vlaanderen* of de *Buitengaats*-analyses van DutchCulture — werd alleen de recentste uitgave opgenomen.

Over het gebruik van cijfers

Wat is de waarde van cijferstudies voor het kunstenveld? Hoe moeten we omgaan met de resultaten uit dergelijke studies? Waar schuilen de gevaren? Pertinente vragen die in de volgende bronnen aan bod komen.

Bunnik, C. (2016). *Naar waarde gewogen. Een nieuw model voor kwaliteitsbeoordeling bij de toekenning van cultuursubsidies*. Amsterdam: Boekmanstichting.

Bunnik, C., & Van Huis, E. (2011). *Niet tellen maar wegen. Over de zin en onzin van prestatieafspraken in de culturele sector*. Amsterdam: Boekmanstichting.

Chiaravalloti, F. (2016). *Performance Evaluation in the Arts. From the margins of accounting to the core of accountability* (doctoraatsthesis). Rijksuniversiteit Groningen, Groningen. Geraadpleegd van https://www.rug.nl/research/portal/files/30993066/Complete_thesis.pdf

Dodd, D., Gilmore, A., Giovinazzo, M., & Inkei, P. (februari 2015). *The Art of Valuing. Between evident and evidence-based*. Gepresenteerd bij IETM Satellite Meeting, Brussel. Geraadpleegd van https://www.ietm.org/en/system/files/publications/150401_ietm_the_art_of_valuing_panel_discussion.pdf

Gielen, P., Elkhuzen, S., Van den Hoogen, Q., Lijster, T., & Otte, H. (2014). *De waarde van cultuur*. Brussel: Onderzoekscentrum Arts in Society (Rijksuniversiteit Groningen). Geraadpleegd van <https://www.vlaanderen.be/nl/publicaties/detail/de-waarde-van-cultuur>

Janssens, J., & Magnus, B. (2011). *Travelogue. Mapping Performing Arts Mobility in Europe*. Brussel: SPACE Supporting Performing Arts Circulation in Europe. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5981-travelogue-mapping-performing-arts-mobility> PK

Muller, J. Z. (2018). *The Tyranny of Metrics*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.

Schuster, J. M. (2002). *Informing Cultural Policy - Data, Statistics, and Meaning*. Gepresenteerd bij Statistics in the Wake of Challenges Posed by Cultural Diversity in a Globalization Context, Montreal. Geraadpleegd van <https://www.culturalpolicies.net/web/files/74/en/Schuster.pdf>

Schuster, J. M. (2002). *Informing Cultural Policy. The research and information infrastructure*. New Brunswick: Center for Urban Policy Research.

Selwood, S. (oktober 2014). Het cijferdebat: het kwantificeren van kunst. *Courant*, 110, 36–41.

Van den Hoogen, Q. (Red.). (2012). *Effectief cultuurbeleid. Leren van evalueren*. Amsterdam: Boekmanstichting.

(Re)framing the International

Zoals de studies onder het gelijknamige deel van dit Cijferboek belichten de volgende bronnen het internationaal werken in de kunsten in zijn verschillende dimensies.

VLAANDEREN EN BRUSSEL

BAM, Instituut voor Beeldende, Audiovisuele en Mediakunst, Muziekcentrum Vlaanderen, Vlaams Audiovisueel fonds, Vlaams Architectuurinstituut, Vlaams Fonds voor de Letteren, & Vlaams Theater Instituut (Red.). (2011). *Joining the dots. Bouwstenen voor een duurzaam internationaal kunstenbeleid*. Brussel: BAM/MCV/ VAF/VAi/VFL/VTi. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5730-courant-2011-nummer-96-99> **BK, MU, PK**

Janssens, J. (2016). *Na de groei: trends in de internationale productie & spreiding van podiumkunsten*. *Kunstenpunt*. Geraadpleegd van https://issuu.com/kunstenpuntflandersartsinstitute/docs/na_de_groei_kunstenpunt **PK**

Janssens, J. (Red.). (2011). *De ins & outs van podiumland. Een veldanalyse*. Brussel: VTi. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5754-de-ins-outs-van-podiumland-eeen-veldanalyse> **PK**

Janssens, J., & Magnus, B. (2011). *Travelogue. Mapping Performing Arts Mobility in Europe*. Brussel: SPACE Supporting Performing Arts Circulation in Europe. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5981-travelogue-mapping-performing-arts-mobility> **PK**

Janssens, J., Magnus, B., & Joye, S. (oktober 2014). Drama op de internationale markt. Impact van de crisis op de productie van podiumkunsten. *Courant*, 110, 13–24. **PK**

Kunstenpunt (Red.). (2014). *Landschapstekening kunsten 2014*. Brussel: Kunstenpunt. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/4702-landschapstekening-landschap-van-de-beeldende-kunsten-muziek-en-podiumkunsten-in-vlaanderen> **MU, PK, BK**

Leenknecht, S. (2017). *Vlaamse podiumkunsten voor een jong publiek. Facts & figures over de productie en internationale spreiding van podiumkunsten voor een jong publiek (2000-2016)*.

Brussel: Kunstenpunt. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/dossiers/internationaal-samenwerken-2/artifacts/3843-vlaamse-podiumkunsten-voor-een-jong-publiek> **PK**

Vlaams Theater Instituut (Red.). (2007). *Kanaries in de koolmijn. Masterplan voor dans in Vlaanderen en Brussel*. Brussel: VTi. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5764-masterplan-dans-kanaries-in-de-koolmijn> **PK**

Vlaams Theater Instituut (Red.). (2007). *Metamorfose in podiumland: een veldanalyse*. Brussel: VTi. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5773-metamorfose-in-podiumland-een-veldanalyse> **PK**

Vlaams Theater Instituut (Red.). (2013). *Perspective: Dance*. Brussel: VTi. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5958-perspective-dance> **PK**

Vlaams Theater Instituut (Red.). (2014). *Perspective: Young Audiences*. Brussel: VTi. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5948-perspective-young-audiences> **PK**

Vlaams Theater Instituut (Red.). (2014). *Transformers. Landscape sketch for the performing arts from Flanders and beyond*. Brussel: VTi. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5941-transformers-landscape-sketch-for-the-performing-arts-from-flanders-and-beyond> **PK**

INTERNATIONAAL

Bernava, S., & Bertacchini, E. (2016). *Artistic Mobility. Views from European Cities and Artists*. Turijn: Cittadinanze CLE (University of Torino)/GAI (Association for the Circuit of the Young Italian Artists/City of Turin/Eurocities - Forum Culture). Geraadpleegd van <http://nws.eurocities.eu/MediaShell/media/Artistic%20mobility%20in%20cities%20Views%20from%20European%20cities%20and%20artists%202016.pdf> **MU, PK, BK**

Colenbrander, B., Wilterdink, N., Bevers, T., & Heilbron, J. (2015). *Nederlandse kunst in de wereld. Literatuur, architectuur en beeldende kunst 1980-2013*. Nijmegen: Vantilt. **BK**

Damen, D., & Cachet, E. (2017). *Herhalingsonderzoek kunstkopers*. Motivaction International. Geraadpleegd van <http://nederlandsegalerieassociatie.nl/wp-content/uploads/2017/09/Motivaction-Eindrapport-NGA-kunstkopers-2017-.pdf> **BK**

De Jong, P., & Wolters, L. (2017). *Ontwikkelingen Nederlandse galleries 2017*. Den Haag: APE/aemuse. Geraadpleegd van <http://nederlandsegalerieassociatie.nl/wp-content/uploads/2017/09/APE-Eindrapport-NGA-aanbodzijde-2017.pdf> **BK**

Demartin, M., Di Federico, E., Le Sourd, M., Debaere, A., & Perez, T. (2014). *Artists' mobility and Administrative Practices related to Social Security and Taxation in the European Union (EU)*. European Expert Network on Culture (EENC)/On the Move/PEARLE*. Geraadpleegd van <http://www.interarts.net/descargas/interarts2582.pdf>

DutchCulture. (2018). *Buitengaats 2017*. DutchCulture. Geraadpleegd van <https://dutchculture.nl/nl/buitengaats> **MU, PK, BK**

Helavuori, H., & Volmari, P. (2017). *2016 Teatteritilastot - Finnish Theatre Statistics*. Helsinki: Theatre Info Finland (TINFO). Geraadpleegd van https://www.tinfo.fi/en/Theatre_Statistics **PK**

Le Bureau Export. (2018). *La filière musicale française à l'international. Bilan économique 2017*. Parijs: Le Bureau Export. Geraadpleegd van <https://www.lebureauexport.fr/wp-content/uploads/2018/06/le-bureau-export-bilan-economique-2017.pdf> **MU**

Nair, S., & Houghton, M. (2016). *International Activity of arts and cultural organisations in 2014-15*. Newcastle upon Tyne: Trends Business Research (TBR)/Arts Council England. Geraadpleegd van <https://www.artscouncil.org.uk/publication/international-activity-arts-and-cultural-organisations-2014-15> **MU, PK, BK**

Van Aart, K., Brom, R., & Schrijen, B. (2018). *De Staat van Cultuur 3: Cultuurindex Nederland 2005-2015*. Amsterdam: Boekmanstichting. Geraadpleegd van <https://www.cultuurindex.nl/publicaties/de-staat-van-cultuur-3-cultuurindex-nederland-2005-2015> **MU, PK, BK**

Van der Hest, F. (2012). *Territorial Factors in a Globalised Art World? The Visibility of Countries in International Contemporary Art Events* (doctoraatsthesis). Erasmus University Rotterdam. Geraadpleegd van <hdl.handle.net/1765/38074> **BK**

Velthuis, O., & Baia Curioni, S. (2015). *Cosmopolitan Canvases. The Globalization of Markets for Contemporary Art*. Oxford University Press. **BK**

Kunst in de Nevelstad

Deze sectie is, zoals het gelijknamige deel in het Cijferboek, gewijd aan twee zaken: de productie van kunsten in Vlaanderen en Brussel en de presentatiemogelijkheden van deze kunsten in deze regio. Het stukje 'internationaal' bevat publicaties die de productie van kunsten buiten Vlaanderen en hun lokale of nationale spreiding belichten.

VLAANDEREN EN BRUSSEL

Agentschap Binnenlands Bestuur van de Vlaamse Overheid. (2017). *Stadsmonitor 2017. Een monitor voor leefbare en duurzame Vlaamse steden*. Brussel: Agentschap Binnenlands Bestuur van de Vlaamse Overheid. Geraadpleegd van <https://gemeente-en-stadsmonitor.vlaanderen.be/naar-de-cijfers/stadsmonitor-voor-de-13-centrumsteden> **MU, PK, BK**

Departement Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse overheid. Kennisportaal cultuurcentra en bibliotheken - Cijfers en grafieken. Geraadpleegd 21 augustus 2018, van <http://www.kennisportaalccenbib.be/cijfers-en-grafieken>

Janssens, J. (Red.). (2011). *De ins & outs van podiumland. Een veldanalyse*. Brussel: VTi. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5754-de-ins-outs-van-podiumland-een-veldanalyse> **PK**

Kunstenpunt (Red.). (2014). *Landschapstekening kunsten 2014*. Brussel: Kunstenpunt. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/4702-landschapstekening-landschap-van-de-beeldende-kunsten-muziek-en-podiumkunsten-in-vlaanderen> **MU, PK, BK**

Lanssens, L. (september 2017). *In welke context werken de cultuur-en gemeenschapscentra?* Ontmoetingsdag Theaterfestival, CC Strombeek, Grimbergen. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/8186-in-welke-context-werken-de-cultuur-en-gemeenschapscentra-> **PK**

Leenknecht, S. (2017). *Vlaamse podiumkunsten voor een jong publiek. Facts & figures over de productie en internationale spreiding van podiumkunsten voor een jong publiek (2000-2016)*. Brussel: Kunstenpunt. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/dossiers/internationaal-samenwerken-2/artifacts/3843-vlaamse-podiumkunsten-voor-een-jong-publiek> **PK**

Marx, S. (2009). *Er zit muziek in de subsidies*. Brussel: MCV. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/6546-er-zit-muziek-in-de-subsidies> **MU**

Studiedienst Vlaamse Regering. (2017). *VRIND 2017. Vlaamse Regionale Indicatoren*. Brussel: Studiedienst Vlaamse Regering. Geraadpleegd van <https://www.vlaanderen.be/nl/publicaties/detail/vrind-2017> **MU, PK, BK**

Van de Steene, C., Vandervoort, A., Hermans, E., & Ferret, S. (2011). *Cijferrapport cultuurcentra 2005-2009 categorie A+B+C*. Brussel: Agentschap Sociaal-Cultureel Werk voor Jeugd en Volwassenen, Afdeling Volksontwikkeling en Lokaal Cultuurbeleid. Geraadpleegd van http://www.sociaalcultureel.be/doc/Doc_LOKAAL/2014/IR_Cijferrapportabc.pdf **MU, PK, BK**

Van Tienoven, T. P., & Glorieux, I. (2012). *Cijferboek Lokaal Cultuurbeleid*. Brussel: TOR Onderzoeksgroep (Vrije Universiteit Brussel). Geraadpleegd van http://www.sociaalcultureel.be/doc/Doc_LOKAAL/2014/IR_26062012Cijferboek%20Lokaal%20Cultuurbeleid%20-%20T%20P%20%20van%20Tienoven%20%20I%20%20Glorieux.pdf **MU, PK, BK**

Vandervoort, A., & Van de Steene, C. (2011). *Cultuurcentra facts & figures. Evolutie in kaart gebracht*. Brussel: Agentschap Sociaal-Cultureel Werk voor Jeugd en Volwassenen, Afdeling Volksontwikkeling en Lokaal Cultuurbeleid. Geraadpleegd van http://www.sociaalcultureel.be/doc/Doc_LOKAAL/2014/IR_2011%2011%2009%20Facts%20%20figures%205%20jaar%20gegevensregistratie%20cultuurcentra.pdf **MU, PK, BK**

Vlaams Theater Instituut (Red.). (2007). *Kanaries in de koolmijn. Masterplan voor dans in Vlaanderen en Brussel*. Brussel: VTi. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5764-masterplan-dans-kanaries-in-de-koolmijn> **PK**

Vlaams Theater Instituut (Red.). (2007). *Metamorfose in podiumland: een veldanalyse*. Brussel: VTi. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5773-metamorfose-in-podiumland-eeen-veldanalyse> **PK**

Vlaams Theater Instituut (Red.). (2013). *Perspective: Dance*. Brussel: VTi. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5958-perspective-dance> **PK**

Vlaams Theater Instituut (Red.). (2014). *Perspective: Young Audiences*. Brussel: VTi. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5948-perspective-young-audiences> **PK**

Vlaams Theater Instituut (Red.). (2014). *Transformers. Landscape sketch for the performing arts from Flanders and beyond*. Brussel: VTi. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5941-transformers-landscape-sketch-for-the-performing-arts-from-flanders-and-beyond> **PK**

INTERNATIONAAL

Arts Council England. (2015). *Rural Evidence and Data Review. Analysis of Arts Council England investment, arts and cultural participation and audiences*. Manchester: Arts Council England. Geraadpleegd van <https://www.artscouncil.org.uk/community-and-place/rural-evidence-and-data-review#section-1> **MU, PK, BK**

Bongers, F., Gielen, M., Van Kerkhof, D., Hermanussen, L., Van Asselt, M., Faber, D., Ellwanger, N., Van der Veen, S. & Gercama, L. (2017). *Economische ontwikkelingen in de cultuursector, 2009-2016*. Utrecht: APE/Dialogic. Geraadpleegd van <https://www.rijksoverheid.nl/documenten/rapporten/2017/10/23/economische-ontwikkelingen-in-de-cultuursector-2009-2016> **MU, PK, BK**

Broers, B., Brom, R., Van Dalen, B., Harings, J., Smeets, R., & Vinken, H. (2018). *Waarde van cultuur. De staat van de culturele sector in Noord-Brabant*. bkbc/Het PON/Telos/Boekmanstichting/Pyrrhula Research Consultants. Geraadpleegd van <https://www.boekman.nl/producten/publicaties/rapport-waarde-van-cultuur-brabant-2018> **MU, PK, BK**

Deutscher Bühnenverein. (2017). *Theaterstatistik 2015/2016*. Keulen: Deutscher Bühnenverein. **PK**

Directoraat-Generaal Cultuur en Media. (2017). *Cultuur in beeld 2017. Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap van de Nederlandse Rijksoverheid*. Geraadpleegd van <https://www.rijksoverheid.nl/documenten/rapporten/2017/10/23/cultuur-in-beeld-2017> **MU, PK, BK**

Guiking, T. (2012). *Klankrijk en kansrijk. Wereldmuziek in Nederland*. Amsterdam: World Music Forum NL/Muziek Centrum Nederland/MusicResearch.nl/Adviesbureau Cultuurtoerisme/Toucher Muziek/Piroska Delouw. Geraadpleegd van <https://www.worldmusicforum.nl/research/> **MU**

Helavuori, H., & Volmari, P. (2017). *2016 Teatteritilastot - Finnish Theatre Statistics*. Helsinki: Theatre Info Finland (TINFO). Geraadpleegd van https://www.tinfo.fi/en/Theatre_Statistics **PK**

Marlet, G., & Van Woerkens, C. (2018). *Atlas voor gemeenten 2018 - Cultuur. De 50 grootste gemeenten van Nederland op meer dan 50 punten vergeleken*. Nijmegen: VOC uitgevers.

Naylor, R., Lewis, B., Branzanti, C., Devlin, G., & Dix, A. (2016). *Analysis of Theatre in England. BOP Consulting/Graham Devlin Associates*. Geraadpleegd van <https://www.artscouncil.org.uk/publication/theatreinengland> **PK**

Onderzoeksbureau Berenschot, & Vinken, H. (2018). *Een collectieve selfie 3. Nog beter zicht op Beeldende Kunst*. Rotterdam: Beeldende Kunst Nederland. Geraadpleegd van https://bkn.nl/wp/wp-content/uploads/2018/03/BKNL_Collectieve-Selfie-3_maart2018.pdf **BK**

Payn, F., Billot, F., Deniau, M., Hoballah, J. M., & Méneret, C. (2014). *Les pratiques de production et de diffusion de spectacles des compagnies subventionnées*. Parijs: Office nationale de diffusion artistique (ONDA). Geraadpleegd van http://www.onda.fr/wp-content/uploads/2017/03/etude_productiondiffusion_2014.pdf **PK**

Schober, C., Schmidt, A., & Sprajcer, S. (2012). *Tanz- und Theaterszene in Wien Zahlen, Daten, Fakten unter besonderer Berücksichtigung der Effekte der Wiener Theaterreform 2003*. Wenen: NPO-Kompetenzzentrum (Wirtschaftsuniversität Wien). Geraadpleegd van http://epub.wu.ac.at/3634/1/bestandsaufnahme_der_tanz-_und_theaterszene_in_wien.pdf **PK**

Van den Berg, S., Hoogenboom, M., Pelgrom, D., & De Wijs, C. (2018). *Brochure Theaterjaar 2017. Tussentijds overzicht in voorbereiding op het theaterjaarboek 2018*. Stichting BPN/Werkgroep NIT/DAS Research. **PK**

World Music Forum NL. (2018). *Resultaten Barometer Nederlandse Wereldmuziek, peiljaar 2016* (Barometer Nederlandse wereldmuziek). World Music Forum NL. Geraadpleegd van <https://www.worldmusicforum.nl/research/> **MU**

Mensen en middelen

Hier worden bronnen opgesomd met cijfergegevens over de subsidiëring en andere financiering van kunsten en cultuur, financiële gegevens van kunstorganisaties, tewerkstelling in de kunsten en creatieve industrieën, de sociaaleconomische positie en het welzijn van kunstenaars en gender- en diversiteitskwesties in de kunstensector.

VLAANDEREN EN BRUSSEL

BAM, Instituut voor Beeldende, Audiovisuele en Mediakunst (Red.). (2011). *Frisse lucht, lange adem. Historiek, cijfers en scenario's v/h beeldende kunstveld in Vlaanderen*. Gent: BAM. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5688-frisse-lucht-lange-adem-historiek-cijfers-en-scenario-s-van-het-beeldende-kunstveld-in-vlaanderen> **BK**

Commissie Kunstenaars van de Federale Overheidsdienst Sociale Zekerheid. (2017). *Jaarverslag Commissie Kunstenaars 2017*. Brussel: Federale Overheidsdienst Sociale Zekerheid. Geraadpleegd van <https://socialsecurity.belgium.be/nl/publicaties/jaarverslag-commissie-kunstenaars> **MU, PK, BK**

De Meyer, S. (2017). *Sensor rapport. Resultaten van de sensor binnen de sector podiumkunsten en muziek*. Gent: Attentia/Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten. Geraadpleegd van <http://www.podiumkunsten.be/Home/werk/veiligheidewelzijn/bevragingwerkbeleving/resultaten/tabid/4813/Default.aspx> **MU, PK**

De Voldere, I. (2017). *Onderzoek met betrekking tot een geefbeleid in Vlaanderen*. Brussel: IDEA Consult/Stafdienst Informatie en kennismangement van het Departement Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse overheid. Geraadpleegd van https://cjsm.be/cultuur/sites/cjsm.cultuur/files/public/geefbeleid_in_vlaanderen.pdf

De Voldere, I., Wastyn, A., Berckmoes, T., Durinck, E., & Strobbe, F. (2015). *Onderzoek naar de mogelijkheden van aanvullende financiering voor de culturele sector*. Brussel: IDEA Consult/Departement Cultuur, Jeugd, Sport en Media van de Vlaamse Overheid. Geraadpleegd van <https://cjsm.be/cultuur/onderzoek-en-publicaties/onderzoek-naar-de-mogelijkheden-van-aanvullende-financiering-voor-de>

Deman, R., Craps, A., & Deiteren, C. (2017). *Dossier freelancers focus 2017. Onderzoek naar freelancers in Vlaanderen en Brussel*. Brussel: UNIZO-Studiedienst/Graydon. Geraadpleegd van https://www.unizo.be/sites/default/files/freelancer_focus_2017.pdf

Departement Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse overheid. (2018). *Fonds Culturele Infrastructuur: jaarverslag 2017*. Brussel: Departement Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse overheid. Geraadpleegd van <https://cjsm.be/cultuur/onderzoek-en-publicaties/jaarverslag-fonds-culturele-infrastructuur>

Dierickx, S. (2018). *Taxshelter podiumkunsten. Evaluatie 2017*. Brussel: Afdeling Media en Film van het Departement Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse overheid. Geraadpleegd van https://cjsm.be/cultuur/sites/cjsm.cultuur/files/public/180319_tax_shelter_rapport.pdf **MU, PK**

Dujardin, A. (2014). *SMart chiffres clés 2012 – aperçu statistique des contrats*. Bureau d'études de l'Association professionnelle des métiers de la création-SMart asbl. Geraadpleegd van http://smartbe.be/media/uploads/2014/06/Bet-public_chiffres-cles_contrats-2012_FR.pdf **MU, PK, BK**

Hesters, D. (Red.). (2013). *Kunstzaken. Financiële en zakelijke modellen voor de kunsten in Vlaanderen*. Brussel: BAM/MCV/VAi/VTi. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/4712-kunstzaken-financiële-en-zakelijke-modellen-voor-de-kunsten-in-vlaanderen> **MU, PK, BK**

Hillaert, W., & Hesters, D. (november 2016). No women's land? *rekto:verso*, 73, 26–30. **MU, PK, BK**

Janssens, J. (Red.). (2011). *De ins & outs van podiumland. Een veldanalyse*. Brussel: VTi. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5754-de-ins-outs-van-podiumland-een-veldanalyse> **PK**

Janssens, J., & Moreels, D. (2011). *De ins & outs van het Kunstendecreet. Een blik op de opbrengsten en uitgaven van Kunstendecreetstructuren (2007-2008)*. BAM/MCV/Vai/VTi. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5683-de-ins-outs-van-het-kunstendecreet-een-blik-op-de-opbrengsten-en-uitgaven-van-kunstendecreetstructuren-2007-2008> **BK, MU, PK**

Janssens, J., Hesters, D., Wellens, N., Lebon, F., & De Vriendt, I. (2017). *Compendium for Cultural Policies and Trends in Europe: Country Profile Belgium*. Brussel: Council of Europe/ERICarts. Geraadpleegd van <https://www.culturalpolicies.net/web/countries-profiles-download.php> **MU, PK, BK**

Kunstenpunt (Red.). (2014). *Landschapstekening kunsten 2014*. Brussel: Kunstenpunt. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/4702-landschapstekening-landschap-van-de-beeldende-kunsten-muziek-en-podiumkunsten-in-vlaanderen> **MU, PK, BK**

Kunstenpunt. (2016). *Het kunstenlandschap vanaf 2017 in cijfers en grafieken*. Geraadpleegd 10 augustus 2018, van <https://www.kunsten.be/dossiers/kunstendecreet/593-het-kunstenlandschap-vanaf-2017-in-cijfers-en-grafieken> **MU, PK, BK**

Marx, S. (2009). *Er zit muziek in de subsidies*. Brussel: MCV. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/6546-er-zit-muziek-in-de-subsidies> **MU**

Mauri, C., Vlegels, J., Amez, L., Lazzaro, E., & Ysebaert, W. (2017). *The Cultural and Creative Economy in the Brussels-Capital Region*. Brussel: Vrije Universiteit Brussel/Hogeschool voor de Kunsten Utrecht. Geraadpleegd van http://www.vub.ac.be/sites/vub/files/the_cultural_and_creative_economy_in_the_brussels-capital_region1.pdf **MU, PK, BK**

Penne, K. (2017). *Freelancers in Vlaanderen*. Stichting Innovatie & Arbeid. Geraadpleegd van https://www.serv.be/sites/default/files/documenten/StIA_20171023_Freelancers_RAP.pdf **PK**

Segers, K., Schramme, A., & Devriendt, R. (2010). Do Artists Benefit from Arts Policy? The Position of Performing Artists in Flanders (2001–2008). *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 1(40), 58–75.

Siongers, J., & Van Steen, A. (2014). *Acteurs in de spotlight. Onderzoek naar de inkomens en de sociaaleconomische positie van professionele Vlaamse acteurs*. Gent: CuDOS (Universiteit Gent). Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/4703-acteursloopbanen-sociaal-economische-positie-van-de-professionele-acteur> **PK**

Siongers, J., Pissens, L., Lievens, J., & Willekens, M. (2018). *Zo man, zo vrouw? Gender en de creatieve sector in Vlaanderen*. Universiteit Gent, Onderzoeksgroep CuDOS-Vakgroep Sociologie. Geraadpleegd van https://cjsm.be/cultuur/sites/cjsm.cultuur/files/public/180607_gender_rapport_ugent_2018_0604.pdf **MU, PK, BK**

Siongers, J., Willekens, M., Pissens, L., & Lievens, J. (2018). *Wie heeft het gemaakt? Een onderzoek naar de sociaaleconomische positie van architecten en designers in Vlaanderen*. Universiteit Gent. Geraadpleegd van https://cjsm.be/cultuur/sites/cjsm.cultuur/files/public/180304_rapport_architecten_en_creatief_ontwerpers_finaal_o.pdf

Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten. (2018). *Arbeidsmarktmonitor 2017*. Brussel: Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten van de Vlaamse Gemeenschap. Geraadpleegd van <https://podiumkunsten.be/sector/cijfers-en-onderzoek/490/arbeidsmarktmonitor/491> **PK**

Van Andel, W., & Schramme, A. (2015). *Creatieve industrieën in Vlaanderen. Mapping en bedrijfseconomische analyse*. Leuven: Antwerp Management School/Flanders DC. Geraadpleegd van <https://www.flandersdc.be/uploads/media/58c66dc2b4b69/2015-12-ams-creatieveindustrieinvlaanderen.pdf> **MU, PK, BK**

Van Assche, A. (2018). *Dancing Precarity. A transdisciplinary study of the working and living conditions in the contemporary dance scenes of Brussels and Berlin* (doctoraatsthesis). Universiteit Gent, Gent. **PK**

Van Assche, A., & Laermans, R. (2016). *Contemporary Dance Artists in Brussels. A descriptive report on their socio-economic position*. Universiteit Gent/KU Leuven. Geraadpleegd van <https://biblio.ugent.be/publication/8536528/file/8536531.pdf> **PK**

Van de Cloot, I. (2017). *Filantropie- index/klimaat*. Itinera Institute/Koning Boudewijnstichting. Geraadpleegd van https://www.kbs-frb.be/nl/~/_media/Files/Documents/Press/KBS_Itinera2017NL?JBRLOB

Van de Steene, C., Vandervoort, A., Hermans, E., & Ferret, S. (2011). *Cijferrapport cultuurcentra 2005-2009 categorie A+B+C*. Brussel: Agentschap Sociaal-Cultureel Werk voor Jeugd en Volwassenen, Afdeling Volksontwikkeling en Lokaal Cultuurbeleid. Geraadpleegd van http://www.sociaalcultureel.be/doc/Doc_LOKAAL/2014/IR_Cijferrapportabc.pdf **MU, PK, BK**

Van de Velde, W., & Van Looy, B. (2013). *Kritische succesfactoren van de Vlaamse kunsten – Synthesetekst. Cases uit de muziek-, dans- en theatersector*. Leuven: KU Leuven, Departement Bedrijfseconomie, Strategie en Innovatie. Geraadpleegd van <http://muziekcentrum.kunsten.be/document.php?ID=7188> **MU, PK**

Van Langendonck, K., Magnus, B., Bresseleers, M., & De Graeve, L. (2014). *Vrouw/man-verhouding in het Vlaams podiumkunstenlandschap. Een genderstudie van 1993 tot 2012*. Brussel: Kaaitheater/VTi/Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten. Geraadpleegd van https://www.kaaitheater.be/sites/default/files/14_03_10_wowmen_onderzoek.pdf **PK**

Vandervoort, A., & Van de Steene, C. (2011). *Cultuurcentra facts & figures. Evolutie in kaart gebracht*. Brussel: Agentschap Sociaal-Cultureel Werk voor Jeugd en Volwassenen, Afdeling Volksontwikkeling en Lokaal Cultuurbeleid. Geraadpleegd van http://www.sociaalcultureel.be/doc/Doc_LOKAAL/2014/IR_2011%2011%2009%20Facts%20%20figures%205%20jaar%20gegevensregistratie%20cultuurcentra.pdf **MU, PK, BK**

Vlaams Theater Instituut (Red.). (2007). *Kanaries in de koolmijn. Masterplan voor dans in Vlaanderen en Brussel*. Brussel: VTi. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5764-masterplan-dans-kanaries-in-de-koolmijn> **PK**

Vlaams Theater Instituut (Red.). (2007). *Metamorfose in podiumland: een veldanalyse*. Brussel: VTi. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5773-metamorfose-in-podiumland-eeen-veldanalyse> **PK**

Vlaams Theater Instituut (Red.). (2012). *Perspective: Artist. The position of individual artists in the performing arts in Flanders*. Brussel: VTi. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5973-perspective-artist-the-position-of-individual-artists-in-the-performing-arts-in-flanders> **PK**

Vlaams Theater Instituut (Red.). (2014). *Transformers. Landscape sketch for the performing arts from Flanders and beyond*. Brussel: VTi. Geraadpleegd van <https://www.kunsten.be/kunsten-in-vlaanderen-brussel/publicaties/5941-transformers-landscape-sketch-for-the-performing-arts-from-flanders-and-beyond> **PK**

Volont, L., Dujardin, A., & Rajabaly, H. (2013). *Projectmatig werk anno 2013: een longitudinale studie naar de loopbanen van creatieve professionals 'onderaan de piramide'*. Brussel: SMartbe. Geraadpleegd van http://smartbe.be/media/uploads/2014/01/EP_longitudinale-studie_nl.pdf **MU, PK, BK**

INTERNATIONAAL

Albano, A., Huart, T., Marinova, T., Zimolag, M., Helming, W., Martins, C., & Scuvée, B. (2016). *Culture statistics - 2016 edition*. Luxemburg: Eurostat/Sogeti/CRI. Geraadpleegd van <http://ec.europa.eu/eurostat/web/products-statistical-books/-/KS-04-15-737> **MU, PK, BK**

Arts Council England. (2016). *Equality, Diversity and the Creative Case: A data report, 2015-2016*. Manchester: Arts Council England. Geraadpleegd van <https://www.artscouncil.org.uk/publication/equality-diversity-and-creative-case-2015-16>

Berkers, P., & Schaap, J. (2018). *Gender Inequality in Metal Music Production*. Rotterdam: Emerald Publishing. **MU**

Bertschek, I., Ohnemus, J., Erdsiek, D., Kimpeler, S., & Rammer, C. (2017). *Monitoringbericht Kultur und Kreativwirtschaft 2017. Kurzfassung*. Berlijn/Mannheim: Zentrum für Europäische Wirtschaftsforschung (ZEW)/Bundesministerium für Wirtschaft und Energie (BMWi). Geraadpleegd van <https://www.kultur-kreativ-wirtschaft.de/KUK/Redaktion/DE/Publikationen/2017/monitoring-wirtschaftliche-eckdaten-kuk-2017.html> **BK, MU, PK**

Blumenreich, U. (2016). *Aktuelle Förderstrukturen der freien Darstellenden Künste in Deutschland. Ergebnisse der Befragung von Kommunen und Ländern* (Materialien und Dokumente zu den freien Darstellenden Künsten). Bonn: Bundesverband Freie Darstellende Künste/Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. Geraadpleegd van https://darstellende-kuenste.de/images/downloads/bfdk/freieDK_dokumente_NR1-foerderstruktur_201610.pdf **PK**

Bongers, F., Gielen, M., Van Kerkhof, D., Hermanussen, L., Van Asselt, M., Faber, D., Ellwanger, N., Van der Veen, S. & Gercama, L. (2017). *Economische ontwikkelingen in de cultuursector, 2009-2016*. Utrecht: APE/Dialogic. Geraadpleegd van <https://www.rijksoverheid.nl/documenten/rapporten/2017/10/23/economische-ontwikkelingen-in-de-cultuursector-2009-2016> **MU, PK, BK**

BOP Consulting. (2017). *World Cities Culture Finance Report*. BOP Consulting. Geraadpleegd van http://www.worldcitiescultureforum.com/assets/others/170504_WCCF_FullReport.pdf

Broers, B., Brom, R., Van Dalen, B., Harings, J., Smeets, R., & Vinken, H. (2018). *Waarde van cultuur. De staat van de culturele sector in Noord-Brabant*. bkbc/Het PON/Telos/Boekmanstichting/Pyrrhula Research Consultants. Geraadpleegd van <https://www.boekman.nl/producten/publicaties/rapport-waarde-van-cultuur-brabant-2018> **MU, PK, BK**

Cebr (Centre for Economics and Business Research). (2017). *Contribution of the arts and culture industry to the UK economy. An updated assessment of the macroeconomic contributions of the arts and culture industry to the national and regional economies of the UK*. Londen: Cebr/Arts Council England. Geraadpleegd van https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Contribution_arts_culture_industry_UK_economy.pdf **MU, PK, BK**

Centre national de la chanson des variétés et du jazz. (2016). *La diffusion des spectacles de musiques actuelles et de variétés en France en 2016. Statistiques commentées et éléments d'évolution 2015-2016*. Parijs: Centre national de la chanson des variétés et du jazz. Geraadpleegd van https://www.cnv.fr/sites/cnv.fr/files/documents/PDF/Ressource/stats_diffusion/2017078cdlc2016_France.pdf **MU**

Commissie Arbeidsmarktverkenning Cultuursector. (2016). *Verkenning arbeidsmarkt culturele sector*. Den Haag: Sociaal-Economische Raad/Raad voor Cultuur. Geraadpleegd van https://www.ser.nl/~media/files/internet/publicaties/overige/2010_2019/2016/verkenning-arbeidsmarkt-cultuursector/verkenning-arbeidsmarkt-cultuursector.ashx **MU, PK, BK**

De Voldere, I., & Zeqo, K. (2017). *Crowdfunding. Reshaping the crowd's engagement in culture*. Brussel: IDEA Consult/ Ecorys/European Crowdfunding Network. Geraadpleegd van <https://publications.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/7e10916d-677c-11e7-b2f2-01aa75ed71a1/language-en/format-PDF/source-search> **MU, PK, BK**

Dee, A., & Guerre, A. (2018). *Live DMA - The Survey. Facts & figures of music venues in Europe*. Live DMA. Geraadpleegd van http://www.live-dma.eu/wp-content/uploads/2018/01/Live-DMA-Survey-report_live-music-venues_data-2015_publication-January-2018.pdf **MU**

Département des études, de la prospective et des statistiques. (2017). *Atlas régional de la culture 2017*. Parijs: Département des études, de la prospective et des statistiques, Ministère de la Culture et de la Communication. Geraadpleegd van <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-d-ouvrages/Atlas-regional-de-la-culture/Atlas-regional-de-la-culture-2017> **MU, PK, BK**

Département des études, de la prospective et des statistiques. (2018). *Chiffres clés 2018: statistiques de la culture et de la communication*. Parijs: Département des études, de la prospective et des statistiques, Ministère de la Culture et de la Communication. Geraadpleegd van <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-d-ouvrages/Chiffres-cles-statistiques-de-la-culture/Chiffres-cles-2018> **MU, PK, BK**

Deutscher Bühnenverein. (2017). *Theaterstatistik 2015/2016*. Keulen: Deutscher Bühnenverein. **PK**

Deutscher Bühnenverein. (2017). *Wer spielte was? Werkstatistik 2015/2016 des Deutschen Bühnenvereins*. Keulen: Deutscher Bühnenverein. **PK**

Di Nunzio, D., Ferrucci, G., & Toscano, E. (2016). *Vita da artisti. Ricerca Nazionale sulle Condizioni di Vita e di Lavoro dei Professionisti dello Spettacolo*. Rome: Fondazione Giuseppe Di Vittorio/SLC-CGIL. Geraadpleegd van <https://vitadartisti.it/> **MU, PK**

Directoraat-Generaal Cultuur en Media. (2017). *Cultuur in beeld 2017*. Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap van de Nederlandse Rijksoverheid. Geraadpleegd van <https://www.rijksoverheid.nl/documenten/rapporten/2017/10/23/cultuur-in-beeld-2017> **MU, PK, BK**

Eckhardt, J., & De Graeve, L. (2017). *The Second Sound. Conversations on gender and music*. Brussel: Umland. Geraadpleegd van http://q-o2.be/uploads/secondsound_interactive.pdf **MU, BK**

ERICarts - European Association of Cultural Researchers. (2017). *Compendium for Cultural Policies and Trends in Europe: Country Profiles*. Geraadpleegd 23 augustus 2018, van <https://www.culturalpolicies.net/web/countries-profiles-download.php> **MU, PK, BK**

ERICarts - European Association of Cultural Researchers. *Cultural Statistics in Europe*. Geraadpleegd 23 augustus 2018, van <https://www.culturalpolicies.net/web/statistics.php>

Euclid. (2018). *Assessing the EU's contribution to the arts, museums & creative industries in England 2007-2016*. Euclid/ Arts Council England. Geraadpleegd van <https://www.artscouncil.org.uk/publication/assessing-eu%E2%80%99s-contribution-arts-museums-creative-industries> **MU, PK, BK**

Eurostat. (12 maart 2018). *Culture - Statistical articles*. Geraadpleegd 21 augustus 2018, van <http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Culture> **MU, PK, BK**

EW Group. (2017). *Making a Shift Report. Disabled people and the Arts and Cultural Sector Workforce in England: Understanding trends, barriers and opportunities*. Manchester: EW Group/Arts Council England. Geraadpleegd van <https://www.artscouncil.org.uk/publication/making-a-shift>

EY. (2014). *Creating growth. Measuring cultural and creative markets in the EU*. Ernst & Young Global Limited. Geraadpleegd van <http://www.createurope.eu/> **MU, PK, BK**

Goh, F. (2016). *Strength in Numbers 2. A study of Europe Jazz Network*. Europe Jazz Network. Geraadpleegd van <http://www.europejazz.net/activity/strength-numbers> **MU**

Gouyon, M. (2014). *Les femmes dans la création audiovisuelle et de spectacle vivant*. Parijs: Département des études, de la prospective et des statistiques, Ministère de la Culture et de la Communication. Geraadpleegd van <http://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Statistiques/Les-femmes-dans-la-creation-audiovisuelle-et-de-spectacle-vivant-CC-2014-4> **MU, PK**

Gouyon, M. (2015). *Revenus d'activité et niveaux de vie des professionnels de la culture*. Parijs: Département des études, de la prospective et des statistiques, Ministère de la Culture et de la Communication. Geraadpleegd van <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-chiffres-2007-2018/Revenus-d-activite-et-niveaux-de-vie-des-professionnels-de-la-culture-CC-2015-1> **MU, PK, BK**

Gouyon, M., & Patureau, F. (2013). *Les métiers artistiques : des conditions d'emploi spécifiques, des disparités de revenus marquées*. Parijs: Département des études, de la prospective et des statistiques, Ministère de la Culture et de la Communication. Geraadpleegd van <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1288290?sommaire=1288298> **MU, PK, BK**

Gouyon, M., & Patureau, F. (2014). *Vingt ans d'évolution de l'emploi dans les professions culturelles 1991-2011*. Parijs: Département des études, de la prospective et des statistiques, Ministère de la Culture et de la Communication. Geraadpleegd van <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-chiffres-2007-2018/Vingt-ans-d-evolution-de-l-emploi-dans-les-professions-culturelles-1991-2011-CC-2014-6> **MU, PK, BK**

Guiking, T. (2012). *Klankrijk en kansrijk. Wereldmuziek in Nederland*. Amsterdam: World Music Forum NL/Muziek Centrum Nederland/MusicResearch.nl/Adviesbureau Cultuurtoerisme/Toucher Muziek/Piroska Delouw. Geraadpleegd van <https://www.worldmusicforum.nl/research/> **MU**

Hamon, C. (2016). *Mission sur l'égalité femmes-hommes dans le spectacle vivant*. Parijs: Office nationale de diffusion artistique (ONDA). Geraadpleegd van http://www.onda.fr/wp-content/uploads/2017/03/etude_egalitefh_2016.pdf **MU, PK**

International Federation of the Phonographic Industry (IFPI), & Worldwide Independent Network. (2016). *Investing in Music. The value of record companies*. IFPI/WIN. Geraadpleegd van <http://investinginmusic.ifpi.org/> **MU**

Lalonde, P.-É. (2014). *Study concerning fair compensation for music creators in the digital age*. International Council for Creators of Music (CIAM)/Music Creators North America (MCNA). Geraadpleegd van <http://members.cisac.org/CisacPortal/initConsultDoc.do?idDoc=27025> **MU**

Lungstraß, A., & Ratzenböck, V. (2014). *Fair Pay. Umfrage zur finanziellen Situation freier Kulturinitiativen und -vereine*. Wenen: Österreichischen Kulturdokumentation. Internationales Archiv für Kulturanalysen. Geraadpleegd van <http://www.kulturdokumentation.org/download/Fair%20Pay%20Bericht%20final%202014.pdf>

Ministère de la Culture et la Communication. (2015). *Troisième rapport de l'Observatoire de l'égalité hommes-femmes dans la culture et la communication*. Parijs: Ministère de la Culture et la Communication. Geraadpleegd van http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/Statistiques-culturelles/Donnees-statistiques-par-domaine_Cultural-statistics/Egalite-entre-femmes-et-hommes **MU, PK, BK**

MTM London. (2016). *Private Investment in Culture Survey 2012/13, 2013/14 and 2014/15*. Manchester: Arts Council England/MTM. Geraadpleegd van <https://www.artscouncil.org.uk/publication/private-investment-culture-survey> **MU, PK, BK**

Musgrave, G., & Gross, S. A. (2016). *Can Music Make You Sick? Music and Depression. A study into the incidence of musicians' mental health - Part 1: Pilot Survey Report*. Londen: University of Westminster/MusicTank. Geraadpleegd van https://www.helpmusicians.org.uk/assets/publications/files/1st_nov_can_music_make_you_sick_part_1-pilot_survey_report.pdf **MU**

Naylor, R., Lewis, B., Branzanti, C., Devlin, G., & Dix, A. (2016). *Analysis of Theatre in England. BOP Consulting/Graham Devlin Associates*. Geraadpleegd van <https://www.artscouncil.org.uk/publication/theatreinengland> **PK**

Neelands, J., Belfiore, E., Firth, C., Hart, N., Perrin, L., Brock, S., Holdaway, D., Woddis, J., & Knell, J. (2015). *Enriching Britain: Culture, Creativity and Growth*. Coventry: Warwick Commission on the Future of Culture Value (University of Warwick). Geraadpleegd van https://warwick.ac.uk/research/warwickcommission/futureculture/finalreport/warwick_commission_report_2015.pdf

Négrier, E., Bonet, L., & Guérin, M. (Red.). (2013). *Music Festivals, a Changing World. An International Comparison*. Parijs: Michel De Maule. Geraadpleegd van http://www.opc.cfwb.be/index.php?eID=tx_nawsecuredl&u=0&g=0&hash=169e0f3fc4e2f74b4e57c05914fff1898dc9c304&file=fileadmin/sites/opc/upload/opc_super_editor/opc_editor/documents/pdf/livres_numerises/festivals_anglais.pdf **MU**

Norz, M. (2016). *Faire Arbeitsbedingungen in den darstellende Künsten und der Musik?! Eine Untersuchung zu Arbeitsbedingungen, Missständen sowie Vorschlägen, die zu besseren Arbeitsbedingungen beitragen können* (Study der Hans-Böckler-Stiftung). Düsseldorf: Hans-Böckler-Stiftung. Geraadpleegd van https://www.boeckler.de/pdf/p_study_hbs_319.pdf **MU, PK**

Onderzoeksbureau Berenschot, & Vinken, H. (2018). *Een collectieve selfie 3. Nog beter zicht op Beeldende Kunst*. Rotterdam: Beeldende Kunst Nederland. Geraadpleegd van https://bknl.nl/wp/wp-content/uploads/2018/03/BKNL_Collectieve-Selfie-3_maart2018.pdf **BK**

Payn, F., & Deniau, M. (2016). *Résidences longues, associations au long cours... Pratiques de partenariats sur la durée entre compagnies et lieux*. Parijs: Office nationale de diffusion artistique (ONDA). Geraadpleegd van http://www.onda.fr/wp-content/uploads/2017/03/etude_partenariatduree_2016.pdf **MU, PK**

Picard, T. (2017). *Le poids économique direct de la culture en 2015*. Parijs: Département des études, de la prospective et des statistiques, Ministère de la Culture et de la Communication. Geraadpleegd van <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/L-actualite-du-DEPS/Le-poids-economique-direct-de-la-culture-en-2015-CC-2017-1> **MU, PK, BK**

Priller, E. (2016). *Die wirtschaftliche und soziale Situation Bildender Künstlerinnen und Künstler 2016*. Berlijn: Bundesverbandes Bildender Künstlerinnen und Künstler. **BK**

Rensujeff, K. (2011). *The Status of the Artist in Finland 2010. The Structure of the Artist Community, Work and Income Formation - English Summary*. Helsinki: Arts Promotion Centre Finland. Geraadpleegd van http://www.taike.fi/documents/10921/0/TheStatus_of_theArtist_inFinland_2010_Summary.pdf **BK, MU, PK**

Schober, C., Schmidt, A., & Sprajcer, S. (2012). *Tanz- und Theaterszene in Wien Zahlen, Daten, Fakten unter besonderer Berücksichtigung der Effekte der Wiener Theaterreform 2003*. Wenen: NPO-Kompetenzzentrum (Wirtschaftsuniversität Wien). Geraadpleegd van http://epub.wu.ac.at/3634/1/bestandsaufnahme_der_tanz-_und_theaterszene_in_wien.pdf **PK**

Schulz, G., Ries, C., & Zimmerman, O. (2016). *Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge*. Berlijn: Deutscher Kulturrat. Geraadpleegd van <https://www.kulturrat.de/publikationen/frauen-in-kultur-und-medien/> **MU, PK, BK**

Schulz, G., Zimmerman, O., & Hufnagel, R. (2013). *Arbeitsmarkt Kultur. Zur wirtschaftlichen und sozialen Lage in Kulturberufen*. Berlijn: Deutscher Kulturrat. Geraadpleegd van <https://www.kulturrat.de/publikationen/arbeitsmarkt-kultur-lage-in-kulturberufen/> **MU, PK, BK**

Statistik Austria. (2018). *Kulturstatistik 2015 und 2016*. Wenen: Statistik Austria. Geraadpleegd van http://www.statistik.at/web_de/statistiken/menschen_und_gesellschaft/bildung_und_kultur/kultur/index.html **BK, MU, PK**

Teesing, G., & De Jong, P. (2014). *Kunstenaarshonoraria*. Den Haag: APE/BKNL. Geraadpleegd van https://www.mondriaanfonds.nl/wp-content/uploads/2014/11/Rapport-KUNSTENAARSHONORARIA_1.pdf **BK**

Vaillant, T., & Lethé, F. (2018). *Focus Culture 2017 - Faits et Tendances*. Brussel: Administration générale de la Culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Geraadpleegd van <http://www.culture.be/index.php?id=focus> **MU, PK, BK**

Van Aart, K., Brom, R., & Schrijen, B. (2018). *De Staat van Cultuur 3: Cultuurindex Nederland 2005-2015*. Amsterdam: Boekmanstichting. Geraadpleegd van <https://www.cultuurindex.nl/publicaties/de-staat-van-cultuur-3-cultuurindex-nederland-2005-2015> **MU, PK, BK**

Van Assche, A. (2018). *Dancing Precarity. A transdisciplinary study of the working and living conditions in the contemporary dance scenes of Brussels and Berlin* (doctoraatsthesis). Universiteit Gent, Gent. **PK**

Van Assche, A., & Laermans, R. (2017). *Contemporary Dance Artists in Berlin. A descriptive report on their socio-economic position*. Universiteit Gent/KU Leuven. Geraadpleegd van <https://biblio.ugent.be/publication/8536533/file/8536534.pdf> **PK**

Von der Fuhr, S. (2015). *Pop, wat levert het op? Onderzoek naar de inkomsten van popmusici in Nederland*. Tilburg: Cubiss. Geraadpleegd van <https://ntb.nl/wp-content/uploads/2016/01/Pop-wat-levert-het-op-2016.pdf> **MU**

Publieksparticipatie

Wie gaat naar concerten, tentoonstellingen en voorstellingen? Over hoeveel mensen gaat het? Hoe vaak doen ze dit? Wat zijn de voorkeuren van het publiek dat deelneemt aan het kunstenaarsaanbod? Hier volgt een selectie van publieksstudies die in Vlaanderen en daarbuiten werden uitgevoerd.

Agentschap Binnenlands Bestuur van de Vlaamse Overheid. (2017). *Stadsmonitor 2017. Een monitor voor leefbare en duurzame Vlaamse steden*. Brussel: Agentschap Binnenlands Bestuur van de Vlaamse Overheid. Geraadpleegd van <https://gemeente-en-stadsmonitor.vlaanderen.be/naar-de-cijfers/stadsmonitor-voor-de-13-centrumsteden> **MU, PK, BK**

Albano, A., Huart, T., Marinova, T., Zimolag, M., Helming, W., Martins, C., & Scuvée, B. (2016). *Culture statistics - 2016 edition*. Luxemburg: Eurostat/Sogeti/CRI. Geraadpleegd van <http://ec.europa.eu/eurostat/web/products-statistical-books/-/KS-04-15-737> **MU, PK, BK**

Arts Council England. (2015). *Rural Evidence and Data Review. Analysis of Arts Council England investment, arts and cultural participation and audiences*. Manchester: Arts Council England. Geraadpleegd van <https://www.artscouncil.org.uk/community-and-place/rural-evidence-and-data-review#section-1> **MU, PK, BK**

Arts Council England. (2016). *Equality, Diversity and the Creative Case: A data report, 2015-2016*. Manchester: Arts Council England. Geraadpleegd van <https://www.artscouncil.org.uk/publication/equality-diversity-and-creative-case-2015-16>

Bozek, B., Raeymaeckers, P., & Coene, J. (2016). *De maat van lokale netwerken. Kwantitatieve analyse van de lokale netwerken, vrijetijds-participatie voor mensen in armoede* (Demos onderzoeksrapporten). Brussel: Onderzoeksgroep OASeS - Ongelijkheid, Armoede, Sociale uitsluiting en de Stad (Universiteit Antwerpen)/Demos. Geraadpleegd van https://demos.be/sites/default/files/demo_16_lokale_netwerken_all_hyperlinks.pdf

Broers, B., Brom, R., Van Dalen, B., Harings, J., Smeets, R., & Vinken, H. (2018). *Waarde van cultuur. De staat van de culturele sector in Noord-Brabant*. bkcc/Het PON/Telos/Boekmanstichting/Pyrrhula Research Consultants. Geraadpleegd van <https://www.boekman.nl/producten/publicaties/rapport-waarde-van-cultuur-brabant-2018> **MU, PK, BK**

Callier, L., Hanquinet, L., Guérin, M., & Genard, J.-L. (2012). *Étude approfondie des pratiques et consommation culturelles de la population en Fédération Wallonie-Bruxelles* (Études No. 1). Etterbeek: Observatoire des Politiques Culturelles (OPC). Geraadpleegd van <http://www.opc.cfwb.be/index.php?id=10493>

Cosse, V., Gohy, F., & Painsavoine, I. (2015). *Approches quantitative et qualitative du secteur muséal en Fédération Wallonie-Bruxelles* (Études No. 6). Etterbeek: Observatoire des Politiques Culturelles (OPC). Geraadpleegd van <http://www.opc.cfwb.be/index.php?id=10493> **BK**

Daenekindt, S., & Roose, H. (2014). Social mobility and cultural dissonance. *Poetics*, 42, 82–97. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2013.11.002> **MU**

Departement Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse overheid. (z.d.). Kennisportaal cultuurcentra en bibliotheken - Cijfers en grafieken [Kennisportaal cultuurcentra en bibliotheken]. Geraadpleegd 21 augustus 2018, van <http://www.kennisportaalccenbib.be/cijfers-en-grafieken>

Departement Cultuur, Jeugd, Sport en Media van de Vlaamse overheid. (2017). *Cultuurcentra in cijfers gevat. Focus op: publieksbereik* (Cultuurcentra in cijfers gevat). Brussel: Departement Cultuur, Jeugd, Sport en Media van de Vlaamse overheid. Geraadpleegd van http://www.kennisportaalccenbib.be/sites/default/files/atoms/files/Cultuurcentra%20in%20cijfers%20gevat_focus%20op%20publieksbereik.pdf **MU, PK**

Département des études, de la prospective et des statistiques. (2018). *Chiffres clés 2018: statistiques de la culture et de la communication*. Parijs: Département des études, de la prospective et des statistiques, Ministère de la Culture et de la Communication. Geraadpleegd van <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-d-ouvrages/Chiffres-cles-statistiques-de-la-culture/Chiffres-cles-2018> **MU, PK, BK**

Deutscher Bühnenverein. (2017a). *Theaterstatistik 2015/2016*. Keulen: Deutscher Bühnenverein. **PK**

Directoraat-Generaal Cultuur en Media. (2017). *Cultuur in beeld 2017*. Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap van de Nederlandse Rijksoverheid. Geraadpleegd van <https://www.rijksoverheid.nl/documenten/rapporten/2017/10/23/cultuur-in-beeld-2017> **MU, PK, BK**

Enter, Vlaams Expertisecentrum Toegankelijkheid. (2011). *Toegankelijkheidsscreenings Cultuur- en Gemeenschapcentra*. Hasselt: Enter, Vlaams Expertisecentrum Toegankelijkheid. Geraadpleegd van http://www.sociaalcultureel.be/doc/Doc_LOKAAL/2014/IR_2011%2011%2009%20Toegankelijkheidsonderzoek%20cultuurcentra.pdf

ERICarts - European Association of Cultural Researchers. Cultural Statistics in Europe. Geraadpleegd 23 augustus 2018, van <https://www.culturalpolicies.net/web/statistics.php>

Eurostat. (12 maart 2018). Culture - Statistical articles. Geraadpleegd 21 augustus 2018, van <http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Culture> **MU, PK, BK**

Fujiwara, D., & MacKerron, G. (2015). *Cultural activities, artforms and wellbeing*. Manchester: Arts Council England. Geraadpleegd van <https://www.artscouncil.org.uk/cultural-activities-artforms-and%20wellbeing> **MU, PK, BK**

Goh, F. (2016). *Strength in Numbers 2. A study of Europe Jazz Network*. Europe Jazz Network. Geraadpleegd van <http://www.europejazz.net/activity/strength-numbers> **MU**

Guiking, T. (2012). *Klankrijk en kansrijk. Wereldmuziek in Nederland*. Amsterdam: World Music Forum NL/Muziek Centrum Nederland/MusicResearch.nl/Adviesbureau Cultuurtoerisme/Toucher Muziek/Piroska Delouw. Geraadpleegd van <https://www.worldmusicforum.nl/research/> **MU**

Handelsbeurs. (2015). *Publieksonderzoek 2015*. Gent. Geraadpleegd van <https://drive.google.com/open?id=0Bx8maSoD0HKYZ2xuVVp1cUVjSFhGTG55b2JZb29lSWWhlY0c0> **MU**

Helavuori, H., & Volmari, P. (2017). *2016 Teatteritilastot - Finnish Theatre Statistics*. Helsinki: Theatre Info Finland (TINFO). Geraadpleegd van https://www.tinfo.fi/en/Theatre_Statistics **PK**

Jossart, C., Mathues, W., & De Cuyper, K. (2018). *How can AB get more music fans to visit their club shows? A report prepared for Ancienne Belgique*. GfK Belgium. **MU**

Lahey, J., Smith, N., Oskala, A., & McManus, S. (2017). *Culture, sport and wellbeing. Findings from the Understanding Society adult survey*. Londen: NatCen Social Research. Geraadpleegd van <https://www.artscouncil.org.uk/research-library/findings-understanding-society-surveys> **MU, PK, BK**

Lahey, J., Smith, N., Oskala, A., & McManus, S. (2017). *Culture, sport and wellbeing. Findings from the Understanding Society youth survey*. Londen: NatCen Social Research. Geraadpleegd van <https://www.artscouncil.org.uk/research-library/findings-understanding-society-surveys> **MU, PK, BK**

LaMore, R., Root-Bernstein, R., Lawton, J., Schweitzer, J., Root-Bernstein, M., Roraback, E., Peruski, A., VanDyke, M., & Fernandez, L. (2011). *ArtSmarts Among Innovators in Science, Technology, Engineering, and Mathematics (STEM)*. Michigan: Centre for Community and Economic Development (Michigan State University). Geraadpleegd van <http://ced.msu.edu/upload/reports/ARTSMART%20Report-FINAL.pdf>

Lievens, J., Siongers, J., & Waeye, H. (Red.). (2015). *Participatie in Vlaanderen 1. Basisgegevens van de Participatiesurvey 2014*. Leuven: ACCO Uitgeverij. Geraadpleegd van <http://www.cultuurenmedia.be/images/publicaties2015/Participatie%20in%20Vlaanderen%202014%20boek%201.pdf> **MU, PK, BK**

Lievens, J., Siongers, J., & Waeye, H. (Red.). (2015). *Participatie in Vlaanderen 2. Eerste analyses van de Participatiesurvey 2014*. Leuven: ACCO Uitgeverij. Geraadpleegd van <http://www.cultuurenmedia.be/images/publicaties2015/Participatie%20in%20Vlaanderen%202014%20boek%202.pdf> **MU, PK, BK**

Naylor, R., Lewis, B., Branzanti, C., Devlin, G., & Dix, A. (2016). *Analysis of Theatre in England*. BOP Consulting/Graham Devlin Associates. Geraadpleegd van <https://www.artscouncil.org.uk/publication/theatreinengland> **PK**

Neelands, J., Belfiore, E., Firth, C., Hart, N., Perrin, L., Brock, S., Holdaway, D., Woddis, J., & Knell, J. (2015). *Enriching Britain: Culture, Creativity and Growth*. Coventry: Warwick Commission on the Future of Culture Value (University of Warwick). Geraadpleegd van https://warwick.ac.uk/research/warwickcommission/futureculture/finalreport/warwick_commission_report_2015.pdf

Négrier, E., Bonet, L., & Guérin, M. (Red.). (2013). *Music Festivals, a Changing World. An International Comparison*. Parijs: Michel De Maule. Geraadpleegd van http://www.opc.cfwb.be/index.php?eID=tx_nawsecuredl&u=0&g=0&hash=169e0f3fc4e2f74b4e57c05914fff1898dc9c304&file=fileadmin/sites/opc/upload/opc_super_editor/opc_editor/documents/pdf/livres_numerises/festivals_anglais.pdf **MU**

Paindavoine, I. (2014). *Gratuité dans les musées le premier dimanche du mois : résultats d'enquête sur la fréquentation et la composition du public* (Études No. 3). Etterbeek: Observatoire des Politiques Culturelles (OPC). Geraadpleegd van <http://www.opc.cfwb.be/index.php?id=10493> **BK**

Pasquier, D. (2013). *Sociabilités et sortie au théâtre*. Parijs: Département des études, de la prospective et des statistiques, Ministère de la Culture et de la Communication. Geraadpleegd van <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2018/Sociabilites-et-sortie-au-theatre-CE-2013-1> **PK**

Reynolds, A. (2017). *Taking Part 2016/17: quarter 4 statistical release* (Taking Part Survey). Londen: Department for Digital, Culture, Media & Sport of the Government of the United Kingdom. Geraadpleegd van <https://www.gov.uk/government/statistics/taking-part-201617-quarter-4-statistical-release>

Roose, H., van Eijck, K., & Lievens, J. (2012). Culture of distinction or culture of openness? Using a social space approach to analyze the social structuring of lifestyles. *Poetics*, 40(6), 491–513. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2012.08.001> **BK**

Schober, C., Schmidt, A., & Sprajcer, S. (2012). *Tanz- und Theaterszene in Wien Zahlen, Daten, Fakten unter besonderer Berücksichtigung der Effekte der Wiener Theaterreform 2003*. Wenen: NPO-Kompetenzzentrum (Wirtschaftsuniversität Wien). Geraadpleegd van http://epub.wu.ac.at/3634/1/bestandsaufnahme_der_tanz-_und_theaterszene_in_wien.pdf **PK**

Statistik Austria. (2018). *Kulturstatistik 2015 und 2016*. Wenen: Statistik Austria. Geraadpleegd van http://www.statistik.at/web_de/statistiken/menschen_und_gesellschaft/bildung_und_kultur/kultur/index.html **BK, MU, PK**

Studiedienst Vlaamse Regering. (2017). *VRIND 2017. Vlaamse Regionale Indicatoren*. Brussel: Studiedienst Vlaamse Regering. Geraadpleegd van <https://www.vlaanderen.be/nl/publicaties/detail/vrind-2017> **MU, PK, BK**

Studiedienst Vlaamse Regering. SCV-survey (Sociaal-culturele verschuivingen in Vlaanderen). Geraadpleegd 10 augustus 2018, van <http://www.statistiekvlaanderen.be/survey-scv-survey> **MU, PK, BK**

TNS opinion & social. (2013). *Special Eurobarometer 399 - November 2013: Cultural Access and Participation Report* (Special Eurobarometer). TNS opinion & social/Media monitoring and analysis Unit of the Directorate-General for Communication of the European Commission. Geraadpleegd van <http://ec.europa.eu/commfrontoffice/publicopinion/index.cfm/Survey/getSurveyDetail/instruments/SPECIAL/surveyKy/1115/p/2> **MU, PK, BK**

TNS opinion & social. (2017). *Special Eurobarometer 466 - October 2017: Cultural Heritage Report* (Special Eurobarometer). TNS opinion & social/Media monitoring and analysis Unit of the Directorate-General for Communication of the European Commission. Geraadpleegd van <http://ec.europa.eu/commfrontoffice/publicopinion/index.cfm/Survey/getSurveyDetail/instruments/SPECIAL/surveyKy/2150> **MU, PK, BK**

Van Aart, K., Brom, R., & Schrijen, B. (2018). *De Staat van Cultuur 3: Cultuurindex Nederland 2005-2015*. Amsterdam: Boekmanstichting. Geraadpleegd van <https://www.cultuurindex.nl/publicaties/de-staat-van-cultuur-3-cultuurindex-nederland-2005-2015> **MU, PK, BK**

Van Campenhoudt, M. (2018). *Enquête sur les publics des festivals de musique de la Fédération Wallonie-Bruxelles : quelques analyses descriptives* (Cogit'OPC Working Papers No. 2). Etterbeek: Observatoire des Politiques Culturelles (OPC). Geraadpleegd van <http://www.opc.cfwb.be/index.php?id=18452> **MU**

Van de Steene, C. (2011). *Ouderenbeleid bij cultuurcentra. Resultaten online bevraging 2011*. Brussel: Agentschap Sociaal-Cultureel Werk voor Jeugd en Volwassenen, Afdeling Volksontwikkeling en Lokaal Cultuurbeleid. Geraadpleegd van http://www.sociaalcultureel.be/doc/Doc_LOKAAL/2014/IR_Resultaten%20online%20bevraging%20Ouderenbeleid%20bij%20cultuurcentra.pdf

Van der Hooft, J., De zitter, M., Ryckaert, A., & Lasseel, N. (2011). *Mystery guest onderzoek. Een evaluatief onderzoek van cultuurcentra in Vlaanderen*. Gent: Arteveldehogeschool. Geraadpleegd van http://www.sociaalcultureel.be/doc/Doc_LOKAAL/2014/IR_2011%2011%2009%20Mystery%20Guest%20CC%20presentatie.pdf

Vandervoort, A., & Van de Steene, C. (2011). *Cultuurcentra facts & figures. Evolutie in kaart gebracht*. Brussel: Agentschap Sociaal-Cultureel Werk voor Jeugd en Volwassenen, Afdeling Volksontwikkeling en Lokaal Cultuurbeleid. Geraadpleegd van http://www.sociaalcultureel.be/doc/Doc_LOKAAL/2014/IR_2011%2011%2009%20Facts%20%20figures%205%20jaar%20gegevensregistratie%20cultuurcentra.pdf **MU, PK, BK**

Werkgroep CultuurContentement, & Van Dorsselaer, I. (2018). *CultuurContentement. Burgerbevraging over het lokaal cultuurbeleid*. Berchem: TOR Onderzoeksgroep (Vrije Universiteit Brussel)/De Federatie/Forum voor Amateurkunsten/OCE/oKo/VVBAD/VVC. Geraadpleegd van <https://www.cultuurcontentement.be/#Rapporten>

Willekens, M., & Lievens, J. (2016). Who participates and how much? Explaining non-attendance and the frequency of attending arts and heritage activities. *Poetics*, 56, 50–63. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2016.01.004> **MU, PK, BK**

Willekens, M., Siongers, J., & Lievens, J. (2014). *Onderzoeksrapport: publieksonderzoek 2014 - resultaten*. Gent: Steunpunt Cultuur/Universiteit Gent. Geraadpleegd van <http://www.steunpuntcultuur.be/images/publicaties2015/Willekens,%20Siongers%20&%20Lievens%202015> **MU, PK, BK**

Distributie en consumptie van cultuurgoederen

Mensen beleven kunst ook op andere manieren dan via concerten, tentoonstellingen of voorstellingen. Met name in de beeldende kunsten en in de muziek spelen de verspreiding van en handel in materiële dragers een belangrijke rol in het bereiken van een publiek en het vergaren van een inkomen. Voor beeldend kunstenaars gaat het dan om de uitleen, schenking of verkoop van kunstwerken. Voor muzikartiesten gaat het bijvoorbeeld over platenverkoop, streaming of de inning van auteurs- en naburige rechten.

Albano, A., Huart, T., Marinova, T., Zimolag, M., Helminger, W., Martins, C., & Scuvée, B. (2016). *Culture statistics - 2016 edition*. Luxemburg: Eurostat/Sogeti/CRI. Geraadpleegd van <http://ec.europa.eu/eurostat/web/products-statistical-books/-/KS-04-15-737> **MU, PK, BK**

Bongers, F., Gielen, M., Van Kerkhof, D., Hermanussen, L., Van Asselt, M., Faber, D., Ellwanger, N., Van der Veen, S. & Gercama, L. (2017). *Economische ontwikkelingen in de cultuursector, 2009-2016*. Utrecht: APE/Dialogic. Geraadpleegd van <https://www.rijksoverheid.nl/documenten/rapporten/2017/10/23/economische-ontwikkelingen-in-de-cultuursector-2009-2016> **MU, PK, BK**

De Jong, P., & Wolters, L. (2017). *Ontwikkelingen Nederlandse galleries 2017*. Den Haag: APE/aemuse. Geraadpleegd van <http://nederlandsegalerieassociatie.nl/wp-content/uploads/2017/09/APE-Eindrapport-NGA-aanbodzijde-2017.pdf> **BK**

De Leon, I., & Gupta, R. (2017). *The Impact of Digital Innovation and Blockchain on the Music Industry*. Inter-American Development Bank (IDB). Geraadpleegd van <https://publications.iadb.org/bitstream/handle/11319/8627/The-Impact-of-Digital-Innovation-and-Blockchain-on-the-Music-Industry.PDF?sequence=1&isAllowed=y> **MU**

Eurostat. (12 maart 2018). Culture - Statistical articles. Geraadpleegd 21 augustus 2018, van <http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Culture> **MU, PK, BK**

Guiking, T. (2012). *Klankrijk en kansrijk. Wereldmuziek in Nederland*. Amsterdam: World Music Forum NL/Muziek Centrum Nederland/MusicResearch.nl/Adviesbureau Cultuurtoerisme/Toucher Muziek/Piroska Delouw. Geraadpleegd van <https://www.worldmusicforum.nl/research/> **MU**

International Federation of the Phonographic Industry (IFPI). (2017). *Connecting with Music. Music Consumer Insight Report*. IFPI Insight and Analysis/Ipsos Connect. Geraadpleegd van <http://www.ifpi.org/downloads/Music-Consumer-Insight-Report-2017.pdf> **MU**

International Federation of the Phonographic Industry (IFPI). (2018). *Global Music Report 2018: Annual State of the Industry*. Geraadpleegd van <http://www.ifpi.org/downloads/GMR2018.pdf> **MU**

Legrand, E. (2012). *Music Crossing Borders. Monitoring the cross-border circulation of European music repertoire within the European Union*. Nielsen. Geraadpleegd van <http://muziekcentrum.kunsten.be/document.php?ID=7035> **MU**

McAndrews, C. (2018). *The Art Market 2018*. Basel/Zurich: Art Basel/UBS. Geraadpleegd van <https://www.artbasel.com/about/initiatives/the-art-market> **BK**

Observatoire de la musique, & Filliol, X. (2016). *État des lieux de l'offre de musique numérique : 10 ans d'observation de 2007 à 2016*. Parijs: Observatoire de la musique, Centre national de la chanson des variétés et du jazz. Geraadpleegd van <https://www.cnv.fr/offre-musique-numerique> **MU**

Playright. (2018). *Playright jaarverslag 2017* (verslag). Sint-Jans-Molenbeek. Geraadpleegd van http://playright.be/wp-content/uploads/2018/06/Jaarverslag_2017.pdf

Sabam. (2018). *Jaarverslag Sabam 2017*. SABAM. Geraadpleegd van https://www.sabam.be/sites/default/files/jaarverslag_2017_0.pdf

Van Aart, K., Brom, R., & Schrijen, B. (2018). *De Staat van Cultuur 3: Cultuurindex Nederland 2005-2015*. Amsterdam: Boekmanstichting. Geraadpleegd van <https://www.cultuurindex.nl/publicaties/de-staat-van-cultuur-3-cultuurindex-nederland-2005-2015> **MU, PK, BK**

Vanhaelewyn, B., & De Marez, L. (2017). *IMEC Digimeter 2017. Measuring digital media trends in Flanders*. Leuven: IMEC. Geraadpleegd van <https://www.imec-int.com/digimeter> **MU**

Velthuis, O., & Baia Curioni, S. (2015). *Cosmopolitan Canvases. The Globalization of Markets for Contemporary Art*. Oxford University Press. **BK**

Register

#

't Ey 262, 338, 352, 454
 2manydjs 80-81, 85
 3OCC 297, 308, 310, 319, 323
 4AD 262, 341

A

Aanbod 11, 19, 27, 38, 75, 117, 121, 126, 147,
 153, 155-156, 159-161, 165, 172, 175, 184,
 189-190, 209-211, 223, 231, 236-239,
 251, 255, 257, 260, 262-268, 270, 272,
 274-276, 279, 281-285, 287-288,
 290-291, 293-294, 296, 299, 301,
 305-308, 310-311, 313, 315-319, 322-325,
 344, 442, 458, 464
 Aanvullende financiering 13, 14, 26, 337, 448,
 453
 Abattoir Fermé 196
 ACOD 331, 402
 Acteursgilde 21-23, 26, 402-403
 Action Zoo Humain 60
 Admiral Freebee 80, 83, 98
 Afrika 73, 77-79, 116-117, 121, 141, 156,
 161-163, 166-167, 169-173
 Albert Baronian 127
 Alden Biesen 342
 Aliceday 127
 Alternatieve financiering *zie* Aanvullende
 financiering
 Amateurkunsten 165, 261, 263, 265-266, 275,
 282, 297, 301-302, 304-306, 308-309,
 312, 321, 323, 428, 464
 Amatorski 159
 Amenra 81, 85, 98
 AMUZ 161, 342
 Anciaux, Bert *zie* Minister van Cultuur
 Ancienne Belgique 98, 103-105, 107-108,
 262, 338, 395, 461
 Anima Eterna 83, 244
 Antigone 319
 Architectuur 337-338, 342-344, 349, 352,
 354, 356, 369, 374-383, 395, 441-442
 Argentië 159-162
 Argos 284, 343
 Arno 80, 84-86
 Arsenal 166, 172, 319, 343
 Artistieke leiding *zie* Leiding
 Aubergine Artist Management 343
 Australië 77, 80, 161-162, 166-167, 169-170,
 176, 247
 Auteursrechten 26-27, 31, 261, 409-410, 421,
 425, 429
 Azië 73, 77-78, 116-117, 119, 121, 135-136,
 138, 141, 146, 161-163, 166-167, 169-171,
 173

B

Ballet 23, 54, 193, 196, 311, 338, 394, 431
 Baloji 85, 172
 Balthazar 81, 84-85
 Be-Part 120, 293
 Beeldende Kunst 38, 91, 115, 118, 125, 127,
 143-144, 146, 149, 155, 157, 168-171,
 176, 183-184, 215, 257, 279, 281-282, 285,
 287-288, 290-291, 294-297, 301, 323-
 324, 337, 342-343, 345, 349, 356, 374-
 384, 395, 405-406, 412, 415-416, 420,
 439, 441-442, 446-447, 457, 464
 Beheersvennootschappen 10, 257, 259-261,
 268, 274, 402, 404, 414, 422, 426, 430,
 434, 465
 Belangenbehartiging 105, 184, 196, 331, 402,
 414, 430, 464
 Beleid 121, 150, 208, 210-211, 215-216,
 226-230, 236, 239, 243-244, 247-252,
 262-266, 270, 272-273, 275-276, 281-286,
 288, 290-291, 293-297, 301, 304-312,
 317-321, 323-324, 337-352, 354-355, 359-
 363, 365, 369, 371-372, 375, 381, 385-
 386, 441, 444-445, 448-451, 463-464
 België 23, 27, 37, 43, 45, 50, 53, 57, 64, 73-74,
 76, 78-80, 82-83, 89, 91-92, 96-97, 99-
 101, 103-108, 110, 116-121, 127-128, 135-
 136, 138, 140, 142-145, 147-149, 156-157,
 160, 163, 165-166, 168-169, 171-172, 175-
 176, 403, 406, 439
 Aalst 123, 127, 130-131, 170, 195-196, 210,
 268, 284, 288, 296, 314
 Antwerpen 82, 98, 102, 104, 106, 117,
 120-121, 127, 130-131, 135-136, 145,
 148, 155, 171-172, 174-175, 204, 223,
 225, 247-248, 250-251, 263, 266,
 268-275, 282, 284-285, 288-294,
 296-297, 313-318, 320-324, 342-343,
 352, 459
 Assenede 291
 Boom 102-104, 107, 447
 Borgerhout 127
 Brugge 99, 102, 104-107, 251, 259, 262,
 266, 268, 285, 288, 297, 314, 316,
 341-342, 344, 347-348, 394-395
 Brussel 91, 100-108, 127, 130, 136, 144-
 150, 155-156, 163, 171-176, 198, 205-
 206, 219, 228, 251, 263, 272, 275,
 281-285, 288-297, 304, 308, 313-318,
 321-324
 Centrumsteden 100-108, 120-121, 127-
 128, 170-172, 174-176, 198, 204-206,
 208, 210, 215, 219-225, 228-231,
 247-251, 263-276, 281-282, 288-297,
 301-325, 341-345
 Dendermonde 319
 Dilbeek 319
 Genk 98-99, 102, 104, 175, 210, 251, 268,

288, 296-297, 314-316
 Gent 102-106, 127, 130-131, 134-136, 144,
 172, 251, 264, 266, 268-275, 285,
 288, 290-297, 309, 313-315, 317-319,
 321-324, 345
 Grimbergen 319, 444
 Hasselt 102-107, 196, 251, 268, 284-285,
 288, 293, 296-297, 314, 316, 319, 323,
 460
 Heist-op-den-Berg 297
 Heuvelland 109
 Knokke 127, 130-131, 135-136, 293
 Kortrijk 102, 105-106, 268, 288, 308, 310,
 314, 316, 319, 323, 347
 Leuven 102, 104, 106, 159, 251, 268, 284,
 288, 296-297, 308, 310, 314-316, 319,
 323, 450, 458, 461, 466
 Lier 22, 86, 109, 121, 127, 206, 281, 285,
 293, 296, 412-413, 459
 Limburg 102, 104, 171, 174, 204, 225,
 247-252, 268-269, 272-273, 288-289,
 291, 315-316, 320-321, 324-325, 345
 Lommel 102, 104
 Maasmechelen 297
 Mechelen 102, 105-106, 127, 130-131, 135-
 136, 172, 210, 268, 288, 293, 296-297,
 314
 Molenbeek 177, 465
 Oost-Vlaanderen 102, 172, 174-175, 204,
 225, 228, 248, 250-251, 268-269,
 272-273, 288-291, 315-316, 320
 Oostende 102, 223, 268, 285, 288, 293,
 296, 310, 314, 316, 323
 Roeselare 268, 288, 293, 310, 316
 Ronse 127, 130-131, 135-136, 293, 297
 Sint-Niklaas 105, 261, 268, 288, 314
 Tielt 296
 Turnhout 102, 104, 210, 223, 263, 268,
 288, 293, 296, 308, 310, 314
 Veurne 291
 Vlaams-Brabant 102, 171, 174, 204, 225,
 248, 250-251, 268-269, 272-273,
 288-289, 291, 315-316, 320
 Wallonië 100, 102, 127, 130, 132, 140, 171,
 176-177, 219, 222, 247-250, 294
 West-Vlaanderen 102, 171, 174, 204, 225,
 248, 250-251, 268-269, 273, 288-
 289, 291, 293, 295, 315-316, 320, 338,
 352
 Wilrijk 209
 Belle Perez 83
 Beoordelingsprocedure 25, 341, 375, 440
 Berlin 193-194, 196-198, 343, 450, 458
 Besparingen 25, 31, 257, 339, 365, 371
 Bestov 338, 352
 Beurzen (kunst) 115, 125-127, 132-150, 282,
 284-287, 291-293
 Beurzen (ontwikkeling) 121, 201, 331, 369,
 371-381, 385, 409

Bijberoep 408-411, 416-417, 420, 424, 428, 432
 Bijloke 24, 103-104
 BLINDMAN 244
 BONK (Flat Earth Society) 98, 244, 342
 Botanique 259, 263
 Bourla 24
 Bozar 28, 103-105, 107, 169, 259, 263, 283-284, 291, 296, 303-304, 308, 310, 322
 BRAFA 134, 140, 144
 Brazilië 77, 79-80, 159-162, 176
 BRNS 85
 Bronks 24, 312, 394-395, 399
 Brosella 344
 Brussels Jazz Orchestra 244
 Brussels Philharmonic 338, 394-395
 BTW 410
 Budgetten 45, 62, 67, 115, 210, 281, 296, 301, 360, 369-375, 379, 381, 386
 Burgerkabinet 19, 26-27, 31
 Buurlanden 37, 43-45, 49-58, 63, 66-68, 73-74, 77-83, 85-86, 89, 91-110, 116, 118, 126, 128, 133, 141-146, 149, 156, 158-165, 167-171, 174-177, 190, 196-198, 205-206, 208, 216, 219, 235-236, 239, 243, 248-249, 252, 304-306, 308, 310-311, 315, 317-318, 323, 342-343, 345, 349, 353, 356, 442-443, 446-447, 454-455, 457-458, 460, 463-466
 Buurman 80
 B'Rock Orchestra

C

C-Mine 104, 107, 297
 Cabaret 93, 163-164, 239, 302, 310-311, 324
 Cactus Muziekcentrum
 Canada 73, 77, 80, 163-165, 167, 169, 175-176, 197
 Canon 174-175, 158
 Capilla Flamenca 244, 246, 338
 Carrière 37, 74-75, 85-86, 118-120, 125, 128, 141, 156, 199, 207, 391, 403-405, 413, 425
 CC 't Vondel 24
 CC Brugge 297
 CC De Bogaard 24
 CC De Grote Post 310, 323
 CC De Kern 209
 CC De Kollebloem 319
 CC De Spil 24, 310
 CC De Velinx 24
 CC De Warande 103-104, 107, 263, 293, 296, 308, 310
 CC De Werft 319
 CC Hasselt 105, 107, 196, 293, 297, 319, 323
 CC Het Gasthuis 319
 CC Mechelen 293, 297
 CC Strombeek 319, 338, 352, 444
 CC Ter Dilft 24
 CC Westrand 319

CC Zwaneberg 319
 CCinC 184, 235-239, 250
 Centraal-Amerika 78, 116-117, 119, 161-163, 166-167, 170-171
 Champ d'Action 244
 China 77, 79, 163-165, 167, 169-170, 176
 Choux de Bruxelles 244
 Christoff 158
 Circus 19, 26, 28, 31, 165-167, 177, 193, 199, 301-303, 305, 311-312
 Circus Ronaldo 193, 199
 Clubcircuit 19, 177, 259
 Cluster 244, 347
 Collegium Vocale 99, 244, 342, 348
 COMAV 21, 402
 Comedy 166-167, 177, 239, 301-303, 305, 308-311, 319, 321-322, 324-325
 Componisten 158-161, 259, 403-405, 407, 409, 413, 423-426
 Concertgebouw Brugge 104-105, 107, 251, 262, 266, 341-342, 344, 347, 395
 Concertorganisaties 342, 344-345, 349, 354, 356-357, 362
 Congo 121, 155, 163-167, 169, 171-172, 174-176
 Creatieopdrachten 339, 369
 Crisis 46, 125, 143-144, 208, 294, 365, 379, 441
 Croxhapox 285, 343
 Cultuur- en gemeenschapscentra 43, 45, 58, 74, 100, 104-105, 107, 118, 134, 144, 147, 156, 158-159, 165, 175, 183-184, 190, 192-193, 196, 204, 206, 209-211, 215, 223-231, 233, 235-239, 243, 247-252, 257, 261, 263, 265-266, 270-272, 274-276, 281, 284-286, 292-294, 296-297, 301-304, 306, 308, 310-312, 317-319, 321-325, 338, 344-345, 352, 385, 402, 440, 442, 444-445, 450-451, 454-455, 457, 459-461, 463
 Cultuurloket 331, 369, 402, 404, 414, 418, 434
 Cultuurnet *zie* Publiq
 Curatoren 115, 125, 133, 144, 158, 167, 281, 287, 291
 Curaçao 77, 176

D

Dalingen 45, 61, 64, 67, 77, 116, 144, 184, 208, 219, 227, 231, 235, 237-239, 244, 246, 260, 341, 351, 355, 357, 360, 369, 371, 378-379, 381, 384, 405, 431
 Danspunt 304
 De Beren Gieren 81, 98-99
 De Keersmaecker, Anne Teresa 198, 200, 395
 De Roovers 60, 359
 deBuren 104-105, 107
 Decreet Lokaal Cultuurbeleid 249, 270, 304, 308
 Deeltijds kunstonderwijs 207, 263, 297, 304, 407, 412, 416, 424

Dekolonisatie 23
 Designregio Kortrijk 347
 deSingel 103-105, 107, 262, 266, 308-309, 319, 322, 338, 394-395
 dEUS 98
 Deweer gallery 127, 291
 Di Biasio, Melanie 76, 81
 Digitaal 21, 27, 29, 79, 302, 455, 462, 465-466
 Diversiteit 10, 14, 19, 23-24, 31, 155-157, 167, 275-276, 295, 399, 447
 DJ 37, 73-76, 80-81, 83-86, 91, 98-100, 102, 105-107, 127, 130, 132, 157, 160, 176-177, 196
 DKO *zie* Deeltijds kunstonderwijs
 Dour 102, 104, 107
 Dranouter 109, 319
 Duitsland 44, 50, 55, 66, 73, 78-81, 83, 85-86, 95, 116, 118, 141-143, 149, 158-165, 167-169, 171, 174-177, 196-198, 248-249
 Berlijn 73, 82-83, 145, 163, 168, 452, 457
 Hamburg 82-83
 Duurzaam 29, 150, 155, 275, 441
 Dépendance 127
 Eastman 341

E

ECCE 338, 352
 Ecologie *zie* Duurzaam
 Eigen inkomsten 339, 345, 349
 Emanon Ensemble 244
 EMERGENT 291
 Escautville 343-344
 Etcetera 19
 Europa 43, 45, 49-55, 60, 63-64, 66-68, 73-75, 77-78, 84-86, 115-117, 119, 121, 125, 135-136, 138, 140-141, 145-146, 148-150, 156, 159, 161-163, 165-167, 169-174, 268, 338, 440-443, 449, 451-454, 458, 460, 463-465
 Evil Invaders 80, 84

F

Festivals 26-28, 45, 60, 64, 92, 96-100, 102-109, 159, 172, 177, 184, 196, 198, 206, 215, 249, 259, 261, 266, 274, 285-286, 302, 304, 338, 342-345, 349, 352, 354, 356, 362, 444, 456, 462-463
 Fieldworks 196, 341
 Film 338, 412, 419-421, 448
 Finland 77, 443, 446, 457, 460
 Fixkes 83
 Flagey 104-105, 107, 263
 Fleddy Melculy 98
 FoAM 352
 Folk 98-99, 107, 110, 159, 161-163, 176, 236, 261, 267, 274-275
 Fotografie 133, 171
 Frankrijk 43-45, 49-58, 66-68, 73, 78-83,

85-86, 93, 116, 118, 128, 141-143, 149, 156,
159-160, 162-164, 167-170, 174-176, 197-
198, 248-249
Parijs 55, 73, 82, 97, 127, 135-136, 146,
443, 453, 455-457, 460, 462, 465
Frans Masereelcentrum 117, 121
Frascati
Freelance *zie* Zelfstandigen

G

Galerie Micheline Sz wajcer 127
GALM 21, 26-27, 402
Gatz, Sven *zie* Minister van Cultuur
Gemeenschapscentra *zie* Cultuur- en
gemeenschapscentra
Gender 13, 22-23, 391-397, 405, 411-412, 415,
417, 419-420, 423-425, 427-429, 431,
433, 450-452, 454
Gentlemanagement 343
Globe Aroma 24, 343
Graindelavoix 83, 244
Graspop 104
Greenhouse Talent 264, 305
Grensoverschrijdend gedrag 22-23, 31
Griekenland 163-164, 249
Groot-Brittannië 50, 54, 60, 63, 73, 77-83, 85,
142, 159-165, 167-170, 174-176, 197-198,
248, 456, 461
Edinburgh 198
Londen 73, 82, 127, 135, 168, 452, 456,
461-462
Schotland 159, 165

H

Handelsbeurs 172, 262, 347, 460
Helguas Ensemble
HERMESensembles 244
Het Collectief 244, 352
Het Gevolg 24
Het Kamerorkest 244
HETPALEIS 308, 312, 317, 395
Hiaten 73-75
Hiros 343, 352
Huelgas Ensemble 98, 244, 347
Huis van Alijn 304

I

I Solisti del Vento 244, 342
Ictus 244
Ierland 159-160, 163-164
Ijsland 77, 79
Il Fondamento 244, 338, 352
Il gardellino 244
iMAL 133, 285, 349
Infrastructuur 21, 24, 31, 206, 226-229, 231,
247, 251-252, 262, 281, 296-297, 343-
344, 448

Inkomsten 27, 210, 339, 343-345, 349, 403,
407, 409-412, 416-418, 420-421, 424-
425, 428-434, 458
Innovatie 14, 29, 211, 385, 449-450
Instroom 145, 219, 226-227, 231, 239, 338,
347, 369, 385, 391, 405
Intergalactic Lovers 81, 85, 98
Internationaal 43-47, 50-54, 57-58, 60, 62,
64-65, 67, 79-80, 86, 91-93, 100, 106, 115,
117, 119-121, 125, 127, 132-134, 141, 143-
150, 155-156, 158, 161, 163-164, 166, 168,
172, 192-198, 201-208, 227-231, 236, 274,
282, 295, 441-445, 462
Investerings 22, 24, 44-45, 62, 79-80, 146,
295, 341
Italië 63, 77, 79, 81, 142, 157, 159-160, 163-164,
167, 169, 176, 197, 248

J

Japan 77, 86, 159-161, 163-165, 167, 169, 175
Jazz 19, 28, 75-76, 80, 83, 85, 98-99, 103, 105,
107-110, 159, 161-163, 176, 236, 244, 258-
259, 261, 264-267, 274, 342, 345, 349,
423, 453-454, 460, 465

K

K3 30-31, 80, 85
Kaaitheater 62, 309, 322, 338, 451
Kaasschaaf 339, 365
Kapitein Winokio 83
KASK 309
kc nona 105, 107, 395
Kel Assouf 100, 156
Kinderkunsten 28, 308, 312-313, 324, 399
Kip van Troje 308, 312, 319, 322
Kleinevergoedingsregeling 350, 355, 361, 364,
409, 416-417, 421, 425, 429, 432
Kokopelli 105
Kommil Foo 83, 93
Kopergietery 24, 193-194, 395, 399
Kowlier, Flip 86
Kunstenaarsstatuut 22, 26, 411, 417, 421, 425,
429, 432-433
Kunstendecreet 47, 58, 150, 190, 196, 215-216,
223-224, 226-230, 236, 241, 243-244,
247-252, 262-263, 270, 272, 275-276,
284-286, 288, 295-296, 304, 306-307,
310-311, 317-319, 323-324, 331, 335, 337-
340, 342-352, 354-355, 359-363, 365,
367, 369, 371, 375, 381, 385-386, 391,
393, 449
Kunstinstellingen 23, 331, 338-339, 341, 347,
352, 356, 362, 365, 369, 371, 386, 391,
394
Kunstorganisaties 19, 127, 281, 354, 369, 391-
392, 394, 397
Kusseneers 127
KVR *zie* kleinevergoedingsregeling

KVS 155, 166, 172, 175, 196, 205, 225, 227-
229, 309, 317, 343, 349, 394
Kwaad Bloed 341

L

La Petite Bande 244, 246
LABtrio 83
Laika 343
Lamrabet, Rachida 24
Lasgo 83, 109
Lasoen, Isolde 160
Lazarus 54, 60, 201, 203-205, 225, 227-229
Leiding (artistiek of zakelijk) 392-393, 395,
398-399
Les Ardentes 104
Les Brigitinnes 304, 310, 322
Limberger, Tcha 81, 85
Livemuziek 37, 73-76, 81, 83-86, 91, 100, 102,
105-106, 108, 184, 198, 243, 255, 257,
261-265, 272, 274-276, 301, 305, 310,
323-324, 418, 453
LOD 342
Lohaus, Bernd
Lokaal 24, 208, 210, 223, 228, 249, 262-263,
265-267, 270, 272-273, 281-282, 284-
285, 290, 293-297, 301, 304-306, 308-
310, 312, 320-321, 323-324, 444-445,
450-451, 463-464
Loopbaan *zie* Carrière
Lotti, Helmut 83, 85
Luca School of Arts 309
Luxemburg 77-78, 102, 105, 127-128, 176, 248,
451, 458, 464

M

M HKA 285, 295
MAFestival 338
Magasin 4 264
Malpertuis 209, 319
Managementbureaus 80, 125, 343, 345, 385
Mariondecannië 127
Markt 26, 43-44, 46, 53-55, 66-67, 73-74, 79-
80, 86, 125-126, 132-133, 136, 141, 143-
150, 155, 158-159, 162, 164-165, 168, 175,
198, 204, 207, 209-210, 293-294, 324,
332, 403, 405, 412, 441, 450, 453, 457
Marokko 158, 163-167, 169, 171-172, 174-175,
177
MetX 338, 343
Mexico 77, 121, 142, 148
Middelburg *zie* Nederland
Middelheimmuseum 285, 295
Midden-Oosten 78
Migratie 115, 158, 161, 166, 169, 172, 175
Milow 77, 81, 85, 98, 159
Minister van Cultuur 9, 25, 29, 184, 231, 235,
237, 246, 339, 369, 371-372, 375, 379,
385-386, 446, 452, 454, 460

Bert Anciaux 371
 Joke Schauvliege 246, 339, 371, 379, 386
 Sven Gatz 25, 27, 184, 237, 339, 371-372
 MiramirO 312
 Mobiliteit 37, 89, 91, 115, 167
 Monotrol Kid 86
 Mooov 338, 343
 Moussem 166, 172, 343
 mu.zee 285, 293, 295
 Multidisciplinair 285-286, 288, 293, 341, 374-378, 380, 382-383
 Musea 27, 58, 115, 117, 125, 127, 147, 163, 237-239, 261, 263, 265-267, 274, 281-282, 284-287, 292-293, 295-296, 304, 341, 345, 347, 349, 407, 416, 420, 424, 432, 442, 454, 464
 Museum Dhondt-Dhaenens 284, 293, 345
 Museum Dr. Guislain 285
 Museum M 284, 293, 296, 341, 345, 347, 349
 Music Hall 108, 264, 305, 308, 318
 Muziek 37, 58, 73-76, 79-83, 86, 91, 98-100, 104-110, 155-163, 166, 168-169, 172, 176, 183-184, 189-192, 206, 215-227, 231, 235-239, 241, 243-252, 255, 257, 259-267, 272, 274-276, 281, 297, 301-302, 319, 323-324, 337, 341-345, 348-349, 352-354, 356, 362, 364, 374-384, 395-397, 403, 405-406, 409, 411-412, 416, 420, 423-425, 431, 439, 441, 444, 446-447, 449-450, 455, 460, 464-465
 Muziekclubs 262, 266, 341-345, 349, 354, 356, 362
 Muziekgroepen 184, 241, 243-245, 247-249, 252
 Muziektheater 99-100, 105, 107, 166, 189-192, 206, 215-227, 231, 235-239, 243, 247, 250, 302, 342, 344, 349, 353, 356, 375, 431
 Määk 244, 338

N

Naburige rechten 402, 404, 425, 464-465
 Nederland 37, 43-45, 49-58, 63, 66-68, 73-74, 77-83, 85-86, 89, 91-110, 116, 118, 126, 141-144, 146, 149, 156, 158-161, 163-165, 167-169, 171, 174-176, 190, 196-198, 205-206, 208, 216, 219, 235-236, 239, 243, 248-249, 304-306, 308, 310-311, 315, 317-318, 323, 342-343, 345, 349, 353, 356, 442-443, 446-447, 454-455, 457-458, 460, 463-466
 's Hertogenbosch 96, 99
 Amsterdam 55-57, 73, 82, 95-99, 105-107, 134, 440-441, 443, 446, 455, 458, 460, 463, 465-466
 Breda 74, 82, 96-98, 106
 Deventer 95-96
 Drenthe 95-96
 Eindhoven 74, 82, 96-98, 100, 106

Friesland 95-96
 Gelderland 95-96
 Groningen 82, 95-96, 98, 106, 440
 Limburg 94-96
 Middelburg 96, 99
 Nijmegen 82, 96, 98-99, 106, 442, 446
 Noord-Brabant 95-97, 102, 106, 446, 452
 Noord-Holland 95
 Overijssel 95-96
 Rotterdam 37, 55-57, 74, 82, 95-99, 105-106, 134-135, 443, 446, 452, 457
 Sittard-Geleen 96-98, 106
 Tilburg 82, 96-100, 106, 109, 458
 Utrecht 73, 82, 95-99, 106, 446, 449, 452, 464
 Zeeland 77, 95-96, 99, 161-162, 166, 170
 Zuid-Holland 95-96
 Zwolle 95-96
 Needcompany 193, 199
 Nefertiti 244, 338
 Netsky 81, 84-86
 NICC 21, 402
 Nieuw-Zeeland 161-162, 166, 170
 Noord-Amerika 79, 115, 125, 135-136, 138, 149, 159, 161-163, 166-167, 169-171
 Nordmann 258
 NTGent 24, 308, 317, 319, 341, 345, 394

O

Oceanië 73, 78, 116-117, 141, 161-163, 166-167, 170-171
 Octopus koor 244
 Octurn 244
 Offspaces 281, 284-288, 291-295
 oKo 19, 22, 24-27, 184, 331, 402, 464
 Ondernemerschap 19, 26
 Ontroerend Goed 54, 60, 193-194, 201-205, 225, 227-229
 Oostenrijk 50, 63, 77, 79, 81, 142, 159-160, 175, 197, 248
 Opera Ballet Vlaanderen 338
 Orka 105, 134, 196, 285, 293, 338, 343, 352
 Orkesten 23, 99-100, 105, 244, 261, 404
 Overtoon 117, 338
 Oxalys 244
 Ozark Henry 159

P

Pawlowski, Mauro 98, 109
 Peeping Tom 193, 205, 228
 Personeelskosten 337, 351-361, 363-365
 Pianofabriek 37, 345
 PIAS 23
 Pierlé, An 85
 Platel, Pascale
 PlayRight 402, 404, 425, 464-465
 Podiumkunsten 24-25, 37, 41, 43-47, 50-51, 54, 58, 62, 64, 91, 155, 157, 164, 168-169,

176, 183-184, 189-190, 192, 206-207, 209, 211, 213, 215-217, 233, 238, 247, 250, 257, 297, 299, 301-302, 319, 321, 323-325, 331, 345, 365, 374-385, 395-397, 402-407, 409-414, 417, 420-421, 424, 431-434, 439, 441-442, 444, 447-451
 Poldoore 80
 Pop/rock 28, 37, 73, 75-76, 79-81, 83, 85-86, 97-99, 103-104, 106-107, 109-110, 127, 134, 144-145, 157, 159-165, 176-177, 209, 236, 239, 244, 247, 258-259, 261, 264-267, 274, 349, 403, 405, 423, 458-459
 Popposities 134, 144
 Poppunt 75
 Presentatieplekken 145, 190, 216, 222-223, 226, 249, 274, 276, 281, 294, 296, 317, 324, 385
 Priceduifkes 85, 98
 Productie 43-68, 81, 155-156, 164-165, 175, 189-209, 211, 219-220, 223, 226-231, 235, 243, 246-247, 250, 301-305, 308, 312, 339, 343-345, 349-353, 355, 359, 362, 406, 416, 419, 424, 432, 441, 443, 446, 451-452, 458-459, 464
 Professionalisering 274, 281, 296, 375
 Programmeren 44-45, 56-58, 67, 82, 96-98, 104, 106-108, 177, 184, 209-210, 233, 235-236, 238-239, 249, 257, 265-266, 287, 297, 301, 323, 354-355
 Projectsubsidies 25, 196, 243, 304, 331, 339-340, 342, 344-345, 349, 362, 367, 369-373, 375, 378-379, 381, 385-386
 Promotiegalleries 38, 123, 125-133, 135-140, 143-149, 155, 168, 282, 284-288, 292, 294-295
 Psallentes 244, 352
 Publiek 47, 82, 133, 136, 141, 143, 145, 148, 155, 176, 189-191, 198, 206-209, 215-230, 235-236, 244-252, 257-259, 262, 281-282, 284-285, 287-288, 294-295, 302, 304, 312, 315, 323, 344, 359-360, 364, 369, 380-382, 386, 418, 425, 429, 434, 439, 441-442, 444, 458-460, 464
 Publiq 11, 38, 156, 184, 243, 255, 257-261, 279, 299, 301, 303, 313
 Puggy 76, 80, 86
 Pukkelpop 104, 107
 Puoane, Tutu 99

R

Raketkanon 81, 85
 Recyclart 258
 Regering 25, 339, 360, 371, 444, 462
 Rekto:Verso 19, 23, 143, 183, 208, 210, 257, 308, 341, 357, 391, 448
 Repertoire 28, 43-44, 53, 74, 156, 159-162, 164-165, 168, 174-175, 192-194, 196, 198, 200, 202, 206-207, 465
 Residenties 37, 92, 113, 115-121, 163, 166, 297,

433
 Restcategorie 28, 223, 306, 321, 393
 Roma 24, 77, 84-85, 103-105, 107, 343, 406
 Rosas 60, 193-195, 198-201, 311, 341, 349,
 394-395
 Rossicontemporary 127
 Rusland 77, 79, 159-160, 163-164, 167, 169, 176
 RVT *zie* Tegemoetkoming in de reis-, verblijf
 en transportkosten

S

S.M.A.K. 120, 285, 295, 338, 345
 Sabam 10, 257, 259-261, 268, 274, 465
 Samenwerkingen 9, 23, 26-27, 29, 31, 43-44,
 46-47, 60, 62, 75, 105, 125, 150, 155-156,
 163, 165, 246, 285, 294, 303, 331, 337,
 442, 444
 Schauvliege, Joke *zie* Minister van Cultuur
 SCHNTZL 99
 Schoolvoorstellingen 177, 304, 313
 Schouwburg Kortrijk 105, 308, 310, 319, 323
 Seksisme 22-23, 31
 Selah Sue 84-86
 Sint-Niklaas *zie* België
 Sioen 86, 337, 350-351, 363, 405, 409
 SKaGeN 196
 Sociaal Bureau voor Kunstenaars 409
 Sociaal-cultureel 22, 31, 262-264, 267, 272,
 304-30, 309, 312, 432, 444-445, 450-451,
 463
 Sociaaleconomische positie 11, 13, 15, 19, 331,
 337, 361, 391, 403, 447, 449-450, 453
 Socius 304
 Soulwax 85
 Spanje 50, 63, 78-79, 81, 142, 159-160, 163-
 164, 167, 169, 197, 248
 SPECTRA Ensemble 244, 349
 Speelcircuits 67, 183-184, 213, 215-216, 223-
 224, 226, 228-231, 236, 243, 247,
 249-252
 Spinvis 100, 109
 Spreiding 10-11, 14, 21, 24-25, 29-31, 37, 41,
 43-47, 50-54, 64-65, 67, 75, 77, 80-83,
 91-93, 95-97, 100, 104-106, 115-117, 119-
 120, 146, 155, 164, 176, 183-184, 187,
 189-190, 192, 196-197, 201, 204-211, 213,
 215-217, 219-223, 225-231, 233, 235-236,
 243, 247-248, 250, 252, 257, 270, 272,
 274, 281, 295-297, 301, 317-319, 321-322,
 324-325, 441, 443-444, 464
 Stadstheaters 24, 205-206, 227, 345
 Stavroz 83
 Stedelijkheid 206
 Stieglitz 127
 Stijgingen 77, 116, 352, 360
 stiiII 127
 Streaming 27, 423, 464-465
 Stromae 77, 84-85
 Studio 100 312-313

STUFF. 80, 85, 93, 99
 Subsidies 25-26, 31, 46-47, 58, 60, 64, 74, 98,
 117, 150, 164, 184, 189-190, 192, 196, 198,
 201, 208-210, 213, 215-219, 223-224,
 226-227, 231, 235-237, 239, 241, 243-252,
 257, 262-267, 270-273, 275, 281, 283-
 288, 290-297, 301-302, 304-312, 315,
 317-324, 331, 335, 337-352, 354-355,
 357-365, 367, 369-373, 375, 378-379, 381,
 385-386, 389, 391-394, 396-397, 417, 421,
 425, 429, 440, 444, 449
 Symfonieorkest Vlaanderen 244

T

T.U.K. 261, 282, 297, 301, 304, 306, 323, 347,
 428, 464
 Tamino 85, 93
 Taxiwars 80, 99
 Taxshelter 19, 26, 365, 448
 Technologie 27, 121, 155
 Tegemoetkomingen in de reis-, verblijf en
 transportkosten 369, 380-386
 Tentoonstellingen 23-24, 28, 31, 37-38, 46,
 75, 80, 92, 109, 113, 115-121, 125, 134, 147,
 150, 155-158, 166-177, 183-184, 201, 279,
 281-297, 301, 355, 415-416, 443, 458, 464
 Terrorisme 26, 31
 Tg Stan 196
 Theater 46, 57, 62, 91-92, 99-100, 105, 107,
 109, 158, 164-167, 177, 183-184, 189-192,
 205-206, 208-209, 215-229, 231, 233,
 235-239, 243, 247, 250, 281, 297, 301-
 304, 309-312, 319, 321-325, 337-338,
 342-345, 349, 352-353, 356, 375, 399,
 404, 431, 441-442, 444-447, 450-451,
 453, 457, 460, 462
 Theater FroeFroe 352
 Toneelhuis 228, 341, 343, 345, 349, 394-395,
 399
 Transdisciplinair 375, 378, 395
 Transitie 28
 Trefpunt 338, 342, 352
 Triggerfinger 84
 Trix 81, 86, 98, 104, 107, 345
 Troubleyn 193, 343
 Tsjechië 77, 79-81, 197
 Turkije 77, 158-161, 167, 169, 171-172, 174-175
 Tutti Fratelli 349

U

Uitkeringen 409-411, 417, 429, 433
 Uitstroom 219, 244, 246-247, 251, 343, 347-
 348, 352-353, 363
 Uitzendbureaus 409, 414, 416, 420, 424, 428,
 432
 Ultima Vez 205, 228, 395, 399
 Ultratop 74
 Urban 28, 440

V

Vaartkapoen 24, 341
 Vakbond 305, 331, 402, 414, 426, 434
 Van der Aa, Liesa
 Vandekeybus, Wim 399
 Verenigde Arabische Emiraten
 Verenigde Staten 73-74, 78-83, 85-86, 116,
 118, 141-143, 149, 159-160, 163-165, 167-
 169, 171, 174-176, 197, 248
 Dallas 134
 Miami 82, 133-136, 143, 146
 Verloning 211, 275, 331-332, 337, 351-361,
 364-365, 386, 391, 409-413, 416-417,
 420-421, 424, 428-429, 432-433
 Victoria 196
 Visienota 9, 25
 Vlaams Architectuur Instituut 127, 201, 337,
 343, 441, 448-449, 458
 Vlaams Audiovisueel Fonds 331, 338, 343-
 344, 349, 402, 404, 422, 441
 Vlaams Fonds voor de Letteren 331, 402,
 430, 441
 Vlaams Fruit 308, 319
 Vlaamse Gemeenschapscommissie 294, 304,
 344-345
 Vlaamse overheid 74, 98, 109, 184, 187, 189-
 191, 193, 201-205, 208-209, 213, 215-218,
 220-226, 229-230, 235-239, 241, 243-
 244, 247, 249, 251, 262, 301, 308, 331,
 335, 337-341, 351, 359-360, 362-364,
 367, 402, 428-429, 444, 448, 450,
 458-459
 Vluchtelingen 23-24, 31, 158, 165
 Voetvolk 349
 Voorkamer 285, 293, 338, 343, 352
 Vrijstaat O 285, 293
 Vrijwilligers 26-27, 350, 355, 361, 364

W

Waarde 37, 62, 155, 189, 205-207, 211, 276,
 369, 371-372, 385, 399, 418, 425, 429,
 434, 440, 446, 452, 459
 Walpurgis 338, 352
 WARP 285, 348
 Wereldmuziek 98-99, 105, 107-108, 110, 161-
 163, 176, 236, 261, 267, 274-275, 446-447,
 455, 460, 465
 Werkbeleving 22, 447
 Werkingssubsidies 115, 184, 190, 192, 218,
 226-228, 231, 236, 243-244, 246-247,
 262, 331, 337-341, 345-352, 354-355,
 358-359, 362-364, 371, 373, 391, 449
 Werkplaatsen 121, 216, 281, 304, 342-343,
 345, 349, 353, 356, 385, 413
 Wicked problems 13
 WIELS 117, 120-121, 150, 201, 281, 284, 296,
 343, 345, 394-395, 399

Will Tura 258
William Wauters 291
Witte Raaf 19, 338
Wolvin (Zita Swoon Group) 244, 246, 342,
347
WP Zimmer 343
WWWater 83

X

Xavier Hufkens 127

Z

Z33 284, 293, 296, 338, 341, 345, 352
Zakelijke leiding *z/e* Leiding
Zefiro Torna (Allegoria) 244
Zelfstandigen 144, 201, 203, 337, 350-351,
353-365, 408-411, 416-417, 420, 424,
428, 432, 448-449
Zeno X 127
Zinneke 343, 352
Zinnema 62
Zuid-Amerika 73, 78, 116-117, 161-163, 166-
167, 170-171
Zwitserland 50, 63, 78-79, 81, 142, 155,
196-198, 248

CIJFERBOEK KUNSTEN 2018

EEN PUBLICATIE VAN KUNSTENPUNT, BRUSSEL, OKTOBER 2018

KUNSTENPUNT

MET DE STEUN VAN



REDACTIE

Joris Janssens, Simon Leenknecht en Tom Ruetten

AUTEURS

Lobke Aelbrecht, Dirk De Wit, Delphine Hesters, Joris Janssens, Nico Kennes, Simon Leenknecht, Tom Ruetten en An Seurinck

GEGEVENSVERZAMELING EN -VERWERKING

Christel De Brandt, Tom Ruetten, Quinten Van Wichelen, Diane Bal, Martine De Jonge, Zuena Kahitani, Dirk De Wit, Nico Kennes, Delphine Hesters, Simon Leenknecht, Thierry Mortier, Isabel Van Bos, publiek en Departement Cultuur, Jeugd en Media van de Vlaamse overheid

Het Cijferboek Kunsten 2018 kadert in het traject naar de Landschapstekening 2019. De werkgroep Landschapstekening van Kunstenpunt bestaat uit: Lobke Aelbrecht, Dirk De Wit, Delphine Hesters, Sofie Joye, Nikol Wellens, Joris Janssens, Simon Leenknecht en Tom Ruetten

EINDREDACTIE

Joris Janssens, Simon Leenknecht, Tom Ruetten, Laureline Soubry en Marjolein Geraedts

VORMGEVING

Mr. Henry

ISBN 9789074351508

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

Het eerste Cijferboek Kunsten bundelt de analyses die Kunstenpunt sinds 2016 publiceerde, met een focus op internationalisering, geografische spreiding en sociaal-economische kwesties. Dit voedt de nieuwe Landschapstekening Kunsten, die Kunstenpunt najaar 2019 aanbiedt aan de minister van Cultuur. Mede door een thematische literatuurlijst is het Cijferboek ook een referentiewerk voor iedereen op zoek naar feiten en cijfers over beeldende kunst, podiumkunsten en muziek anno 2018.